

MARILIA GOMES HENRIQUE

O REALISMO CRÍTICO-ENCANTATÓRIO DE JOÃO DAS NEVES

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

CAMPINAS

2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

H395r	<p style="text-align: center;">Henrique, Marília Gomes. O realismo crítico-encantatório de João das Neves / Marília Gomes Henrique. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Suzi Frankl Sperber.</p> <p style="text-align: center;">Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Neves, João das, 1934- 2. Teatro (Literatura) - Técnica. Teatro (Literatura) - Séc. XX. 3. Teatro brasileiro. 4. Teatro político. 5. Cultura popular. 6. Brasil - História - 1964-1985. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Título em inglês: The critical realism of João das Neves.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Drama - Technique, Drama - 20th century, Brazilian drama, Political drama, Popular culture, Brazil - History - 1964-1985.

Área de concentração: Artes.

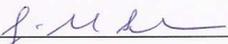
Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Suzi Frankl Sperber, Verônica Fabrini Machado de Almeida, José Roberto Zan.

Data da Defesa: 21-08-2006.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestranda **Marília Gomes Henrique** - RA 962896, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber - IEL/UNICAMP
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida - IA/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. José Roberto Zan - IA/UNICAMP
Membro Titular

À Ana Luísa por preencher a minha vida de alegria e por me dar força para enfrentar os meus desafios.

Ao Danilo, meu companheiro e grande amor, por seu engajamento político, por nossas conversas e estímulo dado para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradecimentos

Agradeço à orientação de Suzi Frankl Sperber que me aceitou, com muita generosidade, como sua orientanda e que, mesmo nos momentos mais difíceis, fez preciosas considerações ao meu trabalho.

À FAPESP pelo apoio financeiro.

Aos artistas, professores e amigos que, direta e indiretamente, contribuíram para a pesquisa:

Ao João das Neves pelas entrevistas, pelo material, pela disposição e por ter acolhido junto com a sua esposa Titane, eu e minha família na sua residência em Lagoa Santa (MG), em 2004.

À Tiche Vianna por suas sábias palavras no meu exame de qualificação.

À Verônica Fabrini que me estimulou a desenvolver uma pesquisa sobre o papel da memória no trabalho do ator.

Ao Márcio Aurélio Pires de Almeida que nas minhas inquietações acerca do teatro épico, me instigou a olhar para o teatro brasileiro.

Ao Moacir Ferraz e ao Daves Otani que gentilmente concederam uma entrevista.

Ao Fernando Alves da Silva e ao Andriei Gutierrez que sempre se dispuseram a me ajudar durante esta trajetória.

À Vani Cacilhas e à Simone Frangella por terem realizado a tradução do resumo para o inglês.

À Laurene Oliveira, Paulo Santiago, Anabela Leandro e Eduardo Conegundes de Souza por terem cuidado da Ana Luísa nos momentos em que precisei.

À Marina minha grande irmã e amiga por nossas conversas a respeito do teatro e da vida.

Aos meus queridos pais por terem sempre me apoiado nas minhas decisões.

Aos meus entes queridos (vovós) que se foram durante esse processo.

À Sonia Estrada pelo processo delicado e precioso que permitiu olhar para este trabalho como algo possível de ser realizado.

Aos meus amigos do passado e às novas amizades.

“Aquilo que vocês representam, procurem representá-lo
Como se acontecesse agora. Encantada
A multidão está no escuro, em silêncio, transportada
De seu cotidiano. Agora
Trazem à mulher do pescador o filho, que
Os generais mataram. O que antes aconteceu
Neste local, se dissipou. O que aqui acontece,
Acontece agora, e somente uma vez. A atuar assim
Vocês estão habituados, eu lhes aconselho agora
A juntar um outro hábito a este. Em sua atuação exprimir também
Que esse instante é repetido
Com frequência em seu palco, que ainda ontem
Foi encenado, e assim também amanhã
Bastando que haja espectadores, haverá representação.
Do mesmo modo, não devem fazer esquecer
Através do Agora, o Antes e o Depois
Nem tudo aquilo que agora mesmo acontece
Fora do teatro, que é da mesma espécie
Tampouco o que nada tem a ver
Devem deixar inteiramente esquecer. Devem apenas
Destacar o instante, e nisso não esconder
Aquilo do qual o destacam. Dêem à atuação aquela
Característica de-uma-coisa-após-a-outra, aquela atitude
De trabalhar o que se propuseram. Assim
Mostram o fluir dos acontecimentos e o decorrer
De seu trabalho, e permitem ao espectador
Vivenciar esse Agora de muitas maneiras, como vindo do Antes e se
Estendendo no Depois e tendo agora
Outras coisas mais ao lado. Ele não está apenas
Em seu teatro, mas também
No mundo.”

(Bertolt Brecht. “Representação de passado e presente em um”)

Resumo

Esta pesquisa analisa a produção dramatúrgica de João das Neves, compreendendo, assim, os seguintes textos: *O último carro* (1964), *O quintal* (1978), *Mural mulher* (1979), *Café da manhã* (1980) e *A pandorga e a lei* (1983-1984), que, na sua totalidade, foram produzidos durante a ditadura militar no Brasil.

O engajamento político de João das Neves possibilitou o desenvolvimento de um teatro voltado para os problemas candentes da realidade social brasileira, levando-o a formular uma obra de estrutura épica com suas especificidades próprias. Seu teatro, nesse sentido, procura esclarecer ao público certos aspectos da engrenagem social, integrar o espectador no espaço cênico e apresentar as personagens a partir de uma ótica social - e não individualizada, como é o caso do drama burguês.

Palavras-chaves: João das Neves, Teatro brasileiro, Teatro moderno, Teatro épico, Dramaturgia, Teatro político, Ditadura militar, Cultura popular, CPC, Grupo Opinião.

Abstract

This research analyses the dramaturgic production of João das Neves, encompassing the following plays: *O último carro* (1964), *O quintal* (1978), *Mural mulher* (1979), *Café da manhã* (1980) e *A pandorga e a lei* (1983-1984). These works were produced during the military dictatorship in Brazil.

The political engagement of João das Neves made possible the development of a theatre turned to the effervescent problems of the Brazilian social reality, and leading the author to formulate an epic-structured play with its particular specificities. In this sense his dramaturgy aims to enlighten the public about some aspects of the social machinery, integrating the viewer to the scenic space. He also presents the characters from a social perspective – non-individualized, as it is the case of the bourgeois drama.

Keywords: João das Neves, Brazilian theatre, modern theatre, epic theatre, dramaturgy, political theatre, Military Dictatorship, Popular Culture, CPC, Opinião Group.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: JOÃO DAS NEVES E O TEATRO NO BRASIL	9
1. Introdução	9
2. O teatro no Brasil: da década de 1950 a idos de 1960	10
3. João das Neves e o teatro brasileiro na década de 70	26
CAPÍTULO 2: UMA DRAMATURGIA CONSCIENTE DE SEU TEMPO	31
1. Introdução	31
2. Anti-tragédia brasileira: <i>O último carro</i> ou <i>As 14 estações</i>	32
3. <i>Um quintal</i> de resistência	42
4. Um panorama da condição da mulher: <i>Mural mulher</i>	48
5. A revolta abafada: <i>Café da manhã</i>	54
6. A memória de nossa história brasileira em <i>A pandorga e a lei</i>	59
7. Em resumo...	62
CAPÍTULO 3: UMA INVESTIDA ÉPICA NO TEATRO BRASILEIRO	67
1. O teatro como arte autônoma	67
2. O público excluído do teatro	71
3. Ecos de um teatro da resistência	73
4. O caminho de uma nova consciência cênica brasileira	76
5. O teatro épico de Brecht	77
6. O teatro épico de João das Neves	81
7. O “realismo crítico-encantatório” de João das Neves	90
A ÚLTIMA ESTAÇÃO	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUÇÃO

Tudo começou com a seguinte frase: *Historia do teatro matéria para o trabalho expressivo do ator*. Esta frase estava cravada num portão de ferro que dava acesso a uma familiar e enigmática paisagem. Senti-me atraída por ela, como o cheiro de cimento molhado atrai as minhas reminiscências das brincadeiras no quintal da minha infância. O portão estava envolvido por grossas correntes e um enorme cadeado. Havia, porém, duas grandes chaves delgadas no chão. Estavam elas, postas lado a lado como se esperassem por alguém. Na certa, alguma dessas poderia abrir o cadeado, pensei. Não antes de desvendar o enigma. Sussurra a voz de um porteiro que aparece ao meu lado. Uma das chaves representa a história do teatro brasileiro e a outra o trabalho expressivo do ator. Para abrir o portão, continuou o porteiro, você deve descobrir, em uma única tentativa, a chave que dá acesso a esta paisagem. Mais uma porta, mais uma história. Cá estou eu, diante de uma escolha: história do teatro brasileiro ou trabalho expressivo? Espera um pouco. Ai, ai, ai, Alice. Se eu desenvolver a idéia da frase colocada no letreiro do portão isso me ajudará na escolha de uma das chaves. Então, vamos lá.

Como a história do teatro brasileiro pode ser elemento para o trabalho expressivo do ator? Se pensarmos que, de modo geral, a expressão é a relação entre a fonte (a força motora que desencadeia o movimento expressivo) e a forma (um signo que concretiza a expressão), podemos concluir que, no caso do trabalho do ator, a experiência de vida, aliada ao pensamento e à prática, constitui a fonte que desencadeia um determinado produto artístico. Deste modo, a história do teatro brasileiro será matéria para o trabalho expressivo do ator, quando este constrói uma experiência com a história, ou melhor, uma “experiência com o passado”. Chegada à esta conclusão, percebi que as duas chaves que estavam em minhas mãos se encaixavam uma na outra. Então, eu abri o portão.

Caminho dois passos naquele jardim colorido e perfumado quando, surpreendentemente, me vejo em uma espécie de mirante onde eu avistava, ao longe, uma imensa e multifacetada paisagem a céu aberto. Era uma mistura de construções e ruínas de antigos e novos edifícios teatrais, havia também feiras, praças, parques, arranha-céus,

presídio, trem. Floresta, bichos, igrejas e favelas. Havia muitas pessoas, vendedores ambulantes, carnaval de rua, folguedos populares, crianças, homens e mulheres, colinas, vales e rios. Tudo isso, embaraçadamente, disposto no espaço. Avistei, ao longe, uma espécie de desfile de personagens vestidas com roupas das mais diferentes épocas que preenchiavam uma colina inteira. Estavam eles - recitando, declamando, cantando, narrando, correndo, cantando, chorando para uma multidão de pessoas das mais diferentes classes e raças - desde índios seminus e descalços ao lado de operários de fábrica a mulheres e homens muito bem vestidos que assistiam, em esplendorosas cadeiras de ouro, à parte do “espetáculo”.

Fiquei um tempo ali, como se contemplasse o pôr do sol. Impossível dimensionar os perigos e aventuras que estavam me aguardando, caso descesse a ribanceira. Uma coisa eu tinha certeza: por estar sempre em movimento e pelos seus detalhes, não bastariam dias ou meses para explorar essa paisagem. Percebi que seria um projeto para a vida toda. Propus-me a descer pelo barranco e ver de perto tudo aquilo, mas, de repente, antes de dar o primeiro passo, uma nuvem escura se espalha no céu e por entre todas as coisas. Tudo fica escuro e silencioso. Apóio-me em um tronco de árvore e, antes de me desfazer do susto, vejo uma pequenina luz iluminando um pontinho no horizonte escuro que se aproxima de mim. Era uma espécie de anjo.

Estou aqui para lhe ajudar a mergulhar nessa paisagem. Como talvez já tenha percebido, essa paisagem é constituída de vários episódios e cenas do teatro brasileiro, de seus mais diferentes tipos de espaços, iluminação e de diferentes atores da cena – entre eles os atores encenadores, figurinistas, dramaturgos, pensadores, críticos e público –, envolvidos em diferentes situações e épocas. No entanto, quem dará, novamente, forma a esta paisagem é você. O anjo se pôs a explicar. Ele disse que a história do teatro brasileiro é composta por diversas histórias que podem ser vistas por diferentes ângulos e que eu, enquanto atriz de teatro, deveria construir a minha experiência com essa história. Entretanto, para eu ter materiais firmes e consistentes para sustentar a paisagem, o anjo sugeriu que eu lançasse o meu olhar para um ator da cena. Mas quem? Parecia ser uma escolha não tão simples assim, no entanto, como um piscar de olhos, percorri algumas

imagens em impressões que me ajudaram nesta escolha.

