

## UM GRITO PARADO NO AR – A METÁFORA DA RESISTÊNCIA

Maria Cristina Monteiro\*

### RESUMO

Este é um estudo sobre a peça teatral *Um grito parado no ar* de Gianfrancesco Guarnieri. Ao ser categorizada, pelo próprio autor, como uma peça pertencente ao que denominou “Teatro de Ocasão”, suscitou não apenas a necessidade de se investigar tal momento de sua dramaturgia, mas também de definir os caminhos de leitura e análise da obra. Para tanto, optou-se por seguir a trajetória e os critérios de análise propostos na própria peça. Tal posicionamento, entretanto, não significa desconsiderar um constructo teórico para a condução de sua leitura crítica. Fernando Peixoto, Marlí Teresa Furtado e (paradoxalmente) Augusto Boal indicarão outros caminhos. O artigo abarca, num primeiro momento, o cidadão, o ator, o diretor e o dramaturgo Guarnieri e sua inserção na história político-cultural do país; num segundo momento, uma leitura crítico-literária da peça que, sem dúvida, denuncia um período de forte opressão social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guarnieri. Teatro de Ocasão. Metáfora da Resistência.

### ABSTRACT

This paper presents an analysis of the play "A Cry Stuck In The Air", by Gianfrancesco Guarnieri. When classified by the author as a play which belongs to the "Occasional Theater", it raised not only the necessity of investigating that moment of his dramatic art, but also of defining ways to read and to analyse the work. Therefore, it was decided to follow the course and the analysis criteria suggested in the play. However, such position does not intend to disregard a theoretical construct to the conveyance of its critical reading. Fernando Peixoto, Marlí Teresa Furtado, and, paradoxically, Augusto Boal will suggest different ways. The article focus, firstly, on the citizen, the actor, the director, the playwright Guarnieri and his inclusion in the political-cultural history of the country, and, secondly, on a critical literary reading of the play, which undoubtedly denounces a period of strong social oppression.

**Key words:** Guarnieri, Occasional Theater, Resistance Metaphore

---

\* Professora Titulada – PDE – 2007.

Mestra em Letras – Literatura Brasileira – pela Universidade Federal do Paraná.

E-mail: crismon@seed.gov.br

## 1 INTRODUÇÃO

Gianfrancesco Guarnieri, desde que surgiu como dramaturgo, se impôs no nosso panorama artístico. Moldou, de maneira singular, sua técnica de denúncia, tendo em vista o combate à alienação e à reificação do ser humano.

Guarnica, Guarnieri, Tchêco. Depende de quem o chamar, já ganhou todos os prêmios, virou a mesa da dramaturgia nacional. Ator, diretor e dramaturgo, Guarnieri teve o reconhecimento de grande parte da mais exigente crítica de teatro e conquistou um público significativo.

Nosso trabalho propõe apresentar de maneira especial o dramaturgo Guarnieri, mas para tanto nossa atenção se voltará para cidadão e o artista.

Autor de uma vasta obra, escritor de telenovelas, séries especiais para televisão e de mais de vinte peças teatrais encenadas, convidou-nos a mergulhar nesse universo e aí descobrimos um encanto especial em *Um grito parado no ar* e. para lá ecoamos.

Categorizada pelo próprio autor como uma peça pertencente ao que denominou “Teatro de Ocasão”, vimos a necessidade de investigar tal momento de sua dramaturgia.

*Um grito parado no ar*, levada pela primeira vez, em 1973, em Curitiba, logo ganhou espaço nacional. Mas não foi filha única desse ano. Ao ser lançada junto com *Botequim*, outra peça inédita do autor, marcou a história do teatro brasileiro, pois era um período em que um acúmulo de problemas externos ao teatro desestimulava imensamente a tarefa de escrever. A retração dos autores brasileiros estava forte demais, e é nesse momento político em que o teatro se vê pressionado pela Censura, que Guarnieri a dribla e leva aos palcos de muitas cidades brasileiras duas peças. Guarnieri, em muitos de seus depoimentos e entrevistas, revelou que estas peças tiveram uma ou outra palavra cortada, uma ou outra expressão trocada, mas no fundamental a "coisa" ficou como foi escrita.

Guarnieri nos relata que estas obras foram suas primeiras incursões no reino das metáforas e dos símbolos; experiência interessante do ponto de vista artesanal, pois foi preciso superar dificuldades, não pela linha reta, mas dando voltas. “Foi a única colaboração realmente ‘legal’ da Censura”. (1)

Guarnieri é escritor de uma peça por ano, em média. A elaboração é que demora mais. *Botequim* foi escrita em dois dias e *Um grito parado no ar* em uma noite.

*Um grito parado no ar* é muito mais do que a "historinha de um casal, mas a vida de uma cidade, de uma metrópole, suas tensões, seu clima, sua poluição, suas lutas, seu desespero..." (2). É um grito de coragem.

Para que pudéssemos discutir essas questões, optamos por uma trajetória simples na construção de nosso trabalho. Nessa introdução que se esboça, a idéia foi lançar alguns motes da vida/obra de Guarnieri para seduzir o leitor a prosseguir leitura de nosso texto que objetiva especificamente analisar a peça *Um grito parado no ar*, seguindo critérios que ela mesma (a peça) propõe, e não uma teoria geral do teatro (isso nos lembra Boal). Este posicionamento não significa que não estabeleceremos critério algum. Como diz Boal:

Se critérios "universais" não são estabelecidos, sobrevém o caos de valores, portanto, há que se inserir os critérios particulares de cada texto dentro dos critérios mais gerais, que não necessitam ser apenas artísticos. (3)

Assim, apresentaremos, num primeiro momento, o cidadão, o ator, o diretor e o dramaturgo Guarnieri e sua inserção na história político-cultural do país; e, num segundo momento à luz de várias leituras e, em especial, de textos de Fernando Peixoto, apresentaremos nossa análise de *Um grito parado no ar* (4).

## **2 GUARNIERI: ATOR, DIRETOR, ESCRITOR – UM CIDADÃO POLÍTICO A PROCURA DE UM MOTE PARA UM GRITO DE DENÚNCIA**

\_\_\_ E, na sua opinião, qual é a função do escritor no Brasil?

\_\_\_ É a de expressar o seu mundo, como qualquer outro artista. É procurar entender-se dentro do mundo e transmitir isso através de sua própria linguagem. O artista é sempre um filtro de experiência. No caso do teatro, então, sua função passa a ser a de fazer reviver uma experiência. (5)

*GUARNIERI em entrevista a Maria Helena Pires Martins*

Gianfrancesco Guarnieri, filho de músicos – seu pai, Eduardo Guarnieri, maestro e sua mãe, Elza, concertista de harpa – chegou ao Brasil em 1936, aos dois anos de idade, quando a família fugiu da Itália e do regime fascista de Mussolini.

Sua paixão sempre foi o teatro. Em 1952, fundou com Oduvaldo Viana Filho o Teatro Paulista do Estudante que acabou reunindo-se ao grupo de recém-formados da primeira turma

da Escola de Arte Dramática, dando origem ao Arena, em 1955. Nesse período, com dezoito anos de idade, mantendo fortes vínculos com o movimento estudantil e com grupos de teatros, não pôde cursar a Escola de Arte Dramática, pois esta exigia exclusividade e não permitia que seus alunos trabalhassem em outros grupos. Sua formação, portanto, foi autodidata.

O Teatro de Arena surgiu como uma efetiva resposta a um teatro que, até então, era produzido pela burguesia e para a burguesia. Foi o grande embate entre o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e este novo grupo que, com sede de uma nova dramaturgia, fez nascer o teatro com preocupações sócio-políticas, voltado para a crise e os problemas vividos pelas camadas populares. E aí se apresenta Guarnieri mais uma vez, pesquisando e escrevendo textos "nacionais".

