



# GRITOS E TEATROS SUFOCADOS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DRAMATURGIAS *OUT CRY* (1973), DE TENNESSEE WILLIAMS, E *UM GRITO PARADO NO AR* (1973), DE GIANFRANCESCO GUARNIERI

SUFFOCATED SCREAMS AND THEATERS: A COMPARATIVE  
ANALYSIS BETWEEN THE DRAMATURGIES *OUT CRY* (1973), BY  
TENNESSEE WILLIAMS, AND *UM GRITO PARADO NO AR* (1973), BY  
GIANFRANCESCO GUARNIERI

Gustavo Takashi  
Moraes Assano\*

\* [gustavo.assano@gmail.com](mailto:gustavo.assano@gmail.com).  
Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (São Paulo – SP).

RESUMO: As dramaturgias *Out Cry* (1973), de Tennessee Williams, e *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, são abordadas numa análise comparada que prioriza três aspectos estruturantes da compreensão histórica de cada obra: as soluções estilísticas do texto dramaturgício; os processos de encenação descritos nos aspectos meta-teatrais de cada texto; e as relações de produção do trabalho teatral indicadas em cada dramaturgia. Ao enfatizarmos o que de contextualmente diferenciador se revela naquilo que cada dramaturgia apresenta como estilisticamente similar uma em relação à outra, acreditamos ser possível indicar critérios críticos e analíticos para se compreender o teor de modernização teatral de cada obra. Assim, a partir de uma análise literária, as duas dramaturgias permitem descrever o aparelho teatral comercial moderno segundo os critérios e condições históricas de realização do trabalho teatral do período em questão, refletidos numa relação entre periferia e centro do sistema capitalista global.

PALAVRAS-CHAVE: teatro moderno; dramaturgia moderna; Gianfrancesco Guarnieri; Tennessee Williams; centro/periferia.

ABSTRACT: The dramaturgies *Out Cry* (1973), by Tennessee Williams, and *Um grito parado no ar* (1973), by Gianfrancesco Guarnieri, are studied in a comparative analysis that prioritizes three structural aspects of the historical understanding of each work: the stylistic solutions of the dramaturgical text; the staging processes described in the meta-theatrical aspects of each text; and the relations of production for the theatrical work, indicated in each dramaturgy. By emphasizing the contextual difference in that which each dramaturgy presents as stylistically similar to each other, we believe it is possible to indicate critical and analytical criteria to understand the content of theatrical modernization in each work. Thus, through literary analysis, the two dramaturgies allow us to describe the modern commercial theatrical apparatus according to the historical criteria and conditions of performance of the theatrical work in the period in question, reflected in a relationship between periphery and center of the global capitalist system.

KEYWORDS: modern theater; modern dramaturgy; Gianfrancesco Guarnieri; Tennessee Williams; center/periphery.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao enumerar elementos semelhantes na unidade composicional das dramaturgias *Out Cry* (1973), de Tennessee Williams, e *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, é quase impossível reprimir o ímpeto pela análise comparativa. Ambas as peças apresentam como procedimento de elaboração formal a estratégia figurativa de uma “peça dentro da peça”, ou seja, apresentam a decomposição de formas tradicionais de encenação através de recursos “meta-teatrais”; ambas apresentam como motivação temática a ideia de confinamento, tanto literal quanto metafórico, de sujeitos alheados de esferas amplas de socialização onde conflitos sociais ocorrem; ambas, a partir deste alheamento, expõem o impasse sobre relações inter-humanas que se tornam bloqueadas enquanto reciprocidade intersubjetiva plena, ou seja, são expostos sujeitos ajuntados e trancados num espaço delimitado, porém em atomização insuperável; ambas apresentam olhares críticos sobre a situação do teatro comercial que realizam, bem como problematizam a relação contemplativa tradicional entre público e plateia; por último, mas não menos importante, ambas foram escritas e encenadas ao longo do mesmo período histórico – a versão mais difundida de *Out Cry* (1973) estreou em Nova York em circuito *mainstream* da Broadway, no Lyceum Theatre, no ano de 1973, mesmo ano de estreia de *Um grito parado no*

*ar* (1973) no Teatro Guaíra, de Curitiba, pela Othon Bastos Produções Artísticas.

No entanto, por mais que as datas e estratégias de formalização apresentem uma série de coincidências, são completamente díspares os contextos social, histórico e artístico em que ambos processos criativos foram fermentados – um abismo as separa não apenas nos termos indicados pela distância em latitude e longitude. Além da distância continental, a reflexão crítica é obrigada a reconhecer logo no começo de conversa que os surpreendentes pontos em comum entre as duas dramaturgias devem ser apresentados tomando como mediação as radicais diferenças contextuais de cada processo de produção. Desta feita, a análise sobre as diferentes soluções formais não será mobilizada pelo encantamento por homologias estruturais, e sim pelo esforço de esclarecer conteúdos inscritos nas respectivas soluções formais em cada dramaturgia, o que permitirá que contextos sociais e históricos também sejam colocados em comparação. Assim, a reflexão comparativa sobre as semelhanças e diferenças de cada texto permitirá a formulação de critérios sobre a eficácia artística de cada obra à luz da compreensão da historicidade de soluções formais que uma dramaturgia permite iluminar sobre a outra. Trata-se, portanto, de uma relação comparativa entre obras artísticas que por sua vez permite

traçar reflexões sobre a realidade histórica dos diferentes processos de produção revelados em cada obra.

O que se apresentará consiste num recorte com uma visão das obras, com uma abordagem que enfatiza a figuração dramática de processos de produção teatral. Há muito mais por ser investigado, muito mais pode ser dito e refletido sobre contextos históricos, dados biográficos e aspirações de projetos artísticos que ultrapassam a particularidade de ambos os autores. Diante da ênfase de uma comparação estilística, que priorize a análise da historicidade de formas artísticas, delimitamos, dentro dos limites de nossos esforços, a relação entre contextualização e análise formal num plano integrado, conforme os limites do que é possível caber no formato de artigo.

## 2. OS IMPASSES DE *OUT CRY* (1973)

### E A “TERCEIRA FASE” DE TENNESSEE WILLIAMS

Concebida com mais de 10 versões e meditada ao longo de mais de 10 anos (1966-1976), a dramaturgia *Out Cry* (1973), num primeiro momento batizada pelo autor como *The Two-Character Play*, foi tida por Tennessee Williams como seu mais ambicioso projeto artístico, nunca tendo chegado a uma versão final considerada definitiva. *Out Cry* (1973), portanto, percorre a maior parte do que se convencionou chamar “terceira fase”, ou “fase pós-canônica”,

da escrita teatral de Tennessee, periodização que abarca todas as dramaturgias concebidas após a encenação de *The Night of The Iguana* (1962), em 1962, sua última peça longa que obteve sucesso comercial no circuito *mainstream* da Broadway.<sup>1</sup>

Não é de pouca relevância, portanto, as referências “meta-teatrais” que compõem a dramaturgia, pois permitem elucidar o intrincado enredo que conforma sua unidade. Dividida em duas partes, a peça acompanha dois irmãos, Felice e Clare, que são apresentados como, respectivamente, diretor-dramaturgo e atriz do espetáculo e, simultaneamente, como personagens da peça que anunciam que será encenada. Quando descobrem que são abandonados pelo resto da companhia teatral que trabalharia na encenação ora em andamento, Felice coage a relutante Clare a atuar em uma de suas obras, *The Two-Character Play*. Na peça dentro da peça, Felice e Clare retratam irmãos também chamados Felice e Clare que vivem na casa onde foram criados na infância, ambiente marcado por um evento traumático: o pai assassina a mãe de ambos, e em seguida comete suicídio. A montagem de Felice acompanha a luta dos dois irmãos para deixarem a casa apesar do medo e terror que sentem pelo mundo exterior distante do conforto do meio doméstico familiar. Um desfere ataques cruéis e amargurados contra o outro na mesma medida

