



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

RESISTÊNCIA, CONFRONTO E CIDADANIA EM UM GRITO PARADO NO AR

Leandro Longui Hernandes*

O propósito deste trabalho é tecer algumas considerações sobre a atuação da censura militar no Brasil, a partir da estrutura dramática de *Um Grito Parado no Ar*¹. Trata-se, portanto, de estabelecer o diálogo entre história e teatro, a fim de problematizar algumas questões atinentes ao exercício de cidadania, bem como as que dizem respeito ao universo frágil da memória, tendo em consideração alguns dos pormenores da referida linguagem artística.

Conceber o texto teatral como testemunho² de um momento histórico requer apreendê-lo por meio de um tempo e lugar específico. A partir do momento em que tal

* Graduado em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestrando em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

¹ Apenas de passagem, o referido texto teatral foi concebido em 1973, por Gianfrancesco Guarnieri. A responsabilidade de encenar tal trama ficou sob os cuidados da companhia Othon Basthos Produções artísticas, que cedeu a Fernando Peixoto o compromisso da direção do espetáculo. A primeira encenação ocorreu ainda no mesmo ano, no teatro Guaira, em Curitiba-PR. Em linhas gerais, o enredo de tal peça teatral gira em torno de um grupo de atores que vivenciam as dificuldades de se fazer teatro. A falta de recursos para tanto é sentida durante todo o percurso desta narrativa.

² De acordo com Vieira (2011), as ações do homem sobre o tempo incitam as elaborações textuais cujos sentidos repousam sob temporalidades essencialmente fragmentadas. Sensível às experiências do dia a dia, o homem torna-se, mais do que nunca, um ser reflexivo e nada apático às vicissitudes históricas. Assim, o seu olhar diante do mundo assume participação no social e pode se expressar por meio das diversas expressões artísticas.

obra de arte é tomada como objeto de estudo, deve-se, em primeiro lugar, compreendê-la por meio de seu contexto ficcional. Assim, tal empreitada se torna imperiosa e assume relevância significativa para o historiador que ousa compreender a historicidade atinente a tal tipologia textual. Nessa reflexão, cabe-nos olhar o texto teatral como a representação de uma realidade social.

Antes de qualquer consideração, convém lembrar de que a discussão apresentada por Gomes (1968), acerca do lugar histórico ocupado pelo teatro, nos primórdios dos anos 60, responsabiliza a importância desta representação artística pela sua natureza, isto é, o teatro teria sido o espaço mais adequado de denúncia e protesto, um meio de comunicação de caráter imediato, eficaz na luta contra as atrocidades do regime militar no Brasil. Por ser envolvente e por apresentar como característica principal a existência da liberdade coletiva durante o seu processo criativo, a arte teatral tornou-se capaz de intimar o espectador a ponto de convidá-lo a tomar uma postura crítica sobre a realidade política do país.

Diante dessa reflexão, *Um Grito Parado No Ar* ocupa lugar de destaque no âmbito das produções dramatúrgicas da década de 1970. À primeira vista, o leitor se depara com um palco aparentemente simples, despido de um cenário naturalista e com alguns elementos cênicos desordenados³. Ao longo da trama, tais elementos cênicos assumem diversos significados, que se tornam detalhes relevantes para o texto reforçar a sua atmosfera de improvisação.

Contudo, não é por acaso que tal opção estética foi amplamente explorada pelo dramaturgo. Pelo contrário, e como assevera Pesavento (2002), as obras arte são narrativas diferentes e, cada uma, tende a se apresentar e trabalhar com uma ideia, de forma diferente, é claro. Assim, a investigação da produção dramatúrgica em estudo não deve negligenciar as inúmeras relações artísticas que a envolvem. Em outros dizeres, cabe aos historiadores tomarem conhecimento sobre os pormenores da linguagem a ser abordada. No caso do referido texto teatral, surge-nos as seguintes indagações: Como tratá-lo adequadamente, tendo em consideração as suas relações de tempo/espaço, a

³ De acordo com Fernando Peixoto, trata-se de uma metalinguagem. Ainda, em sua crítica (republicada em 1989) o teatro de Guarnieri teve como característica principal a ausência de condições psicológicas e materiais para o exercício da profissão do ator. Consultar: PEIXOTO, Fernando. Notas sobre *Um grito parado no ar*. In: Peixoto, Fernando. Teatro em pedaços. São Paulo: Hucitec, 1989. P. 161-176.

instrumentalização do ator, os figurinos, os adereços, a disposição do cenário, a sonoplastia, dentre outros?

