

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

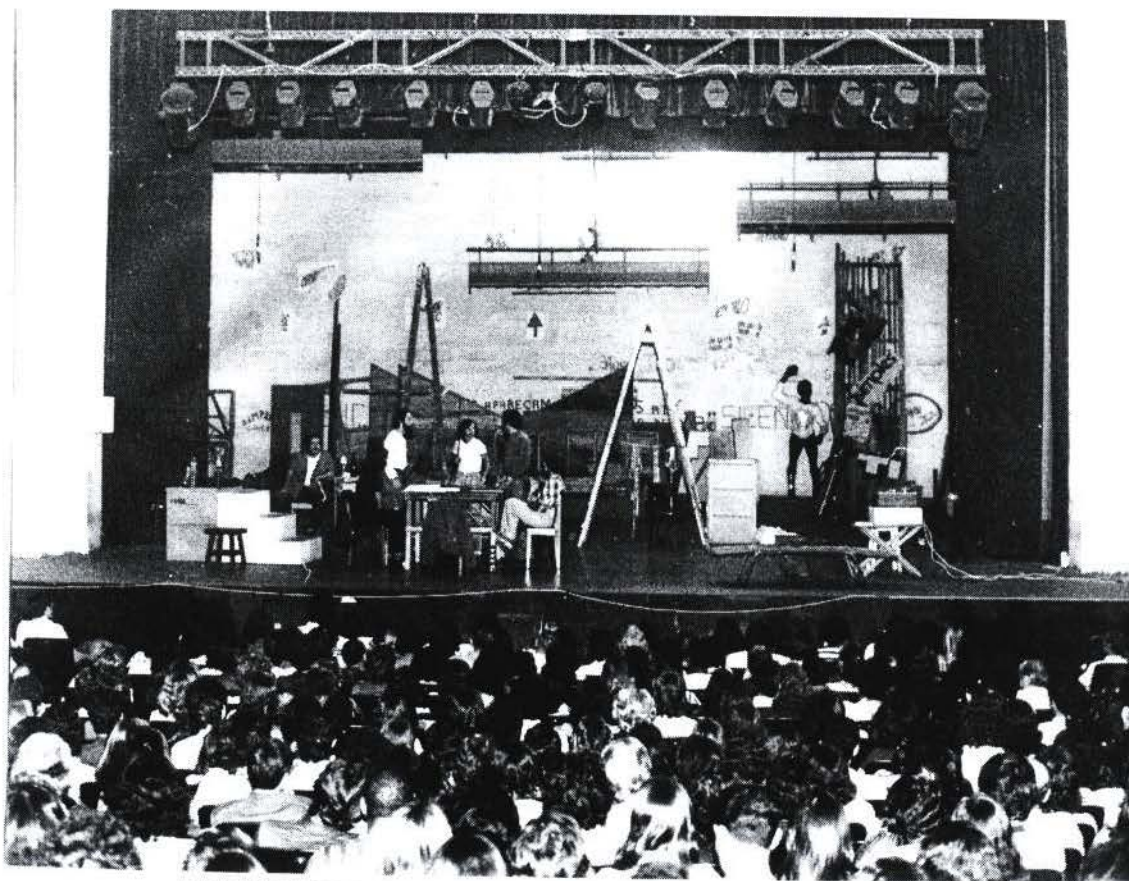
O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Trab. Cient
5.9.10
3464

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Um Grito Parado no Ar (Gianfrancesco Guarnieri – 1973)

Imagens da Resistência Democrática no Teatro Brasileiro.



UM GRITO PARADO NO AR - 1973 / 74 FOTOG. NÃO IDENTIFICADO CEDOC / ACERVO FUNARTE

MANOELA SARA CHAMARELLI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDHIS

Campus Stª Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº

Cep 38400-902 - Uberlândia - M. G. - Brasil

2007

3464
5.9(4)

MANOELA SARA CHAMARELLI

Um Grito Parado no Ar (Gianfrancesco Guarnieri – 1973)
Imagens da Resistência Democrática no Teatro Brasileiro.

Monografia de graduação apresentada ao
Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia, como exigência
parcial para obtenção do título de
Bacharel em História, sob orientação da
Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA/MG

2007

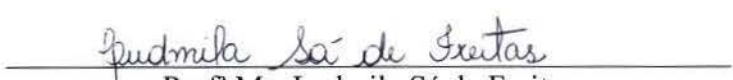
MANOELA SARA CHAMARELLI

Um Grito Parado no Ar (Gianfrancesco Guarnieri – 1973)
Imagens da Resistência Democrática no Teatro Brasileiro.

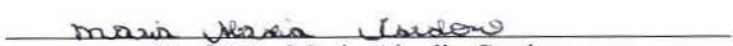
BANCA EXAMINADORA



Profª Drª. Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)



Profª Ms. Ludmila Sá de Freitas



Profª Ms. Maria Abadia Cardoso

AGRADECIMENTOS

Talvez este seja um dos momentos mais difíceis: agradecer a todos que contribuíram para que alcançasse este objetivo, a conclusão do curso.

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus, por me dar forças neste caminhar que em alguns momentos chegou a ser muito doloroso.

Aos meus pais, Manoel Carlos e Jandira, pela dádiva da vida, por ser meu refúgio, meu porto seguro nas horas mais difíceis, além da ajuda financeira!

Ao meu amado irmão, por sua presteza, humildade e confiança.

Ao meu querido sobrinho, pelo simples motivo de existir em minha vida.

Ao meu esposo, pelo companheirismo, dedicação e amor.

Um agradecimento em especial a Prof^a Dr^a Rosangela Patriota Ramos, por sua paciência, cumplicidade, dedicação e amor. Pois se não fosse por ela não teria conhecido e feito tudo que fiz. Se meus pais me ensinaram a dar meus primeiros passos na vida, ela me ensinou estes mesmos primeiros passos no meio intelectual. Obrigada por ser uma pessoa presente na minha vida, por sua compreensão e afeto.

Ao Prof^o Dr. Alcides por sua atenção e dedicação.

A Banca Examinadora por ter aceitado a me ajudar neste momento tão importante de minha vida. Que, antes de mais nada, são minhas amigas do coração, minhas dindinhas.

Ao Rodrigo por ser este amigão nas horas próprias e impróprias, além de meu mentor intelectual.

Aos amigos mais velhinhos do NEHAC como Nádia, Kátia, Sandra, Jacques, Rodrigo, Maria Abadia, Ludmila, Débora e Victor pelos momentos de pesquisa, crescimento intelectual que pudemos compartilhar.

Aos amigos novinhos no núcleo Eliane, Eneilton, Tallita, Dolores, Alexandre, Renan, Camila por vossas alegria e vontade de viver.

Ao CNPq que financiou minha bolsa de Iniciação Científica.

FALA O AUTOR

"Por mais graves que sejam os problemas que cercam o teatro brasileiro, não vejo justificativa para o abandono do campo. Ao contrário, cada vez com maior urgência o artista de teatro - seja autor, ator, diretor - é chamado a defender sua arte, seus princípios, sua posição - independentemente dos fatores - sem dúvida passageiros - que possam prejudicar sua criação. Ainda é o teatro, no Brasil, a forma de expressão artística mais contundente, direta e viva. É onde se renovam as experiências, ora com êxito, ora malogradas, mas sempre evidenciando uma profunda inquietação, que só beneficia nosso teatro e que nos levará sem dúvida a novas explosões de criatividade, conquanto seja preservada a liberdade de expressão.

Desta forma pensamos Martha e Othon Bastos, Fernando Peixoto e eu. Já com "Castro Alves Pede Passagem", embora não tivéssemos o objetivo de criar um grupo formalmente constituído para um trabalho ininterrupto, tínhamos a certeza e a necessidade de continuar o nosso TEATRO. Assim é que, após um ano de "Castro Alves", apresentamos "UM GRITO PARADO NO AR" que, dentro de minhas peças, demonstra o caminho percorrido em 15 anos de trabalho.

Dentro das circunstâncias: "O Grito" se propõe a transmitir a inquietação, as aspirações, as dificuldades, as angústias, o descaminho e a procura de um grupo de artistas de teatro, diante do seu mundo, da própria profissão e do mundo todo. O espetáculo é dos atores que em nenhum momento perdem sua liberdade pessoal de criação. Esta mobilidade, esta liberdade, provoca uma constante transmissão de estímulos que levará o espectador a um estado emocional que lhe facilitará a compreensão do que não pode ser formado verbalmente. Sem dúvida a palavra não morreu e na medida em que é tolhida mais se demonstra viva.

Côm "UM GRITO PARADO NO AR" voltamos a apresentar nosso trabalho ao público brasileiro, procurando-o nos diversos Estados do País.

Esta variação de platéias é de muita utilidade, particularmente para um tipo de espetáculo como o nosso. Esperamos que o público receba, nem que seja somente um pouco, do amor com que deixamos escapar este "UM GRITO PARADO NO AR". Já nos sentimos profundamente recompensados".

GIANFRANCESCO GUARNIERI
São Paulo, abril 1973

UM GRITO PARADO NO AR Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho

Moro no fim de um escuro corredor
Papel jornal fazendo as vezes de vidraça
Quarto mirim que só tem cheiro de bolor
Eu vivo assim, em cada esquina uma ameaça

Não peço nada, eu não quero me envolver
Na rua nua, em cada cara uma desgraça
Há tanta gente procurando esquecer
Que a vida é à toa, a morte chega e tudo passa.

Quem souber de alguma coisa
Venha logo me avisar
Sei que há um céu sobre esta chuva
E um grito parado no ar

Não peço nada, eu não quero me envolver
Até a lua tem as nuvens por mordaca
Assassinada mesmo antes de nascer
A esperança sobe aos céus como fumaça.

As entrevistas utilizadas durante o espetáculo foram gravadas pelos atores nas ruas de São Paulo. Por motivos óbvios, os nomes dos entrevistados foram omitidos.

* Retirado do primeiro programa de apresentação da peça, quarta página. Pertencente ao acervo do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
 CAPÍTULO I:	11
Repressão e Censura nos anos da Ditadura Militar: Dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri	
 CAPÍTULO II:	21
Resistência Democrática: <i>Um Grito Parado no Ar</i> no alvorecer da década de 1970.	
 CAPÍTULO III:	32
Metáforas na Escuridão nos Anos de Chumbo (Brasil, 1970): As várias interpretações.	
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
 BIBLIOGRAFIA	42

RESUMO

O objetivo deste trabalho é um diálogo em torno do binômio Arte-Sociedade tendo como tema central a análise do texto dramático da peça *Um Grito Parado no Ar* do dramaturgo e ator Gianfrancesco Guarnieri. Encenada em 1973, no Teatro Guaíra em Curitiba, produzida pela Cia. Martha Overbeck e Othon Bastos sob direção de Fernando Peixoto. Uma vez que, deve-se levar em conta que a referida obra de arte representa uma determinada realidade histórica: as agruras dos anos de 1970, com o acirramento da censura, e a repressão política e ideológica no período da Ditadura Militar. E as consequências que isso irá causar na sociedade brasileira, irão refletir diretamente na cultura artística do momento, pois houve a resistência política e inovações estéticas.

A discussão da década de 1970 e as facetas do período estão imbuídas no enredo e encenação do espetáculo. Portanto, há a necessidade de uma discussão aprofundada relativa às questões políticas e sociais, as quais estão intrinsecamente ligadas a um dos períodos mais profícuos e, concomitantemente, nebulosos da história brasileira.