Nesse ínterim, Guarnieri conheceu Augusto Boal, "diretor gringo", formado nos Estados Unidos. Guarnieri organizou rapidamente um movimento de resistência ao "tal americano". Da resistência à união quem lucrou foi o Arena que encontrou seu caminho.

O fim da década de 50 e a década de 60 foram marcantes não só para O Arena, mas também para a dramaturgia brasileira que consolidava seus novos rumos: a consciência de que o teatro dependia de um texto, de que esse texto tinha de dizer algo e que para representá-lo era necessário um trabalho de equipe. O teatro foi assumido como atividade socialmente responsável, investigando temas mais emergentes do processo sócio-político nacional. Guarnieri fez parte da formação dessa consciência crítica.

Mesmo tendo Augusto Boal, Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flávio Império se reunido para comprar de José Renato o Arena, no momento Sociedade de Teatro Arena, objetivando manter a O Arena, pouco a pouco seus colaboradores foram se desligando e partindo para novas experiências, dentre as quais se destacam as dos Centros Populares de Cultura. Em 1971, após a prisão de Boal, que acabou por ser exilado, o Arena cessa suas atividades enquanto instituição oficializada, porém suas marcas até hoje se fazem presentes. Guarnieri é exemplo desta herança.

A década de 70 para o teatro brasileiro foi marcada pela castração e pelo sufoco. O que marcou foi a tortura, o que marcou foi a morte de muitos patriotas. Foi uma década triste para o país e o que sobrou disso tudo foi a luta. Uma década baseada na força, no revólver e no fuzil, mas do homem não se consegue realmente tirar a necessidade que ele tem de pensar, de criar, de ser e sentir-se mais gente, de recusar um tipo de relação simplesmente de mercadoria para mercadoria. Esse período todo deu um certo cansaço, uma certa secura, principalmente no chamado teatrão, na base de fazer as coisas bem feitas e só.

Alguns dramaturgos utilizaram-se da censura para explicar a falta de produção. As "grandes obras" diziam estar guardadas a sete chaves nas gavetas. Qual não foi a decepção quando ainda nesta década as gavetas foram abertas e pouca coisa continha guardada. Por isso concordar com Guarnieri é ter uma nova dimensão crítica do acontecido com o teatro nesse momento. Declarou a Florestan Fernandes Júnior, em 1979:

Pois é, isso aí, é um negócio que ninguém podia esperar que a grande obra estivesse guardada na gaveta. Acho que quem tinha a dizer, e procurava dizer, dizia. Inclusive com a censura. Um negócio de esgrimir com a censura. Esgrimir é tentar montar a peça porque tinha alguma coisa para comunicar naquela hora. Nem que fosse apenas um movimento de resistência, como mostrar o que está acontecendo aqui, nossa situação como é que está. Mesmo que a coisa virasse um pouco liturgia, criando até um código muito próprio de artista e público, naquele momento dirigida para que já estivesse entendendo o sufoco da situação. De uma maneira geral, essas peças eram feitas. Acho que ninguém, se pensar um pouco ia acreditar que sob a ditadura iria florescer dramaturgia brilhante. (6)

O que dizer de Guarnieri frente a este quadro? Sua produção pode não ter sido da mais profícua e brilhante, mas é importante salientar que enfrentou o momento como cidadão politizado, com esmerada crítica do seu micro-macro cosmo e que, como dramaturgo criou uma "carpintaria" especial para escrever suas peças - a gaveta não ficou trancada.

Como ator ganhou seu primeiro prêmio – o prêmio Arlequim – em 1955, concedido ao melhor ator amador do ano, no II Festival Paulista de Amadores Teatrais, encenando a peça *Está lá um inspetor*, de J. B. Priestley. Muitos outros prêmios vieram. Guarnieri não faz segredo em suas entrevistas ao declarar que se tivesse de escolher uma dentre as diversas atividades que desempenha, escolheria como predileta, sem dúvida alguma, a de ator.

Como diretor sua carreira foi conturbada. No teatro, dirigiu apenas uma peça sua, *Castro Alves pede passagem*, em 1971. A maior parte de seu tempo era dedicada a fazer televisão como ator e como autor de telepeças que acabava por dirigir. Revela, em entrevista à Revista Cultura, que somente dirigiu *Castro Alves* porque naquela época havia uma necessidade de o diretor se colocar como primeira pessoa em cena. Um modismo questionado por Guarnieri, pois acreditava que o teatro é, fundamentalmente, ator e texto e quem dá o recado é o ator, e este é o elemento essencial. Revela, também, que independente dessa moda, gostaria de ter dirigido suas peças, mas que nunca se sentiu tão tranquilo como quando entregou a direção de *Um grito* a Fernando Peixoto e a de *Botequim* a Antonio Pedro.

O dramaturgo que existe em Guarnieri foi sendo gestado durante vinte e quatro anos e explodiu com a peça *Eles não usam black-tie*, em 1958.

Trazendo consigo as marcas de uma família de artistas que abandonou a Itália fascista por motivos políticos; tendo sido criado na infância por Margarida, empregada da família, que morava num cortiço, no Catete, aprendendo com ela as coisas do outro lado da vida; criando sua primeira divergência com a censura quando, ainda, no ginásio, escrevera uma peça, *Sombras do passado*, para o grupo do teatro amador do Colégio Santo Antonio Maria Zacarias, criticando a atuação da direção da escola, o que resultou em sua expulsão; tendo atuado como presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários e vice-presidente da União Nacional dos Estudantes; participando do Arena; compactuando com o Oficina e com o Opinião e trocando experiências com os alunos da Escola de Arte Dramática, o jovem e afoito secundarista descobriu que as manifestações das organizações estudantis, até então apresentadas, não tinham sido eficazes para marcarem e contestarem o momento histórico-político. O teatro como meio de organização estudantil era mais eficiente e, na prática, resultou numa "organização teatral", com uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro. A linguagem e a ideologia impostas pelo TBC ficaram de lado e vingou um trabalho de busca de identidade e expressão nacional.

Guarnieri, escritor, vai amadurecendo à medida que vai escrevendo. De *Eles não usam black-tie* (1958) até *Pegando fogo... lá fora* (1989), legou-nos mais de vinte peças teatrais (fora as proibidas e as perdidas), um número significativo de telenovelas, séries especiais para TV e contribuições para o cinema.

Entretanto, é a consciência crítica do dramaturgo que merece ser destacada. Em entrevista a Fernando Peixoto, em 1978, praticamente, vinte anos após a realização do Seminário de Teatro, Guarnieri reflete sobre a idéia de que escrever teatro parecia, naquela época dos anos 60-70, ser um caminho para denunciar e resistir ao autoritarismo da época:

Parecia uma grande saída. No sentido de explosão de expressividade. Como contribuição. Mas em certos casos, veja os autores de uma peça só de que você falou, não correspondia efetivamente a uma forma de expressão. Mas houve muitas pessoas dando contribuições de extrema improtância, mas sem escrever. Através de outras formas de trabalho. Foi um resultado indireto do Seminário. O que me leva a crer que a gente não tem que encarar o fato de ser dramaturgo apenas como um desincumbir de uma tarefa em prol de alguma coisa. Mas quem se expressa, o que se expressa, é também ele. Daí vinha a discussão do sentido de escrever para teatro. Como? Por exemplo, fazer o panfleto? Reduzir tudo a uma espécie de abecedário político para entregar ao público? De que forma nos aproximarmos da realidade? Não nos devemos expressar mostrando também a nós? Realidade filtrada por nós, por nossos problemas, nossa visão das coisas, nossas incertezas? Quer dizer, a gente se realizando artisticamente nisso. Olha, o prazer artístico, o lúdico, ou o sofrimento, esse sofrimento que é um todo em si que o ator propõe ao representar, quando ele é realmente um ator, isso o dramaturgo tem que ter, da mesma forma. Escrever, para ele, é um ato integral, fabuloso (...). (7)