Na tentativa de responder às perguntas acima, convém refletir um pouco sobre as múltiplas relações presentes durante a análise de uma obra ficcional, a partir dos indicativos metodológicos expostos por Pesavento (2002).

Ao ter consciência da dimensão ficcional existente numa imagem pictórica, a referida historiadora tece comentários preciosos sobre as mesmas imagens, partindo da ideia de que há uma realidade, a qual pode ser indagada e adequadamente compreendida por meio das obras de arte. Para atribuir maior relevância a tal argumento, talvez, Pesavento adverte o seguinte: uma obra ficcional estaria contornada por múltiplas relações. Este argumento se mostra contundente, o que permite refletir em tal multiplicidade tendo como ponto de partida uma das diversas faces da arte teatral, como, por exemplo, o sentido atribuído ao espetáculo “Um Grito...” pelas mãos da direção ou, até mesmo, a leitura social engendrada pelas críticas teatrais⁴. Nesse sentido, os subsídios teóricos de Roger Chartier tem sido significativos:

As obras não têm sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que dela se apropriam (CHARTIER, 2002, p.93, grifo nosso).

Diante das múltiplas relações que podem envolver uma produção dramatúrgica, torna-se pertinente afirmar que as obras de arte não são imóveis, ou seja, elas estão revestidas de significados. Ainda nessa direção, a dimensão almejada pela recepção pode evidenciar os horizontes de expectativas de um momento histórico, a tomada de consciência de um grupo social. Assim, sensível aos problemas de seu tempo, mais do que nunca, e não sendo alienada, a arte está repleta de intencionalidade, a qual, segundo o referido historiador, pode ser evidenciada por meio das diversas releituras elaboradas

⁴ Apenas de passagem, as críticas teatrais têm se tornado fontes relevantes para os historiadores, uma vez que elas podem estabelecer relações de valor significativas entre o espetáculo e o texto teatral, propriamente dito (lembrando-se de que é possível criar um belo espetáculo a partir de um texto que, à primeira vista, não apresenta nada de grandioso. Tal relação também pode se inverter).

pelos diversos atores sociais. Caberia aos historiadores, portanto, em reputá-las durante as suas investigações.

Todavia, vale reiterar que a preocupação autoral está presente em cada rubrica do texto mencionado, em cada detalhe, uma vez que tal preocupação corresponde, também, a de muitos homens. Nesse sentido, a disposição assumida por tais elementos no decorrer de *Um Grito Parado no Ar* não é fruto de uma escolha ordinária, mas sim de uma intencionalidade dramaturgica imbuída de sentidos.

No tocante à produção dramaturgica em estudo, o inconformismo da personagem Augusto guia as cenas iniciais da referida dramaturgia. E tal inconformismo é sugerido pelas rubricas que sinalizam aspectos significativos para a construção das cenas. Além de tal recurso textual apontar para os atores algumas dicas preciosas quanto ao perfil de suas personagens. Nesse sentido, sensível às dificuldades econômicas de se fazer teatro, Augusto é apresentado, de imediato, pelas primeiras rubricas do dramaturgo como uma personagem revoltada e frustrada com a situação econômica lamentável do grupo ao qual pertence. Assim, no diálogo com Eusébio, que chega logo após, algumas questões são postas em cena: a condição lamentável da produção do espetáculo, bem como a presença assídua dos credores nas portas do teatro, os quais ora cobram os pagamentos, ora retiram as mercadorias.

Eusébio – Vai gozando...vai gozando!...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!⁵

A partir dos esclarecimentos de Eusébio, que na trama exerce o papel de ator e contrarregista, o dramaturgo já apresenta ao seu espectador o fio condutor da elaboração do enredo: a situação econômica do grupo teatral se encontrava praticamente insustentável. Nesse sentido, as cenas seguintes parecem ser construídas sob esta percepção, a qual vai se desdobrando por meio do desencadeamento múltiplo das ações da trama em estudo, uma vez que o momento histórico vivido tanto pelos atores, nos primeiros anos da década de 1970, como pelo dramaturgo incitou a criação de *Um Grito*

⁵ Os diálogos entre os personagens foram transcritos de acordo com a obra: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Botequim / Um grito parado no ar*. São Paulo: Monções, 1973. Assim, o mesmo procedimento foi feito, quando necessário, no decorrer deste trabalho.

Parado no Ar. Assim, as experiências humanas podem ser traduzidas pela arte, sendo esta o resultado de um experimentalismo (VIEIRA, 2011).