INTRODUÇÃO

Admitindo-se que um documento pode ser considerado como *objeto e sujeito* de seu tempo e, assim sendo, não totalmente explicativo por si só, o documento principal de análise é o texto dramático de *Um Grito Parado No Ar* de Gianfrancesco Guarnieri (1973), acrescidos das críticas, depoimentos, fotografias e documentos relativos à época e, também, aqueles produzidos sobre tal época, constituem-se na base da metodologia deste trabalho.

Um documento histórico e, aqui em específico, a documentação referente às manifestações culturais — cinema, música, literatura e teatro — estão sempre imbuídos das lutas e conflitos do período em que foram produzidos. Assim, o historiador da cultura tem a possibilidade de uma revisão e ampliação documental, que o ajudará a pensar e a ir recompondo os fragmentos, visando a reconstrução do objeto de estudo, que, neste caso, é a encenação do texto teatral em 1973.

Todo documento possui suas próprias especificidades, o historiador deve procurar respeitá-las e interpretá-las. Contudo, esta última depende intrinsecamente do campo teórico-metodológico ao qual pertence o pesquisador. Visto que, seu discurso está imbuído das metodologias ao grupo pertencente. Portanto, deve ser levada em consideração a formação do historiador pesquisador, de onde parte a documentação e sua historicidade.

Nesse sentido, a representação da peça teatral como documento de pesquisa necessita de uma certa cautela, uma vez que todo texto teatral é escrito com o intuito de ser encenado, não devendo ser ignorados que alguns espetáculos são apresentados em momentos históricos de um determinado país, em contextos históricos adversos e até em países diferentes. Deve-se ressaltar também que, entre a elaboração do texto teatral e a apresentação do espetáculo, existem mediações de: diretores, figurinistas, atores, cenógrafos etc...

Quando um historiador se propõe a pesquisar sobre uma documentação de um dado período histórico, deve-se estar atento à relação entre passado/presente¹, pois é algo intrínseco ao trabalho historiográfico. Assim, a pesquisa proposta tenta abarcar as diversas mediações que a peça *Um Grito Parado no Ar* propõe.

¹ BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

Tratando da encenação como objeto de pesquisa, deve-se pensar os diversos elementos cênicos que compõe o espetáculo: as fotografias, os depoimentos dos participantes do espetáculo e as críticas especializadas à época do espetáculo e também àquelas realizadas como releitura de um contexto histórico.

Por meio das fotografias do espetáculo trava-se um diálogo entre Fotografia e História². Onde, através destas é possível avaliar: o figurino utilizado pelo elenco, a iluminação, o cenário, ou seja, todos os elementos que compõem a cena. Entretanto, deve-se ressaltar que este material iconográfico passou pelo olhar afunilado do fotógrafo, visto que irá registrar o quê considera importante. Desse modo, quando o material fotográfico chega as mãos do historiador já estão previamente selecionados, isto quer dizer, que tal documento possui suas próprias particularidades apreendidas por várias pessoas, no decorrer do processo de se produzir tal documentação.

A utilização de depoimentos, por parte do historiador, necessita-se um diálogo entre Memória e História. Sobre esta relação, Carlos Alberto Vesentini³ em *A Teia do Fato*, apresenta a memória individual como algo que vai sendo construído pelo depoente e que se modifica ao longo do tempo, pela ação da interpretação dos fatos históricos. Cabe ao pesquisador contrapor fatos, depoimentos e documentos para a realização de uma análise mais profunda. Assim, Adalberto Marson em *Reflexões sobre o Procedimento Histórico* discutir a memória individual de cada um:

“Deixadas em seu próprio curso, as lembranças de episódios marcantes, as imagens fortemente emotivas que ficaram impressas e associadas a determinadas épocas e pessoas instauram o reino soberano do sujeito de sua própria história, em que a origem, a definição, o sentido, a periodização dos acontecimentos estão construídos e explicados. A memória garante o controle do que se deu no passado de cada um. Esta autoconsciência raramente se pergunta se houve outras memórias iguais às suas, com as mesmas identidades ou outras diferenças; e dificilmente se põe dentro de um conjunto de vivências sociais ou familiares mais completas e atuantes na ocasião do episódio, fechada que está no movimento egocêntrico de um sujeito que se faz objeto de si mesmo.”⁴

² Sobre este tema pode-se consultar:

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2001.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³ VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

⁴ MARSON, Adalberto. *Reflexões sobre o procedimento histórico*. SILVA, Marcos A. da. (org.) *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 55.

Cada sujeito irá interpretar e resignificar um acontecimento histórico a partir do fato que lhe marcou. Assim, esse rememorar é um dos vários fragmentos que pertenceriam ao acontecimento tal qual ocorreu. Cabe ao historiador analisar e levar em consideração as especificidades da memória histórica.

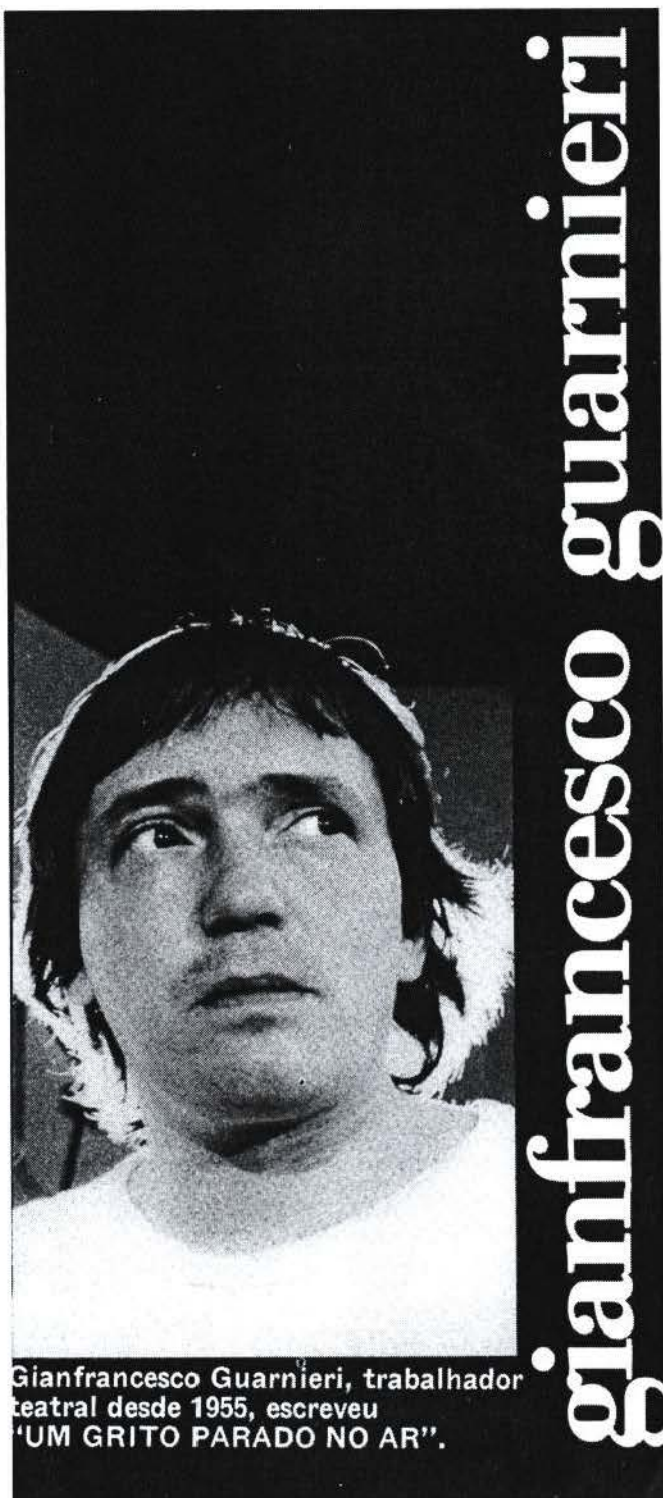
Já a recepção da encenação de *Um Grito Parado no Ar* deve ser avaliada a partir das críticas sobre o espetáculo. Uma vez que, essa recepção se dá pelas mediações que podem ser caracterizadas pelos diretores e atores que irão fazer suas próprias interpretações e pelos espectadores. Mas, a análise da recepção pelos espectadores na maioria dos casos, somente será possível através das críticas especializadas sobre a encenação do espetáculo. Daí a importância de saber quem são estes críticos e o papel que ocupam na historiografia do teatro nacional.

Considerando-se a natureza diversa da vasta documentação existente, pode-se dizer que este trabalho no momento é demarcado temporariamente, limita-se em um primeiro momento numa breve análise da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri de *Eles não usam Black-tie* de 1958 a *Um Grito Parado no Ar* 1973 levando em consideração a revolução democrática burguesa, a influência do político no social, e principalmente, o processo de transformação dramática na obra de Guarnieri.

Em um segundo momento a análise sistemática do texto dramático da peça *Um Grito Parado no Ar*, discutindo o perfil e o processo de construção de cada personagem, seus elementos psicológicos, o uso das rubricas, composição do cenário, e por fim, mas não menos importante, o uso da metalinguagem.

No terceiro capítulo refletiremos acerca das várias interpretações realizadas a posteriori do enredo da referida peça teatral. E a visão de Fernando Peixoto como diretor da peça.

Portanto, apesar do trabalho estar delimitado, percebemos que há uma ampla reflexão entre os anos de 1970 e a encenação de *Um Grito Parado no Ar*, Possibilitando-nos com isso, um diálogo entre Arte e Sociedade.



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

CAPÍTULO I

Repressão e Censura nos anos da Ditadura Militar:
Dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri

Repressão e Censura nos anos da Ditadura Militar: Dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri

A peça teatral “Um Grito Parado no Ar” foi escrita em um período muito turbulento da história brasileira, visto que estava sob o manto negro da Ditadura Militar. Um período em que deixou marcas profundas em toda sociedade daquele momento. Mas, antes mesmo da análise da referida peça em seu contexto histórico, discutiremos o quê teria levado o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri escrevê-la? Sendo necessário então, antes de mais nada, o estudo de sua trajetória de vida, não nos esquecendo de analisar as mudanças ocorridas no decorrer das décadas (de trinta à início de setenta) no panorama do teatro brasileiro.

O ator, autor e diretor Gianfrancesco Guarnieri, uma das figuras imprescindíveis a vida cultural brasileira, pois está intimamente ligado à História do Teatro Nacional. Nasceu em Milão na Itália em 1934, a cultura já se fazia presente em sua vida, uma vez que, a mãe era harpista e seu pai maestro de músicas eruditas⁵. Por questões políticas vieram para o Brasil.

Guarnieri passou sua infância e adolescência no Rio de Janeiro, em um ambiente cultural muito forte o que irá influenciá-lo por toda vida – gostava muito de música, foi conduzido ao teatro através da expressão lírica: a ópera, lia de tudo e começou lendo Jorge Amado.