Recordei-me do primeiro contato que tive com o diretor e dramaturgo João das Neves, como espectadora do seu espetáculo, *Primeiras estórias*, visto quando eu entrei na graduação em Artes Cênicas na Unicamp, em 1996. Foi um espetáculo que me encantou bastante, porque podíamos percorrer pelos diferentes espaços de um parque público e participar como integrantes de uma determinada situação proposta. Foi interessante fazer parte da história e perceber aquele parque com novos olhos. Recordei-me, também, de outros encontros com João das Neves. Uma performance realizada num evento sobre Brecht. João das Neves, em vez de falar do autor alemão, conta, cenicamente, a sua experiência com Brecht. Lembro-me de sua expressão serena, seu andar lento, envolto por um lençol, segurando um cajado, entrando por trás da platéia, recitando poesias não apenas de Brecht, para meu espanto, que esperava ouvir uma conferência teórica sobre o artista alemão.

Uma mesa redonda sobre teatro no Departamento de Artes Cênicas, lá estava, novamente, João das Neves. Ele conviveu com os índios no Acre, fez teatro para os seringueiros. Disse-me uma amiga. Foi diretor do setor de teatro de rua do Centro Popular de Cultura, disse-me o professor. Então, João das Neves começou a fazer sua exposição a respeito de seus mais recentes espetáculos, realizados na década de 1990 a 2000. Um dos pontos que me interessou foi a realização dos espetáculos em diferentes espaços urbanos, o que permite um diálogo com diferentes camadas sociais e etárias. Assim, por exemplo, o espetáculo *Primeiras estórias*, realizado em parques públicos na cidade de Belo Horizonte e Campinas, revela um envolvimento específico do espectador com a obra. Ao transitar por vários contos diferentes de um espaço ao outro, o espectador é convidado a participar de várias situações, como um velório, e a dançar quadrilha. À medida que o espectador faz parte do espaço cênico dentro de um espetáculo com cenas simultâneas ou restritas a somente alguns espectadores sorteados, ele constrói sua própria narrativa e contribui para o desenvolvimento do espetáculo. Outro exemplo significativo é seu espetáculo *Pedro Páramo*, encenado em um túnel abandonado, usado antes como desova de cadáveres. A transformação do espaço pelo espetáculo cênico, redimensiona a leitura que o público faz

do espaço urbano e permite ter uma relação diferente com o mesmo, ou seja, o espectador encontra uma nova dimensão daquele espaço a partir de sua participação no evento teatral.

Através dessas lembranças, pude perceber um ator, diretor e dramaturgo inquieto e engajado em um tipo de teatro preocupado em dialogar a esfera do estético com a esfera política e social. Mas, como surgiram suas buscas e inquietações que atualmente desencadeiam sua dramaturgia do espaço, como assim é definida pelo próprio autor? Como João das Neves expressa sua visão de mundo, suas inquietações políticas? Decidi, então, investigar quem é o artista João das Neves. Essa experiência ajudará clarear certos questionamentos presentes no meu atual trabalho de atriz, dentre os quais, como fazer do teatro, mesmo em se tratando da construção de uma outra realidade, forma de conhecimento? Enquanto atriz, tenho uma inquietação em transformar os meus posicionamentos políticos – em relação, por exemplo, à indiferença social, à padronização da beleza, à busca da fama, ao desemprego, ao individualismo exacerbado, ao machismo, à maternidade, à educação – em fonte de expressão artística. Quando disse sobre a minha escolha ao anjo, a nuvem escura se desfez e a paisagem se transformou por completo. Embora ainda multifacetada, percebi que estava diante do quintal de João das Neves. A presente pesquisa registra o percurso que fiz para construir uma paisagem, fruto da minha experiência com a obra de João das Neves, em especial, com seus textos dramáticos.

O primeiro passo foi obter, em mãos, os textos e selecionar os que seriam analisados nessa pesquisa.¹ Em seguida, para compreender suas opções e investigações de

¹ As edições de alguns dos textos de João das Neves publicados encontram-se esgotadas: *O último carro*. Rio de Janeiro, Grupo Opinião, 1976 (esta publicação esgotou-se na quinta edição); “O quintal” In: Carlos Henrique Escobar *et al. Feira Brasileira de Opinião*. São Paulo, Ed. Global, 1978; e *Mural mulher*. Rio de Janeiro, Grupo Opinião, 1979 (esta publicação esgotou-se na segunda edição). Além disso, cabe ressaltar que os acervos das três universidades públicas paulistas (Unesp, Unicamp e USP), disponibilizavam, em especial o banco de textos teatrais do departamento de Artes Cênicas da Unicamp, apenas três textos do dramaturgo: *O último carro*, *O quintal* e *Yuráiá: o rio de nosso corpo*. Foi somente através do contato que iniciei com o autor que pude receber, via correio eletrônico alguns de seus textos. Outros foram entregues pessoalmente quando tive a oportunidade de participar, em outubro de 2004, de uma homenagem feita a João das Neves, em Belo Horizonte. João das Neves também, gentilmente, me entregou a versão original do texto *Mural mulher*, em junho de 2005, na ocasião em que assisti a sua palestra sobre a sua vivência no Acre, na década de 1980, e sobre o seu projeto, ainda inédito, de encenar um texto de sua autoria denominado *Yuráiá: o rio de nosso corpo*, em diferentes reservas indígenas do território brasileiro no Seminário das Culturas Populares, promovido pelo SESC Pinheiros, no município de São Paulo.

um “teatro popular” foi preciso conhecer sua história. Nesse sentido, realizei uma entrevista com o autor, em outubro de 2004, ocasião em que foi homenageado na cidade de Belo Horizonte pelos seus 70 anos de vida. Na entrevista, João das Neves falou de sua trajetória no teatro, em especial, de suas experiências no CPC e no Grupo Opinião. É interessante observar que as inquietações que mobilizam a sua prática provêm de questões que dizem respeito à ordem coletiva. Diz o autor:

“Eu não sou uma pessoa solta no mundo; eu sou uma pessoa com meu contexto familiar, com meu contexto municipal, estadual, de país, de continente, de mundo. Meus próprios problemas existenciais estão impregnados de tudo isso, dentro da sociedade que me envolve. Mesmo ao tratar de problemas existenciais, não estou tratando só dos meus problemas: estou tratando de problemas comuns à minha sociedade.”²

E dentro desta perspectiva, a dinâmica social afeta sua arte:

“Quando você escreve para teatro, tudo o que está mais próximo de você vai aflorar na sua obra, como no romance, como no poema etc. (...) E se as pessoas são indiferentes às pessoas miseráveis, pedindo esmola, às crianças trabalhando na rua, ou fazendo malabares na frente dos sinais para ganhar a vida, à violência. Muito bem: eu não sou. Então é claro que meu trabalho vai estar impregnado dessas coisas.”³

É possível dizer que João das Neves, ao longo de sua trajetória, procura ser coerente com suas inquietações que compreende o teatro como meio de conhecimento da realidade. Sua escrita dramática e cênica preocupa-se em abarcar uma revelação mais ampla do mundo real e provocar uma reflexão, no espectador, sobre a necessidade da transformação social. Desta forma, considere importante analisar a sua dramaturgia inicial por se tratar do momento privilegiado em que é possível vislumbrar o movimento realizado pelo autor a partir de sua experiência como diretor de teatro de rua do CPC e posteriormente na proposta de teatro de resistência desenvolvida pelo grupo Opinião, a partir de 1964, que culminou na produção dramática fruto de sua inquietação entre cena e sociedade. Apesar das transformações estéticas que sofreu a obra de João das Neves no

² Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

³ Ibidem.

decorrer da época, verifica-se que a representação da coletividade oprimida, bem como a inclusão do espectador no espaço cênico, estão presentes no conjunto de suas peças. Nesse sentido, definimos um eixo central de investigação: a ligação existente entre a representação das coletividades oprimidas presente em sua dramaturgia e a inclusão do espectador no espaço cênico a partir da análise dos seus textos escritos no período da ditadura militar: *O último carro*, *O quintal*, *Mural mulher*, *Café da manhã* e *A pandorga e a lei*. Essa escolha abriria uma possibilidade de melhor compreender como o autor põe em diálogo seu posicionamento político e sua manifestação artística.

O chamado *teatro da resistência* à ditadura militar é proveniente de uma geração que mergulhou nas questões referentes às idéias de povo, libertação e identidade nacional, a partir do final da década de 1950. Uma das características dessa geração, romântica e revolucionária,⁴ foi a fusão entre a vida pública e privada: colocavam em xeque os valores e costumes da ordem burguesa, a liberação sexual, o desejo de renovação, a ânsia de viver o momento, a aposta na ação em detrimento da teoria.⁵ No teatro, o artista procurava expressar um ponto de vista da realidade: teatro para quê e para quem? quem era aquele outro com quem dialogava? Aspectos da realidade brasileira até então pouco difundidos e a busca de um novo público que pudessem dialogar melhor com as questões prementes aos artistas daquela época conduziam as propostas cênicas dos novos grupos e delineavam um novo caminho para o teatro, diferente daquele difundido na época, calcado na proposta estética difundida pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).⁶ Dentro dessa atmosfera “pré-revolucionária”, João das Neves participa como diretor de teatro de rua do

⁴ Segundo o autor Marcelo Ridenti, as lutas pelas reformas e pela revolução social, na década de 1960 e princípio de 1970, estavam mergulhadas na utopia revolucionária romântica. Se o adjetivo romântico é muitas vezes empregado com conotação pejorativa, o autor não toma o termo “romantismo revolucionário” da época com desdém. Conforme Ridenti: “A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo* (...) Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’ (...) Buscavam-se no passado elementos que permitiriam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro.” Cf. Marcelo Ridenti. *Em busca do povo brasileiro* – artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000: 24-25.

⁵ Quanto à liberalização dos costumes da época, ver: Ibidem: 48.

⁶ Por novos grupos, entendemos: Teatro de Arena, Oficina, Centro Popular de Cultura (CPC), Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), bem como, o grupo Opinião, criado posteriormente.

Centro Popular de Cultura (CPC). O CPC foi um projeto que utilizou o teatro e outras manifestações artísticas como instrumento de conscientização política. Sua proposta consistia em levar informação para uma maioria analfabeta, desinformada e excluída, sobre a situação política e social do país com o intuito de articular as reformas de base e o processo de revolução brasileira. Com o advento do Golpe Militar, o CPC representava uma agressão à ordem pública e foi extinto. João das Neves com os outros artistas do antigo CPC fundam o grupo Opinião. Ao ser veículo de resistência, a palavra no teatro torna-se fundamental. Porém, mais do que defender reflexões teóricas de intelectuais de esquerda,⁷ o artista busca expressar suas inquietações diante dessa nova conjuntura e, com o cerceamento da expressão, recorre às estratégias metafóricas e alusivas para não sucumbir.

Para melhor compreender quem foi o artista João das Neves e como ele aproveita os estímulos de sua época para criação, foi importante me pautar de uma contextualização histórica de sua obra.

Além disso, não poderia deixar de abordar a influência do teatro épico de Brecht no desenvolvimento do teatro de João das Neves que faz uso de uma estrutura dramática descontínua, ou como diz o autor “um teatro que se inspira na estrutura descontínua dos folguedos populares”.⁸ Nesse sentido, julguei ser importante contextualizar a influência de Brecht no Brasil, a partir da década de 1960, no desenvolvimento de um teatro que permite o espectador refletir sobre os mecanismos sociais. Brecht rompe radicalmente o envolvimento empático do espectador e desenvolve uma linguagem abertamente teatralizada e narrativa. Com a quebra da 4^a. parede, o palco assume a presença do espectador no evento, a história narrada não tem uma relação causal e a estrutura fragmentada interrompe a ação dramática, permitindo ao público questionar as

⁷ Conforme esclarece Ferreira Gullar, um dos fundadores do Opinião: “Nosso problema ideológico era lutar contra a ditadura; nós não tínhamos teorias, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos valorizar um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira.” Ferreira Gullar *apud*: Marcelo Ridenti, op. cit.:128.

⁸ João das Neves *apud*: Cláudia Mesquita. “João das Neves: o documento como matéria teatral” In: *Revista Vintém*. São Paulo, Editora Hedra, s/d: 22.

personagens. Além desses mecanismos, aqui brevemente resumidos, Brecht desenvolve um tipo de representação conhecida como *gestus*, que pode ser compreendido como um conjunto de gestos que revelam a situação histórica das atitudes humanas, focando o aspecto social para comentar e criticar uma situação.