1. Seguimos o estudo de Luis Márcio Arnaut de Toledo (*O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980*, p. 33) ao afirmarmos que as peças da “terceira fase” eram caracterizadas pela “transgressão daquilo que o público e a crítica formal esperavam”. Trata-se do momento em que Tennessee Williams abandona a forma teatral que o levou ao sucesso comercial e ao prestígio quase unânime desde a estreia de *The Glass Menagerie* (1944), em 1944, peça que inaugura a sua gloriosa “segunda fase”. A partir de 1963, com a escrita e a encenação de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), Williams passa a compor dramaturgias “em consonância com o teatro experimental estadunidense dos anos 1960 em diante e com os princípios contraculturais dos chamados teatros da Off e da Off-off-Broadway” – convencionou-se, portanto, a identificar as obras do autor no período referido com uma ideia de “experimentação estética de forma e conteúdo” (*O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980*, p. 33).

que revelam a dependência desesperada de um pela companhia do outro. Após encontrar um revólver entre os adereços da peça, Felice anuncia que ambos estariam fadados a terminar como os pais, mas não sabe dizer como a peça deve ser concluída. Depois do intervalo, Clare interrompe a peça dentro da peça para declarar ao irmão que o público abandonou o teatro. Ao tentarem abandonar o espaço, ambos descobrem que estão presos dentro do edifício teatral. O conflito antes instaurado pelo esforço de abandonar a casa dos pais passa a ser o esforço de abandonar o confinamento do espaço teatral. Incapazes de escapar, os irmãos aceitam o confinamento final: permanecem no teatro, abraçam-se e voltam para a casa dos pais, concluindo o espetáculo com o esforço compartilhado de ver girassóis na fachada da casa, ou seja, resgatam a construção imaginativa do jogo teatral como peso de realidade, uma conciliação com os desejos mal resolvidos de ruptura expostos ao longo do espetáculo.

É de grande importância a primeira indicação fornecida: “Antes da performance. No subir de cortinas [...]”<sup>2</sup> (WILLIAMS, 1973, p. 7, tradução nossa). As primeiras ações, que inauguram o processo cênico indicado pelo “subir” das cortinas, ambicionam denotar uma dimensão que não seria exatamente a inauguração do plano fictício da encenação. É preciso enfatizar a condição paradoxal da indicação,

pois esta cobra que se encene um plano de realidade fora do plano da encenação, que se cumpra um jogo performático exterior ao plano de performance teatral. Teatraliza-se a exterioridade do plano teatral, por assim dizer. No entanto, ao indicar a cortina que sobe, propõe-se também, *a partir de convenções sedimentadas da interação entre palco e plateia num sentido tradicional e institucionalizado do teatro burguês convencional*, a circunscrição dos dois planos propostos à unidade do espetáculo *Out Cry* (1973) sem que este se confunda com a temporalidade empírica da plateia real. A separação nítida entre processo de encenação e realidade empírica exterior aos dois planos inaugurados pela rubrica é estabelecida pelo uso da convenção da cortina levantada, que demarca categoricamente a oposição entre plano do espetáculo e plano extra-espetáculo. Assim, *a inauguração da unidade do espetáculo Out Cry (1973) não se organiza a partir de um prolongamento entre os planos referidos do ponto de vista do público que assiste à peça, apenas do ponto de vista dos personagens em cena* (muito diferente do que se dá, por sua vez, como se verá mais adiante nesta exposição, na demarcação de inauguração do plano fabular indicada na dramaturgia brasileira de Guarnieri).

Seguindo a rubrica, o levantar de cortina revela Felice “imóvel como uma criatura caçada a escutar o som de seus perseguidores”<sup>3</sup> (WILLIAMS, 1973, p. 7, tradução nossa).

2. Do inglês original: “Before the performance. At curtain rise [...]”.

3. Do inglês original: “stands motionless as a Hunted creature at the sound of pursuers”.



A imagem poética, que imprime à figura humana ainda sem caracterização de personagem tradicional o peso do isolamento, também configura uma disposição subjetiva de estar sob ameaça, o que complementarmente a atmosfera sinistra, composta por medos paranoicos e presunções de alteridade sem forma clara.<sup>4</sup> No entanto, o “penumbri-mento” em *Out Cry* (1973) não emerge da distorção sobre um ambiente imaginário estabelecido de maneira realista, qual seja, uma unidade de lugar fictício de claro referencial social – como o apartamento de Stella na periferia de Nova Orleans em *Um bonde chamado desejo* (1973) – que se transforma figurativamente conforme se desdobra o arco de ações de diferentes personagens. Em *Out Cry* (1973) trata-se do próprio espaço teatral como ambiente hostil, terrífico, movido a maquinções às quais a figura humana ainda não devidamente apresentada está completamente alheada. Assim prossegue a primeira rubrica:

Antes da performance.

No subir de cortinas, Felice está imóvel como uma criatura caçada ao som de seus perseguidores. Ele está sobre a plataforma de um praticável, um caderno de anotações aberto balança de sua mão repousada. Deverá haver, da parte inferior, uma quantidade de ruídos mecânicos sugerindo uma qualidade inumana ao

(parcialmente subterrâneo) porão do teatro estranho onde ele chegou recentemente<sup>5</sup> (WILLIAMS, 1973, p. 7, tradução nossa).

A construção teatral da barreira entre plano fictício e realidade extra-teatral indicado pelo início da rubrica é, ao menos num primeiro momento, circunscrita de maneira clara, partindo de um rompimento do plano empírico prévio à subida das cortinas. A relação entre os planos se estabelece através da imagem sugestiva de um palco que, simultaneamente, em parte deixa transparecer o maquinário das estruturas teatrais que permitem a matéria ilusionista se compor, em parte compõe essas estruturas teatrais como cenário figurado, ou seja, elas mesmas se apresentam como matéria ilusionista – *uma construção plástica cenográfica que representa o maquinário teatral de maneira não-realista*. Não ocorre, portanto, o naturalismo da obra de Pirandello, em que o teatro é concebido como imitação da realidade a tal ponto que não se pode ver a diferença entre o cenário real e o teatral, entre o personagem e o ator, e que, portanto, colocaria em tensão a elevação do plano da encenação a uma realidade em segunda potência, ou seja, o plano da autonomia da dimensão estética da obra teatral. As demarcações apresentadas na primeira rubrica preservam a autonomia da obra de arte *Out Cry* (1973).

4. O tino para a composição de dramaturgias epicizantes através de elementos líricos, a capacidade de integrar elementos simbolistas que remetem a soluções de dramaturgias expressionistas, não são novidade na obra de Williams, pois estes são traços que se reiteram em praticamente todas as suas obras de maior destaque em todas as fases de sua trajetória. Basta lembrar as vozes aterrorizantes e as trevas que emergem de uma floresta negra imaginária que tomam conta do cenário da cena, o apartamento de Stella, quando Blanche enlouquece em *Um bonde chamado Desejo* (1947).

5. Do inglês original: “Before the performance. At curtain rise, Felice stands motionless as a Hunted creature at the sound of pursuers. He is on the platform of a raked stage, a notebook hanging open from his downstage hand. There should be, at low level, a number of mechanical sounds suggesting an inhuman quality to the (half underground) vault of a foreign theater at which he has recently arrived”.

Os jogos teatrais estabelecidos nestas indicações inau-  
gurais do espetáculo já permitem entrever o princípio for-  
mal que organiza a suposta confusão entre planos teatral  
e extra-teatral na dramaturgia. Muito menos preocupado  
com o que permite separar a dimensão teatral da não-  
teatral, o texto parece enfatizar que a matéria imaginada,  
de faz-de-conta, mesmo quando dá todos os indícios de  
sua artificialidade, causa assombro e encantamento, e,  
por sua vez, a matéria encantada, de refúgio passa a ser  
prisão, pois se revela impotente para negar a vida real e  
preservar seu estatuto de autonomia em relação à realida-  
de empírica. Um cenário teatral composto com desenhos  
feitos com cores maravilhosas se revela uma cela, um cár-  
cere quando a única interação possível da figura humana  
com este artifício é agir como se se tratasse apenas de  
uma parede pintada. É este o mal-estar figurativo que a  
dramaturgia *Out Cry* (1973) parece querer estabelecer, re-  
velando uma má-infinitude entre realidade e imaginação,  
princípio cujo balanceio sem determinação demarcatória  
clara senão o “subir de cortinas” acaba por transformar  
o edifício teatral e as possibilidades do jogo teatral numa  
cela de prisão.