À propósito, a referida obra de arte é composta por seis personagens: Fernando, Amanda, Flora, Eusébio, Augusto e Nara. A primeira se difere, de forma significativa, das outras. Mantendo-se firme no propósito do ensaio, Fernando assume a postura de resistência frente às relações conflituosas entre os atores. Em vários momentos da trama, tal personagem retoma, com muito custo, os ensaios que são interrompidos, em maior grau, por Eusébio. Sendo esta última, sempre atenta às carências financeiras do grupo, a ponto de reforçá-las o tempo todo, se bem que também faz questionamento ao seu dúbio ofício. As perdas materiais do elenco são questões expostas durante todo o percurso da narrativa. Ora se perde a caixa de luz; ora, alguns refletores.

EUSÉBIO(surgindo do fundo) – Que foi, chamou...
FERNANDO – Nada, Eusébio, maluquice dessas tontas...Vem
Cá, rapaz, senta aqui... Você é do elenco ou não é?
EUSÉBIO – Ainda sou?
FERNANDO – Pois claro...
EUSÉBIO – Espera um pouco que o eletricista está querendo
desmanchar a caixa deluz.
FERNANDO – Desmanchar por que?
EUSÉBIO – Disse que o senhor não pagou... Chamou o senhor de
Ruth... Está fazendo um escarcéu lá em cima...

As dificuldades econômicas vivenciadas pelas personagens de Um Grito Parado no Ar podem ser sentidas também no dia a dia de muitos segmentos sociais do Brasil, na década de 1970, quando alguns artistas transformaram as suas habilidades em meios de resistência política. Assim, o texto teatral mencionado deve ser compreendido por meio das práticas e transformações ocorridas no âmbito das produções dramáticas. As experiências humanas, conforme Vieira (2011) são múltiplas, fragmentadas e devem ser apreendidas por meio de uma historicidade. Também, há de se levar em conta que nenhuma experiência deve ser compreendida como uma cruzada solitária. Assim, convém lembrar de que:

Aqueles que permaneceram passaram a atuar nas brechas da legalidade. Elaboraram trabalhos denunciando o arbítrio e enfatizando a construção de uma resistência democrática. Foram encenados textos de Bertold Brecht, Guarnieri, Vianinha, Dias Gomes, entre outros, sob a responsabilidade de diretores como Antunes Filho, Flávio Rangel, José Renato, Fernando Peixoto, Celso Nunes e Gianni Ratto (PATRIOTA, 2005, p.194).

Por meio das entrelinhas e das ações das personagens, o autor da referida trama evidencia a situação crítica que atingia não somente os artistas, mas uma grande parcela da população brasileira, que ficou à beira da marginalidade. Por esse viés, a preocupação do dramaturgo em abordar tal tema é contundente, à medida que o nosso país caminhava rumo à “modernização”. Como assevera Novais:

Estamos, portanto, diante de um capitalismo plutocrático, mas extremamente dinâmico. Vivemos, entre 1967 e 1979, um período de altas taxas de crescimento, que nos levaram à posição de oitava economia capitalista do mundo. Mas nosso capitalismo combinava concentração gigantesca da riqueza e mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno, diferenciação e massificação (1998, p.635).

Assim, a palavra resistência aliou-se às produções artísticas após o Ato Institucional nº. 5 (A.I.-5)⁶. Na verdade, tal Ato pode ser visto como um divisor de águas e, assim como tal, alguns artistas, tais como Chico Buarque de Holanda, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Gianfrancesco Guarnieri, entre tantos, tiveram de optar por novos caminhos estéticos e políticos, que pudessem tratar dos temas nacionais daquele momento. Por essa via, a arte não deixou de assumir uma postura crítica frente à realidade política do país, mas teve de adotar para si uma linguagem menos transparente, atuando em freios.

Sob este prisma, a atuação da censura militar diante da realidade do nosso país não poupou esforços. Dentro de uma situação que se mostrava cada vez mais incontornável, os artistas deste momento puseram questões relevantes nos palcos brasileiros. Nessa reflexão, os personagens da trama em estudo são sensíveis aos limites que asfixiam as suas habilidades artísticas. Exemplo de tal impasse se encontra na personagem Flora.