Os elementos do teatro épico estão presentes na estrutura das peças de João das Neves não só porque o autor utiliza recursos como a projeção de imagens ou a quebra da 4ª.parede, mas porque tais recursos permitem revelar o homem em sua face social e histórica. Entretanto, o teatro desenvolvido por João das Neves tem suas especificidades no que se refere à representação das personagens coletivas e ao espaço cênico como meio paradoxal de incluir e distanciar o espectador do universo das personagens. Assim, a contextualização histórica e os recursos utilizados pelo autor para a realização de seu teatro épico são elementos importantes para a construção da minha paisagem desenvolvida a partir do modo como compreendo suas respostas no confronto com o outro: a ditadura militar.

CAPÍTULO 1: JOÃO DAS NEVES E O TEATRO NO BRASIL.

1. Introdução

Somente em meados de 1950 e início dos anos de 1960, o teatro brasileiro moderno produz, de modo significativo, uma dramaturgia nacional voltada para os aspectos sociais e culturais do Brasil, possibilitando a inclusão do autor nacional no desenvolvimento do teatro no país. Concomitantemente ao processo de desenvolvimento da dramaturgia nacional, verifica-se, principalmente a partir de 1958, a sensível modificação no processo de produção do espetáculo, como, por exemplo, a inserção do teatro nos movimentos culturais populares; a diversificação do espaço cênico; o desenvolvimento de novos métodos de interpretação e encenação; a ampliação do debate sobre o papel da arte e do artista; os novos encenadores, grupos, e a formação de um novo público. Esta nova configuração do teatro corresponde ao empenho de uma geração de artistas na efetivação de um diálogo entre o evento teatral e os temas que mobilizavam a sociedade civil na época.

Entre os artistas envolvidos com a proposta de fazer do teatro instrumento de transformação política e cultural destaca-se João das Neves. Nascido no Rio de Janeiro, em 1934, ele vive sua infância no bairro de Copacabana. Segundo o autor, a presença dos operários da construção civil no bairro de sua infância, foi fundamental para o contato com a cultura popular do Nordeste, freqüentemente presente em suas peças:

“Eu comecei a gostar de ler em função do que eu ouvia e via na minha própria casa no Rio de Janeiro, na época da transformação de Copacabana de um bairro de casas para um bairro de edifícios de 12 andares (...). Eram casas diariamente sendo demolidas e construídos edifícios, na época da guerra, na década de 40. Eu vivi essa época em Copacabana, como menino, com operários sempre dentro de casa. Não só na minha casa, pois na Praça Serzedelo Correa ocorria, todos os finais de semana, a reunião de operários da construção civil. Tinha gente vendendo literatura de cordel, desafio, de vez em quando um folguedo qualquer, Folia de Reis (...) Então, minhas grandes influências foram essa ligação com as coisas do Nordeste,

inicialmente, e o cinema.”⁹

O cinema foi um outro contato importante que se efetivou nesta época e que irá influenciar, de certo modo, a linguagem utilizada pelo autor e encenador:

“Quando eu fui para escola, o filho do porteiro do cinema era meu colega. Íamos primeiro assistir ao filme, de graça, todo dia. Depois do filme, íamos para trás da tela do cinema pra brincar de mocinho, essas coisas todas. Todos os filmes dessa época eu vi: bom, ruim, péssimo, não interessa. (...) Então, o contato com o cinema também foi muito grande. Eu sou um cineasta frustrado (...) frustrado não, mas, quer dizer, seria assim uma coisa que eu teria seguido se não tivesse aparecido o teatro na minha vida. São elementos para mim literários (...) Eu acho que o teatro surgiu dessas coisas, e obviamente, com tudo isso, eu gostava muito de ler. Lia muito. Eu tinha uma biblioteca razoável e um amigo meu que tinha tudo, mas não lia, quem pegava livro dele pra ler era eu. Basicamente, eu acho que a minha formação literária começou aí - e teatral também.”¹⁰

João das Neves inicia sua atividade artística, como poeta e contista. Escreve para o jornal *A Seiva*, fundado por ele e outros colegas na escola onde cursava o científico. Em meados dos anos de 1950, João das Neves frequenta o curso de preparação de atores na Fundação Brasileira de Teatro, fundada por Dulcina de Moraes. Nesta época, realiza sua primeira experiência profissional na companhia de Luís Lima. O contato com os artistas da época influenciou João das Neves em seu fazer teatral:

“Tive professores maravilhosos, e obviamente, os professores me influenciaram muito. E depois, como parte até do meu interesse político, eu comecei a ler coisas de Brecht. As primeiras coisas que surgiram do Brecht, no Brasil, eu li.”¹¹

2. O teatro no Brasil: da década de 1950 a idos de 1960.

A trajetória de João das Neves, como diretor e dramaturgo, inicia-se consideravelmente nos anos 60. João das Neves, nesse contexto, realizava, com seu grupo de teatro, Os Duendes, em Campo Grande (RJ), um espetáculo, cujo repertório se vinculava

⁹ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

à problemática social brasileira. No entanto, durante a realização do espetáculo *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, o teatro foi interditado e a peça foi censurada como subversiva pelo governo Lacerda.¹² Sobre essa questão, assim se referiu João das Neves:

“Nós fizemos uma peça que os caras acharam que era uma peça de comunista, (...) uma peça sobre a seca e nós tocávamos na questão do latifúndio. Então, um dia, nós chegamos lá, e eles tinham destruído o cenário da peça. E aí eu fui para o CPC da UNE.”¹³

Além de expor os problemas da censura e da repressão que iriam se tornar uma prática política freqüente, após 1964, esse relato faz menção à tendência ao engajamento político de João das Neves e do teatro brasileiro de modo geral, o qual ganha força a partir do final da década de 50, inclusive entre grupos amadores.

Na década de 50, efetivou-se, no país, um acelerado processo de industrialização que muitos autores denominaram a segunda revolução industrial do Brasil. O elemento unificador adotado pelos sucessivos governos desta época, até 1964, consistia na política populista de desenvolvimento nacional. De um modo geral, a política adotada permitiu a entrada de capital estrangeiro, para atender os interesses de empresas multinacionais, e contribuiu para o acirramento de uma crise econômica caracterizada pelo aumento da inflação, êxodo rural e desigualdade social. Em contrapartida, em meados da década de 1950, os trabalhadores começaram a obter expressão organizacional e exigir uma mudança social, o que contribuiu para diversos tipos de reivindicações e protestos.

Todo esse quadro contribuiu para o desenvolvimento de um espírito nacionalista revolucionário. Ou seja, as idéias de povo, libertação e identidade nacional – presentes em outros períodos do processo histórico brasileiro – receberam, nesta época, influências das ideologias de esquerda como alternativa à civilização capitalista moderna. Deste modo, o processo de construção de uma nova organização social influenciou

¹² Carlos Frederico Lacerda foi o primeiro governador eleito do Estado da Guanabara, em 1960. Nesta época, era conhecido como um dos mais combativos e polêmicos líderes conservadores do país.

¹³ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

diferentes manifestações artísticas empenhadas em trabalhar com temáticas que refletissem sobre a sociedade e a cultura brasileiras.¹⁴

Sob este aspecto, a dramaturgia nacional da década de 50, ao revelar características específicas da sociedade brasileira, conquista cada vez mais espaço nas encenações brasileiras. Ao explorar uma linguagem calcada nos aspectos regionalistas e da cultura popular, o autor nacional adquire um papel importante no desencadeamento de “um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser”.¹⁵ Segundo Décio de Almeida Prado, os autores nacionais que despontaram a partir de 1955 tinham em comum a posição nacionalista, “seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil.”¹⁶ Ilustram esse fato as temáticas dos novos textos que retratavam aspectos da realidade brasileira até então pouco desenvolvidos em nossa dramaturgia. Como observa Prado, “começava-se a apostar no autor brasileiro, como antes se apostara na possibilidade de se fazer espetáculos modernos entre nós.”¹⁷ Desse modo, idéias que dizem respeito à apreensão do popular e do nacional tais como, raízes populares do nordeste brasileiro, aspectos da sociedade rural brasileira, problemas sociais provocados pela industrialização, desigualdade social, greve e “revolução” serviram de temática a autores como Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Esses novos temas inauguram uma prática de teatro épico no Brasil.

¹⁴ A respeito do espírito nacionalista revolucionário, Marcelo Ridenti defende a tese segunda a qual os movimentos culturais da década de 1960 veiculavam-se ao processo de “romantismo revolucionário” presente não só nas classes médias intelectualizadas como nas lutas dos camponeses e operários. O autor observa que a consolidação da modernidade capitalista, a partir do desenvolvimentismo dos anos 50 e especialmente após a ditadura militar de 1964, possibilitou a aparição de movimentos de via contrária, que se delineavam pelo menos desde da década de 20 no Brasil, mas que somente com esse novo contexto histórico encontrou espaço material para se intensificar. Desta maneira, se o termo romantismo, em um sentido geral, está associado a uma utopia anti-capitalista, o autor entende que o romantismo das esquerdas da época era despreendido de uma visão nostálgica do passado, propondo uma ação revolucionária, cujo objetivo era a superação da modernidade capitalista. Como observa o autor: “... a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressivas; implicava no paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo”. Cf. Marcelo Ridenti, *op.cit.*: 51.

¹⁵ Cf. Décio de Almeida Prado. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1998: 64.

¹⁶ *Ibidem*: 61.

¹⁷ *Ibidem*: 62.

Juntamente com a significativa produção dramaturgica nacional, há um interesse em viabilizar a manifestação teatral para a transformação da sociedade. É certo que o teatro político desta época pode ser visto, muitas vezes, como propaganda “revolucionária” poeticamente pobre, calcada em uma relação vertical e populista. No entanto, deve-se considerar que os aspectos sociais e culturais – renegados pelo teatro que se fazia até então – foram utilizados em obras que conseguiam escapar da “máquina populista”.

Por sua vez, os aspectos políticos e econômicos da conjuntura internacional também contribuíram para configurar a nova dinâmica nacional. O acirramento da Guerra Fria, que ensejou a disputa por áreas de influência entre as potências norte-americana e soviética, repercutiu no Brasil. Por um lado, deu-se a expansão do mercado consumidor americano para boa parte do mundo ocidental, incluindo a formação de um mercado para os jovens recém-urbanizados do Brasil; por outro lado, o ciclo revolucionário iniciado na União Soviética contribuiu para as lutas de libertação nacional em Cuba, Argélia e também a eclosão da revolução cultural chinesa. No Brasil, essa “onda revolucionária” repercutiu em determinados setores da sociedade brasileira, os quais vislumbraram a possibilidade de uma mudança histórica e a possibilidade de “fazer da arte um instrumento de luta”.¹⁸

2.1 Quem usa *black-tie*? A busca de uma dramaturgia épica.

Dentro desse contexto, a luta de classes passa a ser um tema atrativo para um novo público que se formava, especialmente estudantes, intelectuais e trabalhadores do setor terciário. Precisamente, neste filão, é inaugurado em 1958, o marco do desenvolvimento da dramaturgia política e engajada: o espetáculo *Eles não usam black-tie*.¹⁹ O espetáculo, que se tornou uma referência importante para o desenvolvimento de um

¹⁸ Edélcio Mostaço. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982: 31.

¹⁹ Peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri e dirigida em parceria com José Renato, apresentada em 1958, pelo grupo Teatro de Arena. Devido às dificuldades financeiras que esse grupo passou na época, havia a expectativa de que o espetáculo *Eles não usam black-tie* marcaria o fechamento do Teatro de Arena. Cabe ressaltar, no entanto, que o espetáculo se consagrou como um marco do desenvolvimento do teatro brasileiro moderno.

teatro político, confere, de modo inédito, ao proletariado o papel de protagonista da história, às voltas com a luta de classes.

O sucesso de *Eles não usam black-tie* pode ser visto com um divisor de águas entre a forma do drama burguês e a busca de novas soluções formais que permitisse acolher os assuntos relacionados à luta de classes. O texto apresenta uma discrepância entre a forma, mantida ainda no molde do drama burguês, e o conteúdo épico, abordado através da greve de trabalhadores.²⁰ Desse modo, alguns autores de teatro, do final da década de 50 até meados da década de 60, como, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, e o próprio Gianfrancesco Guarnieri, cada um a seu modo, utilizaram recursos correspondentes a uma proposta de escrita engajada, cuja temática principal era a relação de personagens de classes populares com a estrutura social dominante.²¹

Após a repercussão de *Eles não usam black-tie*, o Arena promove, em abril de 1958, o I Seminário Nacional de Dramaturgia, no qual se discutiram a necessidade do desenvolvimento e da viabilização de novos repertórios que abarcassem os assuntos relacionados aos conflitos sociais. Embora o conteúdo do teatro épico de Brecht não tenha sido visto com muita profundidade na época do I Seminário,²² esse autor passa a ser um dos maiores influentes na pesquisa de uma forma teatral aliada a um diálogo crítico com o espectador. De acordo com essa diretriz, estrearia, em 1960, um espetáculo como *Chapetuba F.C.*, em março de 1959, de Oduvaldo Vianna Filho, e *A revolução na América do Sul*, em setembro de 1960, de Augusto Boal. Neste último espetáculo, verifica-se que Augusto Boal, “foi buscar em Brecht e na revista os materiais com que trabalhou.”²³ O

²⁰ Segundo Iná Camargo Costa, a “greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático (...) alcançam sua amplitude (...) poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático).” Cf. Iná Camargo Costa. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Paz e Terra, 1996: 24.