Numa tentativa de classificar a obra de Guarnieri e localizar a peça *Um grito parado no ar*, objeto de estudo deste trabalho, poder-se-ia lançar mão da divisão apresentada por Maria Helena Pires Martins – fase do realismo crítico, fase das alegorias e fase do "Teatro de Ocasão" – (8) ou, ainda, à divisão proposta por Marlí Tereza Furtado que entende ser mais pertinente dividir a obra de Guarnieri em duas grandes fases, sendo elas separadas pelo golpe de Estado de 1964. (9)

No entanto, será o próprio Guarnieri que nos indicará os rumos de sua dramaturgia e como enquadrar *Um grito parado no ar* dentro desse conjunto. Para tal, reproduzimos as próprias palavras de Guarnieri a Fernando Peixoto:

FP\_\_ A continuidade de *Black-Tie* não me parece estar em *Gimba*...

GG\_\_ Tem razão. A continuidade me parece mais *A semente*. *Gimba* foi uma tentativa profundamente fascinante de ampliar um tipo de expressão. Apanhar um palco grande, os recursos técnicos do teatro. (...) A semente prossegue a temática e a discussão ideológica de *Black-Tie*, e até amplia.

FP\_\_ O Filho do cão só teria nascido dentro do Arena? Pergunto isso porque *Gimba* foi escrita para Maria Della Costa e *A semente* para o novo T.B.C. (...)

GG\_\_ O Filho do cão nasceu por encomenda. Foi o Boal quem ficou insistindo para eu escrever. A gente não tinha outro texto para montar. Eu já tinha a fama de escrever rápido sob encomenda...

FP\_\_ Do teu trabalho com Boal me permanece uma dúvida. O sistema Coringa, que parece surgir a partir de Zumbi...

GG\_\_ Boal sempre foi um crítico extraordinário. (...) A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. (...) Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena Conta. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Edu chegou. Boal e eu fizemos a escrita final. Ele dirigiu o espetáculo.

FP\_\_ E o Coringa, propriamente dito?

GG\_\_ Não havia. Zumbi não tem. A narração era de todos. Da experiência do Zumbi, Boal começou a teorizar. O Coringa aparece mesmo depois de Arena Conta Tiradentes. (...) Mas eu, sinceramente, nunca vi, não sei de qualquer espetáculo que exista com o Sistema Coringa. Me parece uma proposta teórica desvinculada inteiramente de uma prática concreta.

FP\_\_ (...) Brecht apareceu no Arena?

GG\_\_ No Boal, muito. (...) Brecht foi sempre paixão do Boal. Minha não.

FP\_\_ Insistindo na linha da continuidade, Castro Alves pede passagem é um prosseguimento de Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes?

GG\_\_ Não. Não acho. Castro Alves já é o que chamei de "teatro de ocasião". Não exatamente a história que eu gostaria de estar contando, mas a possível naquele instante. Marta Saré ainda prosseguia os mesmos objetivos. Mas veja, Castro Alves é outra coisa. Surge no instante em que a palavra precisava ser revalorizada. (...) Onde eu me liberto é em *Animália*, que fez parte da I Feira Paulista de Opinião. Como dramaturgo é aí que eu rompo (grifo nosso). (...) Marta Saré já é o resultado de um estrangulamento político. E não foi aceita direito, não poderia ter sido naquele instante. Depois vem Castro Alves e só depois o "teatro de ocasião" toma forma mais

evidente, com *Botequim e Um grito parado no ar*". Vem a metáfora mesmo. Como forma de dizer coisas, dentro dos limites terríveis do momento. (10)

Entendemos que classificar a obra de Guarnieri limitando-a a uma ou outra característica, certamente, incorreríamos em falhas. Por isso optamos em ouvir o próprio autor falar de sua obra. Pudemos nos certificar da importância do ano de 68 como marco em sua dramaturgia - é o grande momento de rompimento - uma nova narrativa para o teatro.

Como também pudemos nos certificar do que o quê o próprio Guarnieri chamou de "teatro de ocasião" e, que tomou forma clara em 1973, com duas obras escritas e produzidas ao mesmo tempo; *Botequim e Um grito parado no ar*.

Guarnieri também nos revela que de *Black-Tie* até *Ponto de partida* são dois dramaturgos diferentes que se nos apresentam, porém coerentes. Conservam o mesmo ponto de vista, a mesma esperança e a mesma confiança, apenas a forma de apresentá-los é mais amadurecida e mais dura. Afinal, a época assim o exigia.

### **3 UM GRITO PARADO NO AR – O "TEATRO DE OCASIÃO" – E O COMPROMISSO DE NÃO CALAR**

FP \_\_ Houve eficácia nesse "teatro de ocasião"?

GG \_\_ Sinceramente, sem modéstia. Acho que manteve viva muita coisa do teatro. Manteve a resistência, a vontade de não calar, de não aceitar a mentira, de procurar descobrir a verdade, esteja onde esteja. Manteve certo compromisso. (11)

*GUARNIERI em entrevista a Fernando Peixoto*

O "teatro de ocasião" surgiu sob a égide do arrocho da Censura em plena década de 70. Assim, categorizado pelo próprio Guarnieri, é o teatro em que o uso da parábola não procura mais o herói mítico (Tiradentes, Zumbi), mas se fecha no uso da metáfora esmerada. É o compromisso da resistência.

Fernando Peixoto faz interessante reflexão sobre o assunto:

Trata-se de uma excelente categorização de Guarnieri para o teatro que ele vem fazendo hoje. Ou seja, ele sempre fez um teatro ligado à realidade do momento histórico vivido. Mas na palavra OCASIÃO deve-se ter o fato desta vinculação de sua dramaturgia com seu momento histórico, mas sobretudo, a tentativa difícil de se



descobrir uma linguagem que, aqui e agora, permita ao teatro expor e confrontar uma realidade criticamente, Seria uma busca, através disso, de uma "Dramaturgia da Ocasão", das possibilidades de se manter vivo um teatro crítico. Assim, suas peças não são escritas para a posteridade, mas para funcionar dentro das limitações de nossas oportunidades, de nossa ocasião. Peças que assim tentam desvendar esse momento. (12)

*Um grito parado no ar* teve sua estréia, em Curitiba, em abril de 1973, no Teatro Guaíra, como realização de Othon Bastos Produções artísticas. Apresentou-se em seguida, em várias cidades do Brasil – Blumenau, Florinópolis, Porto Alegre, Pelotas, Caxias do Sul, Brasília, Belo Horizonte, Salvador e São Paulo – sendo consagrado pelos críticos e pelo público.

*Um grito parado no ar* pode ser assim resumido: um grupo de artistas – um diretor e cinco atores – procura desenvolver um trabalho enfrentando todo tipo de pressões externas, cujas causas são apenas sugeridas pelo autor. O trabalho é minado por numerosas dificuldades que provocam uma crise de conseqüências insuspeitadas. A peça que o grupo procura encenar é mostrada por meio de cenas isoladas, mas nunca se define totalmente. Fica evidente apenas que se trata de uma espécie de painel de vida numa grande cidade, no caso, certamente São Paulo.