Desde rapaz se interessou pelo movimento estudantil, por problemas sociais, tinha contato com trabalhadores, operários, bem como pessoas pobres que iam tentar trabalho no Rio. Participava do movimento estudantil, primeiro foi secretário-geral, depois presidente da ANDES e secretário-geral da UNE, vivia de congresso em congresso. Começou a fazer teatro amador dentro do movimento estudantil. Neste período era matriculado num colégio, mas não tinha tempo de estudar e nem ia às aulas. Ele diz que aquilo “era uma deformação do que seja o movimento estudantil (...) aquilo serviu bastante como uma escola de briga, de luta, de enfrentar situações difíceis (...) o

⁵ Desde os quatro e cinco anos já assistia ópera, ficava de pé no meio da orquestra, daí ele ter uma grande influência de ópera, o que lhe marcou muito. Quando jovem insistiu com o pai pois queria estudar em um colégio de padres, foi ator de algumas peças e no mesmo colégio escreveu uma, *Sombras do passado*, nesta peça criticava a figura do vice-diretor que não gostava, isso lhe rendeu uma expulsão da escola.

que se fazia era quase um exercício de viver brigando por idéias (...)”⁶. Depois de três anos de movimento estudantil perceberam que o movimento era de grupos relativamente pequenos, mas que se formavam em várias capitais.

E assim sendo, era necessário fazer um trabalho sério entre todos os estudantes e a melhor forma que acharam seria através do movimento cultura, “principalmente o movimento artístico que seria um meio eficaz de organização, onde se poderia discutir, reforçar os grêmios, de estruturar diretórios e procurar criar um debate cultural no meio estudantil”⁷.

Desse modo, iam realizar em SP o Festival da Juventude Sul-americano, mas que foi proibido em 1954-1955, Guarnieri foi um dos responsáveis pelo lazer dos participantes do Festival e ia aos teatros pedir ingressos com o intuito de oferecer para o pessoal do Festival.

Então ele assistiu *O canto da Cotovia*, do Anouilh, *A dama das camélias* com Cacilda Becker, *A moratória* de Jorge Amado, todas os marcaram muito, entusiasmando-os em formar um Teatro do Estudante Paulista.

Estrearam no Teatro de Arena com *Na rua da Igreja* e foi assim que o Teatro Paulista do Estudante (TPE) começou a se impor e juntar pessoas. O Teatro de Arena era recém-formado, foi fundado em 1952. Alguns integrantes do grupo acharam que a estréia não se diferenciava de qualquer outro grupo de teatro amador e foi aí que houve a primeira separação no TPE, as pessoas mais de esquerda foram as que permaneceram no grupo, mas não conseguiram o que queriam e resolveram participar do II Festival Paulista do Teatro Amador com *Está lá fora um inspetor*, de Priestley, isso deu uma certa projeção ao grupo.

Desse modo, tanto Oduvaldo Viana Filho como Gianfrancesco Guarnieri receberam muitos convites de trabalho, porém resolveram permanecer no TPE. O encontro do TPE com o Teatro de Arena se deu justamente com o surgimento de uma dramaturgia nacional que estava escrito no estatuto do TPE feito em 1955. E a grande diferença desse grupo para outros segundo Guarnieri é “que seus integrantes nunca colocaram suas carreiras individuais como objetivo principal”.

Neste período no Brasil começou a surgir a idéia de identidade, que seguia todo o processo político, começou-se a falar então em nacionalismo, o que muito

⁶ Atrás da Máscara 1, Segredos pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros. Depoimentos prestados a Simon Knoury. Editora Civilização Brasileira S.A, 1984. pp. 22-23.

⁷ Ibidem, nota 2. p.23

empolgada toda a juventude. Com tudo isso acontecendo no âmbito político, alguns integrantes do TPE e do Arena saíram, permanecendo uma minoria.

As universidades começaram a criar um trabalho mais sólido com preocupações mais orientadas e começou-se viver no Brasil um clima mais cultural e foi no emaranhado destes acontecimentos que houve a união do TPE com o Arena. Depois desta fusão a primeira peça que fizeram foi *Dias felizes*, de Claude Peugeot.

Só que surgiram as seguintes indagações “a partir de agora vamos fazer teatro em fábricas ou em busca da cultura nacional?”, pois precisavam de uma orientação artística de maior peso, era necessário fazer peças com “conteúdo”, então o Zé Renato resolveu montar a *Escola de maridos* de Molière, convidando o Guarnieri e o Vianinha para o elenco profissional os quais aceitaram.

O TPE passou a ser dirigido por Beatriz Segall, mas passado um tempo desfez-se. Enquanto isso no Teatro de Arena houve a saída de alguns atores, então o Arena precisou de atores do TPE como elenco de suporte. O Zé Renato estava cansado e resolveu contratar Augusto Boal como um dos diretores do Arena “foi aí que começou realmente um trabalho sério, a fase importante do Arena”⁸. Começaram-se os laboratórios de interpretação e com o passar do tempo foram ficando anti-TBC.

Estavam à procura de um estilo que correspondesse às suas realidades e então resolveram fazer tudo sob o modo do homem brasileiro, queriam popularizar o teatro, “levá-lo às grandes massas”, coisa que até aquele momento ninguém tinha tentado fazer, atraíram assim uma boa camada da classe média. A primeira peça feita com Boal foi *Ratos e homens*, de John Steinbeck.

Depois disso estrearam a peça *Juno e Pavão*, de O’Casey que Vianinha estava muito bem, a crítica gostou, porém não tinha público, conseqüentemente o Arena passou por dificuldades financeira e então resolveram fazer peças “digestivas”, ou seja, comediazinhas. Só que estas também fracassaram.

Diante disso Boal teve que dirigir espetáculos para outros grupos, Vianinha teve que se afastar também e Zé Renato resolve então fechar o Teatro de Arena, montar uma peça de autor brasileiro que dava para pagar as dívidas, apenas para fechá-lo com dignidade, mas estreou *Eles não usam Black-tie* que foi a grande virada, pois a peça fez um enorme sucesso, gerando assim um grande entusiasmo.

⁸ Ibidem, nota 2. p.33

O grupo procurava levar o espetáculo a locais que pudesse alcançar um público mais numeroso e popular, como clubes, ginásios e até circos. Perceberemos então que o Teatro de Arena revolucionou o teatro brasileiro, uma vez que o impacto foi ainda maior com sua peça.

Segundo Guarnieri como autor teve muita influência do cinema neo-realista italiano, por mostrar as coisas com bastante realismo. Já no seu trabalho como ator teve muita interferência do Actor's Studio.

Durante a temporada de *Black-tie* foi procurado pelo Sandro Polônio e Maria Della Costa que lhe pediram uma peça, o diretor seria Flávio Rangel, que são pessoas importantes do nosso teatro, o deixou muito feliz e entusiasmado, escrevendo então: *Gimba*. Apresentaram o espetáculo na Europa, participaram do Festival Internacional das Nações em Paris, mas no Brasil a peça foi muito criticada, diziam que havia uma certa romantização do personagem Gimba, o que afastava-se da realidade.

Quando volta da Europa afasta-se do Arena, o qual continua fazendo sucesso com *Black-tie* e quem estava fazendo o papel do Guarnieri era o Vianinha. Já o TBC é ameaçado de fechar, então toda classe teatral se reuniu e pediu ao governo do Estado que tomasse providências, o pedido foi aceito e logo depois o TBC montou *O pagador de promessas*, de Dias Gomes e *A Semente* de autoria do Guarnieri. Porém esta última foi proibida pela censura no Rio, chegou a ser montada em SP, mas não podia ir para o resto do país.

E foi aí que o TBC teve que apresentar inúmeras peças brasileiras. Guarnieri entra para o TBC e neste momento o Arena estava numa enorme crise novamente.

Depois de algumas reuniões Zé Renato resolveu se desfazer do Teatro e deu opção ao pessoal que tinha feito o Arena. Então, passou para as mãos do Paulo José, Augusto Boal e o Guarnieri também continuou.

Guarnieri escreve sobre temas que interessam à comunidade, sobre problemas políticos e sociais, sobre fatos que determinam uma época.

A peça *O filho do cão* estreou no fim de fevereiro de 1964, só que ela permaneceu apenas um mês em cartaz, pois veio à revolução, a peça fechou o teatro por uns tempos e foram cassados. Reabriram o teatro com *Tartufo*, de Molière, era uma resposta à hipocrisia que achavam ser o movimento que tinha sido instaurado. Depois veio *Zumbi*, em 1965, *Arena conta Zumbi*, em 1967, *Tiradentes* e depois *O inspetor geral*, de Gogol.

Durante a peça *Tiradentes* estavam sofrendo um pouco com todo o processo político e começaram a pensar num teatro que atuasse mais. Então é criado o Núcleo Dois do Arena e o Boal propõe o Teatro Jornal. Com isso no próprio elenco começa surgir uma divisão de conceitos.

O Teatro Jornal não deu certo, foi proposta então a Feira Paulista de Opinião a última grande proposta do Arena, feita por Boal que eram peças curtas, foi realizada, mas não com a amplitude que se propunha, ficou um espetáculo muito polêmico e foi praticamente a última coisa que conseguiram realizar.

Ainda tentaram fazer o *Arturo Ui*, de Brecht, mas o Sistema Coringa não funcionou, mesmo porque só pode dar certo quando a dramaturgia e não a encenação propõe a possibilidade de um ator fazer vários papéis, então ficou um espetáculo fraco, confuso e foi o extor do Teatro de Arena. Sendo que antes de acabar fizeram uma viagem até os EUA, exceto Guarnieri, vieram pela América do Sul fazendo *Zumbi* e *Simon Bolívar*.

Durante os anos mais sombrios da ditadura militar, a sociedade brasileira e aqui especificamente, os meios intelectuais e artísticos sofreram duramente o peso da repressão. Muitos intelectuais e pessoas vinculadas à vida cultural do país foram presas, exiladas e até perseguidas pela polícia. A produção cultural passou a ser vigiada pela censura que foi responsável pela interdição de inúmeras peças de teatro, filmes e composições musicais.

Na vida teatral brasileira de 1964 a 1984 podemos dizer que há duas características que se fizeram presentes em pelo menos grande parte desse período: a censura e a repressão. Uma vez que o teatro foi considerado um *perigoso* inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido.

Mesmo com as constantes interdições, ameaças e atentados a teatros e elencos, alguns setores do teatro persistiram, constituindo-se numa importante frente de resistência. Um destes exemplos, podemos citar a referida peça teatral, *Um Grito Parado no Ar* que foi encenada em 1973.

Gianfrancesco Guarnieri discutirá em sua peça, um dos grandes problemas enfrentados pela sociedade brasileira, a Ditadura Militar, especificamente na dramaturgia brasileira, através da utilização de metáforas. Desse modo, o enredo da peça nos leva a refletir a cerca do *beco sem saída* que estava inserido o teatro brasileiro, faltando apenas dez dias para a apresentação do espetáculo, o elenco vai sendo privado de objetos que seriam indispensáveis para a encenação da peça, até mesmo da luz

elétrica, mas ainda assim resta um grito final no escuro, símbolo da luta frente toda opressão vivenciada no período.

Assim como o referido dramaturgo, alguns teatros tornaram a resistência como uma de suas principais características, procurando manter em cartaz peças atuais – como o Teatro São Pedro e o Ruth Escobar, em SP -, e também abrindo espaços para autores novos, como o Teatro Ipanema, no Rio. Surgiram grupos profissionais independentes, forçando um caminho alternativo ao modo de produção empresarial, fundados em um trabalho de natureza mais coletivo do que os elencos de ocasião e que tiveram importantes contribuições para a pesquisa da linguagem cênica. Entre os pioneiros estão o Pessoal do Vitor, em São Paulo, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio.