²¹ Augusto Boal, Oduvaldo Vianna e Gianfrancesco Guarnieri eram alguns dos integrantes do Teatro de Arena. O grupo Teatro de Arena, fundado em 1953, apesar de priorizar, em seus primeiros anos, um processo artístico semelhante ao do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), começava a delinear o seu próprio caminho através, por exemplo, da utilização de um novo espaço cênico e da incorporação, em 1955, de jovens atores oriundos do Teatro Paulista dos Estudantes, além da contratação do diretor Augusto Boal, um ano depois. A partir de 1958, o grupo Teatro de Arena não só encenou e estimulou a criação de textos nacionais, como pesquisou novas formas de encenação e interpretação.

²² Cf. Iná Camargo Costa, op. cit.: 43.

²³ *Ibidem*: 61.

espetáculo revelou novas possibilidades de abordar os assuntos referentes à luta de classes. A partir de então, Bertolt Brecht também passa a ser uma referência importante para a pesquisa de vários outros grupos que apostavam no teatro enquanto fenômeno estético e político.²⁴

Entretanto na estréia de *A revolução da América do Sul*, João das Neves escreveu uma crítica do espetáculo intitulada “Revolução e contradição”.²⁵ O autor advertia para a contradição existente entre o público popular que o texto tinha em vista e ao atingido por este espetáculo, geralmente estudantes, intelectuais e trabalhadores do setor terciário. O autor faz uma crítica, portanto, em relação ao espaço cênico inacessível a uma maioria. A crítica de João das Neves representava um reflexo da necessidade de vincular efetivamente o público popular às novas mudanças estéticas que aquele setor do teatro brasileiro se propunha a realizar.

A necessidade de atingir um novo público que não tinha acesso aos espetáculos teatrais da época, passou a ser a principal motivação para a pesquisa de novas formas. Tanto o surgimento de grupos de teatro amador, formados em sua maioria por estudantes, quanto os movimentos culturais da época foram impulsionados pelos questionamentos que estavam em voga: teatro para quê e para quem?

2.2 João das Neves e o Centro Popular de Cultura (CPC).

O governo de João Goulart, no início da década de 1960, adotou uma política nacional antiimperialista formada por um complexo ideológico que agregava tanto setores

²⁴ A montagem de *Alma boa de Setsuan*, em 1958, pelo teatro de Maria Della Costa, é considerada o primeiro espetáculo profissional de um texto de Brecht no Brasil. O atraso da difusão de Brecht no Brasil se deu por alguns motivos: a ditadura do Estado Novo impedia a divulgação de uma dramaturgia como a de Brecht; o nosso teatro dependia do aval francês e Brecht só foi reconhecido na França em 1956, com a *tournee* parisiense do Berliner Ensemble. Para dois de nossos mais renomados críticos do teatro, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, a estética brechtiana era empobrecedora e panfletária; para os nossos artistas engajados, em princípio, as idéias e as peças de Brecht não interessavam aos seus grupos, o que revela a influência do Partido Comunista no encaminhamento estético voltada para o realismo socialista. A esse respeito ver: Iná Camargo Costa, op. cit.

²⁵ *Ibidem*: 57.

sociais vinculados ao Partido Comunista Brasileiro, quanto setores da burguesia, representada pelos donos das indústrias nacionais. De um modo geral, o teatro comprometido com as questões políticas voltadas para a transformação da sociedade, desenvolveu-se, nesta época, num momento de comunhão de interesses políticos dos movimentos de esquerda com o governo populista de João Goulart (1961-1964). A ingênua conciliação de ideologias, aparentemente tão distintas, fortaleceu o governo populista, ao mesmo tempo que possibilitou significativas manifestações culturais. Como avalia Roberto Schwarz:

“Durante este breve período, em que polícia e justiça não estiveram simplesmente a serviço da propriedade (notavelmente em Pernambuco), as questões de uma cultura verdadeiramente democrática brotaram por todo canto, na mais clara incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa.”²⁶

Como as noções de povo, de direitos dos trabalhadores e da construção de um novo sistema social eram temas centrais das mobilizações de rua e inspiração para determinados grupos de artistas, não por acaso que sem a censura do governo, os centros populares de cultura se multiplicaram nesta época. Como observa Silvana Garcia:

“Nos anos imediatamente anteriores ao golpe militar de 1964 (...) acreditava-se que estávamos a um passo de uma mudança histórica e que era preciso usar de todos os recursos para fazer nascer o espírito da luta adormecido na entidade povo. Com garra e ilusão, os Centros Populares de Cultura multiplicaram-se rapidamente em menos de três anos (...).”²⁷

Desse modo, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), juntamente com outros artistas fundam o Centro Popular de Cultura (CPC), com sede na União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, que mais tarde, também, agrega outras expressões artísticas como cinema, literatura e artes plásticas.

²⁶ Roberto Schwarz. “Cultura e Política, 1964-1969” In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, 1978: 69.

²⁷ Silvana Garcia. *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1990: 89.

Como o objetivo do CPC era de “entrar em contato com outros públicos populares fora do âmbito da classe média da zona sul carioca”,²⁸ definiu-se que um modo interessante de atingir esse objetivo seria o desenvolvimento do teatro-ambulante apresentado na rua. Com isso, surge o setor de teatro de rua, dirigido por João das Neves, a partir de 1961. Basicamente, o recurso utilizado pelo teatro de rua do CPC era a forma de teatro de *agit-prop*.²⁹ De acordo com João das Neves, a utilização dos recursos de agitação e propaganda foi o modo mais viável elaborado pelo CPC para atingir uma comunicabilidade ágil e ampla com o público.³⁰ Dentro desta estrutura, a criação das esquetes privilegia, segundo João das Neves, as formas teatrais presentes nas manifestações populares, tais como o reizado, o bumba-meu-boi, o mamulengo, os palhaços e a *commedia dell’arte*.³¹

O CPC foi criado dentro de uma série de movimentos de cultura e campanha de alfabetização de adultos que utilizavam a cultura popular como ponto de partida e meio para a transformação da sociedade.³² Uma das críticas realizadas ao CPC refere-se, direta ou indiretamente, ao “Manifesto do CPC da UNE”, organizado por Carlos Estevam Martins, em 1962. Uma das interpretações possíveis deste manifesto é o cunho vertical e autoritário com que trabalhavam a idéia de “povo”.³³ Cabe ressaltar ainda que nem todos os

²⁸ Silvana Garcia, op. cit.: 102.

²⁹ O teatro de *agit-prop* foi desenvolvido pioneiramente na União Soviética pelos operários e incorporado pelo Estado soviético, no início do século XX, com o objetivo de educar e mobilizar os agentes para a tarefa revolucionária. Segundo Silvana Garcia: “O teatro de agit-prop explicita nos seus procedimentos os seus objetivos: informar e, decorrente da informação, educar e mobilizar para a ação. Para tanto não dissimula a utilização de recursos cênicos (...) e não esconde sua pretensão de manipular (ou estimular) a vontade do espectador.” Ibidem: 20.

³⁰ Cf. João das Neves em entrevista concedida à Vera Candido *apud*: Silvana Garcia, op. cit.: 103.

³¹ Cf. João das Neves em entrevista concedida à Vera Candido *apud*: Maria do Perpétuo S. C. Marques. *Yuraiá*: um afluente da dramaturgia de João das Neves. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1997: 7.

³² Esses movimentos foram criados entre 1960 e 1964. Parte deles foi influenciado pelo radicalismo católico, que concebia a cultura popular, a base e o ponto de partida para conscientização e politização das massas. Como exemplo, podemos indicar: o MCP de Pernambuco e o método de alfabetização de Paulo Freire. A este respeito ver: Vivian Schelling. *A presença do povo na cultura brasileira*: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.

³³ Vivian Schelling faz a seguinte crítica: “Os CPCs se viam, leninistamente, como vanguarda cultural, cuja finalidade era esclarecer ‘o povo’ sobre seus verdadeiros interesses (...) os CPCs estavam menos preocupados com a atitude autoritária implícita em sua postura. Para os ideólogos dos CPCs, a cultura popular diferia da ‘arte do povo’ (...) Distinguiu-se também da ‘arte popular’, (...) sendo [esta], segundo eles, privada de uma autêntica qualidade artística. Sua função era de mera distração e entretenimento (...). A prática artística

integrantes do CPC concordavam com a redação do *Manifesto*. A propósito, citamos a ressalva de João das Neves:

“Esse manifesto do CPC, na verdade, foi um manifesto escrito por uma corrente do CPC muito ligada à causa de Carlos Estevam Martins. O autor desse projeto-manifesto, aliás, é o Carlos Estevam Martins. As idéias são basicamente dele, e eram idéias muito discutidas no CPC, muito criticadas também. Tudo o que estava no anteprojeto do manifesto, que era na base da cultura popular, da cultura popular revolucionária, aquilo lá é tudo furado e, na minha opinião, já era furado desde aquela época, e havia uma discussão interna. Aquilo era um manifesto para discussão interna. Com o golpe, com o incêndio no prédio da UNE, etc., aquele manifesto que estava sendo discutido foi o que sobrou. Então (...) a maioria das pessoas que têm escrito sobre o CPC, em vez de ir às fontes primárias, se baseiam naquele manifesto pura e simplesmente, como se aquilo fosse a prática do CPC. Não. Aquilo era obviamente uma corrente forte dentro do CPC, uma parte da prática do CPC, mas não era nem a prática do CPC na sua totalidade nem era o pensamento majoritário do CPC. Era uma das correntes de pensamento (...). Como não temos documentos, se perderam no incêndio, e como muitas pessoas já desapareceram, alguns até se recusam a falar sobre o CPC, por razões que não me interessam. Renegam, então fica complicado.”³⁴

A despeito do resultado estético das suas encenações e de uma certa indefinição em relação à arte popular, o CPC foi um centro que contribuiu para o questionamento da função da arte e do artista. O papel do CPC, ao levar às classes populares uma idéia crítica dos problemas sociais através de meios artísticos, corresponde a uma tentativa de avaliar os seguintes questionamentos: como o artista pode expressar seu “engajamento”? Através de que conteúdos e meios? “Que tipo de identidade deveria assumir o artista num contexto subdesenvolvido?”³⁵ De qualquer forma, essa maneira de fazer arte foi definitivamente proibida, com o golpe militar de 1964. A interrupção abrupta do CPC transformou-o em uma prática abortada, isto é, o projeto ainda em desenvolvimento se extinguiu de um dia

defendida pelos CPCs, portanto, correspondia a tipos específicos de arte engajada: a cultura popular propriamente dita era definida de modo reducionista como ‘a apropriação dos meios de produção cultural para fins políticos’.” Ver: Vivian Schelling, op. cit.: 271-272.

³⁴ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

³⁵ Estas questões foram levantadas pelos modernistas e surgem, novamente, nesta época. A esse respeito ver: Vivian Schelling, op. cit.: 273.

para o outro, o que impediu possíveis reflexões e “reparos” caso tivessem tido a oportunidade de amadurecer sua teoria e prática.³⁶

2.3 O golpe militar e a resistência do grupo Opinião.

Golpes militares foram articulados em diversos países da América Latina com o apoio do governo estadunidense, na tentativa de conter o avanço soviético nessa região, desarticular os movimentos populares e promover o desenvolvimento capitalista. Sob o comando dos militares, o Estado brasileiro deu seqüência à política de desenvolvimento nacional, inserindo a economia brasileira no processo de internacionalização do capital, crescimento do mercado interno e fortalecimento do parque industrial.