Assim, a aparência elusiva e esfumaçada que os meca-  
nismos de progressão da peça configuram permitem re-  
fletir sobre alguns diálogos – que num primeiro momento

podem soar como disparatados, herméticos e sem lógica  
interna ao espetáculo – como comentários épicos sobre a  
vida social e a situação histórica do pós-68 estaduniden-  
se. Lemos nesta direção a seguinte fala de Clare, ainda na  
primeira parte do espetáculo: “Você sabe me dizer quanto  
tempo passamos no caminho pra cá? Pareceu uma eterni-  
dade pra mim. Todas aquelas fronteiras, eu não sabia que  
o mundo tinha tantas fronteiras. E, Deus me ajude, Felice,  
eu não me lembro de onde que nós embarcamos no trem.  
Você se lembra?”<sup>6</sup> (WILLIAMS, 1973, p. 17, tradução nossa).  
Não seria essa uma maneira apropriada de descrever os  
heroicos anos 60 de um ponto de vista, por assim dizer,  
passivo e “alienado”? Um constante ultrapassar de fron-  
teiras que sequer se sabia que existiam. Na política<sup>7</sup>, na  
cultura<sup>8</sup> e na arte<sup>9</sup> parecia que todas as barreiras estavam  
sendo ultrapassadas.

O tom do comentário, porém, não é de celebração, pois  
a fala de Clare intensifica a sensação de desamparo, des-  
norteio e desolação que permeia o espetáculo como um  
todo. A forma fragmentária, aludida tanto pelo cenário  
como pela composição dos planos mobilizados pela in-  
teração entre os personagens, não reproduz o ímpeto do  
entusiasmo vanguardista, que estilhaça e questiona a  
realidade presente em busca de outras formas de vida,  
como se uma realidade despedaçada pudesse fornecer

6. Do inglês original: “Can you tell me how long were we on the way here? It seemed everlasting to me. All those frontiers, I didn’t know the world had so many frontiers. And God help me, Felice, I honestly don’t remember where we got on the train. Do you?”
7. Movimentos contra a Guerra do Vietnã e pelo pacifismo antinuclear; movimentos por direitos civis; lutas e processos de descolonização no terceiro mundo; renascimento do ativismo urbano autonomista em todas as grandes metrópoles.
8. Revolução sexual; florescimento da contracultura, das lutas antirracistas e feministas.
9. Florescimento da segunda geração da poesia *Beatnik* e de Wallace Stevens; massificação do Folk, do Rock e da música New Age; surgimento da estética dos *Happenings*; renovação da ideia de vanguarda; segunda geração do Expressionismo Abstrato; surgimento da estética Pop e de um novo cinema independente experimental.

os tijolos para a construção de um novo mundo. Muito pelo contrário, Clare pede a ajuda de Felice pela percepção oposta em relação ao cenário que compõe *Out Cry* (1973): “Você poderia me ajudar a atravessar este pesadelo de escombros? É que é como se fosse a superfície do mar onde algum grande navio afundou e agora vomita os destroços”<sup>10</sup> (WILLIAMS, 1973, p. 12, tradução nossa). A imagem de um grande naufrágio remete a uma navegação venturosa malograda, uma expedição que não atinge seu destino e morre no caminho. Mais à frente, Felice apresenta imagens que parecem indicar seu balanço sobre a hora histórica que habitam e como entendem o teatro que fazem: “Eu lhe digo honestamente que eu não tenho a menor ideia de onde estamos agora, exceto que parece ser um enorme mausoléu de teatro em algum lugar que parece lugar nenhum”<sup>11</sup> (WILLIAMS, 1973, p. 18, tradução nossa).

Tanto a fala de Clare como a de Felice podem ser lidas como comentários históricos e artísticos do momento em que *Out Cry* (1973) era produzido. A ambição vanguardista que sonhava em dinamitar a fronteira entre arte e vida foi pacificamente assimilada ao circuito que gerencia a oposição entre o teatro *mainstream* e o teatro alternativo, ou seja, a Broadway e a Off-Broadway. Tal oposição se consolida administrativamente no início dos anos 1950,

quando o *mainstream* da Broadway foi monopolizado por alguns musicais seletos, o que, do ponto de vista gerencial, resultava em menos oportunidades de trabalho e maiores riscos nos retornos financeiros de grandes e médias produções. O espaço que até o fim da década de 1950 era reservado para o que comercialmente se conveniou chamar de “drama sério”, ou “teatro experimental” – espaço mercadológico que permitiu o florescimento da carreira de Tennessee Williams a partir da encenação de *The Glass Menagerie* (1944) –, deixa de existir no circuito *mainstream*, pois passa a ser impossível competir com a renovação cultural e econômica da televisão e do cinema enquanto pilares da cultura de massa que atendiam às novas sensibilidades políticas e culturais da nova geração. O circuito Off-Broadway surge para preencher este vazio produtivo, pois assim o circuito alternativo substitui a Broadway enquanto produtora de “drama sério” (ARONSON, 2000, p. 106).

Trocando em miúdos, assim se estabelecia a nova geografia do teatro nova-iorquino no pós-guerra: a Broadway ficava estreitamente direcionada e condicionada para produção de entretenimento leve e espetáculos voltados para o maior público possível de ser alcançado em casas de teatro. O mercado teatral encolhia progressivamente, não estando preparado para peças cada vez mais sombrias,

10. Do inglês original: “Will you please help me through this nightmare of debris? Why it’s like the surface of a sea where some great ship’s gone under, spewing up wreckage!”.

11. Do inglês original: “and I tell you honestly I don’t have any idea or any suspicion of where we are now except we seem to be in a huge mausoleum of a theater somewhere that seems like nowhere”.



mais introspectivas, mais estruturalmente e estilisticamente complexas a partir da década de 1950. Consolidada-se, então, a Off-Broadway como um espaço propício para a experimentação; não se ambicionava transformar a estética do *mainstream* (como em quadras anteriores de renovação artística, nas décadas de 1920 e 1930), mas sim criar um entreposto comercial que tornasse economicamente viável o que era expelido do circuito central de peças de grandes orçamentos, uma adjacência para os não integrados, um espaço para a assimilação da mão-de-obra não absorvida pelo centro do circuito comercial teatral (ARONSON, 2000). Com o tempo, esta separação entre duas classes de teatro precipita um processo de “guetização” do teatro (ARONSON, 2000). Um sistema bifronte de comercialização de artes cênicas emerge, em que cada lado via o outro como culturalmente irrelevante e prejudicial.

Na década de 1960, é na Off-Broadway que surgem os principais experimentos de neovanguarda, que recusavam um teatro tido como “realista”, “tradicional”, em que foram concebidos os experimentos de *happenings* e o teatro da crueldade na fase mais radical do Living Theatre, do Woolster Group ou do Theatre of Ridiculous – todos estes, grupos que Tennessee Williams pôde acompanhar. É neste meio que ocorre uma profusão de redescobertas e

primeiros contatos, acompanhados por Tennessee como espectador de autores como Brecht, Pirandello, Beckett, Ionesco, Artaud, Genet, Anouilh e Albee (TOLEDO, 2019). Se em termos de estrutura produtiva e circuito econômico a Off-Broadway era um entreposto da Broadway, era nela e na Off-off-Broadway que era possível encontrar um espaço em que “a vanguarda treina a sua prática”<sup>12</sup> (GUS-SOW, 2000, p. 198, tradução nossa). Na década de 1970, quando a versão de *Out Cry* (1973) que ora comentamos é encenada, esta rixa é multiplicada para uma variedade de tipos discretos e mutuamente excludentes de teatro; o público de um tipo de teatro normalmente não frequentava outros circuitos alternativos, não raro desprezavam e menosprezavam o *mainstream* e os outros em igual medida (GUSSOW, 2000).