Portanto, podemos observar quais serão as respostas da sociedade a toda essa repressão, elas podem ser verificadas sob forma de peças, espetáculos, tendências e movimentos. Daí percebermos que:

No meio operário, milhares de trabalhadores foram demitidos, a CGT foi fechada, centenas de dirigentes sindicais foram perseguidos e houve intervenção em quase todos os sindicatos; ainda assim, apesar da repressão cerrada, sempre persistiam sinais da luta, com greves localizadas e ‘operações tartaruga’. O meio estudantil, em que pese à estreita vigilância realizada por alcagüetes instalados dentro das próprias salas de aula, procurou manter a tradição de ser o mais rebelde foco de agitação contra o regime militar. (...) Em um período no qual qualquer forma de organização social era alvo, no mínimo, de suspeita e havia um empenho em desbaratar qualquer iniciativa de agrupamento, a resistência nascia do gesto teimoso de insistir na reunião em torno de problemas comuns.⁹

Buscou-se das mais diversas formas e cada vez mais, subterfúgios para escapar das proibições. O difícil caminho que cabia ao teatro trilhar tornou-se muito reduzido.

Em um outro sentido, ostentou-se como uma frente ampla de resistência, na qual se uniram temporariamente os mais variados setores da criação cênica, o teatro adquiriu um destaque que nunca antes lhe coubera. Pois, durante o período da ditadura militar, a sociedade brasileira, e aqui em específico os meios intelectuais e artísticos sofreram duramente o peso da repressão.

Muitas pessoas ligadas à vida cultural brasileira foram perseguidas, presas, torturadas e até exiladas, quando não, por sua própria opção. É o caso por exemplo de

⁹ GARCIA, S. *Teatro da Militância*. Editora Perspectiva, 1990. p.122.

Augusto Boal em 1971, no estado de “(...) *São Paulo, enquanto sua peça ‘O comportamento sexual do homem, da mulher e do etc.’ é proibida, Augusto Boal é preso. No pau-de-arara, sob tortura, é acusado de afirmar que ‘existe tortura no Brasil’*(...)”¹⁰ depois de um tempo é liberto, mas ao perceber que está muito difícil trabalhar no Brasil, se exila.

Os artistas de teatro sofreram a violência física e verbal até dentro de seu próprio ambiente de trabalho, é o caso da atriz Tônia Carrero que na apresentação do espetáculo *Navalha na carne* em 1967 é considerada pelo general Juvêncio Façanha como “(...) ‘vagabunda’ e afirmando ainda: ‘A classe teatral só tem intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro’”(...)”¹¹. Todas essas intolerâncias, abusos e prepotência por parte das autoridades, irão refletir diretamente na vida cultural brasileira.

Desse modo, podemos perceber que a censura passou a “estar de sentinela” sob a produção cultural, foi responsável pela interdição de inúmeras peças de teatro, filmes e composições musicais.

No entanto, mesmo com as constantes interdições, cortes de espetáculos (que em alguns casos se tornam impossíveis de serem apresentados, o caso em 1965 de “(...) ‘*Liberdade, Liberdade*’, que na sua temporada em São Paulo sofre 25 cortes(...)”¹²), suspensões (Calabar em 1973 onde a imprensa ficou proibida até de citar seu nome), ameaças e atentados a teatros e elencos – como em 1968 “(...) o *Comando de Caça aos Comunistas invade em São Paulo o teatro onde está sendo apresentada ‘Roda-viva, de Chico Buarque, espanca e maltrata vários membros do elenco e destrói o cenário e o equipamento técnico* (...)”¹³ – o teatro persistiu enquanto resistência democrática.

Em 1968 a censura se tornará mais acirrada, principalmente após a implantação do AI-5 (1969), pois teve o estabelecimento da Censura aos meios de comunicação. Ela passa a proibir qualquer “texto dramático de caráter contestador, a não ser que assuma no palco contornos tão nebulosos que não corra o perigo de ser facilmente compreendido pelo público”¹⁴. É o caso de ‘Botequim’ em 1973 de Gianfrancesco Guarnieri que utiliza-se de

¹⁰ ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Graf. E Edit. Ltda., 1979-1980. p.94.

¹¹ ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Graf. E Edit. Ltda., 1979-1980. p.81.

¹² Michalski, Yan. O Teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p.24

¹³ Michalski, Yan. O Teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p.34

¹⁴ Prado, D. de Almeida. O melhor teatro Gianfrancesco Guarnieri. Global editora. São Paulo, 1986. p.10

uma “*linguagem tão metafórica e cifrada*” que o público “*não consegue decifrar as suas reais intenções*” como coloca Yan Michalski.

Assim, o difícil caminhar do teatro havia se tornado muito reduzido para alguns autores que chegaram a colocar que o “*empobrecimento teatral foi inegável e muitas iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas*”¹⁵.

Entretanto, sabe-se hoje que muito pelo contrário, esse teatro produziu uma das etapas mais fecundas do teatro brasileiro. Uma vez que foram poucas às vezes que surgiram tantas obras inspiradas, bem como generosos impulsos de renovação. Ostentando-se como uma frente ampla de resistência. Sob esta conjuntura que Gianfrancesco Guarnieri realizará o chamado Teatro de Ocasão, o que o momento está exigindo dele, enquanto dramaturgo.

Esta é uma das características marcantes desse dramaturgo, pois em toda sua obra ele retrata a realidade do momento em que vive, se em *Black-tie* está retratando a realidade do morro carioca, que estava muito presente em toda sua vida, desde a infância. Em *Um Grito* ele está retratando não só a precariedade do Teatro brasileiro, mas toda tormenta da Ditadura Militar em todos os âmbitos da sociedade brasileira.

A peça nos refere tanto a censura na sociedade, quanto em seu próprio meio, o teatral. Então perceberemos como as manifestações artísticas refletem e estão inseridas num contexto histórico. Não tem como um autor escrever uma obra que não esteja vinculada à realidade em que vive, uma vez que é uma produção, ela flui.

Um Grito Parado no Ar representa na obra de Guarnieri o momento em que a fala já não pode mais dar conta do real, então é neste momento que ele silencia. Está discutindo na peça o que não tem naquele momento, que é a liberdade, porque Guarnieri não parte de um tema, ele não tem a reflexão passado/presente, não discute, como nas obras anteriores, o operariado, o estudante, mas o intelectual que se volta para sua própria classe. Em *Um Grito Parado no Ar* o espaço representado dá-se no palco.

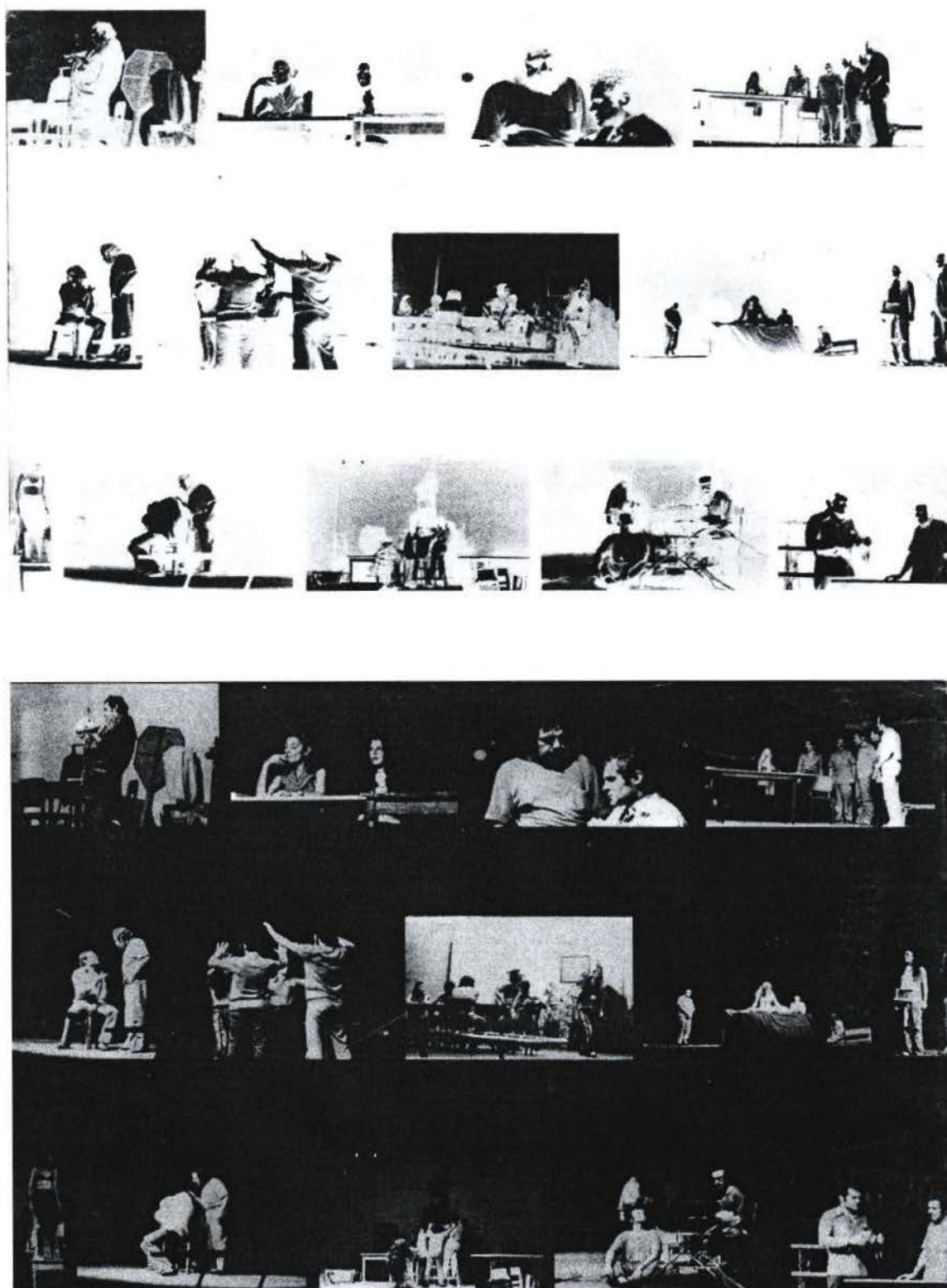
Então como é que ele trabalha? Nas brechas, através do jogo de significação entre o real e a representação.

Assim, observaremos que terá uma mudança na dramaturgia de Guarnieri, pois de *Eles não usam Black-tie* até *Botequim* temos a tentativa de um teatro que quer falar da realidade nacional, mesmo que cifrando sua linguagem. Em o *Grito* a discussão

¹⁵ MICHALSKI, Y. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p.08.

passa para o silêncio, para o não dizer, o real teatral é pensar o marco enquanto processo e não um processo de ruptura.

A partir destes pressupostos observa-se o engajamento político e social de Gianfrancesco Guarnieri, numa procura incessante, por via de seus trabalhos, discutir a realidade brasileira numa tentativa de transformação.



CAPÍTULO II

Resistência Democrática:
Um Grito Parado no Ar no alvorecer da década de 1970.

Resistência Democrática:

Um Grito Parado no Ar no alvorecer da década de 1970.