Para Fernando Peixoto, Guarnieri utiliza *Um grito prado no ar* para refletir sobre o teatro brasileiro. De fato, o texto resulta numa análise crítica da situação do teatro neste momento histórico circunstancial dos anos 70. Realiza uma denúncia veemente, defende sua posição em face do teatro, define-se, ergue suas armas por uma arte livre e popular com imenso carinho e um contagiante amor pela profissão e pela liberdade.

Guarnieri revela em entrevista à Revista Cultura, que há muito tempo tinha idéia de fazer uma peça sobre um ensaio de teatro e a utilização de laboratório. A idéia não era ter uma peça hipotética. A princípio, era fazer o mesmo com um texto clássico, e as discussões das personagens seriam em torno desse texto. Todavia, concluiu que o fato de o público saber ou não o que estava sendo ensaiado era fator menos importante e decidiu-se por uma peça que não existia. Também nos revela que as cenas em que o diretor manda os atores improvisarem eram realizadas mediante algumas indicações e temas sugeridos pelas entrevistas gravadas com populares nas ruas e os sons do dia-a-dia produzidos nas grandes cidades. (13)

Toda essa improvisação e o fato de Guarnieri ter escrito "uma peça dentro de outra peça" remete *Um grito* a um confronto não com o teatro que habitualmente estava sendo feito,

mas com o cinema, exemplo disso Godard. A esse respeito, Guarnieri manifesta-se afirmando que não se inspirou nesta proposta, era coincidência. (14)

A análise textual da peça propriamente dita será norteadada pelo estudo realizado por Fernando Peixoto, no qual destaca que a estrutura de *Um grito parado no ar* é organizada pela interpretação dialética de três planos. Entendemos ser este o ponto de partida para investigarmos o texto, com mais minúcias, por tratar-se de um trabalho amadurecido, coerente, realizado por um diretor crítico, que teve muita intimidade com a obra. À medida que os planos vão sendo apresentados, estabeleceremos seus possíveis imbricamentos e acrescentaremos nossas observações e interpretações, buscando concretizar nossa crítica. Para facilitar nosso trabalho, esboçaremos um resumo dos três planos e, em seguida, retomaremos cada um deles.

Em síntese, os três planos podem ser apresentados da seguinte forma: no primeiro, há o tema da companhia que procura trabalhar enfrentando contradições internas e externas, um elenco que por pouco não se destrói, minado por problemas pessoais idiotas, mas obviamente motivados por questões exteriores apenas sugeridas; no segundo, aparece o tema dos ensaios que chegam a ser fragmentadamente realizados – exercícios de interpretação, laboratórios, improvisações, discussões sobre personagens –; o terceiro, fundamental, marcado por entrevistas realizadas pelos atores nas ruas da Cidade Grande, com as camadas mais populares, com o objetivo de que estas fornecessem estímulos e elementos para a composição das personagens. Reiteramos que os três aspectos aqui abordados se misturam de forma extraordinariamente teatral

No primeiro plano, Peixoto assinala a ameaça constante da crise/censura econômica que os artistas enfrentam para o desempenho de sua profissão. Na verdade, Guarnieri não se detém apenas nessa problemática enfrentada pelos grupos teatrais. Impossibilitado que estava pela Censura da época de fazer a crítica social aberta e falar sobre a repressão, ele representou seu caráter opressor de outra forma. É a metáfora velada, é a alegoria que dá nova roupagem ao seu texto. (15)

Se, portanto, nenhuma vez os atores se referem aos cortes textuais que a Censura ousava sempre em fazer, oito vezes eles são atingidos por seus cortes econômicos. Ficamos sabendo por Euzébio, logo no início, que o grupo passa por uma situação econômica difícil e que há iminente perigo de eles perderem o equipamento necessário para a montagem da peça:

EUZÉBIO -- Vai gozando... vai gozando!... Se o moço aí não tomá 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.

AUGUSTO -- Estão devendo muito?

EUZÉBIO -- Estou te dizendo. Estão devendo tudo. Deram a entrada e nada mais. Os homens estão loucos, rapaz... Diz que não protestam as promissórias para não prejudicar ninguém. Mas querem os aparelhos de volta... De camaradagem, heim...

(p. 13)

Depois, o eletricitista quer desmanchar a caixa de luz:

EUZÉBIO -- Espera um pouco que o eletricitista está querendo desmanchar a caixa de luz.

FERNANDO -- Desmanchar por que?

EUZÉBIO -- Disse que o senhor não pagou... Chamou o senhor de Ruth... Está fazendo um escarcéu lá em cima...

FERNANDO -- Manda ele tomá um calmante... (p. 18-19)

Mais tarde, ficam privados do tapete que haviam encomendado:

EUZÉBIO -- (Ao fundo) Fernando!... O tapete, ó (polegar para baixo)  
(p. 22)

Logo mais se certificam da impossibilidade de serem noticiados pelo jornal:

EUZÉBIO -- (Que atendeu o telefone) Fernando... É da agência... Diz que sem tutu não dá pra sair nenhum tijolinho no jornal... Precisa pagar na ficha...  
(p. 26)

Não bastando todas essas dificuldades, é a vez da impiedosa voz do Banco fazer sua pressão:

FERNANDO -- Do banco?

EUZÉBIO -- É, o Carlos Armando... Diz que caiu um cheque frio lá e que não dá mais pra compensá, não...

FERNANDO -- Mas como cheque frio?

EUZÉBIO -- É um cheque frio, vosso, de quatrocentos e poucos contos, que não dá pra pagar, porque não tem fundo... e que precisa dar um jeito até amanhã sem falta porque o cara vai sacar de novo...

(p. 50)

Mais uma vez o ensaio é interrompido e nova situação se apresenta - os refletores são levados embora:

EUZÉBIO -- Êpa, espera aí... Tem gente lá cima...

FERNANDO -- A porta não estava fechada?

EUZÉBIO -- Acho que estava... Tão no urdimento, rapaz... Estão pegando os refletor! Vamos lá, Fernando... (p. 70)

Noutro momento, ainda mais chocante para todo o grupo, os atores ficam sem o gravador, objeto importantíssimo para a realização dos laboratórios:

FLORA -- Bem alto... Vem Amanda!... Todo mundo, como se fosse estréia!... Nara corre para o gravador e torna a colocar a música.

Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele...

EUZÉBIO -- Que é isso. rapaz!... Tira as mãos daí...

FERNANDO -- Deixa!... Deixa!... Me dá a fita aqui... A fita é muito minha...

(p. 86)

No final, cortam-lhe a energia:

Apagam-se as luzes...

EUZÉBIO -- Lá se foi o fusível... Deixa que eu vou vê...

FERNANDO -- As velas, Amanda.

(...)

EUZÉBIO -- Fusível nada... Cortaram a luz mesmo... Os homens saíram daí agorinha...

FERNANDO -- Deixa... Deixa... A gente estréia nem que seja na marra...

(p 97-98)

A crise econômica instaurada não impede que os artistas compreendam a necessidade e o sentido de montarem um texto que mostra a vida do povo e suas contradições, mas os torna incapacitados para o trabalho e como conseqüências afloram discussões mesquinhas; problemas pessoais que chegam até a agressão moral e, às vezes, físicas; crises existência internas; questionamentos sobre "o como fazer teatro". Essa atmosfera envolve quase toda a peça, enquanto os atores não estão concentrados nos exercícios de laboratório.

Esse clima de provocação e agressão mútuos podem ser ilustrados pela discussão entre Amanda e Fernando -- atriz X diretor / mulher X marido:

AMANDA -- Não, sem tapete, não vem que não tem. Não faço não...

FERNANDO -- Pois então vai girar sua bolsinha na rua e paga o tapete!

(...)

FERNANDO -- Não enche, Amanda... Já não bastam as dificuldades...

AMANDA -- E não grita comigo, não. Não suporto diretor que berra... Muito menos marido!