Neste sentido, *Out Cry* (1973) reflete este circuito num momento póstumo ao “momento heroico” do espírito vanguardista no teatro estadunidense. A Broadway estava em estado de paralisia. Não houve recusa entre o experimentalismo radical do fim dos anos 1960 e o tradicionalismo comercialista do *mainstream*. Nas palavras do historiador Laurence Maslon (2000, p. 177, tradução nossa), houve colisão, mas “nenhuma explosão ocorreu”<sup>13</sup>, pois, “ao invés disso, houve um tipo de implosão em que tudo se adequou em espaços de refúgio”<sup>14</sup>. Estas imagens são

13. Do inglês original: “No explosion occurred”.

14. Do inglês original: “there was a kind of implosion where everything settled down into a hiding place”.

12. Do inglês original: “where the avant-garde comes to practice its art”.



mobilizadas pelo historiador para descrever a “tempestade de gelo” que se iniciava, o ciclo de derrotas sociais e políticas, as perseguições e desarmes do estado policial dos EUA contra movimentos políticos que mobilizaram a imaginação do meio teatral no decênio anterior, processo este que já se fazia notar no início da década de 1970. Estas imagens de colisão e implosão sem explosão se comunicam com as falas de Clare e Felice há pouco citadas. Um ciclo produtivo de promessas e ultrapassagens sociais e artísticas que resultaram num teatro imobilizado pela pulverização em pequenos guetos de frequentadores de teatro, o “bom teatro” transformado em mero tema a ser discutido por especialistas. O experimentalismo de vanguarda torna-se rotina e seu potencial de transformação da vida é reduzido à apreciação de públicos seletos circunscritos em nichos guetificados.

Em *Out Cry* (1973), os elementos da cenografia, dos diálogos e da ambiência que permitem identificar a influência das tendências neovanguardistas da década anterior estão integrados à convenção institucionalizada que demarca a unidade de encenação de um espetáculo teatral de circuito Off-Broadway – como já indicado, a dramaturgia não borra a fronteira entre início do jogo de encenação, indicado com o “subir” da cortina, e a vida empírica, cotidiana daqueles que frequentam este teatro.

A confusão entre plano real e fictício, que é circunscrita no plano da encenação sem transbordar para a realidade exterior, parece compor um sentido de impotência e frustração, pois a imaginação teatral, o campo da fruição artística, não perturba a vida real. Pelo contrário, apresenta figuras aprisionadas por uma cela composta pela má-infinitude de objetos extensivos mal configurados e imagens subjetivas não consolidadas, como se o trabalho poético e imaginativo tivesse sido abandonado no meio do caminho de seu processo de composição, deixando apenas o balanço melancólico de quem os vive, pois a vida real desmente o plano teatral, fantasioso, e o plano da fantasia explícita como a realidade é aquém dos anseios profundos dos personagens que a confronta.

Os elementos “vanguardistas” são apreciados numa relação puramente contemplativa por parte do público, como uma institucionalização do que antes foi considerado marca de rebeldia estética, um gesto de ruptura ou negação de convenções que se torna rotina do circuito cultural – torna-se marca de mais uma convenção, portanto. O gesto de rebeldia do passado torna-se espaço de confinamento e isolamento concentracionário. O que se torna moeda de troca corrente na profusão estilística pós-moderna ao longo dos decênios seguintes é para a obra de Tennessee Williams problema, bloqueio e impasse.

Não é possível romper com um teatro institucionalizado, não é possível romper com o teatro da vida real. Daí o movimento final dos dois personagens, que encontram uma solução conciliatória para a impossibilidade de escaparem do confinamento com a apologia da imaginação teatral aplicada à preservação da prisão doméstica, de onde não se pode escapar por não ser possível romper com o teatro que suplanta este ambiente.

O teatro como confinamento também está em *Um grito parado no ar* (1973), mas composto de maneira bastante diferente.

### 3. O IMPASSE E A OCASIÃO EM UM GRITO PARADO NO AR (1973)

A compreensão das soluções formais da dramaturgia *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, de 1973, permite tirar consequências ainda não devidamente exploradas sobre a produção do teatro brasileiro independente do período. Sua compreensão é condicionada pela interrupção da tendência de experimentações dramáticas que buscavam tematizar a realidade nacional; estas supriam a carência por novos autores nacionais pautada pelos artistas, pelo público e pela crítica teatral formada desde três décadas antes. Neste sentido, é preciso que se enfatize a inexistência de um circuito

econômico de produção que se assemelhasse à oposição Broadway e Off-Broadway, como aquele confrontado por Tennessee Williams em sua trajetória artística. Em solo brasileiro, era ausente o circuito que se almeja alcançar como “superação de atraso”, aspiração inaugurada pela formação do Teatro Brasileiro de Comédia, ao visar uma modernização teatral por ser realizada, mas já dada na realidade estadunidense e europeia, o que nos permite afirmar que o sentido do emprego dos termos “avançado” e “moderno” tinham conotações diferentes em cada continente.

O programa de escrita de dramaturgias nacionais iniciado em 1958 no Teatro de Arena com a encenação de *Eles não usam black-tie* (1958) é interrompido em 1968, quando o autor encena *Animália* (1968), seu último trabalho com o grupo já em fase de desagregação. A partir deste ano, que culmina com a decretação do AI-5, é inevitável entender que a censura “assume o papel de protagonista na cena teatral” (MICHALSKI, 1985, p. 33). Rapidamente torna-se perceptível a diminuição do número de espetáculos em produção e em cartaz (MICHALSKI, 1985, p. 33). Em 1971, após o último sopro organizativo do Teatro de Arena, o grupo se dissolve, tendo parte de seus integrantes perseguidos ou presos pelas forças repressivas do regime. Encontra-se fechada a “porta do moderno teatro político

no Brasil” (COSTA, 1996, p. 187). Este período será situado por Décio de Almeida Prado (2003) como momento em que “terminava um ciclo histórico” – aquele do “deslanche do teatro moderno brasileiro”, entre as décadas de 1940-1970 (p. 119). A censura, o processo de consolidação da indústria cultural promovido pelo projeto de modernização implantado pelo regime militar, pautará os principais bloqueios a serem enfrentados para a plena atividade de produção artística no circuito econômico de teatro. A indústria televisiva recém consolidada compensará para artistas de artes cênicas o circuito teatral modernizado que tinha sua formação incompleta.

É neste momento que Gianfrancesco Guarnieri inicia sua parceria com a companhia Othon Bastos Produções Artísticas (1971-1976), quando escreverá algumas das obras mais significativas em reação às forças repressoras que condicionavam a nova situação dos palcos nacionais<sup>15</sup>.

Apresentaremos o campo de questões formais suscitadas pela dramaturgia em questão dialogando com a elaboração conceitual de Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno*, sobre a ideia de “tentativa de salvação” da forma dramática. Szondi a sintetiza como uma “teoria da mudança estilística que se distingue das interpretações correntes sobre a sucessão de dois estilos” (SZONDI,

2011, p. 80). Este processo de elaboração formal, marcado pela oposição histórica entre “drama puro” e “drama contraditório” – em outras palavras, *a dramaturgia épica* –, é revelado pela contradição entre “sujeito” e “objeto” na forma e sua cisão no conteúdo em obras artísticas objetivamente configuradas ao longo de um período histórico específico (SZONDI, 2011, p. 83). É sistematizado, assim, um teor sobre a historicidade de formas artísticas. Como nos lembram Iná Camargo Costa (1998) e Roberto Schwarz (1996), é justamente a ausência da regularidade organizada desta “forma tradicional” em solo brasileiro que torna curiosa a formação do drama moderno local: “salta aos olhos que a norma do drama burguês no Brasil não vinha sustentada por uma tradição de bons escritores, nem codificava as convicções efetivas de nossa elite” (SCHWARZ, 1996, p. 13-14), para a qual “o individualismo burguês era no máximo uma angústia prestigiosa, bem distante dos funcionamentos locais” (SCHWARZ, 1996, p. 14). Neste sentido, o teatro épico brasileiro surgia com autenticidade, “mas não se contrapunha a nada de artística ou ideologicamente forte” (SCHWARZ, 1996, p. 14). O Teatro Brasileiro de Comédia era um fenômeno recente demais, não era suficiente para substituir a falta de “adversário enraizado” em termos de contraposição formal (SCHWARZ, 1996, p. 14). A evolução da dramaturgia épica em contexto brasileiro encontraria outras formas de

15. Compõem este ciclo dramaturgico as obras: *Castro Alves pede passagem* (1971), *Um grito parado no ar* (1973), *Botequim* (1973) e *Ponto de partida* (1976). Este arco criativo na trajetória do autor será designado pelo próprio como “Teatro de Ocasão”. O Teatro de Ocasão é concebido como um conjunto de dramaturgias que se relacionariam tanto pelos temas que os textos abordam como pelas circunstâncias de produção, cada peça reagindo à sua maneira à censura política consolidada pela ditadura civil-militar. Os dilemas artísticos e políticos confrontados com a mudança histórica vivida no período estão impressos neste conjunto de obras.



fricção produtora de tensões criativas. Estamos às voltas com as contradições de uma forma artística que consolida sua atualização em “padrão internacional” (o aparelho teatral independente moderno), mas desvinculado dos pressupostos sociais da formação histórica do modelo (COSTA, 1998, p. 35).