A peça *Um Grito Parado no Ar*, discute o momento em que a fala já não pode trazer transformação, uma vez que muitas discussões não podem ser feitas, então a forma encontrada é mudar a forma de se expressar, ou seja, usar a metalinguagem

Na peça, Gianfrancesco Guarnieri discute o momento difícil em que um grupo teatral se encontra apenas a dez dias da estréia do espetáculo. Ela se estrutura em um ato, que se passa durante uma tarde de ensaio do grupo teatral. As rubricas nos dão todos os elementos necessários para entendermos o espaço cênico, bem como, o clima da cena. Nelas o autor aponta para as quebras de sequência. O gravador é artifício central para a montagem da peça, ora funciona como estímulo para determinada cena, ora como parte integrante da própria cena.

Inicia-se a peça com o palco sem nenhum ator, há apenas elementos de cena espalhados que serão usados no ensaio, a rubrica nos diz que são: telões, rotundas, luzes, móveis, acessórios que sempre irão dar a impressão de improvisação. Além de uma grande mesa com bancos longos ao seu redor.

Entra em cena Augusto, mal humorado com uma pasta com o texto da peça na mão e a atira na mesa. Querendo saber onde estão os outros atores, visto que estão com mais de meia hora de atraso, até Euzébio (o ator “faz tudo”). Liga o gravador e ouvem-se trechos das entrevistas documentário, trilha sonora e ruídos que serão utilizados no espetáculo. Durante a gravação do samba tema da peça, ele liga o refletor e começa a declamar um trecho de Shakespeare em inglês. Desliga o gravador. Dá uma cambalhota sobre a mesa e diz:

Ah, teatro!... Teatro!... Teatro!... Fazer teatro é sofrer num paraíso... Mas se não fazê-lo como sabê-lo, ora porra!¹⁶

Entra Euzébio com alguns objetos de cena para o ensaio e começa a conversar com Augusto, o qual faz algumas brincadeiras e logo percebe que Euzébio está aborrecido, reclama dizendo que tudo é em cima dele, enquanto os outros atores ficam

¹⁶ Guarnieri, Gianfrancesco. *Um Grito Parado no Ar*. In: Cultura Vozes. São Paulo. p. 11.

“nas altas esferas, discutindo, laboratório” ele fica aguentando *os home*, seria os cobradores, e diz a Augusto:

Se o moço aí não toma uma providência urgente... não tem estréia... Os homens vieram para levar tudo... Queriam levar hoje mesmo. Tirei o gravador da mão deles... Usei de muita lábia... Se não, Tchau! (...) Estão devendo tudo. Deram a entrada e nada mais. Os homens estão loucos, rapaz... Diz que não protestam as promissórias pra não prejudicar ninguém. Mas querem os aparelhos de volta... De camaradagem, heim...¹⁷

Augusto começa a ficar preocupado e quer saber como o *gênio*, serio o Fernando (diretor), se explica? Euzébio diz que calmamente, que ele argumenta dizendo que tudo irá se resolver com o dinheiro que irá entrar da subvenção. Fica mais nervoso ainda em pensar que o salário dele poderia atrasar já que era apenas “*Uma bosta de quatrocentos contos!... Quem não tem quatrocentos contos pra pagar um infeliz ator pro-fis-sio-nal... está morto... morto! (...) Pra gasta em cachaça no boteco o gênio tem...*”¹⁸ e Augusto continua a se exaltar

(...) Quatro-centos contos, pó... Não é nem salário de fome... É salário de defunto... Eu só queria saber qual foi o grandessíssimo filho de uma puta que inventou esse negócio de pagar só 50% nos ensaios... Viado eu sei que é... agora quem? Qual o nome do financista... do Salvador!... 50%! Filhos da puta!... Vai me pagá e é hoje!...¹⁹

Derepente, entram apressados, como que atrasados, em cena: Fernando (diretor), Amanda (sua esposa) e Fora (uma atriz mais experiente, com 50 anos de idade), cada um com suas pastas e o texto. Fernando se dirige a Augusto perguntando se atrasou muito? Responde que também tinha chegado á pouco tempo. Pergunta a Amanda se melhorou, a qual responde que não, ainda estava rouca. Flora interfere na conversa dizendo que já havia dito para ela fazer aulas com a Madalena, pois uma tecnicazinha sempre ajuda. Amanda responde que é gripe,

Não é falta de aula... Técnica, imagina... Pra cima de mim Flora... Sou atriz de praça pública, eu! Que é que você está pensando. Na época que ainda se fazia teatro em praça pública, eu representava e todo mundo ouvia, meu

¹⁷ Ibidem, p.13.

¹⁸ Ibidem, p.14.

¹⁹ Ibidem, p.15.

anjo. E sem colher de chá de microfone. Não tinha disso, não. Era no peito mesmo... E até o infeliz lá do fundo, montado no cavalo, me ouvia... e muito bem... Não vem com essa, não...²⁰

As duas continuam a discussão e Augusto participa em favor de Amanda dizendo que a Flora “*é recalcadinha... Tem cinqüenta anos e quer fazer papel de mocinha amada*” Fernando interfere na contenda, mas as duas continuam, até que Euzébio surgi do fundo do cenário, achando que alguém o tinha chamado. Fernando o responde que não, mas que é para ele se sentar com os outros. Euzébio diz para esperar “*um pouco que o eletricista está querendo desmanchar a caixa de luz. Disse que o senhor não pagou... Chamou o senhor de Ruth... Está fazendo um escarcéu lá em cima...*” Fernando pediu para Euzébio dizer para ele “*toma um calmante... Diz pra passar logo depois da estréia que pago tudinho... Diabo de pressa...*”²¹ Euzébio então perguntou porque ele não vai conversar com o eletricista, o qual lhe respondeu que estava ensaiando, para despachar logo ele, fechar a porta e ir ensaiar. Fernando continua

Assim não dá... não dá... Dormi só duas horas... Estou exausto... Vocês ainda por cima ficam discutindo bobagens... Vamos ensaiar ou não vamos... Porque caso contrário, a gente desmancha tudo... Fica o dito por não dito... E vou pra praia!²²

Fernando pede para Augusto fazer a gentileza de ir até o banheiro e chamar Nara para o ensaio. Amanda sugere a Fernando para que descanse naquele dia e ela pouparia sua voz. Ele fica muito nervoso e lhe responde

Que descanso... Será que vocês ainda não se compenetraram que a estréia vai ser daqui a dez dias?

É quando o público percebe que faltam apenas dez dias para a estréia do espetáculo, diz que agüenta o cansaço e mostra a trilha sonora e a sonoplastia que já estava pronta aos demais integrantes. Põe o play-back para que Flora acompanhe com o canto, mas erra tudo. Amanda não perde a oportunidade de lhe dar umas alfinetadinhas, dizendo “precisa de umas aulinhas, heim?”

²⁰ Ibidem, p. 16.

²¹ Ibidem, p. 18

²² Ibidem, p. 19

Quando ao fundo Euzébio chama por Fernando e lhe dá a notícia que não quiseram nem descarregar o tapete pois o pagamento deveria ser à vista. Fernando zangado diz que tudo bem, vão estrear sem tapete. Amanda que estava em cena começa a reclamar que não vai fazer sem tapete, porque irá machucar seu joelho. Justo ela, esposa de Fernando que sabia dos problemas financeiros, ficou discutindo com ele pela falta do tapete, até que Nara e Augusto entram em cena também discutindo. Fernando num acesso de raiva pede para que parem, que são artistas, então é para trabalhar, que quem não quiser é pra avisar, porque aí dá tempo para substituir.

Augusto tenta amenizar a situação. Fernando pede desculpas, diz que não quer construir uma catedral, apenas fazer *“um espetáculo que tenha gente falando e que se entenda o que estão dizendo... Esse texto aqui é importante...”* ele quer saber o que foi que esse texto disse para eles, o que sentiram? Em que se modificaram?

Nara e Augusto começam a discutir novamente. Amanda pede para levarem a sério, Augusto pede desculpas e Fernando dá uma bronca novamente. Quando Euzébio que havia atendido ao telefone diz que é da agência e o tijolinho no jornal não vai sair sem dinheiro. Diz que então vai sem tijolinho mesmo.

Liga o gravador e ouve-se entrevista real com um pedreiro, Justino, falando sobre suas condições de vida. Augusto se manifesta ao final da entrevista *dizendo “Este cara é um sarro!... Vidão que ele leva!... Sorte que tem o poder de adaptação, não é... Senão não dava!...”* Então Fernando lhe pergunta se este entrevistado lhe dá algum elemento para o seu personagem? Que responde: *“Ele é o personagem!”*. Assim, será o primeiro momento na peça que eles começam a ensaiar Augusto fazendo a personagem de Justino preso, na Identificação.

Justino está assustado e sendo interrogado em uma estação. Está tão apavorado que não sabe nem dizer seu próprio nome para o interrogador Euzébio, que lhe dá uma bofetada. Este ato já é o suficiente para desconcentrar e começarem a discutir – esta como várias outras nos mostra as intrigas internas na peça. Fernando intervém, começam o ensaio, pede que não tenha bofetada, mas Augusto já inicia fazendo gracinhas.

Pergunta seu nome completo, o do pai, da mãe. Pressiona-o dizendo que ele não tem mãe, que é filho de puteiro. Quer saber cadê a maleta da estação. Justino diz que não roubou. Euzébio pergunta cadê a Carolina? Diz que não sabe de nenhuma Carolina. O Interrogador começa a inverter as perguntas para confundi-lo. Amanda inicia sua participação no interrogatório. Com tantas perguntas, não dão tempo de Justino pensar

para responder, começa a ficar nervoso e a enganar-se nas respostas. Os cinco começam a interrogá-lo. Em uma das passagens Justino diz “*Não vou ficar louco, não, não vou!*” Continuam-se as perguntas invertidas e ele rende-se à pressão, não consegue sustentar sua argumentação. Diz que Carolina fugiu para o interior, que não tem mãe.

Augusto cansado pede para parar o laboratório. Fernando apaga o refletor e lhe diz que seu personagem “*tem este medo o tempo inteiro. Desde que ele chega à cidade... É um medo inconsciente... Mas terrível... E o medo faz com que ele aja da forma que aja....*”²³ Pergunta para o interrogador (Euzébio) o que ele achou, disse “*me pareceu palhaço demais... Me deu raiva...*”. Nara falou que sentia vontade de bater nele.

Só nesta primeira etapa do ensaio discute-se: os interrogatórios, a tortura, o agiti-prop, a condição do profissional de teatro, e a falta de respeito para com o cidadão brasileiro.

Fernando liga o gravador, põe uma música leve para que relaxem. Toca o telefone, Euzébio vai atender e Fernando propõe o ensaio do dia, pede para Amanda falar de sua personagem

Uma mulher simples, classe média, sem grandes aspirações conscientes... Não agüenta mais o casamento, por diversas razões... Procura uma fuga... Não encontra... Procura... novamente... se realizar junto do marido... É um processo difícil... Os dois tentam honestamente... Mas...a coisa vai se agravando... E eles resolvem por fim a tudo.

Depois para Flora que novamente causa uma discussão interna. Fernando interfere, diz que não concorda com a visão de nenhuma das duas. Que a historinha da peça é simples e pequena, mas que “*o autor espera muito mais do que o enredinho*”²⁴

Você concorda que a peça não é somente a historinha de um casal, mas a vida de uma cidade, de uma metrópole, suas tensões, seu clima, sua poluição, suas lutas, seu desespero...²⁵

Fernando continua conversando com eles sobre seus personagens, dizendo da importância de cada um deles. A proposta do ensaio do dia é partir do relacionamento do casal, não precisam se restringirem ao texto e os outros vão se integrando no exercício.