FLORA -- (Terrível) Melhorou da voz, meu anjo?

(p. 23-24)

Interessante destacar a personagem Euzébio. Além de desempenhar a função de um dos atores do grupo, é a ela atribuída a função de "pau pra toda obra", para usar uma expressão que, com certeza, sua personagem construiria. Esta afirmativa pode ser constatada nos exemplos já citados, pois é sempre Euzébio que atende aos cobradores e, nesta fala de Euzébio que é uma verdadeira explosão da crise instaurada:

AUGUSTO -- Se relaxo, vem alguém e me come. Diz lá ( Como falando para criancinha ) Conta prá titio o que aconteceu...

EUZÉBIO -- Aconteceu que já estou cheio. Tudo sempre em cima de mim... Vocês ficam tudo nas altas esferas, discutindo, laboratório, e o esquimbau... E eu agüentando os home...

(p. 13).

Euzébio também é responsável pelo questionamento do que seja fazer teatro e da importância de se fazer laboratório. Nesta fala citada isso já se esboça. Destacando: “Vocês ficam nas altas esferas, discutindo, laboratório, e o esquimbau...” (p. 14).

Mais adiante, quando Euzébio, já em pleno exercício de laboratório, faz o papel do autoritário investigador que interroga Augusto, no caso Justino, nova discussão se instaura sobre "o como fazer teatro". Vamos acompanhar o diálogo cheio de animosidade entre Fernando, Euzébio, Flora, Amanda e Augusto:

AUGUSTO -- Não desconcentra! Me abalou o dente. Olha sé, ó! Pô... Assim não dá...

FERNANDO -- Por que é que você bateu nele?

EUZÉBIO -- Fica me gozando, uái!... Perguntando de quem, de que... Eu estou perguntando. Eu sou um cara cansado... Não é pra fazer laboratório... Pois então...

Sou um cara cansado... Com doença em casa e tudo... Pego um capiau desses que nem dizê o nome sabe... Tem que levá bolacha...

FLORA -- Mas que é isso, gente. Tá pensando que a gente está aqui pra fazer figuração! Vamos fazer render, esse ensaio...

AMANDA -- Você é quem disse meu anjo que faltam dez dias para a estréia... Mas não é desse jeito...

AUGUSTO -- Espera aí... Espera aí... Laboratório é uma coisa... Descobrir o personagem na situação... estou entendendo Mas não pode pegar um animal... desses e expor a gente... Esse homem é de circo... Ele está habituado com jaula, com tigre, leão... Com gente ele não se dá...

EUZÉBIO -- Fique sabendo porqueirinha... Que lá no circo, no pavilhão... agente não ficava 10 meses ensaiando uma pecinha não... Negócio lá era diferente, meu irmão... Oito, dez peças no repertório, três por semana... Mudava o cenário e pau no burro... E tinha gente pra assistir, viu...

(p. 32)

Situação semelhante foi vivenciada por Flora e Amanda ao discutirem a respeito da necessidade do uso de técnicas para melhor colocação da voz, e conseqüente entonação, pausas e dicção:

FERNANDO -- É bom poupar a voz, viu, Amanda!

AMANDA -- Poupar o que, não tenho mais... Ó, ó ... Hum!... Mini!...Mini!...

AUGUSTO -- É melhor não forçar... Fica quietinha... Cochicha... Fica sex!

FLORA -- Eu já disse para ela ter aulas com a Madalena... Ela não vai...

AMANDA -- Isso é gripe... Não é falta de aula...

FLORA -- Uma tecnicazinha sempre ajuda.

AMANDA -- 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 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.

(p.15-16).

Afinal, não podemos ignorar que a preocupação de Fernando, ator e diretor da peça, é a de dirigir seu elenco, oportunizando-lhe uma série de exercícios que lhe permitam conhecer suas personagens até a exaustão, a fim de que possam compô-las na íntegra e com a integridade que cada uma deve ter.

Essas situações mencionadas que propiciaram discussões entre os membros do grupo denunciam que a técnica de laboratório utilizada para preparação de muitos espetáculos, ainda, era matéria de questionamento entre a classe artística voltada para o teatro.

Isto nos possibilita um questionamento a respeito de Guarnieri estar também discutindo não somente aquela nova forma de narrativa que o teatro começa a perseguir - a da metáfora velada para poder gritar o mundo para o mundo -, como trazer à tona as técnicas de encenação, sua aplicabilidade, importância e eficácia na história da representação da dramaturgia brasileira. Sem dúvida, esta reflexão nos remete ao chamado Sistema Stanislavski, que propõe um método para a construção do personagem. Para que esta reflexão tenha reforço, buscamos juntos a Stanislavski, através das palavras de Tórtsov, a seguinte declaração:

O método que andamos estudando é muitas vezes chamado de Sistema Stanislavski. Mas isto não está certo. A própria força deste método está no fato de que ninguém o forjou nem inventou. Tanto pelo espírito como pelo ele faz parte das nossas naturezas orgânicas. Baseia-se nas leis da natureza. (...) Não é possível inventar um sistema. Nascemos com ele dentro de nós, com uma capacidade inata de criatividade. Esta é nossa necessidade natural, portanto, parece que não poderíamos saber como expressá-la senão de acordo com um sistema natural. (...) Entretanto por estranho que pareça, quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural e em vez de agir criativamente passamos a executar contorções de proporções pretensiosas. O que nos leva a isso? A condição de ter de criar alguma coisa para o público. (...) Este sistema deve restabelecer as leis naturais que foram deslocadas pelo fato de o trabalho do ator ter de ser feito em público; deve devolvê-lo ao estado criativo de um ser humano normal. (16)

Parece-nos que Guarnieri ao criar uma peça dentro de outra peça proporcionou-nos desvendar mais esta metáfora, que não se limita ao grito da arte manifestando a voz do povo, mas também o grito do artista diante das possibilidades de "laborar" esse grito.

Ainda nesse plano, situamos a denúncia feita, através da voz de Augusto, a respeito da falta de regulamentação dessa profissão, somente reconhecida alguns anos depois:

FERNANDO -- Passa pro Rafael... É ator ou não é...

AUGUSTO -- Sou nada... A profissão não existe... Cadê a regulamentação, heim? Responda quem for capaz!...

(p. 52)

Para apresentarmos o segundo plano, vamos buscar em Fernando Peixoto algumas palavras:

... neste estão poucos momentos em que diretor e atores conseguem vencer, ao menos aparentemente, seus problemas pessoais, e chegam a trabalhar. (...) O espectador assiste ao processo de criação do ator. A mística do teatro é desnudada.

O teatro aparece como um trabalho intelectual e braçal, difícil e incerto, confuso e lógico, racional e irracional, controlado e instintivo. (p.17)

Este aspecto se faz presente na difícil relação pessoal/profissional entre atores e entre os atores e o diretor. A dificuldade de concentração dos membros do grupo é patente, tanto que o início do ensaio vai sendo protelado por diferentes motivos que já explicitamos no primeiro plano. Se no primeiro plano, agentes externos e picuinhas pessoais afloram e logo são abrandados, ou porque são de fáceis resoluções ou porque efetivamente não existem soluções para eles; no segundo plano, salientamos a irracionalidade e a instintividade que explodem no trabalho teatral do ator, momento em que o laboratório já é o ensaio; o ensaio já é a peça; e a peça se funde e se confunde com a vida de cada um. É o momento em que o homem implode a si mesmo e explode o/no ator que é, e, isto intervêm no processo de criação.

As cenas do interrogatório são marcantes quanto a esse aspecto. Destacamos o segundo interrogatório que Justino/Augusto sofre. Lembrando que já no primeiro interrogatório, Augusto acabara sendo esbofeteado por Euzébio.