Represados os movimentos e centros de cultura popular, o acesso das classes populares ao embate político-cultural, bem como a sua participação no projeto para a derrubada da ditadura havia sido obliterado.³⁷ Diante disso, os grupos de teatro engajado encontram na classe média de esquerda um importante mercado que irá se sustentar pelo menos até o final da década de 1960. Como observa Roberto Schwarz:

“Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente.”³⁸

Nesse sentido, de 1964 até 1968, artistas, estudantes e intelectuais, apesar de estarem proibidos de se envolver em projetos culturais para uma maioria, acreditavam na retomada do contato e a rearticulação do movimento para a derrocada da ditadura. Um dos autores mais pesquisados pelos artistas, apesar da ditadura conservadora que assolava o

³⁶ Segundo Iná Camargo Costa, “(...) as histórias disponíveis sobre o teatro de *agit prop* (...) dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC, no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente. O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento – a derrota – sem ter conhecido a experiência específica do segundo.” Cf. Iná Camargo Costa, op. cit.: 96

³⁷ Assim, a dissolução do CPC com o incêndio do prédio da UNE e a prisão e tortura de diversos membros de organizações que tinham contato direto com operários e camponeses, foi uma estratégia fundamental para a consolidação do golpe militar.

³⁸ Roberto Schwarz, op. cit.: 62.

Brasil, foi Bertolt Brecht. O teatro Oficina, por exemplo, nos primeiros anos da ditadura, mesmo não abordando diretamente os problemas da sociedade brasileira, o que justifica a não inclusão de uma dramaturgia nacional em seu repertório, revela em suas encenações um teatro com forte preocupação política que passa a ter, como uma das principais fontes teóricas, as peças e textos de Brecht,³⁹ realizando as seguintes montagens: em 1964, *Pequenos burgueses*, de Gorki, e *Andorra*, de Max Frisch, que refletiam, indiretamente, a atualidade da realidade brasileira. E, em 1966, após passar por problemas com a censura, encena *Os inimigos*, de Gorki.

Como faltava, aos censores, uma organização mais eficiente, e o autoritarismo ainda não se impunha com toda a sua prepotência, verifica-se que os quatro primeiros anos de ditadura foram marcados não só pela organização do movimento estudantil (1967), como também por uma efervescência cultural que alimentou ainda mais o anseio da juventude por mudanças de ordem política e moral. Como observa Zuenir Ventura:

“a conjuntura política ajudava a ascender a imaginação revolucionária: o desgaste do governo militar era crescente (...) não aparecera ainda o ‘milagre brasileiro’ (...) e uma grande descrença tomava conta da juventude em relação aos partidos políticos legais, o MDB e o Arena (...) o acúmulo político, cultural, teórico, social e emocional, aparentemente consistente, impedia o recuo.”⁴⁰

Apesar de o autor nacional poder manifestar-se somente através de “alusões indiretas, analogias e metáforas”,⁴¹ verifica-se que, nessa época, os grupos de teatro da resistência concebiam espetáculos como uma forma de reação para questões políticas, de modo muito imediato e, ao mesmo tempo, utilizando uma linguagem mais indireta e complexa. Dentro do movimento de espetáculos teatrais do eixo Rio-São Paulo, observa-se que, logo após o golpe, realizam-se espetáculos sem a participação de textos de autores brasileiros contemporâneos.⁴²

³⁹ Segundo Yan Michalski, em 1965, “O Oficina não monta[ou] nenhum espetáculo novo: passa[ou] o ano viajando com Pequenos burgueses, estudando em profundidade a obra e as teorias de Brecht (...)” Cf. Yan Michalski. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985: 23.

⁴⁰ Zuenir Ventura. *1968: o ano que não terminou*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988: 66.

⁴¹ Cf. Yan Michalski, op.cit.: 27.

⁴² *Ibidem*.

Seria em dezembro de 1964 que apareceria a primeira tentativa de responder ao golpe: a apresentação do *Show Opinião*, no Rio de Janeiro. O enfoque dado à música popular, nesse espetáculo, possibilitou relançar compositores, como João do Vale e Zé Ketti, desconhecidos do público que assistia à apresentação e alçá-los ao lado de uma intérprete de classe média alta, como Nara Leão. A mistura de dois estilos, samba de raiz e bossa-nova, até então distintos, representou a ruptura que essa geração, progressivamente proclamava, dos valores e verdades até então inquestionáveis.⁴³ O *Show* foi dirigido e produzido por diversos artistas do antigo CPC que, a partir de então, passaram a formar o Teatro Opinião.⁴⁴ Além de João das Neves, participavam do grupo Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, Tereza Aragão, entre outros. Dessa formação inicial, João das Neves será o único que permanecerá no grupo até 1980, época em que o grupo encerra suas atividades.

A repercussão do *Show Opinião* representou a abertura do teatro da resistência, um teatro que, embora cada grupo articulasse sua própria “linguagem da resistência”, tinha como base os aspectos da cena política da época. Desse modo, para o coletivo de artistas que dirigiam o Opinião, na década de 60, era fundamental responder, em seus espetáculos, diretamente à ditadura.⁴⁵ Como salienta João das Neves:

“A ditadura obriga a que quase todas as formas de expressões artísticas brasileiras, nos teatros, nas músicas, nas artes plásticas, nos cinemas, se voltem como uma forma de reação para questões sociais muito prementes, imediatas. O aspecto político do momento ressalta muito o combate à ditadura, a luta pela liberdade, uma série de coisas muito fortes. (...) Naquele momento, ou você tinha um

⁴³ Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, apesar de o *Show* manter o ideário populista da época anterior, o público que se formara a partir deste *show* começa, progressivamente, a desconfiar dos “discursos fechados e simbólicos das certezas, verdades e palavras de ordem.” Cf. Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981: 35.

⁴⁴ Iná Camargo Costa observa que o *Show* foi escrito por um coletivo de artistas, seguindo os moldes de produção do *CPC*, isto é, através de colagem, superposição de planos, narrativa e dramatização. Misturavam-se as influências do teatro de rua, da poesia oral e do cinema-verdade. Ver: Iná Camargo Costa, op.cit.. Segundo Yan Michalski, o *Show Opinião* lançou a fórmula de “colagem litero-musical” que seria cada vez mais utilizada pelo teatro da resistência. Ver: Yan Michalski, op.cit.

⁴⁵ Em relação à atitude do artista brasileiro diante do fazer teatral, no final dos anos de 1960, Oduvaldo Vianna Filho esclarece: “Consciente de si, do seu mundo, marca sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante (...) deixando para a história não a obra mas a posição.” *apud*: Fernando Peixoto (org.). *Vianinha, teatro, televisão, política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983: 106-107.

teatro que se engajava cada vez mais num tipo de apresentação que respondia diretamente à ditadura, ou você tinha um teatro que, pelo contrário, (...) respondia agressivamente a uma situação com a qual ele não concordava. Mas também não falavam diretamente, voltando-se contra a classe que, digamos assim, teria gerado essa situação.”⁴⁶

Nessa perspectiva, os grupos de teatro Arena, Oficina e Opinião se destacaram pelo desenvolvimento de uma pesquisa estética que, embora distinta para cada grupo, tinha como base os aspectos da cena política da época.⁴⁷ Verifica-se que, a partir do *Show Opinião* os espetáculos de teatro político voltam-se predominantemente para a chamada “esquerda festiva”, ou seja, o público freqüentador passa a ser predominantemente de estudantes, artistas e intelectuais.

Se, por um lado, dentro do golpe, o ideário de esquerda não foi viável para as massas, por outro, o papel dos estudantes, artistas e intelectuais foi fundamental para instaurar um combate incisivo a essas restrições, pelo menos, em um determinado período da ditadura.

Com a retomada da organização estudantil, a esquerda, no Brasil, mesmo sem um projeto comum que unisse as diferentes tendências, basicamente era composta entre os que defendiam o enfrentamento imediato e os que propunham o acúmulo de forças. Esses posicionamentos corresponderam, inclusive, aos adotados pelos representantes da classe teatral, os quais combatiam a ditadura. Nesse sentido, podia-se deparar, de um lado, com o “radical” José Celso e, de outro lado, com o “moderado” João das Neves. Até mesmo os artistas que não tomavam partido em relação às correntes de esquerda, “os expressivos ou representativos”,⁴⁸ também sujeitos a terem seus espetáculos censurados, apoiavam as manifestações contra a ditadura.

⁴⁶ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

⁴⁷ Destacamos esses três grupos, tomando como referência a produção vinculada à prática teatral de grupos que buscavam fazer uma crítica incisiva à ditadura militar. Logicamente, havia outros grupos e espetáculos eminentemente comerciais. A respeito dos espetáculos apresentados na década de 60, no eixo Rio-São Paulo, ver: Yan Michalski, op.cit.

⁴⁸ Os termos “radical” e “moderado”, assim como “expressivos” e “representativos” são expressões utilizadas por Zuenir Ventura para classificar a tendência geral do teatro no envolvimento político no Brasil. Ver: Zuenir Ventura, op.cit.

A politização dos artistas, estudantes e intelectuais compunha parte de um quadro combativo à ideologia burguesa, que se configurou, de modo geral, no mundo ocidental. O debate político mobilizava, sobretudo, a juventude, que contestava os valores morais de instâncias diversas – político-ideológicas, sexuais, comportamentais – que refletiam os valores burgueses.

Nesta época, no grupo Opinião, João das Neves exerce sua atividade de ator e faz seu primeiro trabalho de direção em 1966 com o espetáculo *Jornada de um imbecil até o entendimento* (texto de Plínio Marcos) e dois anos depois, em 1968, encena *A saída! onde fica a saída?* (roteirizado pelo grupo Opinião, formado por: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá, Tereza Aragão).

Um dos aspectos importantes da organização do grupo Opinião refere-se ao trabalho de direção coletiva, processo que começa a guiar novos grupos a partir da década de 60 e irá ser um dos aspectos importantes da formação de novos grupos da década de 70. De fato, no Opinião, havia assinatura final do diretor, mas todos os integrantes definiam, de certo modo, a estrutura do espetáculo, como observa João das Neves:

“Quando saíram Vianinha, Armando Costa e o Paulo Pontes do grupo, a gente estava exatamente numa cisão. Nós tínhamos dois espetáculos, que eram duas linhas inteiramente diferentes. O *Meia-Volta vou ver* era um besteiro político, digamos assim, e o *Saída!, onde fica a saída?* tratava da possível deflagração da Terceira Guerra Mundial em cima da corrida armamentista nos Estados Unidos, em cima daquele livro do Fred J. Cook. (...) Eu me lembro que eu dirigia essa peça (...) e como dirigi essa encenação no Opinião (...) eu queria colocar muita coisa. Não me deixaram colocar, fazer; porque a gente discutia muito, (...) porque a ação artística era meio coletiva. (...) Então eu me lembro de uma cena que o [Carlos] Verezza fazia, que eu achava ótima. Acho que eles a achavam muito agressiva e não entrou a cena. Não entrou: cortaram a cena (...).”⁴⁹

⁴⁹ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

2.3.1 Os anos de chumbo e as divergências do grupo Opinião.

Se a censura, nos quatro primeiros anos de ditadura militar, não estava tão organizada e não havia a quantidade de censores necessária para silenciar todas as manifestações culturais ao mesmo tempo – daí que os censores alternavam, por épocas, a manifestação artística a ser censurada⁵⁰ – a partir de 1968, com a implementação do Ato Institucional número 5 (AI-5),⁵¹ as organizações de esquerda se desestruturaram. O decreto era incisivo ao afirmar que as manifestações artísticas, assim como outras manifestações da esfera política, passariam a representar um incômodo para a proposta “social” dos militares.

No teatro, o AI-5 desencadeou um refluxo da produção cultural engajada, que passou a ser expressamente coibida pela repressão ideológica e política que continua a se manifestar de forma acentuada no governo Médici. A censura atuava incisivamente contra determinado tipo de criação teatral e, para impedir a veiculação de um espetáculo, recorria aos métodos de perseguições, torturas a artistas e até invasões de teatro, como foi o caso do espetáculo *Roda Viva*, encenado por José Celso, em 1968. A manutenção dos três grupos teatrais – Arena, Oficina e Opinião – e o desenvolvimento de outros grupos com uma perspectiva de crítica social ficaram cada vez mais difíceis em face do aumento de conflitos e de violência impostos pela censura militar.

Desse modo, o fim da década de 60 foi marcado por um número pequeno de

⁵⁰ Durante o regime militar, a Revista de Cultura Vozes, por exemplo, persistiu em criticar e condenar, em seus artigos, certos atos do regime militar, como a censura, a perseguição àqueles que se manifestavam contra o regime, ou ainda, à imposição do AI-5. Esse tipo de posição da Revista podia ser considerado bastante audacioso, tendo em vista as tensões conseqüentes desse ato na época. A explicação para essa manifestação, em regime de silêncio, é que os censores deixavam passar, por impossibilidade de dar conta de todas as manifestações culturais em todos os meios, aquela manifestação dos meios que não estava sob sua lupa naquele momento. Isso mudou com o governo Médici, sobretudo a partir de 1972, quando passou a existir, digamos, uma maior profissionalização da censura.