²³ Ibidem, p.43.

²⁴ Ibidem, p.47.

²⁵ Ibidem, p.47.

Euzébio que ficou durante muito tempo no telefone disse a Fernando que era o Armando do banco, referente a um cheque frio de “*quatrocentos e poucos contos*” que estava sem fundo. Amanda lembra-se que era o cheque das perucas *post datado* que eles descontaram antes da data. E continua a discussão por conta do cheque sem fundo. Desviando a atenção do ensaio. Até que o próprio Fernando põe um basta

Tá bom tá... Obrigado, viu... *Estréio nem que seja na marra...* Vamos ensaiar... Já falei, Euzébio, durante o ensaio não quero saber de problemas de produção! (grifo nosso)²⁶

Augusto será o Rafael e Amanda a personagem de Lúcia no relacionamento amoroso falido do casal. Ligam o gravador em ruído de tráfego. Cada um irá assumir o comportamento que sentirem vontade.

Rafael e Lúcia começam a discutir a relação, pensam em por um ponto final. Lúcia sugere *Formicida com guaraná*. Fernando no gravador liga ruído de desastre, sirenes. Rafael coloca o veneno nos copos. Eles brindam. Nesta discussão percebemos o emprego das brechas utilizadas pelo autor, na reflexão de questões que estão presentes no momento, como: o medo constante da sociedade brasileira, o fato das coisas serem feitas no subentendido e o movimento feminista.

Mas, depois de brindarem continuam a conversar sobre sua relação. Em um determinado momento desta discussão Lúcia não está mais dirigindo-se a Rafael, mas sim a Fernando. Ou seja, Amanda começa a discutir sua relação amorosa com seu esposo na frente dos colegas de trabalho

Que aconteceu conosco? A gente ria, a gente brigava, a gente cantava... Havia alegria numa confusão enorme... (...) Por que? Vamos reconhecer... Explicar... E depois tudo que você quiser!... Tchin-tchin mil vezes... Mas em paz, meu Deus do céu... Me ouve Fernando!... O que está acontecendo com a gente... (...) Lembra como a gente era... Lembra, Fernando, lembra... Caramba dois caras mais do que cem por cento, mais do que legais... Com suas tolices, suas caturrices, até mesmo burrice em certas coisas... (...) Mas era lega... Depois, acho que os dois, nós fomos murchando... Quando a gente ria, a gente achava graça mesmo... Quando a gente falava... a gente falava

²⁶ Ibidem, p.52

mesmo... Era tudo mesmo... Depois é que virou no faz de conta e no subentendido...²⁷

Até que Augusto (Rafael) enfurecido diz a Lúcia que é Rafael e não Fernando. Parte para cima dela, no momento em que Fernando liga o gravador e *“Ouve-se irradiação de futebol exatamente na hora do grito de gooooooooool... Todos se assustam. Após segundos de hesitação”*²⁸ começam a torcer pelos times de futebol. Neste momento, observaremos que o gravador no desenrolar do texto dramático, exerce uma função relevante, pois se em alguns momentos funciona como um estímulo nas mãos do diretor Fernando para os atores interpretarem, em outros como ruptura de cenas muito forte, como no caso da agressão de Rafael à Lúcia.

As mulheres começam a chorar e Augusto e Euzébio continuam torcendo. Fernando no gravador muda o estímulo, coloca sirenes e tiros. Há um pânico em cena. Nara cai no chão e é pisada. *“Fernando interrompe tudo. Silêncio. Todos exaustos entreolham-se, ainda aturdidos. No gravador, badalar de sinos, fúnebres e batidas de tambor... Augusto olha para Nara que está no chão como morta. Amanda e Flora colocam chalés negros na cabeça. Num instante forma-se um cortejo fúnebre.”*²⁹

Flora neste momento do ensaio é a mãe que perde a filha. Seu nome é Maria e vem dos mortos. Fernando tenta interromper, mas Flora continua interpretando. Augusto como chacinha à ajuda em sua personificação *“É a morte!... A morte em sua casa!... Oito mil cruzeiros para o morto mais morto!...”*³⁰ Fernando coloca música de programa de auditório.

Augusto ainda como chacinha faz o casamento de Fernando e Amanda em nome *“do bacalhau, do IBOPE e da banha!”* Fernando interrompe o ensaio. E cada um começa a falar o que sentiu durante as interpretações. Inclusive Fernando diz conversar com Amanda em casa durante sua interpretação de Lúcia do *“Rir, mesmo... Tudo mesmo...”* Durante o levantamento de questões Euzébio percebe que estão pegando os refletores e juntamente com Fernando vão ver o que está acontecendo.

Amanda vai ao gravador. Ouve opiniões de pessoas do povo sobre teatro. Augusto beija Flora e Nara massageia a perna. Amanda coloca uma música de violão. Nara começa a cantar uma canção popular. Flora a acompanha e logo Amanda e Augusto juntam-se a elas.

²⁷ Ibidem, p. 60-61.

²⁸ Ibidem, p.62.

²⁹ Ibidem, p.64.

³⁰ Ibidem, p.67

Euzébio e Fernando entram em cena conversando, dizem que levaram os refletores de cima. Fernando fala que *“faltam dez dias, até lá muita coisa pode acontecer. Desanimar é que não adianta...”*³¹ Pergunta a todos se querem continuar o ensaio ou não. A maioria concorda.

Irão passar novamente à parte da identificação, só que agora Nara ficou no lugar de Augusto como Justino. E Fernando inicia como interrogador, não Euzébio. Quer saber seu nome, profissão, se tem namorado, seu cantor preferido, compositor, se gosta mais do papai ou da mamãe, se ainda é virgem, seu escritor preferido, o que acha do Vietnam, o que sabe de lá, a novela que mais gosta. Nara responde *“O que é bom está na Globo. Mais um campeão de audiência.”*³² Fernando para o ensaio dizendo que ela criticou, inicia então uma discussão entre os atores a cerca do assunto.

Fernando propõe que voltem o ensaio com Lúcia e Rafael, só que agora ele faz o papel, Amanda não aceita diz *“esse laboratório a gente faz em casa”*. Então, que ensaie o papel da prostituta. Amanda sobe em cima da mesa e pergunta quem se abilita Augusto ou Euzébio. Fernando pede em vários momentos que ela pare, até que enfurecido briga com Augusto, o qual lhe diz

(...) Ta irritado com tua mulher e vem descarregar pra cima de mim... Essa não... (...) Ninguém tem nada a ver com o seu desespero PESSOAL... Falar pros outros é importante paca... Disso eu sei... E tenho uma bruta responsabilidade, ora porra... E se brinco muito é porque no fundo é tudo muito engraçado! Engraçado mesmo. A atitude de vocês dois é mais do que desagradável. É engraçada... não, é ridícula!... E vocês estão sendo ridículos... Ê... E eu estou decepcionado... e... e eu gosto paca de vocês... (...) E vocês estão ficando assim porque... porque a gente está se deixando trancar no nosso mundinho de bosta (...) Eu não entendo direito... Sei só que não basta dizer “Não é isso, não quero” é preciso dizer “Eu quero isso! Quero aquilo!” Estão jogando Flit na gente e a gente não percebe... Ficamos aí, batendo asa... ora, porra!³³

Fernando lhe responde que *“Pelo menos a gente se preocupa. Só fico em paz quando eu me comunico... E só sei me comunicar através disso que está aqui... Mas está cada vez mais difícil”* Vai até o gravador e liga na *“entrevista com uma prostituta,*

³¹ Ibidem, p.73

³² Ibidem, p.79.

³³ Ibidem, p. 84-85.

deixa a fita correr; começa o samba tema... Aos poucos todos começam a cantar. Logo após entrevista com um feirante.”³⁴ Euzébio grita *situação proposta, feira!* Nara entra na animação, Flora chama por Amanda (que até o momento estava como uma estátua em cima da mesa) e diz *“Todo mundo, como se fosse estréia!”* Nara vai até o gravador e coloca novamente a música. Quando, derrepente, *“Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele...”*³⁵ Euzébio fala para o rapaz tirar as mãos do gravador, Fernando diz para deixar, apenas para entregar a fita³⁶. Há um mal estar geral. Euzébio comenta que já existe gravadores melhores e mais baratos. Continua o silêncio. Até que Fernando animando-se diz *“Como é gente? Não era pra cantar... o tema como é que é? Precisa de play-back não... Não precisa de nada! Nada!...”*.

Flora e Euzébio começam a cantar, logo seguidos por Augusto, Nara e Fernando e só depois Amanda. A rubrica nos diz que fazem um verdadeiro bloco carnavalesco, com efeitos de luz e muito desespero. Fernando propõe a situação de feira, pede para criarem. Euzébio assim é o feirante e Nara a cliente. Participa Flora interpretando uma débil mental, vendedora de bilhetes.

Nara vai até Augusto, faz o papel de uma nortista e dá a notícia ao esposo Justino que está grávida. Ele exita por alguns instantes, mas ela o anima. Pede uma bebidinha para comemorar no bar. Conta um acontecimento de sua terra para Euzébio e Fernando que não acreditam em sua conversa. Augusto (interpretando Justino) começa a ficar nervoso e a brigar com Fernando. Euzébio o segura. Fernando afasta-se e fica observando.

O dono do bar (Euzébio) vai acalmando-o. Vê Nara observando-o ajoelhada e diz para o bacurí chegar perto dele. Ela vai, diz que se chama Zé e que tem cinco anos. Ele lhe fala que seu filho será forte, grande e bonito como ele.

Amanda grita por seu filho, para que o *monstro* o large. Euzébio diz que irá matá-lo. Augusto corre dos demais. Fernando fala para pegarem, pois puxou uma peixeira para ele e o bateu. Euzébio grita que é um tarado. Flora fala para lincharem. Todos correm e o cercam, amarram-no na coluna de suporte dos materiais de cena. Rasgam suas roupas. Flora fala para por fogo. Augusto pede para parar. Amanda diz que está machucando ele, o qual lhe responde que

³⁴ Ibidem, p.85.

³⁵ Ibidem, p. 86.

³⁶ Esta fita seria a que os atores haviam feito entrevistas na rua com pedreiros, feirantes, prostitutas, para o processo de construção dos personagens do espetáculo.

Não, não é isso, não... É que descobri... Hoje descobri tanta coisa... Mas eu descobri... Eu... Identificação: nome – Augusto, profissão – ator, (...) descobri e declaro do alto deste poste que machuca como o diabo, de onde vinte e oito anos vos contemplam que eu amo desesperadamente essa porqueirinha que está aí embaixo (...) tenho de dizer pra todo mundo... e não é babaquice... Eu te amo!... Eu te amo Nara...³⁷

Nara emocionada chora-rindo, corre até ele e o abraça apaixonadamente. Conversam sobre seus sentimentos. Amanda e Fernando pedem desculpas um ao outro. Todos brincam com eles para que se beijem. Quando apagam-se as luzes.