Neste segundo interrogatório, todos os atores participam e, após o exercício, diretor e atores analisam seus desempenhos e os sentimentos neles provocados durante a improvisação.

AUGUSTO -- (Atirando-se sobre Fernando) Me deixa, me deixa!... Fernando domina-o e atira-o no chão; ele é cercado pelos outros cinco que o imobilizam sobre a mesa.

EUZÉBIO -- Diz que não tem mãe...

AUGUSTO -- Socorro...

EUZÉBIO -- Diz que não tem mãe...

FERNANDO -- Cadê Carolina...

EUZÉBIO -- Mãe ignorada...

AUGUSTO -- Zefa...

FERNANDO -- E Carolina?...

AUGUSTO -- Fugiu...

FERNANDO -- Pra onde?...

AUGUSTO -- Pro interior...

AMANDA -- Quer dizer que não tem mãe...

AUGUSTO -- Não, não tenho... Não sei quem é...

FERNANDO -- E conhece Carolina...

AUGUSTO -- Conheço, conheço... Não tenho mãe... Não tenho mãe... E chega, ora, porra!... Chega!... Sai pra lá..., Que coisa horrível.



FERNANDO -- Apaga o refletor... Deu pra sentir medo, Augusto?

AUGUSTO -- Pombas, se deu... Negócio de louco, Kafkiano!...

FERNANDO -- Pois teu personagem temeste medo o tempo inteiro. Desde que ele chega à cidade... É um medo inconsciente... Mas terrível... E o medo faz com que ele aja dessa forma que age... Descansa... E você, Euzébio?

EUZÉBIO -- Eu tava na minha, não é... Se é pra identificá vamos identificá... Mas ele me pareceu palhaço demais... Me deu raiva...

NARA -- O pior é que a gente sentia vontade de bater nele mesmo pra valer...

FERNANDO -- Do que é que a gente é capaz, não é?

(p. 55-56)

Em outro momento, ator e personagem se confundem. Amanda traz à tona os problemas conjugais que está tendo com Fernando e, ao contracenar com Augusto, naquele momento, Rafael, o chama por Fernando:

AMANDA -- Por que? Vamos reconhecer... Explicar... E depois tudo que você quiser!... Tchín-tchín mil vezes... Mas em paz, meu Deus do céu... Me ouve Fernando!... O que está acontecendo com a gente...

AUGUSTO -- ... ou ainda, se forem de nível inferior, você possivelmente ficará intimidada sem saber como agir...

(...)

AMANDA -- Você percebe que você não ouve mais, Fernando? Você não ouve mais... Surdo, mudo e morto...

(p. 60-61)

Fernando Peixoto registra que os atores estão se trancando num mundo abstrato, ridículo e individualista e, para questionar essa atitude e assim denunciar uma crise que vem esmagando o teatro brasileiro daquela década - 70 -, Guarnieri cria um embate entre Fernando (diretor) e Augusto (ator). Nesse confronto, Fernando acusa Augusto de não ter consciência de seu micro e macro cosmo; Augusto, na verdade, demonstra uma profunda consciência de sua realidade de ator e da realidade objetiva. Na fala que apresentamos de Augusto, além de ficar perceptível tal posicionamento, se faz presente clara denúncia ao hermetismo dos laboratórios:

AUGUSTO -- E você com toda a tua consciência, o que você é?... Sem essa, irmão... Tá irritado com tua mulher e vem descarregar pra cima de mim... Essa não... Jogar problema pra cima de mim... Essa não... Jogar problema pessoal em cima dos outros, já estão fazendo muito por aí... essa eu não entro... E não tenho consciência... Mas nessa eu não entro... Ninguém tem nada ver com o seu desespero PESSOAL... Falar pros outros é importante paca... Disso eu sei... E tenho um bruta responsabilidade, ora porra... E se brinco muito é porque no fundo é tudo muito engraçado! Engraçado mesmo, (...) E vocês estão ficando assim porque... porque a gente está se deixando trancar no nosso mundinho de bosta... e vendo as coisas só através de laboratório...

parece até que a gente tem alergia de viver... Sei lá... 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!

(p. 84)

Os atores de *Um grito parado no ar*, conclui Fernando Peixoto a respeito do segundo plano, como muitos atores e diretores de nosso movimento teatral,

buscam em si mesmos a apreensão de uma realidade que está fora deles. Não é através de laboratórios herméticos e de exercícios corporais e espirituais abstratos que um ator conseguirá trazer para o palco a vida de um operário. Este conhecimento precisa ser baseado na realidade objetiva. A denúncia de Guarnieri possui um significado profundo. (17)

No que se refere ao terceiro plano, constituído pelas entrevistas gravadas com o povo, salientamos quão perspicaz foi Guarnieri em trazer o povo e sua voz/força para o palco. Se naquele momento, tudo se fazia para sufocar o teatro, Guarnieri driblou a Censura de maneira *sui generis*. O povo continuava personagem teatral não só pela temática da peça, mas metonimicamente pela sua VOZ. Fernando viu o gravador como "personagem-chave" do espetáculo, acreditamos, porém, que a voz, metonímia do ator/povo, se faz personagem pelas fitas magnéticas. E o povo mais uma vez impõe sua resistência, pois, enquanto o gravador é arrancado dos atores, as fitas não o são. E, ainda, muito forte se apresenta a resistência por parte dos atores do grupo em entregá-las:

Entra um homem que sem dizer palavra desliga o gravador e vai saindo com ele...

EUZÉBIO -- Que é isso rapaz!... Tira as mãos daí...

FERNANDO -- Deixa!... Deixa!... Me dá a fita aqui... A fita é muito minha...

AUGUSTO -- (Correndo para o sujeito) muito nossa! (Tira a fita e entrega a Fernando)

(p. 86)

Marlí Tereza, com propriedade, em seu trabalho sobre Guarnieri registra: “isso representa que o canal de comunicação pode ser arrebatado do homem, mas nunca a sua expressão. Ela continuará latente”. (18)

Fernando Peixoto acrescenta em sua interpretação que os depoimentos do povo falam de uma realidade objetiva que contrasta ferozmente com o que é debatido no palco. O mundo fechado dos personagens é interrompido pela voz do povo (que agora mais do que estímulos para exercícios de laboratório) que fala de seus problemas. Elas evidenciam claramente o que o texto não consegue explicar (nesse momento a importância do ator diante do real se desnuda)

Vamos retomar algumas gravações e analisarmos. A entrevista com o pedreiro motiva um exercício de laboratório muito interessante. Augusto "vive" a personagem de Justino Juvelino dos Santos, analfabeto, retirante nordestino, acusado de roubo e preso logo em sua chegada à cidade:

EUZÉBIO -- (Aperta as mãos num grande esforço de concentração).

Augusto observa-o maroto. Farão a cena para valer mesmo.

Vamos lá ... Seu nome...

AUGUSTO -- Justino...sim senhô... doutô...

EUZÉBIO -- Justino de que?

(...)

AUGUSTO -- Justino Juvelino de Sousa... seu criado...

EUZÉBIO -- Pai?

(...)

AUGUSTO -- Nome do meu pai...

EUZÉBIO -- É, é ...nome de seu pai... Quer apanhar vagabundo...

AUGUSTO -- Não, doutor...quer dizer... não senhor... Meu pai... Meu pai era Juvelino de Souza... quer dizer sem o Justino... Juvelino de Souza, meu pai... Põe o Justino na frente fica o filho... Diferença só de um nome...

EUZÉBIO -- Mãe...

(...)

AUGUSTO -- quem me dera, doutor, quer dizer, senhor... Nome de minha mãe... Era Zefa....