Na peça, um grupo de artistas de teatro encontra-se em seu espaço de ensaios para dar prosseguimento a um trabalho de encenação de um espetáculo teatral. Seis personagens, identificados principalmente pelas funções que cumprem na divisão do trabalho teatral, um diretor e seus cinco atores, enfrentam uma gama variada de obstáculos e bloqueios para a consolidação do ambiente de ensaio. Uma nova interrupção ocorre a cada tentativa de compor processos laboratoriais de pesquisa de situações e criação de personagens. Estas interrupções, cujas causas são sugeridas e não contextualizadas completamente, revelam aos poucos a real situação da produção, e a atividade dos trabalhos de ensaio ganham o aspecto de falsa normalidade. Pressões externas relacionadas à situação da produção do espetáculo e crises geradas por conflitos internos entre os personagens-atores impedem a discussão e consolidação das cenas improvisadas. Estes bloqueios são acumulados e culminam numa situação de impasse na continuidade dos trabalhos: as dívidas e cobranças,

reveladas em conflitos de “segundo plano”, retiram do espaço toda aparelhagem técnica utilizada no processo criativo retratado. A peça que o grupo tenta encenar é revelada através de cenas isoladas nunca totalmente consolidadas; percebe-se apenas que se trata de um panorama de situações fragmentárias na vida de uma grande cidade (PEIXOTO, 1989, p. 163-164). A dramaturgia de Guarnieri, portanto, ao contrário do aprisionamento de Clare e Felice em *Out Cry* (1973), apresenta um tratamento realista de um grupo de artistas de teatro que produz um espetáculo não-realista. A crise – sempre sugerida por múltiplos acontecimentos, mas nunca esclarecida – revela uma situação de *confinamento*.

A peça organiza-se a partir de exposições críticas de relações inter-humanas mediadas por relações de trabalho. Estas relações são pautadas por um aparelho cultural comercial, ou seja, um teatro que recebe peças comerciais de companhias teatrais profissionais. A dramaturgia projeta este aparelho como espaço onde o texto será executado. Configurado como uma *peça em um ato*, o texto concebe seu enredo revelando um agregado de artistas profissionais organizados em regime empresarial, cujo modelo de funcionamento pleno é o teatro como empreendimento comercial viável. Tal viabilidade comercial é também a condição primeira que deu ao TBC, formado 25 anos antes,

seu estatuto de marco inaugural do “moderno teatro brasileiro”, quando se teria conseguido pela primeira vez “traduzir em dados orçamentários as conquistas estéticas” do amadorismo do período anterior (PRADO, 2003, p. 41). Consolida-se um aparelho teatral moderno que organiza as condições de trabalhos teatrais como “novo profissionalismo” (PRADO, 2003, p. 43). Outro desajuste em termos de “fuso histórico” pode ser apontado em relação à obra já comentada de Tennessee Williams: a lógica gerencial que consolidou a ideologia da profissionalização do artista teatral estava sedimentada em solo estadunidense desde fins da década de 1870,<sup>16</sup> havendo um descompasso de pelo menos 70 anos de diferença quanto à chegada da subjetividade do “artista profissional” em solo brasileiro, sendo que esta subjetividade surge antes da consolidação de um circuito teatral comercial centralizado nos termos de uma grande indústria (circuito este que jamais viria a se consolidar no Brasil, um país periférico).

A primeira indicação da peça é: “Palco nu de teatro” (GUARNIERI, 1973, p. 11). Essa nudez apresenta inicialmente uma ambiguidade ao leitor que confronta o texto. Num primeiro momento, parece apontar para a ausência de cenários com intenções plásticas de fabulação de unidade de espaço, seja este abstrato ou realista. Em suma, a indicação atenta para uma orientação de composição

cenográfica que torne o palco livre de qualquer forma de ilusionismo – justamente a forma inversa da composição do cenário em *Out Cry* (1973), que deixa explícito para o público tratar-se de um cenário figurativo. A excessiva transparência de mecanismos técnicos de produção de encenações teatrais aparenta reproduzir esforços brechtianos de explicitar ao público o fato de se tratar de uma encenação – por assim dizer, um espaço cênico em que cenas expõem o fato de que algo está sendo exposto. Um cenário que não simula ambientes imaginários seria o espaço propício para a realização de efeitos de distanciamento<sup>17</sup>. Um palco nu, ademais, é uma tomada de posição artística diante do público; esta tomada de posição é metaforizada pela abdicação da ribalta e de técnicas mobilizadas por intenções estéticas visuais que prescindem do desenvolvimento de continuidade e descontinuidade de gestos humanos para atingir seu efeito almejado – como o cenário incompleto que compõe a ambiência do espaço teatral em *Out Cry* (1973).

Segue o início da primeira rubrica, integrada à entrada de Augusto, o primeiro personagem a ser exposto:

Palco nu de teatro. Elementos de cena que serão usados nos ensaios colocados em desordem pelos cantos. Grande mesa de ensaio com bancos longos ao redor. A mesa servirá de

16. Temos em mente o processo de “industrialização” e “otimização gerencial” que ocorreu no teatro nova-iorquino ao longo da década referida. Assim qualifica o historiador Jack Poggi, citado por Michael Schwartz em estudo sobre a formação da cultura gerencial taylorista no teatro da Broadway: “O que aconteceu no teatro americano depois de 1870 não era muito diferente do que aconteceu com muitas outras indústrias. Primeiro, um Sistema de produção centralizada substituiu muitas unidades locais, isoladas. Segundo, houve uma divisão do trabalho, conforme o gerenciamento de teatro tornou-se separado da produção. Terceiro, houve uma padronização do produto, conforme cada peça era representada por apenas uma companhia ou por um número de companhias duplicadas. Quarto, houve um crescimento do controle por grandes empresas” (POGGI *apud* SCHWARTZ, *Broadway and Corporate Capitalism*, p. 25).

17. “É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público” (BRECHT, 2005, p. 104).

praticável e os bancos de degraus. Durante a ação poderão ser utilizados quaisquer elementos (telões, rotundas, luzes, móveis, acessórios) sempre dando a impressão de improvisação. Não há ninguém no palco. Entra Augusto, pasta com o texto da peça na mão. Vai até à mesa e atira a pasta sobre ela, mal humorado... (GUARNIERI, 1973, p. 11).

A ambiguidade é revelada e desfeita ao longo da rubrica, mas não de maneira brusca. Os adereços e objetos de cena são referidos como “elementos de ensaio”. Lida apenas até aqui, não se abandona a *expectativa brechtiana* desencadeada pela instrução do “palco nu”. Em sua primeira leitura detida, o leitor ainda poderia tirar consequências teóricas despropositadas, mas não sem interesse. Poderia interpretar que o autor toma o espetáculo teatral, o produto final da obra ora lida como texto dramaturgico, como um processo em aberto em termos operatórios que assume e integra algum aspecto laboratorial sobre a própria cena tida como prefigurada. O leitor de primeira viagem que assim desfia seus raciocínios conforme lê as orações e períodos da rubrica é então desenganado com a última indicação sobre os adereços *sempre dando a impressão de improvisação*. Trata-se de uma indicação dramaturgica para que se marque e coreografe os adereços de tal modo que pareçam não marcados ou coreografados. *Aqui é explicitada uma intenção de tratar elementos anti-ilusionistas*

*de maneira ilusionista. O leitor é obrigado a atentar para a composição realista de elementos teatrais tradicionalmente tratados como composição de ambiências não-realistas. O fundo do teatro, as coxias abertas, possivelmente os camarins caso não sejam projetados como estrutura exterior na arquitetura do edifício teatral, estes elementos compõem a própria ambiência da fabulação. Trata-se de configuração diversa à solução de Tennessee Williams em Out Cry (1973) e sua indicação do “levantar de cortinas”, redundando em circunscrição de outra ordem sobre a teatralização da oposição entre realidade e ficção; ao contrário de Out Cry (1973), o processo de encenação interrompe a realidade empírica da plateia sem moldura categórica, pois a relação entre espaço empírico e jogo teatral sugere um prolongamento, mas fazendo-se notar em momento simultâneo à sua separação, quando o personagem Augusto irrompe em cena. O naturalismo pirandelliano é configurado, mas demarcando claramente realidade e ficção pela interrupção da primeira pela segunda.*