⁵¹ O AI-5 foi decretado no dia 13 de dezembro de 1968 pelo governo Costa e Silva (1967-1969). Em 1969, a partir do governo Médici (1969-1974), a repressão, a censura, a tortura e o exílio cresceram de forma acentuada. O período deste governo tornou-se conhecido como “os anos de chumbo”. Segundo Zuenir Ventura: “Em dez anos de vigência (...) o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 550 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela foram censurados.” Cf. Zuenir Ventura, op. cit.: 285-286.

lançamentos teatrais e uma reduzida presença de espectadores. É importante ressaltar que o Estado autoritário, ao mesmo tempo que manteve o seu interesse em eliminar os setores que lhe poderiam oferecer alguma resistência, indiretamente estimulou um determinado uso da manifestação artística, desassociada da esfera política. Assim, a Lei de Segurança Nacional, decretada em 18 de setembro de 1969, que previa a moralização da sociedade, foi uma maneira de tornar legal o controle das atividades sociais e beneficiar determinados produtos industrializados de cunho estritamente comercial que, por sua lógica, baseada na idéia de venda, tende a neutralizar questões de cunho político. Um dos aspectos significativos do desenvolvimento do Brasil, sob o comando dos militares, foi o crescimento dos produtos industrializados, incluindo-se o aparato da indústria cultural juntamente com o processo de despolitização da sociedade.⁵²

Na trajetória do Opinião, além das divergências internas que sempre existiram – por se tratar de um trabalho coletivo, nem sempre havia um consenso a respeito de um encaminhamento do espetáculo –, havia também a falta de recursos financeiros e a dificuldade de lidar com os problemas da censura. A respeito da desintegração do grupo, João das Neves observa seu motivo mais notável:

“(…) foi a questão econômica, basicamente. A questão econômica, como acontece até com a separação de todo casal, começa a deteriorar o casamento. Muitas vezes é o elemento deflagrador de todos os problemas que estão afogados e que pode ser difícil superar. (...) O nosso caso foi exatamente assim. A questão econômica era um (dos motivos), basicamente. E a questão também da censura, da perseguição política e do cansaço também, porque a gente ficava 24 horas por dia trabalhando, ou em função do grupo ou em função dos problemas políticos, fazendo manifesto. Todo o Opinião, todo mundo, todos os territórios iam pra lá, (procurar) o nosso mimeografozinho, que já tinha vindo do CPC. (...) Os

⁵² Concomitante ao processo de despolitização da sociedade é de se levar em conta que a época da ditadura foi um momento da história brasileira quando foram mais produzidos e difundidos os bens culturais. No final dos anos 1960 e início da década de 1970, o crescimento da cultura de massa era percebido em diversos setores. Entre eles se destacavam: o setor livreiro e editorial, a partir do crescimento do mercado de livros e revistas; a produção cinematográfica e o crescimento das salas de cinema, o desenvolvimento acentuado do mercado fonográfico e o desenvolvimento da televisão que, através de grupos privados e com o investimento do Estado, consolidava, pela primeira vez, a integração do mercado. Cf. Renato Ortiz. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

manifestos da época passaram todos por aquele mimeógrafo, ou no Opinião ou na casa do Nelson Werneck [Sodré]. (...) Então, outro motivo foi o cansaço também, físico, espiritual, de perseguição.”⁵³

Como a censura aos textos nacionais havia aumentado consideravelmente, percebe-se que, entre os anos de 1969 e 1974, na maioria das montagens dirigidas por João das Neves, o autor nacional se ausentava.

3. João das Neves e o teatro brasileiro na década de 70.

A censura aos textos e aos espetáculos teatrais, promovida pela ditadura militar, a partir de 68 até meados dos anos 70 fez com que, na concepção de muitos críticos e artistas, a atividade artística passasse por uma espécie de “vazio cultural”.⁵⁴ Apesar de tudo, em meio aos anos de chumbo, o grupo Opinião é reerguido, embora não mais com a característica de um coletivo de artista. João das Neves organiza um concurso nacional de dramaturgia a partir da seleção e leituras públicas de nove peças “eram no total 200 peças, 250, do Brasil inteiro, uma vez que este era o único concurso de dramaturgia no Brasil.”⁵⁵ Em uma das leituras dessa peça, João das Neves conhece pessoas ligadas ao trabalho da *Westdeutscher Rundfunk* e, a partir de então, são estabelecidos vínculos entre o grupo Opinião e esta instituição. Algumas peças foram traduzidas e radiofonizadas na Alemanha e, no Brasil. O grupo organiza um seminário de peças radiofônicas. Segundo o autor:

“O seminário de peças radiofônicas contou com diretores de radiofonia da Alemanha. Inicialmente, o seminário era só no Opinião. Depois nós conseguimos contatos com a Rádio e TV Cultura de São Paulo. Fizemos até uma publicação especial com análise de peças radiofônicas e com uma peça radiofônica traduzida.

⁵³ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

⁵⁴ Como salienta Carlos Nelson Coutinho: “Se antes de 67 nunca tivemos propriamente um teatro que falasse ao povo, tínhamos ao menos um teatro que falava ou tentava falar do povo, de seus problemas, de suas angústias e aspirações. De repente, no entanto, mais violento que a censura e os censores baixou em nossos palcos e em nossas cabeças o espectro da auto-censura.” Cf. Carlos Nelson Coutinho. “No caminho de uma dramaturgia nacional-popular” *In*: O último carro: anti-tragédia brasileira de João das Neves (4ª ed.). Rio de Janeiro, Grupo Opinião, s/d: 5. Sobre esta questão ver comentário de Yan Michalski, que considera o ano de 69 como “talvez o (...) mais trágico de toda história do teatro brasileiro”. Op. cit.: 33.

⁵⁵ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

(...) Conseguimos uma verba da *Westdeutscher Rundfunk* para fazer isso. Fizemos um seminário e editamos, em uma revista especial sobre peças radiofônicas, uma peça de Martin Walser traduzida para o português. Então começou a surgir essa ligação que me levou, depois, pra Alemanha.”⁵⁶

Em 1974, João das Neves, junto com outros atores, funda, na cidade de Salvador (BA), o Opinião Núcleo 2, instalado no Instituto Goethe. Nesse núcleo, João das Neves encena *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, e *A visita*, de Martin Walser.⁵⁷

Em meados dos anos de 1970, João das Neves volta ao Rio de Janeiro para montar *O último carro*. Esta peça havia sido escrita por ele mesmo, em 1964, logo após o golpe, e premiada, em 1967, pelo Seminário Carioca de Dramaturgia, organizado por Luíza Barreto Leite. No entanto, a encenação foi realizada pelo próprio autor, doze anos depois da versão original do texto. A grande repercussão e sucesso de público e crítica, na época em que o teatro passava por uma fase “melancólica”, significa um aspecto de que “a inquietação nunca deixou de existir”.⁵⁸

A produção teatral, durante o Governo Médici (1969-1974), desenvolve-se na ausência ou na dissolução de grupos teatrais e num momento no qual se verifica também o baixo índice de espectadores por encenação.⁵⁹ O teatro político sacrificou, a partir do AI-5, o seu discurso combativo. Segundo Mariângela Alves de Lima:

“Aos grupos que se formam nesta época, sobretudo a partir do governo Médici, restara a dura tarefa de fazer um teatro militante sem a correspondente esperança de uma transformação política em

⁵⁶ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004. O trabalho a que João das Neves se refere fazia parte de um projeto mais amplo, patrocinado pela Fundação Konrad Adenauer e desenvolvido junto com o Instituto Goethe, que incluiu vários seminários de peças radiofônicas (no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Porto Alegre), acompanhados de concursos para autores brasileiros. Os prêmios consistiam na compra dos textos pela emissora alemã e na sua produção, em versões traduzidas, e sua transmissão pela WDR de Colônia. Outro fruto desse projeto foi o livro de George Bernard Sperber (org.): *Introdução à Peça Radiofônica*. Seleção, tradução e notas de George Bernard Sperber. São Paulo: EPU, 1980.

⁵⁷ Esses dados foram obtidos da dissertação de mestrado de Maria do Perpétuo S. C. Marques, op. cit.: 8.

⁵⁸ Cf. Fernando Peixoto. *Teatro em pedaços* (2ª.ed). São Paulo, Hucitec, 1989: 197.

⁵⁹ A respeito da crise que se estabeleceu no teatro desta época ver: Yan Michalski, op.cit.

um futuro próximo.”⁶⁰

Novos grupos começam a despontar, em maior escala, somente em meados da década de 1970, tendo, em comum, um projeto coletivo de teatro. Verifica-se que os grupos de teatro político desenvolvem suas atividades na periferia, como meio de alcançar um público popular e de se desviar da censura, uma vez que esta se concentrava no circuito exibidor de espetáculos.⁶¹

Em meados da década de 1970, João das Neves aprofunda o trabalho entre o texto literário e a cena. É importante considerar esse aspecto, pois além de *O último carro*, os quatro textos escritos nessa época – *O quintal*, *Mural mulher*, *Café da manhã*, *A pandorga e a lei* – além de abordarem, ora de modo mais explícito, ora de maneira mais metafórica, um posicionamento pelo fim do golpe ou, ainda, a reivindicação da liberdade como direito inalienável, apresentavam recursos teatrais extra-literários que ajudariam a compor uma estrutura de teatro épico. Ou seja, a utilização de recursos cinematográficos e sonoros, nessas encenações, forneceria outros pontos de vistas, além da narrativa do texto literário. É de se notar que os textos produzidos por João das Neves, em especial *O quintal*, *Mural mulher* e *A pandorga e a lei*, foram censurados na época em que foram escritos. *O quintal* foi encenado pela primeira vez em Londrina, em 1980; *Mural mulher* também foi encenado, em 1979, no Rio de Janeiro; já *A pandorga e a lei*, ainda não encenada no Brasil, foi apenas radiofonizada na *Westdeutscher Rundfunk*, em 1987.

Entre 1978 a 1980, João das Neves parte para a Alemanha,⁶² quando ganha uma bolsa de estudos fornecida pela *Westdeutscher Rundfunk* para a sessão de *Hörspiel* (peças radiofônicas) em Colônia, além da bolsa de estudos fornecida pela Fundação Konrad Adenauer, para a prática de ciências teatrais em Berlim, München e Colônia. Retorna para o Brasil, em 1980, e realiza o último espetáculo do grupo Opinião, com a montagem de *Café da manhã*.

⁶⁰ Cf. Mariângela Alves de Lima. “Os grupos ideológicos e o teatro na década de 1970” In: Carlinda F. P. Nuñez et al. (org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994: 238-239.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Juntamente com Germano Blum e Fernando Peixoto.

3.1 Anos 60 e 70: a matriz do processo de criação de João das Neves.

Como foi visto, João das Neves inicia sua atividade no teatro numa época de grandes transformações sociais. A política populista e o desenvolvimento industrial, da década de 50, culminaram em intensas manifestações populares de forte cunho nacionalista. No teatro, a busca da fusão da esfera estética com a esfera política coloca questões ao artista, referentes à função e à produção da arte. Nesse processo, a dramaturgia nacional se destaca e privilegia temas ligados à cultura popular e às condições das classes populares. Grupos de teatro, centros culturais e movimentos populares pesquisam novas formas que comportam a temática social, especialmente no que diz respeito às classes populares, e se dirigem a um novo público. O teatro político-engajado se delinea como a mais nova tendência do moderno teatro brasileiro.

Mesmo na ditadura, acreditava-se, pelo menos nos quatro primeiros anos, na eficácia de um teatro político enquanto meio de transformação social ou pelo menos um meio questionador da estrutura política vigente. Apesar da intensificação da censura, ecos de um teatro crítico da realidade brasileira continuam na década posterior, com o destaque para o artista João das Neves que, dando continuidade ao grupo Opinião, desenvolve textos e espetáculos a partir de temas referentes ao contexto político-social dos oprimidos.

O envolvimento de João das Neves com a prática teatral, no período da ditadura militar, revela, de certo modo, a tentativa de estabelecer um diálogo poético e crítico com o espectador. Assim, destacamos o intervalo entre as décadas de 1960 e 1970, como a conjuntura de formação da matriz que atualmente delinea a dramaturgia e encenação de João das Neves. Suas peças escritas nesta época apontam uma preocupação em fazer do espaço cênico uma ponte com a realidade social, convidando o espectador a redimensionar a realidade. A obra dramaturgical de João das Neves, provinda de uma prática de teatro político e engajada, é um meio importante de analisar alguns elementos cênicos que contribuem para uma participação ativa do espectador – não só cênico como social. Vejamos, como essas questões aparecem nos textos elaborados por João das Neves, entre as décadas de 1960 e início de 1980.