(...)

EUZÉBIO -- Vagabundo e ladrão não tem mãe... Nasceu do diabo... Você roubou o dinheiro da passagem. Pegou o trem e veio pra cá pra roubá... Só pra roubá... cadê a maleta da estação?

(p.35-38)

O interrogatório prossegue, cada vez mais violento, até que Augusto acaba por concordar em dizer aquilo que seus interlocutores querem ouvir. A pressão vence a resistência

e o depoimento se constrói não com o que é fato, mas com o fato que está sendo a ele imposto.

EUZÉBIO -- diz que não tem mãe...

AUGUSTO -- Socorro!...

EUZÉBIO -- diz que não tem mãe...

(...)

AUGUSTO -- Conheço, conheço... Não tenho mãe... Não tenho mãe... (...)

(p.42)

É o espelho de um interrogatório policial que nos leva a fazer analogia com a tortura psicológica sempre presente, nas cadeias públicas e, muito praticada nos interrogatórios aos quais os presos políticos eram submetidos.

O próximo laboratório é proposto pelo diretor:

FERNANDO -- Olha minha proposta é a seguinte. Vamos partir do relacionamento do casal. Vocês podem usar qualquer elemento. Não precisam se restringir só que está no texto. Os outros vão se integrar no exercício... Da forma que sentirem... Por exemplo, só pra dar o ponta-pé inicial... O casal está no edifício, no seu apartamento... Amanda e agosto...

(p. 49)

Augusto e Amanda se identificam tão bem com Rafael e Lúcia, que quando a discussão do casal se acirra e os atores estão na iminência de se agredirem, o diretor rompe o clima irradiando um jogo de futebol, passando depois para sons de sirene e tiros. Um tumulto é simulado nesse momento e Nara é pisoteada pelos demais. Porém, é com o discurso de Flora, representando uma mãe, ao receber em casa o cadáver do filho, que a denúncia social e política se concretizam e nos remete aos tumultos de ruas de 68, ainda próximo, às mães que perderam seus filhos nas lutas revolucionárias, e à "Mãe/Pátria que vê os filhos engajados em movimentos de libertação morrerem assassinados pela violência do poder, ou partirem sombrios para o desterro" (8). É também, um discurso que pede pela anistia, para que os filhos deportados possam voltar à Pátria:

FLORA -- Milhares eu perdi assim... Eles saem vivos, esperançosos, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos... Foi repentino, pois o sorriso não se apagou de todo... Milhares eu perdi assim... Por isso não prego olho, estou sempre de vigília... a sopa sempre quente no fogo... Quando chegam a retornar, riem de mim e do meu

cuidado. Afoitos e belos em sua sede de vida. Enterrei-os em campos floridos... de outros nem os corpos reavi... Só a lembrança, e as lágrimas da terrível inconformista que sou ... Porque meu senhor, não aceito, não aceitarei nunca e viverei até o dia em que retornem todos e façam a maior algazarra e comam toda a minha sopa, as minhas uvas e figos, risquem o chão com suas danças e encham a noite com seus amores cheios de suspiros. Até o dia em que se riso comande o nascer do dia... Então irei eu para um campo florido, sorridente e em paz... Até lá ficarei para queimar os sisudos e os falsos justiceiros com meu ódio... (Beija Augusto na testa) Vai, filho, te espero com a sopa no fogo...

(p. 65-66)

Desse modo, os planos vão inter cruzando-se. Temos, ainda, alguns momentos e algumas falas que nos levam a refletir o que este período insiste em obscurecer, ou, dizendo de outra forma, a história por estar sendo construída não conseguiu captar com nitidez, nesse presente, a importância de seus fatos.

Podemos citar a referência feita à época do teatro de rua (o que lembra os CPCs), quando Amanda, ao discutir com Flora sobre seus problemas de voz, faz alusão a "ser atriz de praça" (p.16), ou à referência que Euzébio faz aos espetáculos teatrais nos pavilhões circenses: "Negócio lá era diferente, meu irmão... Oito, dez peças no repertório, três por semana" (p.32)

A discussão não pára aí. Se o teatro de rua, os espetáculos teatrais circenses são trazidos ao texto como algo acontecido remotamente (o que não era), Fernando reflete, com frequência, a inquietante situação pela qual passa o teatro brasileiro: O teatro está morrendo(?):

FERNANDO -- Pombas, mas não é para pedir desculpas... Eu só estou querendo falar a sério um pouco.. Tá um sol bonito lá fora... calor... mormaço... piscina ou mar -- que é de graça... E nós estamos aqui . Endividados... Sem saber como fazer realmente... pra ter... a profissão da gente... Mas estamos aqui, não estamos?... Há uma razão!... (...) Vive apregoando que o teatro morreu... E fez teatro adoidado..., ama o teatro... Não vive sem... Põe até gravata pra salvar o teatro... E os teatros, com seu público de teatro, fazem teatro para salvar o teatro dele, que quase deixa de ser teatro... Mas estão já, fazendo e podendo salvar um teatro... Que que há, minha gente?

(p.26)

Em outro exercício de laboratório, a alienação do jovem, cujo lazer se divide entre a telenovela e leituras fúteis, se torna tema ao discutir o escapismo desse ser pra um mundo em que ele se vê compensado de suas frustrações pessoais:

AMANDA -- Que é que você gosta de fazer?

NARA -- Ver televisão... ver televisão... ver televisão...

AMANDA -- Sei escritor preferido...

NARA -- Escritor?... Eu leio pouco... quase nada... eu leio mais é revista... De novela...

AMANDA -- Foto-novela?...

NARA -- É... distrai, não é?

AUGUSTO --Distrai de que?

NARA -- De tudo ué...

AUGUSTO -- Que é que você acha do Vietnam?

NAR -- Chi... eu sei lá... (p. 77)

Perpassando todos os planos, a personagem de Augusto merece destaque. É uma personagem que cresce e se deusifica a ponto de estabelecer, a nosso ver, "o plano do homem da década de 70", que pela versatilidade que a vida lhe exige, vai do cômico ao trágico, com facilidade; do suposto discurso alienado ao mais crítico e irônico. Dentro do gênero "anarquista festivo", é capaz de tecer crítica mordaz `a mulher madura, ao homossexual, aos que comungam com o poder opressor, à direção da peça e, no mesmo discurso, abrandar a mordacidade com requintes de galhofa. Escolhemos um exemplo. É o da primeira fala da peça, quando chega para ensaiar:

AUGUSTO -- Como é, pôxa! Ninguém aí!... Vamo trabalhá, ora porra... Vamo começá essa merda... (Bate palmas chamando) Como é ninguém aí? (...) Euzébio... Até tu Euzébio?... Escravo servil! Ralé! Inculto! Bicha! Até tu não está no posto... (p.11)

E para amenizar o texto pesado, faz um trocadilho com as palavras "borra" e "porra": "Ora porra! Profissionais de borra! Eu disse borra, ora porra!... (p.11) Também podemos salientar a paródia que faz com a expressão "Até tu Brutus?" / "Até tu Euzébio?"

Outra marca inconfundível do discurso de Augusto está na prontidão para responder. não deixa lacunas, a resposta vem pronta, mas aberta a uma pitadinha de humor:

NARA -- Eu sei lá, eu gostei...

FERNANDO -- O que é que você entendeu...

NARA -- Ih, mas por que comigo? É picadeiro, é?

AUGUSTO -- Liga, não, chefinho... É burrice mesmo... Não tem cura, não!

NARA -- Cala boca, gay power...