Tendo uma postura antagônica a de Amanda, Flora representa uma atriz mais consciente, que em alguns momentos da trama toma conhecimento de seu próprio

⁶ O Estado autoritário sufocou, em maior grau, a liberdade usufruída por muitos artistas em seus processos criativos. Tal questão é adequadamente tratada por: PATRIOTA, Rosângela. Um grito parado no ar – Imagens da resistência democrática na dramaturgia brasileira. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (org). Por uma militância teatral: Estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Idéia, 2005. p. 185-209.

ofício. Os exercícios de construção das personagens, ao longo de tal narrativa, expõem algumas limitações sentidas para aqueles que atuavam na década de 1970. Na tentativa de compreenderem melhor o modo de elaboração de suas personagens, o diálogo a seguir aponta a desilusão de Flora diante de tal processo:

NARA – Deixa de onda, Flora... Fala o que você sente mesmo do personagem... Tava discutindo comigo ontem... Viu, Fernando... Lá fora ela diz coisas geniais do personagem, aqui vem fazer gênero...
FLORA – Que adianta, minha filha? A gente pode achar mil coisas... mas vêm eles e pronto, fingem que aceitam tudo, mas na hora é como eles querem, como só eles vêm...

Ausência, resistência e inconformismo: Tudo isso marca a essência de Um Grito Parado no Ar. A passagem acima reforça um dos aspectos notáveis da linguagem teatral: a personagem Flora transcende à sua individualidade física. Ela traz consigo marcas de homens e mulheres de um determinado momento (PESAVENTO, 2002). Em outras palavras, por meio do referido diálogo pode-se notar a falta de liberdade nos processos artísticos, sendo tal ausência sentida no dia a dia de muitos artistas. A atuação política do governo militar, cada vez mais intransigente, interferiu, de forma drástica, no cotidiano de diversos artistas, asfixiando as condições de produção.

A constante ruptura dos exercícios conduzidos por Fernando se transforma em uma nova situação cênica para o grupo. Assim, buscou-se repensar o fazer artístico, nada mal para os artistas que estavam sentindo na pele os efeitos limitadores da censura militar. Assim, as intervenções de Fernando são responsáveis por concederem certo tom de otimismo à trama, uma vez que as suas atitudes representam sinceros esforços na busca de reanimar o teatro brasileiro.

Agora o exercício é ambientado por um estádio de futebol. Eusébio e Augusto se mostram entusiasmados com o jogo, enquanto as mulheres ficam na torcida. De um instante a outro, o exercício toma uma nova direção: ouvem-se gritos e berros. Nara cai e é pisada pelos outros. A situação fica confusa, em meio à agitação dos atores. De súbito, pausa o silêncio no palco. Nesse momento Nara se passa como morta, a ponto de ser acolhida pelos colegas. Flora, inconformada, desabafa as suas dores pessoais diante do ocorrido:

FLORA – Milhares eu perdi assim... Eles saem vivos, esperando, sorridentes, certos. E retornam calados, lívidos... Foi repentino, pois o

sorriso não se apagou de todo...Milhares eu perdi assim... Por isso não prego o 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 floridos campos... 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 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 as noites com seus amores cheios de suspiros. Até o dia em que seu 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...

Convém lembrar de que relembrar é reviver o acontecido, uma experiência anterior. O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição ao que será lembrado⁷.

Nesse sentido, para Vieira (2011), os descontentamentos políticos são sentidos pelo homem e podem ser traduzidos pela arte, que os transforma em memória. Sem exagero, o universo frágil da memória se faz presente na elaboração das linguagens artísticas, uma vez que estas são fruto do momento histórico que as engendrou.

Sob este prisma, cumpre-se reiterar que os personagens de “Um Grito...” são tolhidos de cidadania e clamam por ela. A ausência de liberdade nos processos artísticos revela as amarguras e os anseios de muitos artistas inconformados com a vida política do nosso país, na década de 1970. Dotados de sensibilidade aflorada, muitos artistas não puderam falar abertamente sobre o que ora pensavam e sentiam. Mais do que isso, diante de um governo cada vez mais tendencioso, o qual não reconhece e respeita a opinião e os direitos mínimos de seus cidadãos, a dramaturgia em estudo pode ser adequadamente tratada como uma produção do seu tempo, que, uma vez problematizada, traz consigo questões relevantes para compreendermos os impasses políticos presentes em nosso país.

⁷ Para compreender melhor o universo frágil da memória e a sua importância para a história, consultar: BOSI, Ecléa. O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editora, 2003.

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fonte primária:

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

Obra geral sobre o tema e atinente à área de história:

CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2002, p.81-116.

NOVAIS, Fernando A; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). **História da vida privada no Brasil**, v.4. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 559-658.

Atinentes ao diálogo entre história e arte:

PESAVENTO, Sandra J. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre arte e história. In: **Estudos Históricos**, RJ, n.30, 2002, p.56-75.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Ecos e ressonâncias teóricas: para pensar a relação entre poesia e história. In: **A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970**. São Paulo: Hucitec, 2011, p.346-392.