CAPITULO 2: UMA DRAMATURGIA CONSCIENTE DE SEU TEMPO

1. Introdução

Antes de darmos início às análises dos textos produzidos por João das Neves, entre meados da década de 1960 e idos de 1980,⁶³ ressaltamos que a idéia de refletir sobre a sua obra também é motivada pelo fato de ter sido pouco explorada em estudos, a despeito de sua longa trajetória como dramaturgo, ator e encenador.⁶⁴ Há, atualmente, apenas um estudo mais sistematizado sobre a obra de João das Neves, realizado por Maria do Perpétuo S. C. Marques.⁶⁵ Nessa pesquisa, a autora registra o processo de criação dos três textos encenados pelo grupo Poronga, do Estado do Acre, em meados da década de 80 e começo da década de 90 – *Cadernos de Acontecimentos* (1987), *Tributo a Chico Mendes* (1988) e *Yuraiá: o rio do nosso corpo* (1992).⁶⁶ Verifica-se, nessa dissertação, o interesse de João das Neves pela utilização de mídias das comunidades locais, como rádio e jornal, os depoimentos e “causos” relatados pela população, para elaborar as suas encenações. A dissertação revela, também, o interesse do dramaturgo pela tematização dos conflitos políticos e sociais.⁶⁷

⁶³ Os textos são os seguintes: *O último carro*, *O quintal*, *Mural mulher*, *Café da manhã* e *A pandorga e a lei*.

⁶⁴ A produção de João das Neves é bastante extensa e diversificada. Além dos textos acima citados, a partir da década de 1990, João das Neves passa a encenar seus espetáculos a partir de adaptação de livros e contos como: *Primeiras estórias* (1992 e 1995) *Pedro Páramo*, *Trocos e destroços* (1998), *O homem da cabeça de papelão* (2001) e *Cassandra* (2002). O autor dedica-se também sua produção para o público infantil, escrevendo teatro e prosa para crianças, como, por exemplo: *A lenda do Vale da Lua* (1975), *O leiteiro e a menina noite* (1980), *Leonardo e o pé grande* (1983), *A história do boizinho estrela* (1984), *A árvore cheia de estrelas* (1987), entre outros. Além de espetáculos e da produção dramaturgica, João das Neves encena óperas, assina a direção artística de shows e é poeta.

⁶⁵ Maria do Perpétuo S. C. Marques, op. cit.

⁶⁶ Em 1987, João das Neves parte para a cidade de Rio Branco (AC), para realizar uma oficina de teatro. Em sua estada nessa cidade, ele escreve *Cadernos de acontecimentos* que é encenado no encerramento da oficina neste mesmo ano. Com a morte do líder sindicalista Chico Mendes, em 1988, o Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) solicita ao dramaturgo um texto referente a este assunto. Nesse ano, João das Neves escreve e encena *Tributo a Chico Mendes* e, com esse espetáculo, funda o Grupo Poronga de Teatro. No mesmo ano, João das Neves retorna ao Rio de Janeiro e encena *A missa dos quilombos*, de Milton Nascimento, Pedro Terra e D. Pedro Casaldáglia. Ao retornar para o Acre, após ter obtido uma bolsa da Fundação Vitae, parte para uma vivência na aldeia dos índios Caxinauwá, que culminou na criação do texto *Yuraiá – o rio do nosso corpo*.

⁶⁷ Ver: Maria do Perpétuo S. C. Marques, op. cit.

Entretanto, essa única pesquisa, realizada quando João das Neves trabalhou durante alguns anos no Estado do Acre, deixa em aberto a investigação mais aprofundada sobre os recursos que o autor utiliza, em outras obras para evocar uma tomada de posição política e também para representar coletividades oprimidas. Assim, tentaremos relacionar aqui os recursos – tanto aqueles que fazem parte da própria estrutura dos textos, bem como os recursos extra-literários – utilizados pelo autor que contribuem para o desenvolvimento de sua dramaturgia do espaço, como assim é definida pelo próprio autor.⁶⁸ Feitas essas observações, tratemos de realizar a análise dos textos.

2. Anti-tragédia brasileira: *O último carro* ou *As 14 estações*.

O último carro é uma das obras de João das Neves de maior sucesso e repercussão. Foi escrita em 1964,⁶⁹ premiada em 1967 e encenada, pela primeira vez, em 1976, no Teatro Opinião no Rio de Janeiro. Um dos méritos que consagrou esta encenação reside no espaço cênico do espetáculo. Inédita em nossos palcos, a disposição espacial de *O último carro* inaugura um novo contato com os espectadores – ao dispor o cenário do trem em volta da platéia e posicionando o público em bancos que faziam parte dos vagões – contribuindo, desta forma, para o desenvolvimento da encenação e para o teatro brasileiro como arte específica.⁷⁰

⁶⁸ O termo “dramaturgia do espaço” foi utilizado por João das Neves em sua exposição proferida no evento *Em Cena a Arte da Cena* em comemoração aos 20 anos do grupo LUME, em outubro de 2005.

⁶⁹ Em diversos textos da historiografia do teatro brasileiro, a peça *O último carro* aparece com a data de criação entre os anos de 1965 e 1967. Entretanto, decidimos manter a data de 1964, por ser esta a data declarada por João das Neves na entrevista em que ele nos concedeu: “(...) quando houve o golpe, nós todos obviamente fugimos, alguns saíram mais para longe, eu saí só da minha casa, na Tijuca, e todo dia ia passear na Floresta da Tijuca e lá eu escrevi minha primeira peça infantil, escrevi *O último carro*, que foi minha vivência nesses três anos de Central do Brasil. (...) ficou na gaveta uns anos, depois, em 67, a Luísa Barreto Leite e o José Sanches fizeram o Seminário Carioca da Dramaturgia. Na verdade, era um concurso de dramaturgia, e tinha duas vertentes, a vertente dramática, de texto, e a musical. Eu me lembro que todos nós do Opinião, em 67, concorremos. Eu concorri com *O último carro*.”

⁷⁰ Segundo Sábato Magaldi: “O Último Carro ou As 14 Estações, de João das Neves, representou a quarta proposta de inovação do espaço cênico (...) Ele anteciparia as outras realizações do gênero, se, escrito o texto em 1965-1966, e refeito em 1967, por ocasião do 1º.(e único) Seminário Carioca de Dramaturgia, do qual foi vencedor, não sofresse durante nove anos o veto da Censura. Sob a direção do autor, o cenógrafo Germano Blum construiu um espaço em que o trem do subúrbio carioca se espalhava num retângulo que envolvia a platéia, e alguns espectadores postavam-se em bancos que pareciam fazer parte dos vagões. A composição se

2.1 Uma viagem no limite entre a vida e a morte.

Um trem suburbano, de uma cidade grande, locomove-se com seus habituais usuários pertencentes às mais variadas categorias dos setores populares: mendigos, trabalhadores, assaltantes, vendedores ambulantes, prostitutas, donas de casa, desempregados, velhos, crianças e jovens. É madrugada, e o trem, de estação em estação, carrega pessoas que se apertam, dormem, suspiram para mais um dia de trabalho, mais um dia sem emprego, mais um dia de espera. Sobreviver é a única possibilidade. Assim, é irônica a frase “A coisa que mais prezo no mundo é a minha liberdade” dita por Zé, um mendigo bêbado, maltrapilho, que sobrevive de esmolas e que por elas briga até o final da cena com sua companheira, Zefa, uma mulher tão abandonada quanto ele. Mas, haverá algum eco? Surpreendentemente, o trem começa a correr sem rumo, sem maquinista, sem freios. Todos abruptamente saem do torpor de suas rotinas e integram-se em uma viagem radical, limiar, definidora de posições e atitudes, causadora de desespero, pânico, perdas e também de uma intensa luta por uma saída ao trem desgovernado. Uma saída para a vida. Deolindo, um operário, sugere desprender o último carro do restante da composição. Uma criança é jogada acidentalmente do trem. Um marginal se suicida pulando do trem. Um beato anuncia o juízo final e conclama a população para desistirem de qualquer tipo de saída, senão aquela da oração e do arrependimento de seus pecados. Trava-se uma luta entre os dois grupos. Deolindo é morto. Uma prostituta, que acaba de ser violentada, ampara a cabeça de Deolindo em seus joelhos. As pessoas do último carro tentam desvencilhar o vagão; os demais rezam. Um enorme estrondo domina a cena. O último carro lentamente pára. Imagens de desastre de trem, corpos mutilados. Diante das imagens, todos velam o corpo de Deolindo. Um coro de mulheres dirige-se ao público. Mulheres viúvas, mulheres sem pais, sem filhos. O texto se encerra com as seguintes indagações:

“Ele tinha defeitos, moço. O senhor não tem?
Ele era tão diverso do senhor, moço, e, no entanto, igual.
Ele ia para o trabalho de trem. E o senhor, moço, permita,
Como viaja?”

deslocava, simbólica e vertiginosamente (...).” Cf. Sábato Magaldi. *Depois do espetáculo*. São Paulo, Perspectiva, 2003: 59-60.

De ônibus, carro, avião? Seu trem tem rumo?
Aonde o conduz?
À estação mais próxima? O senhor, moço, perdoe.
Qual é a estação mais próxima?
A mesma de ontem? A mesma de ontem?
A MESMA de ontem?
A MESMA DE ONTEM?”

2. 2 O cotidiano das personagens.

A peça traz originalmente o seguinte título: *O último carro ou as 14 estações*.⁷¹ A segunda parte do título, *ou As 14 estações*, traz uma possível referência às 14 estações da Via-Sacra ou Via Crucis.⁷² Vemos, nas oito cenas que compõem o primeiro ato o desenrolar de pequenos conflitos dramáticos na estação do trem ou no interior do próprio trem. As cenas revelam pequenos quadros independentes sobre o cotidiano das personagens, por serem cenas fragmentadas, sem o desenvolvimento da ação de um protagonista, há uma maior possibilidade de se abrir para “brechas historicizantes” e revelar pontos de vistas. Deste modo, os quadros deste primeiro ato revelam as personagens-passageiros condenados pelo fardo de sua condição econômica e de gênero. As situações do cotidiano das personagens representam a realidade da grande maioria dos frequentadores de trem suburbano, entretanto, elas não se “naturalizam” para o espectador-leitor, que certamente não se encontra na mesma classe social das personagens. São situações que chamam o espectador para a falta de dignidade com que vivem as personagens – seja através da briga por esmolas, na ação autoritária do policial, na falta de emprego, no machismo enraizado, no estupro, no sub-emprego, na violência física na

⁷¹ Este título está presente, por exemplo, na segunda capa da 4ª edição do texto, juntamente com os nomes dos atores do espetáculo, no total eram 35. É possível, também, ver a denominação completa de *O último carro* no depoimento escrito pelo próprio João das Neves, presente nesta edição e aqui colocado: “‘O Último Carro’ ou ‘As 14 Estações’ foi escrita em 67. (...) Durante 9 anos permaneceu na gaveta. (...) Ao retomar, hoje, o texto e realizar a sua montagem é como se nós, do Grupo Opinião, retomássemos muitos dos propósitos que motivaram a criação de nosso grupo e fizeram com que ele sobrevivesse, apesar de tudo.” João das Neves. *O último carro*. Anti-tragédia brasileira de João das Neves (4ª.edição). Rio de Janeiro, Grupo Opinião, Rio de Janeiro,1976.

⁷²As 14 estações baseiam-se em passagem dos Evangelhos ou em tradições populares e são imagens distribuídas no interior das igrejas ou em trajetos ao ar livre onde os fiéis contemplam e retratam as imagens do sacrifício de Cristo, de sua condenação, passando pela crucificação até ser deposto no sepulcro.

própria estrutura do trem, quebrado, abandonado, atrasado, apertado. Uma das estratégias que o autor utiliza é o contraste entre o discurso da personagem e a situação em que ela se encontra. Os diálogos, em vários momentos, tendem ao absurdo e permitem ao espectador um olhar crítico das situações.