No desdobrar da relação entre os seis personagens-atores revela-se o grande escândalo por trás da situação de ensaio em andamento: os ensaios serão organizados a partir da consolidação de exercícios que lembram estágios de composição de personagens pela metodologia concebida por Constantin Stanislavski (COSTA; FÁVARI, 2015, p. 17-18). A aplicação do “método” é signo de atualização



de procedimentos de elaboração de espetáculos teatrais segundo critérios de referências internacionais (principalmente sobre a evolução dos teatros francês, italiano e americano, pois falamos do paradigma inaugurado pelo TBC). No entanto, o ensaio não aparece como metodologia de organização de experimentações cênicas, mas um modelo de linha de produção para se conceber espetáculos comerciais. Neste sentido, as intervenções do personagem diretor Fernando fornecem dois dados fundamentais para que se compreenda o peso da situação. Num de seus desabafos, revela que a estreia do espetáculo que ensaiam ocorrerá em 10 dias<sup>18</sup>. Ao dar prosseguimento aos trabalhos, torna patente que ainda não terminaram a fase de pesquisas de improvisação. A dez dias da estreia, não sabem nem ao menos do que o espetáculo trata, mesmo depois de um acúmulo de muitos meses de ensaios (COSTA; FÁVARI, 2015, p. 18). Diante da estrutura do processo de produção da obra ensaiada, trata-se de uma produção fadada ao fracasso.

A infraestrutura técnica e financeira colapsou antes do tempo inaugurado por Augusto quando ocupou o “palco nu”. Todo o esforço de construção figurativa, as brigas e crises no espaço de ensaio, todas as colisões e trocas em jogo cênico integram um processo de produção teatral que não se configurará em produto final, pois o que se revela

aos poucos é que não há condições materiais e técnicas para garantir a estreia. Neste sentido, há algo de inessencial e espúrio nas ações dos personagens diante da situação de catástrofe iminente. Estas ações não pautam a progressão do compasso dramático, pois este é determinado pelos limites objetivos da possibilidade de manutenção da situação de ensaio. Vivem sob um prazo impossível de ser cumprido para criar um produto que materialmente e objetivamente não poderá ser configurado.

Peter Szondi (2011), ao teorizar sobre a *peça de um ato só*, pauta a ideia de colapso da possibilidade da ação dramática nos exemplos estudados acerca desta forma específica de “tentativa de salvamento do drama”. Este colapso se dá a partir da configuração de uma situação sem soluções inter-humanas. A estrutura dramática é preservada parcialmente com uma expectativa de iminência de catástrofe. Esta ação é desprovida de relações que encadeiem “desenvolvimento” e “clímax” no enredo, pois o suspense antes da catástrofe da ação humana concentrada na estrutura de ato único torna-se perenizado. A peça de um ato é também compreendida como “tentativa de livrar da crise o estilo ‘dramático’ compreendido como estilo da tensão dirigida ao futuro” (SZONDI, 2011, p. 91)<sup>19</sup>. Muda-se a autossuficiência temporal da progressão dos acontecimentos por meio das ações humanas tornadas

18. “FERNANDO – Que descanso... Será que vocês ainda não se compenetraram que a estreia vai ser daqui a dez dias?” (GUARNIERI, *Um grito parado no ar*, p. 11).

19. Não se trata de um drama em miniatura, mas “de uma parte do drama que se alçou à totalidade” (SZONDI, *Teoria do drama moderno [1880—1950]*, p. 92). Segundo Szondi, a peça de um só ato compartilha com o drama o ponto de partida, a “situação”, “mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae* continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace” (SZONDI, *Teoria do drama moderno [1880—1950]*, p. 92, grifos do autor). Prescindindo da tensão que acontece entre homens, a situação é sua única âncora. Não são apenas os diálogos, mas também os dados da situação que determinam as relações humanas.

absolutas da forma dramática tradicional em crise. É neste sentido que a peça de um ato “escolhe esta situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede a catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não é mais contornável” (SZONDI, 2011, p. 93). É neste sentido que, para esta forma literária específica, a catástrofe se torna um dado do futuro:

não se assiste mais à luta trágica do homem com o destino, cuja objetividade o primeiro poderia contrapor sua liberdade subjetiva [...]. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. Assim, a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre [...] (SZONDI, 2011, p. 93).

No caso da dramaturgia *Um grito parado no ar* (1973), a estreia que acontecerá em 10 dias e o teatro que desmorona conforme a peça progride são índices desta catástrofe. O colapso da produção, manifestado pela remoção dos aparelhos técnicos do teatro, ilustra a “substituição do âmbito inter-humano pelo dado objetivo”, pois é a situação que cria a fundamentação da ação dramática. Não se trata mais do confronto entre “vontades humanas”. A espera pelo cumprimento do prazo da entrega

do espetáculo configura um “espaço tenso de catástrofe iminente”, tornando a ação presente secundária (SZONDI, 2011, p. 95). Ao contrário do “pesadelo de escombros” que os personagens de *Out Cry* (1973) conscientemente se veem obrigados a atravessar, aqui temos uma inversão entre realidade objetiva e consciência: ao contrário de Clare e Felice, o coletivo de artistas não consegue refletir criticamente sobre uma realidade objetiva apresentada de maneira naturalista, com clareza estrutural, não difusa ou elusiva.

Assim, uma comparação sobre o sentido da imagem de confinamento do artista de teatro entre as duas dramaturgias aqui discutidas pode agora encontrar seus termos de mediação.

#### 4. CONFINAMENTO E IMPASSE TEATRAL NA PERIFERIA E NO CENTRO DO SISTEMA

Um último elemento em comum permite relacionar *Out Cry* (1973) e *Um grito parado no ar* (1973): uma forma de autoengano que a dimensão imaginativa do jogo teatral organiza para compensar a impotência de personagens confinados. Como já referido, Felice e Clare concluem o espetáculo de Tennessee Williams retornando para a peça dentro da peça, ao invés de terminarem como os pais apelando ao suicídio quando desistem da fuga do espaço

teatral; esforçam-se por alimentar o exercício imaginativo do jogo teatral como resgate do maravilhoso que compensa a angústia insuportável de um mundo desmoronado e reduzido a escombros e fragmentos sem síntese. Na dramaturgia de Guarnieri, ocorre um movimento compensatório de lógica parecida entre os personagens confinados: o ator Augusto declara para a atriz Nara seu amor reprimido, que precisa ser extravasado. Os artistas esquecem-se da situação catastrófica da peça que não poderá ser concluída a tempo e desobrigam-se de prosseguir com o esforço de dar sentido ao material teatral acumulado ao longo do ensaio. Sem perceberem, passam a tratar o jogo teatral como se fosse a realidade fora da cena, uma realidade mais feliz, um *happy end* que é tão catártico para os personagens quanto é perturbador para o público que acompanha os acontecimentos do espetáculo.

Em *Out Cry* (1973), a ilusão torna positivo o espaço de confinamento, uma conciliação que traz dignidade para a preservação da dimensão estética do espetáculo teatral e que satisfaz o conflito entre os irmãos. Os sujeitos que viviam em mútuo dilaceramento redescobrem uma conexão afetiva que traria contundência à redescoberta do plano reservado ao fantástico teatral, à revelia dos destroços de naufrágio a que a realidade extra-teatral se resumiu. Em *Um grito parado no ar* (1973), as consequências da cena

final são mais complexas. Num primeiro momento, parece um procedimento similar de dignificação do ilusionismo do plano teatral – Augusto faz uma declaração de amor ao concluir o laboratório final, em que retratava um imigrante acusado de abusar de uma criança num ambiente de feira e era, então, amarrado a um poste, pronto para ser linchado:

FERNANDO: Não, não é isso não... é que descobri... Hoje descobri tanta coisa... Eu descobri... Eu... Identificação: Nome – Augusto, profissão – ator, salário – oitocentos contos com desconto de 50% nos ensaios, 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 porquinho que está aí embaixo... Que eu menti, não estava beijando Zé nenhum, era a ela mesma e não aguento mais... e tenho de dizer pra todo mundo... E não é babaquice... Eu te amo!... Eu te amo, Nara... Eu te amo, Nara!... Eu te amo, ora porra!... (GUARNIERI, 1973, p. 95).