AUGUSTO -- Estudando inglês, boneca... (p. 25)

O Augusto crítico e implacável, para com o sistema, manifesta-se ao incorporar ao seu discurso críticas à televisão -- preocupação para com o IBOPE e patrocínio -- e à propaganda, ao registrar à sua fala o texto de uma propaganda: "De quem você gosta mais? Do papai ou da mamãe... O que é que brilha mais o assoalho da mamãe ou o sapato do papai?" (p. 75).

Fernando, diretor, é o partidário dos propósitos brechtianos. Se para preparar seus atores recorre a uma série de exercícios que nos lembra o Método de Stanislavski, como já nos referimos ao analisar o "primeiro plano", é em Brecht que concentra sua força e seu credo. Ao interrogar os atores sobre seus personagens, como são, por que agem de tal maneira, como regiriam em tal situação, indiretamente está questionando o público. Vejamos:

FERNANDO -- (...) Eu não quero construir uma catedral aqui dentro, entende? Eu quero fazer um espetáculo que tenha gente falando e que se entende o que estão dizendo... Esse texto aqui é importante... Ou vocês não acham?

NARA -- Maravilhoso!...

FERNANDO -- Não é isso que eu quero... Adjetivo, pra que? O que foi que esse texto disse para você... O que é que você sentiu... Em que é que você se modificou?

(p. 25)

Quando Fernando propõe aos atores falarem de seus personagens, lê-los nas entrelinhas, não apenas no que está dito, a proposta é estendida ao espectador e o convite para que se descubra o tom parabólico do discurso é evidente. É interessante a cena em que Fernando analisa a personagem de Amanda e tenta mostrar-lhe, e a Flora também, quão profunda aquela mulher, aparentemente, simples é. É forte, audaciosa, com "uma bruta garra" e "uma vontade danada de conhecer, de saber o mundo". Amanda questiona o diretor por que o autor não escreveu no texto tudo aquilo que ele acabou de encontrar. A resposta de Fernando é perfeita:

FERNANDO -- Claro que está! Ou será que não perceberam que o autor pretende muito mais do que o enredinho... A historinha é simplérrima, pequena, apenas o fio condutor, a espinha da peça... Agora, o que ele consegue através desse fio é muito maior... Ou não deu pra perceber...

(p.47)

No final, os atores mostram que descobriram suas personagens e, muito mais do que isso, mostram que se redescobriram "gente". Fernando é o primeiro que anuncia essa

redescoberta. Fernando diz: “Tem uma fala do Rafael que só agora estou entendendo... Quando ele repete... Sou homem...” (p. 98). E, a partir desse grito, todos se redescobrem "gente":

AUGUSTO -- Gente, gente, gente... Eu não te meto, não te persigo, não te roubo, estou falando com você... Sou um homem... Gente, gente, gente...

FERNANDO -- Claro que a gente estréia...

AUGUSTO -- UM GRITO PARADO NO AR...

(p. 98)

#### 4 CONCLUSÃO

O teatro de Guarnieri não teve grandes ousadias formais nem se pretendeu profético e jamais avançou sobre os imediatismos do processo histórico. Mas precisou de arrojo para satisfazer as fixações criadoras de seu autor: dar resposta ao momento e afrontá-lo.

*Um grito parado no ar*, a metáfora da resistência, discute no palco a problemática do esmagamento da classe teatral, e do teatro, evidenciando, nas entrelinhas, a realidade objetiva de um sistema social que tirou do povo o direito de manifestar-se.

Ao introduzir de forma simbólica o povo na peça, Guarnieri desafia o sistema e se apresenta como um artista da força de resistência. No final da peça, através do grito no escuro, bradado por Augusto, Guarnieri simboliza a quebra de fronteiras entre o palco e a platéia: o grito extrapola o espaço do palco e repercute em cada espectador, em cada cidadão: é preciso resistir.

Coerente com o estilo realista, as personagens de Guarnieri usam sempre uma linguagem iminente popular. É um mestre do diálogo que, normalmente, flui rápido, conduzindo a ação. Em *Um grito parado no ar*, uma peça dentro de uma peça, Guarnieri demonstrou com maestria essa sua característica. Augusto e as demais personagens atestam isso.

Um grito parado no ar, denominado pelo próprio autor, como "Teatro de Ocasão", é o depoimento vivo de uma época em que a Censura, ironicamente, beneficiou o teatro, no que concerne a procura de uma nova expressão para sua arte.



## NOTAS

1. REVISTA MENSAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Ano 1, n. 1, p.90-91.
2. GUARNIERI, Gianfrancesco. **Um grito parado no ar**. São Paulo: Monções, 1973. p. 47.
3. BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 221.
4. Antecedendo a análise textual de **Um grito parado no ar**, se faz necessário esclarecer que o texto em nossas mãos, publicado pela Editora Monções Ltda, em 1973, não traz a letra da música, tema da peça, e apenas faz referências às entrevistas supostamente gravadas pelos atores da peça dentro da peça. A falta dessas entrevistas empobrecer-nos-á de certa forma o trabalho, porque elas fazem parte de um dos planos que organizam a estrutura da peça. Contudo, essa falta não invalidará nosso trabalho uma vez que através da análise dos outros planos e de referências a esse terceiro, torna-se possível captar a essência de **Um grito parado no ar**. Registramos que todas as citações referentes a fragmentos da peça estarão em concordância com essa edição
5. MARTINS, Maria Helena Pires. **Gianfrancesco Guarnieri**. [Literatura Comentada]. São Paulo: Abril, 1980. p. 100-102.
6. FERNANDES JUNIOR, Florestan. *Sufoco*. Folhetim, n°.147, p.3, **Folha de S. Paulo**, 11 nov. 1979. Sugerimos a leitura desta entrevista concedida por Guarnieri a Florestan, pois se constitui denso documento sobre "Os anos 70".
7. PEIXOTO, Fernando. **Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri**. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 1, Rio de Janeiro, 1978. p. 105.
8. cf. MARTINS, Maria Helena Pires, op. cit., p.106.
9. FURTADO, Marlí Tereza. **Gianfrancesco Guarnieri: a dimensão política de seu teatro**. Florianópolis, 1982. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira], UFSC. P. 28-33.
10. cf. PEIXOTO, Fernando. op. cit., p.109-112.
11. cf. PEIXOTO, Fernando. op. cit., p.109-112.
12. PEIXOTO, Fernando. *Enquanto há um grito parado no ar*. In: \_\_\_\_ . **Teatro em pedaços {1959-1977}**. São Paulo: Hucitec. p. 162
13. REVISTA MENSAL DE CULTURA - ARGUMENTO. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Ano 1, n. 1. p. 90.
14. id., p. 91.
15. cf. PEIXOTO, Fernando. op. cit., p. 163.
16. STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 313-315.

17. cf. PEIXOTO, Fernando. op. cit., p.164.

18. FURTADO, Marlí Tereza. **Gianfrancesco Guarnieri: a dimensão política de seu teatro.** Florianópolis, 1982. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira], UFSC. p. 206.

## REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

FERNANDES JUNIOR, Florestan. *Sufoco*. Folhetim, nº.147, p.3, **Folha de S. Paulo**, 11 nov. 1979.

FURTADO, Marlí Tereza. **Gianfrancesco Guarnieri: a dimensão política de seu teatro.** Florianópolis, 1982. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira], UFSC. p. 206.

REVISTA MENSAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Ano 1, n. 1.

REVISTA MENSAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Ano 1, n. 12.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Um grito parado no ar.** São Paulo: Monções, 1973.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Gianfrancesco Guarnieri.** [Literatura Comentada]. São Paulo: Abril, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Enquanto há um grito parado no ar.* In: \_\_\_\_ . **Teatro em pedaços {1959-1977}**. São Paulo: Hucitec.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri.** In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 1, Rio de Janeiro, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.