Euzébio diz que são os fusíveis e vai ver. Amanda ascende alguns tocos de vela. Augusto e Nara começam a tocar-se. Fernando e Amanda também. Euzébio volta dizendo que cortaram a luz. Fernando o responde “*Deixa... Deixa... A gente estréia nem que seja na marra...*”³⁸ Augusto complementa “*Então, não? Que é que estão pensando. Então eu sou espancado, linchado, tomo formicida, amo, corro, morro... E não vai ter estréia... SEM ESSA!*” .

Flora fala que as velas estão acabando. Augusto diz *deixa, a gente espera amanhecer!*. Fernando pede para Amanda se pode deitar a cabeça no seu colo. E começa dizer suas idéias para o segundo ato. Flora diz que sua vela apagou. Depois a de Nara, até que sobra apenas uma. Ao se apagar, ouve-se um grito enorme de Augusto.

O grito da luta, da persistência, apesar de tudo, não deve-se desistir, tudo dá-se um jeitinho. Apesar de alguns atores terem, por uma questão de sobrevivência que ir fazer televisão, continuam lutando, só que agora da forma que é possível.

Portanto, *Um Grito Parado no Ar* coloca em discussão questões muito importante daquele momento, a impossibilidade de se trabalhar em seu próprio ambiente de trabalho. A repressão da Ditadura Militar e a censura aos meios de comunicação. Mas, que nem por isso irão desistir de seus ideais.

³⁷ Ibidem, p. 95.

³⁸ Ibidem, p.98.



CAPÍTULO III

Metáforas na Escuridão nos Anos de Chumbo (Brasil, 1970):

As várias interpretações.

Metáforas na Escuridão nos Anos de Chumbo: As várias Interpretações.

O principal acontecimento do ano em São Paulo, no sentido de constituir um primeiro, embora ainda vago, sinal de que algo está querendo começar a mudar, é a montagem do belo texto de Guarnieri, 'Um grito parado no ar'. 'Botequim' havia esbarrado em São Paulo no mesmo problema de incomunicabilidade que marcaria a seguir a sua carreira carioca. Mas 'Um grito parado no ar', embora seja também uma peça até certo ponto metafórica, transmite, já a partir do título, uma manifestação de inconformismo e rebeldia tão contundente que a sua liberação pela censura, no contexto de 1973, aparece como uma inexplicável surpresa. Usando a imagem de um jovem grupo de teatro que, embora enfraquecido pelas encucações individuais dos seus integrantes e por pressões econômicas que parecem inviabilizar passo por passo o seu trabalho, obstina-se em não desistir de estreiar, a qualquer preço, 'mesmo que seja na marra', Guarnieri lança um comovente grito de coragem e resistência, facilmente captado e recebido com entusiasmo pelo público, graças, também, à eficiente direção de Fernando Peixoto e à emocionada participação de um ótimo elenco encabeçado por Othon Bastos.³⁹

Esta é uma declaração do crítico Yan Michalski ao se referir à peça do dramaturgo e ator Gianfrancesco Guarnieri, pois ele seria o autor da primeira peça teatral que naquele momento tão delicado da história brasileira, estava levando ao palco a realidade e, não sendo vedada pela censura, uma vez que, em outros momentos, apenas o nome da peça *Um Grito Parado no Ar* já seria um dos motivos para proibirem sua apresentação.

Michalski deixa bem claro que Guarnieri ao contrário de *Botequim* consegue em *Um Grito Parado no Ar* driblar a censura e, além do mais, usar uma linguagem que o público entenda, ou seja, compreenderam a mensagem que a peça teatral estava transmitindo. Já que em *Botequim* havia tanto uso de metáforas que não teve o sucesso esperado, pois o público não conseguiu decifrar suas reais intenções, Yan Michalski diz que "o público sai do teatro perplexo".

³⁹ Michalski, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985. p.58.

Já que uma peça teatral com esse título tão sugestivo: *Um Grito Parado no Ar* não foi censurada, em plenos anos 70 (1970) vamos saber então, o que ela nos apresenta.

Um Grito Parado no Ar de Gianfrancesco Guarnieri, um dos maiores dramaturgos da década de 1970, foi encenada em 1973, no Teatro Guaíra em Curitiba, produzida pela Cia. Martha Overbeck e Othon Bastos sob direção de Fernando Peixoto. É composta por seis personagens: Augusto interpretado por Othon Bastos, Amanda pela Martha Overbeck, Flora a atriz Assunta Perez (Liana Duval)*, Fernando pelo Ênio Carvalho (Lorival Pariz)⁴⁰, Nara a Sônia Loureiro e Euzébio pelo Oswaldo Campozana.

Guarnieri discute, no texto dramático desta peça, os problemas enfrentados pela sociedade brasileira naquele momento histórico: a Ditadura Militar, notadamente o período chamado “anos de chumbo”, inaugurado pelo AI-5 (Ato Institucional nº 5). Conseguir passar pela censura em se tratando, especificamente, do âmbito cultural, era uma das propostas de vários dramaturgos, dentre eles Gianfrancesco.

O enredo da peça está vinculado ao teatro de resistência e reflete o momento difícil em que a dramaturgia brasileira atravessava, tentando equacionar problemas sociais presentes no momento, mas evitando referências muito explícitas que pudessem levar à proibição da peça. O texto dramático propõe aspirações e inquietações evidenciando uma nova postura, agressiva e angustiada, mas ao mesmo tempo sincera. Foi um dos primeiros espetáculos que consegue driblar o cerco da censura em plena ditadura militar por meio da utilização de uma linguagem metafórica, que revela o inconformismo e rebeldia característicos do período.

Num depoimento prestado na ocasião, referindo-se às metáforas empregadas na peça, Guarnieri admite que:

(...) são minhas primeiras incursões no reino das metáforas e dos símbolos. Eu penso que esta ginástica possa ser útil, no sentido de que nos obriga a mexer com a gente mesmo. (...) Ter de modificar a própria maneira de falar pode ser bom, no sentido em que a modificação traz a conquista de novos instrumentos.⁴¹

* Os nomes entre parêntesis equivalem a substituições que foram realizadas, no decorrer das apresentações, no elenco.

⁴¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado no Ar*. Revista Argumento, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, nº 1, 1973. (Entrevista concedida a Geraldo Mayrinki).

A ação de *Um Grito Parado no Ar* opera, simultaneamente, um efeito alegórico para atingir um fim realista, qual seja, mostrar o teatro como um local onde se trabalha e se fabrica uma aparência da realidade.

Em *Um Grito Parado no Ar* discuti-se o processo de trabalho de um grupo de teatro, como em um laboratório⁴². Tratando as dificuldades que estão enfrentando dentro e fora do palco, apenas há dez dias para a estréia do espetáculo. Pois, a todo momento os artistas passam por situações desagradáveis, geralmente o ensaio vai sendo interrompido por credores. E, por não terem dinheiro para pagar os aluguéis dos objetos que seriam indispensáveis para a apresentação do espetáculo, eles vão sendo retirados, como: o gravador, o tapete, os fusíveis, sem propaganda e ainda tem que levar o electricista na “lábria” para não ficarem sem luz. E, neste momento, o dramaturgo vai discutindo o problema financeiro que a classe teatral está inserida, pois não tem dinheiro nem para pagar os aluguéis dos objetos.

Quando não são os credores que interrompem o ensaio, são os atores que fazem brincadeiras, em alguns momentos chegam a serem maldosas. Demonstrando assim, “*a agressividade das pessoas, a crueldade da civilização moderna, a tensão dos grandes aglomerados, mas por outro lado há também a criação artística, com toda generosidade, os empréstimos desinteressados, a camaradagem, a bebida e o cafezinho compartilhados no bar da esquina*”⁴³.

Esse despojamento das condições objetivas de se estrear a peça pode ser visto tanto em relação à atividade teatral propriamente dita, como em relação à interferência da situação política sobre a produção cultural. Podemos observar que alguns aspectos ligados ao teatro são discutidos na peça como o baixo salário dos atores.

Segundo o diretor Fernando Peixoto a estrutura de *Um Grito Parado no Ar* é construída pela interpretação dialética de três planos da realidade, assim ele explica as articulações existentes na encenação:

– um grupo de artistas, um diretor e cinco atores, procura realizar um trabalho, enfrentando toda sorte de pressões externas, cujas causas são apenas sugeridas pelo autor; o trabalho está sendo minado por uma infraestrutura repressiva, que provoca uma crise de conseqüências

⁴² Ou seja, é um teatro que está sendo feito, dentro do próprio teatro, o chamado metateatro – termo que será discutido em outro momento.

⁴³ Ibidem, p. 32.

insuspeitas; a peça que este grupo está procurando encenar é mostrada através de cenas isoladas, mas nunca totalmente definida – o que fica evidente é que se trata de uma espécie de painel da vida numa grande cidade, no caso certamente São Paulo; estes artistas compreendem a necessidade e o sentido de montarem um texto que mostra a vida do povo e suas contradições, mas estão incapacitados para o trabalho pela ameaça constante da crise econômica e por suas conseqüências – o desespero pessoal, discussões mesquinhas, ridículas, problemas pessoais que castram o relacionamento entre os personagens e que impedem a criação de um clima tranqüilo para o exercício de uma atividade criadora conseqüente. Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais e psicológicas para o exercício da profissão. As causas de tudo isso são em última análise, o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro.

– Em outro plano estão os poucos momentos em que diretor e atores conseguem vencer, ao menos aparentemente, seus problemas pessoais, e chegam a trabalhar. São mostrados exercícios de interpretação, laboratórios e improvisações, discussões sobre os personagens. O espectador assiste ao processo de criação do ator. A mística do teatro é desnudada. O teatro aparece como um trabalho intelectual e braça, difícil e invertido, confuso e lógico, racional e irracional, controlado e instintivo.(...) Sem dúvida um dos maiores problemas do teatro brasileiro em nossos dias é o fato evidente de que a verdade está cada vez mais ausente da literatura dramática e do palco. É substituída pela institucionalização de uma fábrica de ilusão e mentira ou é soterrada pelo desespero pessoal e místico de muitos que mergulham dentro de si mesmos, confundem a realidade objetiva com os probleminhas ridículos de cada um, fecham os olhos para o que os cerca. (...) A denúncia de Guarnieri possui um significado profundo.

– Num terceiro plano estão as entrevistas com o povo, todas autênticas, gravadas nas ruas de São Paulo. Na peça dentro da peça seriam entrevistas realizadas pelos atores para servirem de material de estudo para a criação de seus personagens, ou de estímulos de conhecimento para a articulação de exercícios e laboratórios de improvisação. Na peça de Guarnieri são mais um tipo de denúncia (...) O mundo fechado dos personagens é interrompido pela voz do povo, que fala de seus

problemas. Elas evidenciam claramente o que o teatro não consegue explicar (...) Quando o povo fala no palco através das caixas dos alto-falantes do gravador, os atores fazem silêncio. Estão impotentes diante do real.”⁴⁴

Para Fernando Peixoto estes três planos formam um todo. “E cada um deles expressa uma postura, mas é o confronto e a articulação que se estabelece entre eles que define cenicamente o significado de *Um Grito Parado no Ar*.” Pois, em vários momentos na peça, principalmente na construção de seus personagens é que percebemos isso. Em várias cenas poderiam ilustrar o que queremos dizer, uma delas é a que Fernando explica a Augusto que tipo de “Justino” deve fazer

Fernando – Quero um Justino-Pedro, Justino-Antônio, Justino-Juvenal, um Justino, Pedro, Antônio, Juvenal...