Numa leitura apressada, a fala de Augusto parece indicar uma epifania subjetiva arrebatadora, um desejo reprimido que é finalmente extravasado, uma verdade interior sentimental que finalmente encontra coragem para ser expressa e vivida objetivamente. O sentimento sem tradução expressiva nas ações ganha concretude no palco, na realização da forma dramática,



a ação e seu ímpeto motivador entram em plena harmonia de sentido. Estamos diante da exposição, de forma concentrada, de elementos que sugerem a forma *melodrama*. A satisfação seria plena, não fosse o aspecto fragmentário e disparatado da declaração diante do andamento do espetáculo. Não há elementos que prefigurem este desenlace amoroso como conclusão coerente. Tal aspecto de inconsistência imbui o diálogo de artificialidade, o que destoa do naturalismo com que a dramaturgia vinha sendo composta até então, dando aspecto de paródia a esta passagem “melodramática”.

Uma leitura menos apressada, no entanto, notará que alguns detalhes da fala de Augusto remetem ao primeiro laboratório apresentado no ensaio, aquele chamado de “identificação”. Na cena, um ator faz papel de policial e outro faz de suspeito interrogado. Conforme a cena evolui, torna-se mais e mais violenta ao ponto de culminar no espancamento do suspeito – claro comentário sobre a prática sistemática da tortura e das prisões arbitrárias ao longo do regime militar. Estas eram justamente as perguntas com as quais o policial inicia seu interrogatório: “Nome? Profissão?” (GUARNIERI, 1973, p. 33). O aspecto de momento de libertação extasiante e catártica do personagem Augusto é mera aparência, pois se trata de um suspeito respondendo às perguntas da polícia na cena do laboratório “identificação”, indicando uma confusão

mental que lhe impede desvincular-se do personagem criado, separado de sua vida real enquanto profissional do mercado teatral. A aparente liberdade interior que propicia a catarse da cena é na verdade uma coação, uma subjetividade formada pela brutalidade repressora concentracionária exposta ao longo do espetáculo, brutalidade que compôs a interioridade que se contenta com o desenlace amoroso como a única reação a ser formulada acerca dos variados elementos que foram reunidos ao longo do ensaio exposto no espetáculo *Um grito parado no ar* (1973). O aparente momento de libertação revela ser em verdade a destruição subjetiva de um confinado, diretamente afetado pela violência retratada em laboratórios teatrais, violência esta referida pela realidade social exterior à sala de ensaio que supostamente não pode ser alcançada. Assim como não podem atingir a realidade exterior e não detêm pleno domínio sobre o processo de produção do material artístico, também não deixam de ser afetados e determinados pela realidade que retratam, cuja incompreensão borra a consciência sobre matéria fictícia do laboratório e sobre realidade exterior da sala de ensaio, esta pautada por relações sociais que organizam uma relação de trabalho coletivo precário.

Assim, podemos identificar mais um desdobramento sobre a oposição entre consciência e realidade objetiva

diante dos elementos acumulados pelas cenas montadas pelos atores-personagens na sala de ensaio: por mais que não consigam tirar consequências intelectuais e políticas sobre o material que organizam, o material permite que a plateia perceba como o conteúdo das cenas da peça dentro da peça afeta e influencia a realidade dos artistas-personagens. Eles não conseguem ler as cenas que levantam, mas, por assim dizer, as cenas que levantam os leem, a realidade retratada influencia e permite entender a personalidade, as formas de interação, os gestos que definem as ações praticadas enquanto profissionais do teatro tentando montar uma peça a ser vendida em circuito comercial do teatro de uma grande cidade brasileira. Assim, cada laboratório serve como episódio e quadro de “editorias” de um teatro de revista, em que os artistas, *compères* involuntários, comentam os temas de cada cena e são comentados por elas.

Estes elementos permitem relacionar a análise da dramaturgia *Um grito parado no ar* (1973) aos campos de problemas relacionados ao confronto entre autonomia criativa artística e imposições de condições de produção no contexto de sua encenação – questões que também são suscitadas ao se refletir sobre *Out Cry* (1973). O que significa falar em “experimentação laboratorial” – a relação tensa e produtiva entre decisão consciente de

configuração artística e contingência de situações concretas de produção artística – no período mais duro da ditadura civil-militar brasileira e no auge do processo de desagregação social nos EUA, o rescaldo repressor em resposta ao 68 estadunidense e início da ordem neoliberal?

A aproximação e inevitáveis diferenças entre *Out Cry* (1973) e *Um grito parado no ar* (1973) podem ser pensadas em termos do fuso histórico da consolidação da estrutura de reprodução do circuito econômico da *instituição teatral* em cada país. Como já colocado nesta reflexão, nos EUA, a centralização da lógica de gerenciamento industrial do teatro nova-iorquino havia tomado forma a partir de 1870, e perpetuou-se em constante aprimoramento ao longo das décadas da primeira metade do século XX. Em solo brasileiro, nunca se consolidou uma estrutura autônoma de reprodução social de circuitos econômicos de produção teatral, o que levou à configuração de uma situação muito singular na maneira de se conceber um mercado teatral, em que a consolidação da estrutura de reprodução da empresa teatral se manifestou enquanto projeto, mas efetivado apenas ideologicamente, nunca consolidado propriamente; este sempre ocorreu em solo brasileiro em estrita dependência de subsídios estatais, aventureirismo de grandes empresários agindo como “mecenas”, políticas públicas de financiamento de empreendimentos particulares, um

hábito gerencial sedimentado em iniciativas isoladas que nunca consolidaram um aparato economicamente autônomo de circuito comercial de teatro. Não há nada em solo brasileiro que possa ser remotamente comparado com a oposição Broadway e Off-Broadway – definitivamente a oposição Arena e TBC não cumpre este papel.

### 5. CONCLUSÃO

Assim, temos uma oposição de realidades históricas de situação de produção teatral entre as duas dramaturgias: nos EUA, há uma estrutura econômica industrial consolidada, há plenas condições de produção de um teatro institucionalizado, teatro este percebido como uma prisão na obra de Tennessee Williams, uma forma de contensão de possibilidades criativas. Está preso a um aparato que o aliena dos produtos que emanam de seu ímpeto de expressão subjetiva, como Felice no início da dramaturgia *Out Cry* (1973). A liberdade buscada pelos processos desencadeados em outros momentos históricos e circunstâncias sociais não pode ser encontrada neste espaço, daí a atmosfera lúgubre, sinistra e melancólica das ultrapassagens metafóricas entre arte e vida na relação entre a peça e a peça dentro da peça. O processo de formalização sobre a realidade não atinge a realidade, pois esta está presa no edifício teatral como estrutura concentracionária. As ambições criativas do “artista”, a verdade de suas

dores e mutilações subjetivas nada atingem fora do refúgio da instituição “arte”, havendo um bloqueio entre a vida que busca refletir e o aparelho cultural consolidado onde organiza seu processo criativo.

No caso brasileiro, esta “prisão” surge como ideal por ser alcançado, signo de “atualização” para um processo de modernização teatral. O que é estrutura consolidada para o centro do sistema, é mera aspiração para a periferia<sup>20</sup>. *A prisão surge de uma estrutura teatral que não apresenta condições objetivas de preservação e perpetuação enquanto instituição consolidada, enquanto circuito de reprodução plenamente formado – ou seja, revela-se uma formação incompleta.*

No entanto, por mais que haja este conflito estrutural na dramaturgia, a obra não parece fazer uma apologia sobre a consolidação desta “instituição teatral”. A comparação com *Out Cry* (1973) nos permite notar como o ideal de instituição aspirado é oco já no seu lugar de origem. A instituição é inacabada, mas os personagens agem como se ela existisse em plenitude funcional – configuração dramática que organiza a catástrofe final. A mutilação subjetiva, que cria o falso *happy end* com o desenlace amoroso entre Nara e Augusto, revela o processo violento necessário para pacificar os sujeitos, adequando-os à lógica

20. É muito ilustrativo neste sentido o balanço de Alberto Guzik sobre as aspirações de Franco Zampari quando inicia suas empreitadas empresariais que culminariam na consolidação do Teatro Brasileiro de Comédia: “Pessoalmente, não tenho dúvidas de que a aspiração secreta de Zampari era igualar-se aos mitológicos chefões da indústria do entretenimento nos Estados Unidos. Nomes como Florenz Ziegfeld e Lee Shubert, no teatro, Samuel Goldwyn e David Selznick, no cinema, devem ter capturado de alguma forma sua imaginação, levando-o talvez a perceber o fascínio que há em criar tendências e comportamentos culturais, em fazer e desfazer carreiras, em mandar e desmandar nesse universo nada prosaico, onde o irreal e o real às vezes se confundem tão poderosamente” (GUZIK, *TBC: Crônica de um sonho*, p. 168).



do processo de produção organizado na sala de ensaio do diretor Fernando, violência exposta pelas cenas dos laboratórios, cada qual apresentando uma dimensão da estrutura monstruosa de repressão, alienação e doutrinação para o conformismo que a ditadura militar impôs sobre o país. A lógica da dinâmica produtiva do teatro profissionalizado que se normalizou no período também é cria desta estrutura social. Um outro teatro seria mais apropriado para lidar com estes materiais cênicos organizados pela companhia teatral fictícia, um teatro bloqueado pelas condições políticas e sociais do momento histórico que o país atravessava. A possibilidade de se conceber uma modernização teatral alternativa, que não se pautasse apenas pela lógica da “atualização” aos moldes da forma gerencial do centro do sistema, estava bloqueada.

Trata-se do reconhecimento de um teatro que é funcional quando se aceita a condição não consolidada dos marcos fundantes do Moderno Teatro Brasileiro periodizado por Décio de Almeida Prado. Neste caso, uma dramaturgia de um ato que integra um ciclo de escritas dramáticas de um autor específico. As soluções dramáticas inscritas no “Teatro de Ocasão” são determinadas pelos limites de realização do processo de produção do trabalho teatral no meio teatral independente no contexto do fim das grandes companhias, como TBC, Arena e Oficina

(MICHALSKI, 1985, p. 47; PRADO, 2003, p. 119). Está implicada a contradição entre capacidades deliberativas da autonomia criativa do artista e imprevisibilidade das possibilidades de condições de execução de seu trabalho quando se admite a impossibilidade material de manutenção de uma companhia estável.

Os atores-personagens mantêm-se alheios ao conteúdo do material que produzem, cenas completas do ponto de vista externo à quarta parede da sala de ensaio – o ponto de vista da plateia –, mas incompletas do ponto de vista dos artistas, dos produtores da cena levantada. O público está diante de elementos que lhe permitem compreender que na unidade da dramaturgia de *Um grito parado no ar* (1973) há temas de teatro político sem as formas que lhe permitiram florescer antes da decretação do AI-5. Uma situação nova do teatro brasileiro se sedimenta, condição que marcou o teatro independente ao longo do período de distensão da ditadura e formou artistas que atuaram como referência no período de legalidade plena.

Os improvisos dos laboratórios da peça dentro da peça lidam com temas da política contemporânea: as derrotas históricas, o nascimento da indústria cultural, o genocídio do povo pobre, mas os artistas não percebem, não conseguem amadurecer a compreensão do que estão

encenando, porque estão confinados na sala de ensaio, tendo apenas as aspirações ideológicas da profissionalização pelo mercado teatral para tomar como lastro de racionalização da própria atividade produtiva. Mas o público que confronta os improvisos – e de cujo ponto de vista não são improvisos, são uma peça configurada – consegue tanto pensar as cenas como também a alienação dos artistas que não são militantes. Há uma unidade contraditória entre obra incompleta, desconjuntada do ponto de vista fabular, e obra configurada, montada do ponto de vista da unidade da dramaturgia de Guarnieri e encenada sob a direção de Fernando Peixoto. Em síntese: *uma dialética entre forma configurada e não configurada*. E conforme a peça se configura, a derrota e o desconjuntamento do coletivo se torna mais claro, exposto de modo violento. Além disso, há a questão de se tratar de uma peça que triunfa comercialmente em sua estreia em 1973. Há, portanto, também uma dialética entre encenação de uma meta-peça fadada ao fracasso e o triunfo comercial da peça que encena esse fracasso. Por encenar a crise, sobrevive comercialmente, atende às demandas de mercado que a peça critica.

O “triunfo” da peça é mais um sinal de confirmação da realidade do fracasso histórico e da consistência da representação da crise. Estão colocados os impasses políticos,

sociais e artísticos de todas as gerações subsequentes do teatro político independente da cidade de São Paulo, o teatro que surge a partir da luta pelas condições de configuração de materiais artísticos que retratem um processo de implosão social, esta mesma um processo de configuração de desagregação social – aquilo que muitos grupos convencionaram chamar de “desmanche” para descrever a ordem neoliberal. Eis o ardid, ainda por ser desvendado, do que Guarnieri chamou de “Teatro de Ocasão”. Há um preço a ser pago ao se triunfar sobre a ocasião. É colocada em reflexão a ideia de configuração; o produto pronto revela-se uma emulação de um produto incompleto. A relação arte-vida não é rompida no espetáculo – e nem se aspira a isso –, há uma abdicação da práxis política real ao erigir o mundo em segunda potência da fabulação, do plano fictício. No entanto, com a dramaturgia de Guarnieri, a reflexão política, o teatro épico inaugurado em solo brasileiro na década anterior, é desdobrada, ganha uma nova fase de conquistas formais e reflexivas. Não se trata de uma má-infinitude tal qual em *Out Cry* (1981), mas de um balanço de negativas da impossibilidade de expansão de possibilidades de experimentação com o material que não é atingido e compreendido pelos sujeitos que o produzem. Há uma melancolia nas cenas e nos processos de vinculações e desvinculações entre artistas e personagens, que são como “encarnações”,

“possessões” sobre os atores quando os laboratórios parecem estar funcionando. Se produz distanciamento na dramaturgia nestes momentos, pois a capacidade de realizar a exposição consciente desta demarcação (artista/personagem) se dá sem abrir mão da construção naturalista da sala de ensaio. Estamos diante de uma estrutura de produção que impede a capacidade de enunciação do conteúdo temático por parte dos personagens, mas não impede a enunciação da sua necessidade figurativa. Há um engajamento político bloqueado, mas não por dilemas éticos de classe apenas, mas também por uma estrutura de produção consolidada e conformada por um fazer artístico que sufoca a capacidade imaginativa e de realização artística dos próprios artistas.

#### REFERÊNCIAS

- ARONSON, A. The American Theatre in Context: 1945-Present. In: WILMETH, D. B.; BIGSBY, C. (Org.). **The Cambridge History of American Theatre**. v. III. New York: Cambridge University Press, 2000. p. 87-162.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, I. C. **A hora e a vez do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, I. C. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 11-50.
- COSTA, I. C. Censura econômica em terra arrasada. Entrevista concedida a Paulo Fávani. In: FÁVARI, P. **Conversas sobre** Um grito parado no ar. 2015. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social, com Habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade de São Paulo. 2015.
- GUARNIERI, G. Um grito parado no ar. In: GUARNIERI, G. **Um grito parado no ar; Botequim [ou, Céu sobre a chuva]**. São Paulo: Monções, 1973. p. 9-99.
- GUSSOW, M. Off- and Off-Off Broadway. In: WILMETH, D. B.; BIGSBY, C. (Org.). **The Cambridge History of American Theatre**. v. III. New York: Cambridge University Press, 2000. p. 196-223.
- GUZIK, A. **TBC: Crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MASLON, L. Broadway. In: WILMETH, D. B.; BIGSBY, C. (Org.). **The Cambridge History of American Theatre**. v. III. New York: Cambridge University Press, 2000. p. 163-195.



MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.

PEIXOTO, F. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHWARTZ, M. **Broadway and Corporate Capitalism**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SCHWARZ, R. Prefácio – Uma revolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 11-15.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880—1950]**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TOLEDO, L. M. A. **O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980**: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas. 2019. 435 f. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

WILLIAMS, T. **Out Cry**. New York: New Directions Books, 1973.

*Recebido em: 08-12-2021.*

*Aceito em: 06-06-2022.*