Augusto – Olha, parece incrível, ninguém vai acreditar, mas agora eu entendi. Simples. Não precisa nem mais ensaiar... Justino, Pedro, Antônio, Juvenal, Jacinto, o que tiver de Justino danado por aí... Entendi...⁴⁵

Desse modo, perceberemos que a principal discussão da peça será quando a partir da encenação do laboratório há o jogo entre o real (na peça) e a representação. Ou seja, é através da representação que os personagens descobrem-se, sendo-lhes revelado um conhecimento de que até então não dispunham. Esse jogo de significação do real e da representação, segundo Lúcia Mac Dowell, “só pode ocorrer porque os personagens estão em processo de composição”.

O texto dramático pode ser dividido em várias situações, em que os seis atores vão, através do ensaio, fazendo a construção dos seus personagens.

A personagem de Augusto interpretado por Othon Bastos, é um dos mais importantes na peça, uma vez que ele se faz presente em vários momentos. As intromissões possibilitadas a personagem, lhe dá a oportunidade de discutir questões latentes no momento histórico, como: repressão à sociedade brasileira, censura aos meios de comunicação, hierarquização do teatro em um grupo coletivo, profissionalização do teatro e a crítica à TV Globo. O mais relevante é que, Augusto

⁴⁴ PEIXOTO, Fernando. Notas Sobre *Um Grito Parado no Ar*. In: Teatro em Pedacos. São Paulo. Editora Hucitec: 1980, p. 163-164.

⁴⁵ Gianfrancesco Guarnieri. Obra citada, p.27-28.

discuti todos estes temas, que seriam polêmicos no período, sem que a peça fosse censurada.

Amanda é uma jovem atriz, esposa do diretor Fernando e sem muita experiência. Isso porque em algumas situações da peça, a atriz se mostra incapaz de separar seus problemas particulares com o esposo Fernando e os problemas com o diretor e profissional Fernando (ambos a mesma pessoa), pois tenta em alguns momentos provocar ciúmes com seus colegas de trabalho, no marido, que está à beira de um ataque de nervo pelas condições do presente teatro.

Fernando é um diretor que apesar de todos os problemas que o grupo está passando – como as dificuldades financeiras – leva o trabalho a sério, está preocupado com a proximidade da estréia do espetáculo. Em alguns momentos se mostra autoritário, em outros muito tolerante, mas no final do enredo da peça, apresenta-nos exausto, por se findar mais um dia-de-trabalho.

Flora e Euzébio representam os dois atores mais experientes do grupo. Flora, aquela atriz que apresentava em praça pública, sem microfone e o *espectador por mais longe que estivesse do palco deveria ouvi-la* – em vários momentos no decorrer da peça, a atriz ressalta isso.

Euzébio é o ator que não exercia apenas a sua função, de representar. Mas, organizava o cenário para o ensaio, tentava resolver os problemas com os credores e ainda tinha que esquecer tudo que estava acontecendo lá fora e interpretar.

Nara apresenta-se como uma atriz toda moderninha, um dos elementos que nos leva a perceber isto é a quantidade de gírias em inglês que pronuncia. Uma outra crítica que estava presente como discussões temáticas da peça, a influência estrangeira na nação brasileira.

Elza Cunha Vincenzo em sua dissertação analisando a peça *Um Grito Parado no Ar* nos diz que Guarnieri está como nunca, à vontade

Suas duas experiências fundamentais no teatro aqui se fundem definitivamente: o resultado é talvez a mais fluente de suas peças. Fluente é o primeiro adjetivo que nos ocorre ao falar de *Um Grito*, sabendo embora que fluência teatral é justamente uma das características mais evidentes desta dramaturgia. No caso presente, ela contribui para uma verossimilhança tão grande, para uma adequação tão perfeita à realidade, que toda a peça às vezes soa como realidade empírica pura e simples.

Mas a fluência abre em *Um Grito Parado no Ar* também espaço para outros elementos como o humor e, principalmente, a poesia.⁴⁶

Ela ainda analisa a importância da não linearidade empregada no desenrolar do enredo da peça

(...) a não linearidade, a fragmentação, a inconclusão aparente das cenas, a fusão de segmentos de ficção e realidade, constituem problemas de leitura a ser resolvidos. Aqui, o próprio fato de a ação estar *no palco*, em tempo de ensaio, possibilita a existência de uma tal escritura sem maiores problemas para sua decifração, uma vez que o próprio palco lhe confere a unidade e a organização necessárias. Algo assim como um *sistema coringa* funciona naturalmente, independentemente de uma convenção pré-estabelecida: e, decorrência do grande *jogo* que se forma, vão entrando todos, somando-se, sucedendo-se ou revezando-se, na medida da necessidade, à proporção que vão sendo chamados pela *situação*, só momentaneamente perdendo sua identidade, para voltar rapidamente a ela antes que o sentido se torne de difícil apreensão. Exemplo disso é toda a sequência do primeiro interrogatório, uma sequência teatralmente perfeita, na sua preparação, no seu crescimento e no seu desenlace. (...)⁴⁷

Ainda discute que ele desmascara o teatro, mostrando ao público todo processo de preparação e composição dos atores para com seus personagens. Ela argumenta dizendo que Guarnieri descreve seu próprio processo de trabalho como ator. Idéia também compartilhada por Flávio Rangel no depoimento de Gianfrancesco Guarnieri ao SNT, São Paulo.⁴⁸

Entretanto, ao analisarmos o enredo de *Um Grito Parado no Ar*, perceberemos que os grandes temas que norteiam toda peça é a discussão da impossibilidade de apresentação do espetáculo, diante da dificuldade financeira e a censura aos meios de comunicação que Gianfrancesco Guarnieri vai trabalhando, utilizando-se das metáforas, por meio das brechas deixadas pelos personagens.

⁴⁶ Vincenzo, Elza Cunha. *Um Grito Parado no Ar*. In: Dissertação apresentada ao Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. p.203.

⁴⁷ Ibidem, p. 204.

⁴⁸ Como a própria Vincenzo enfatiza em sua nota de rodapé de número 7.

Considerações Finais

Diante de todas as discussões até aqui apresentadas, tentamos valorizar as possíveis ligações entre História e Teatro ou, de uma maneira geral, as relações entre um determinado momento histórico e as expressões artísticas relacionadas a tal momento, pois acreditamos que todas as ações humanas são frutos de uma época. Dessa forma, a arte que se pretendeu analisar nos fornece sempre um instigante diálogo com o seu momento, sendo produzida com esta finalidade.

O objetivo foi compreender aspectos da obra de Gianfrancesco Guarnieri, principalmente, na análise da peça teatral *Um Grito Parado no Ar*, que mostra-se como um primeiro exercício de entrosamento do texto teatral, como documento de análise para o historiador. A pesquisa não pretendeu esgotar as discussões suscitadas pela obra do dramaturgo, visto sua vasta dimensão e complexidade. Mas fazer o levantamento de questões.

Pesquisar a trajetória de Gianfrancesco Guarnieri é entendê-lo como homem de seu tempo, que nos vários momentos evidenciados não se absteve do debate; mostrou por meio de seus textos e peças sua opinião, posicionou-se e seguiu firme nos seus propósitos, traduzindo para a arte a necessidade de uma consciência política.

A análise da peça *Um Grito Parado no Ar* buscou, em primeira instância, fazer um recorte documental, o que propiciou refletir mais sistematicamente sobre os problemas enfrentados pela sociedade brasileira, em específico, a classe teatral durante o período repressivo da Ditadura Militar. As discussões suscitadas foram fundamentais nesta empreitada, visto que na década de 1970 as questões que tratam o tema ainda se mostram incipientes.

Uma reflexão que buscasse entender as mudanças ocorridas no Brasil nos anos de 1970, as transformações causadas na sociedade e por conseguinte nos trabalhos artísticos mostrou-se necessário. As reflexões feitas no Capítulo II, pautaram-se em indagações ainda bem iniciais, com limites de leitura. O que se pretendeu foi uma primeira discussão, haja vista, a complexidade do assunto.

A pesquisa que se pauta na discussão de um texto dramático como instrumento principal de análise é uma das várias possibilidades para o entendimento da arte teatral em um dado momento, seja na sua escrita ou na sua encenação. Uma pesquisa em que a encenação fosse o documento com o qual o historiador tentaria “recuperar” um dado

espetáculo, buscando compreender como uma linguagem estética fala a um dado momento, evidencia-se como de importante interesse. Portanto, tal investigação pretende-se fazer presente em uma análise futura.

Desse modo, pretendeu-se dar o primeiro passo, o que foi muito importante para a consolidação de um trabalho de pesquisa que busca um prosseguimento. Os questionamentos produzidos neste texto buscaram contribuir para o encaminhamento das questões postas nas décadas subsequentes.

BIBLIOGRAFIA

TEATRO

- ARRABAL, José. et alii. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1969.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DEPOIMENTOS V. Rio de Janeiro: MEC/SEC, 1981. (Coleção Depoimentos, 5).
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2000.
- GARCIA, Silvana. (org.) *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- _____. *O Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Campinas, 1977. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – IFCH/UNICAMP.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um Grito Parado no Ar*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- KHOURY, Simon. (org.) *Atrás da Máscara* (1º vol.), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª ed., São Paulo: Global, 2001.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NEVES, João das. *Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- NORONHA, Luiz & FAISSAL, Rogério. *A Construção do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- PASCOAL, Eliane dos Santos. *Cenas da Arena de um teatro: Guarnieri e Vianinha (1958-1959)*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em História) – PUC/São Paulo.
- PATRIOTA, Rosângela. *História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo*. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & _____. (org.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: EDUFU, 2001.
- _____. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- _____. *Teatro em movimento*. 3ª ed., São Paulo: HUCITEC, 1989.
- _____. *Teatro em pedaços*. 2ª ed., São Paulo: HUCITEC, 1989.
- _____. *Teatro em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1989.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Melhor Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. 2ª ed., São Paulo: Global, 2001.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- _____. *A mochila do mascate*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

- ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri – um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplausos – Série Perfil).
- SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: *Monografias/1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM, 1983, p. 7-104.
- SOARES, Michele. *Resistência e Revolução no Teatro: Arena conta Movimentos Libertários*. (1965-1967). Uberlândia, 2002. Dissertação (Mestrado em História) – INHIS/UFU.
- VICENZO, Elza Cunha de. *A Dramaturgia Social de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo, 1979. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa Estado Autoritário (1968-1978): o exército cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.
- COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas, a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1998.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- PATRIOTA, Rosângela & RAMOS, Alcides Freire. *História e Cultura: espaços plurais*. Uberlândia: ASPPECTUS, 2002.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) *Escrita, linguagem, objetos: Leituras de história cultural*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
- REIS FILHO, Daniel Arão. *A Revolução Faltou ao Encontro: os comunistas no Brasil*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. (org.) *História da Vida Privada no Brasil (4): Contrastes da intimidade contemporânea*. 1ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

METODOLOGIA E TEORIA

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 4ª ed., São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História: ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHARTIER, Roger. *Formas e Sentido – Cultura Escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003.
- _____. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- _____. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- _____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janáina. (orgs) *Usos e abusos da História Oral*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2001.
- LANGLOIS, CH. & SEIGNOBOS, CH. *Introdução aos Estudos Históricos*. São Paulo: Renascença, 1946.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. SILVA, Marcos A. da. (org.) *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1987.