A primeira cena, por exemplo, se inicia com a briga por esmolas entre um casal de mendigos. Os argumentos para reivindicar a esmola, tanto os utilizados por Zé nas seguintes passagens: “O dinheiro é meu. Eu ganhei com meu suor. O suor do meu rosto. É meu; sou um homem livre” ou “O dinheiro é do chefe da casa. Quem é que veste calças aqui?”, quanto por Zefa: “A gente precisa economizar.” ou Graças a deus sou uma mulher independente. Eu preciso do teu dinheiro pra que, estafermo?”, causam um desajuste com a realidade que as personagens vivem, provocando perplexidade. São livres? Possuem casa? Zefa é independente em quê? Em meio à luta pela sobrevivência é possível vislumbrar uma relação de cumplicidade, amor e dependência entre o casal. Algumas falas de Zefa revelam a preocupação com o estado de seu marido e o duplo sentimento presente na convivência com o outro:

“Zefa: Eu cuido dele, moço. Cuido. Trago ele arrumadinho. Limpinho. (Mostra o mendigo todo esfarrapado ao rapaz). Trato dele que nem criança. Até banho dou nele. Costuro a roupinha dele. Olha só moço, olha só. E ele me trata desse jeito. (...) Esse homem é a minha desgraça. Mas que eu vou fazer? Quando a gente gosta... (...) A gente gostar de uma criatura é uma infelicidade. Eu tava tão bem de vida!”

O desabafo de Zefa se faz com o homem dormindo no banco. A ausência do outro reforça o abandono da personagem. Poderia Zefa expor seus problemas na relação com o marido para alguém que não estivesse dormindo? Quem a ouviria? Há outros momentos em que o diálogo se transforma em aparte mediante a ausência (ignorância) do outro. A segunda cena, no interior do trem, apresenta Jorge conversando com João e sua mulher de um modo muito amigável, gentil e íntimo:

“Jorge: A comadre mais o compadre não vieram ontem, não é?

João: Não. Ontem foi dia da nossa folga.

Jorge: Ah, pois é. Eu logo vi. Eu entrei no trem, que ontem eu peguei esse trem mesmo. Da uma hora. Aí eu entrei e disse pro meu colega que tava comigo: eu vou procurar meu compadre mais minha cumadre. Mais aí eu não achei não.”

Aos poucos, o diálogo se transforma em monólogo, mediante a falta de comunicação. Mas assim como Zefa, Jorge continua a conversar. O abandono social e a solidão daquela personagem é revelada pelo contraste entre a postura de Jorge como anfitrião, ou guardião do casal – o que revela a necessidade de vínculo social e comunicativo com alguém – e a ausência de interlocução por parte dos viajantes.

Outra situação que coloca a estrutura do diálogo em xeque é o modo como um pai de família procura entender um episódio ocorrido entre a sua filha e o bilheteiro. Mãe e filha procuram explicar o ocorrido ao pai. Porém, este compreende de modo atravessado tudo que é dito. Assim, a postura autoritária do homem como o dono de sua filha torna-se risível até no momento em que vai tomar satisfação com o bilheteiro. A partir de então, a cena cômica transforma-se com a atitude autoritária do guarda, conforme expõe a rubrica:

“O guarda começa a baixar o pau indiscriminadamente. A mulher, que trazia seu guarda-chuva, quebra-o na cabeça do guarda; a moça se atraca com o bilheteiro, o homem esmurra-o e leva pancadas do guarda. Os outros passageiros intervêm.”

Essas oito cenas, passadas ora na estação de trem, ora no próprio trem, colocam em evidência a relação das personagens com o contexto social em que elas vivem. Não há nenhuma situação que não revele o universo social das personagens. Até mesmo a conversa entre os amigos e o casal de namorados Beto e Mariinha sobre a vida a dois são situações que saem do âmbito puramente particular e ganham uma dimensão social, na qual podemos vislumbrar a situação de classe das personagens. Com o ambiente social latente nos diálogos das personagens, as cenas do primeiro ato somente se interligam pelo ambiente da estação ou do interior do próprio trem.

Por outro lado, no segundo ato, a luta pela sobrevivência assume uma dimensão dilatada e culmina na luta pela vida. É preciso agir. As cenas, que no primeiro ato eram colocadas em pequenos conflitos dramáticos do cotidiano popular, agora desaparecem.

Tudo gira em torno do problema colocado pelo trem desgovernado. A situação das personagens dentro do trem, no limiar de suas vidas, sacode a impotência, impõe atitudes e comportamentos extremos. A respeito do segundo ato, observa o próprio autor: “Do estado de semi-letargia em que se encontra, a maioria dos passageiros é jogada no torvelinho dos acontecimentos. A aparente uniformidade de comportamento começa a ser quebrada.”⁷³

Na viagem extra-cotidiana, a violência explode em um universo em ebulição. As personagens despertam e definem sua posição diante do acontecido. Na cena da estação, a discussão corriqueira se intensifica quando o trem passa sem parar, ocasionando uma grande confusão. Em seguida, no trem, uma das personagens, Jorge, desesperado, tenta saltar e, acidentalmente, empurra uma criança para fora do trem em alta velocidade. Desespero de alguns, impotência de outros, gritos de socorro e pedidos de calma. Como agir? Pânico. O que fazer? Saltar do trem. Esperar. Lutar até as últimas conseqüências.

As pessoas sofridas e condenadas nas estações de *O último carro* passam a adquirir a consciência de transformação em potencial. Muitos passageiros rejeitam a condenação. O foco da situação cai nas mãos de dois grupos. Um, liderado pelo grupo de operários, entre os quais se destaca Deolindo. O grupo, na busca de alguma solução racional, passa a convencer, até o final da história, as pessoas a irem para o último carro e desvencilhar o vagão dos demais. Vejamos o que diz o líder do grupo: “Quem salta do trem andando tá é caindo fora da briga, não tá brigando ela. (...) E se ela [a máquina] desembestou é que tá faltando um de nós para controlar. Por isso ela tá correndo para a morte.” ou

“Não sei se fui eu quem levantou essas paredes, mas sei que foi um como eu que levantou. E outro como eu que fez a máquina, e outro botou pra andar. E se ela desembestou, é que tá faltando um de nós pra controlar. Por isso ela tá correndo para morte.”

O outro grupo se define pela figura do beato, que assume o papel catalisador de atitudes diante da tragédia que se instaura. Ele passa a atrair passageiros desacreditados na possibilidade de uma solução racional. A situação se divide entre as pessoas que procuram

⁷³ João das Neves. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, Editora Europa, 1997: 57.

dominar seu próprio destino – essa ação se concretiza mediante esforços coletivos – e aquelas que entregam suas vidas. O texto, nesse aspecto, aponta para uma estrutura aberta e convida o espectador a construir um ponto de vista da situação.

2.3 A condução da ação em torno de um símbolo.

Se é certo que no primeiro ato as cenas revelam pequenos quadros independentes sobre o cotidiano das personagens, não centralizando nenhum conflito principal. No segundo ato, as ações das personagens são organizadas em torno do trem que passa a ser a personagem principal, catalisador das personagens. A respeito da tessitura dramática de *O último carro*, esclarece o autor:

“É que esse evento, no caso a corrida alucinada de trem, ocupa o lugar que nas tragédias clássicas e na maioria das peças contemporâneas é reservado à personagem ou às personagens principais, em torno das quais se organiza toda a ação. (...) Em *O Último Carro* essa ‘condução’ da ação dramática se dá para além das personagens, não há personagem(ns) principal(is). Ou melhor, há sim. Apenas essa personagem não é um ser humano e sim um trem em louca disparada. Nada em torno do qual a ação se organize. É um universo simbólico que contém as personagens: as suas ações e reações.”⁷⁴

2.3.1 As imagens e a sonorização.

Se o trem é o protagonista capaz de definir a vida de cada um de seus passageiros, a situação que envolve suas personagens é ampliada e relativizada mediante a sonorização e a projeção de imagens. As projeções de imagens provindas de um telão são dispostas ora de modo documental realista, ora como sobreposição de imagens, como nos aponta a passagem a seguir:

“Panorâmica de uma grande procissão com o andor da virgem. A

⁷⁴ João das Neves. *Análise do texto teatral*, op. cit.: 74.

câmera se aproxima do rosto que toma toda a tela, corte para a fachada de uma igreja. Corte para detalhes do interior. Rostos, pés de santos, mãos altares barrocos. A música se mistura ao Messias, de Haendel e a pontos de macumba. Panorâmica da cidade, pessoas se deslocando nas ruas. Corte para o mar. Corte para as cerimônias de Candomblé em dia de São Silvestre. Um beato prega na Av. Copacabana em meio ao ruído dos transeuntes. Parada militar. Central do Brasil. Desaparece o filme. A música se transforma de novo na litania dos fiéis, agora distante.”

Essas imagens trazem um efeito epicizante: comentam ou ampliam as ações das personagens e situa o trem dentro de um contexto histórico. As personagens, em um certo sentido, tornam-se objetos e não sujeitos da ação. Mediante a projeção de imagens é possível relativizarmos a sua ação. São momentos do cotidiano das pessoas que frequentam o trem. Além disso, há momentos em que as imagens do cotidiano das pessoas fundem-se com as imagens das personagens do próprio trem. Como se fundissem teatro e realidade. Vejamos o que aponta uma das rubricas no texto

“Corte para uma estação tomada do interior do trem em movimento. Um mendigo dorme no banco, homens conversam. A Câmera volta ao interior do trem e focaliza agora uma velha mendiga com uma criança no colo. Desaparece o filme. (...) A menina que tinha sido focalizada no colo da velha levanta-se e se dirige para onde o chão está molhado. Pára, abaixa-se e fica olhando encantada a urina.”

Vê-se que as ações antes executadas pelas personagens como “o mendigo que dorme” ou “os homens que conversam” agora são vistas através de imagens documentadas. Ao mesmo tempo, a menina e a velha vistas no filme juntamente com outras “imagens reais” passam a existir na peça. As indicações dos elementos sonoros seguem o mesmo sentido. Especialmente o barulho do trem, presente constantemente na peça, ressalta, pela semelhança, os ruídos de um trem real, contribuindo para os diferentes climas. Como apontam os trechos das rubricas: “Ouve-se um ruído semelhante ao de um freio hidráulico” ou “O ruído das rodas do trem vai aumentando, dominando a cena, com as pessoas em silêncio, a maioria dormindo” ou

“Mariinha começa a chorar. É um choro longo, que se mistura ao silêncio, às falas esparsas e ao barulho das rodas do trem. De repente, um outro trem cruza; o ruído das rodas aumenta

brutalmente, misturando a um apito. O pânico volta a se estabelecer, muitos passageiros se atiram no chão. Vozes: socorro/ Meu Deus/ Minha Nossa Senhora de Fátima/ Minha Santa Rita/Acudam.”

ou “Alguns passageiros começam a se ajoelhar em volta do Beato e a orar. A reza, lentamente vai se transformando em um canto de procissão.”

Assim, o modo como os elementos sonoros e os cinéticos são colocados, além de ampliar a situação dramática permite uma fusão entre teatro e realidade. João das Neves escreve *O último carro* tomando como base sua experiência com o trem da Central do Brasil, fruto de suas viagens a Campo Grande, quando era diretor do grupo *Os duendes*, no início da década de 1960. Precisamente, o autor escreve o texto logo após o golpe de 1964.

“Eu comecei a escrever depois da queda do governo João Goulart. (...) E comecei a pensar naquele trem, como é que eu ia, como é que as pessoas iam, como as pessoas viviam, e de repente me pareceu uma metáfora muito vigorosa para o Brasil, do que estava acontecendo no Brasil: um país que estava caminhando, tentando caminhar para algumas conquistas democráticas, sofre um golpe, parece que o país está sem rumo. Então o trem surgiu. Não surgiu assim racionalmente. Eu estava muito impregnado daquilo, depois que eu escrevi é que eu comecei a perceber que, na verdade, eu estou falando sobre as pessoas, mas estou falando sobre as de hoje, no que está acontecendo agora.”⁷⁵

2. 4 O ponto de vista do autor.

Apesar da abertura que a peça faz ao espectador, o autor não esconde sua posição diante do fato, aposta na razão e na mudança social, privilegiando o ponto de vista de algumas personagens. Deolindo, por exemplo, se manifesta sempre com uma atitude positiva em relação à vida. Em nenhum momento ele oscila. Pelo contrário, vai a fundo a seus propósitos: Deolindo coloca em risco sua própria vida na tentativa de ajudar Beto a resgatar Mariinha do grupo do beato. Deolindo diz aos seus companheiros:

“É melhor vocês irem embora. Não adianta mais. Os outros não

⁷⁵ João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

vêm mesmo. Eu fico com o rapaz pra tentar levar a mocinha. Assim que chegarem vão separando o carro. Esperem só uns segundos. Se não der pra gente chegar, azar. Não vão sacrificar o resto só por nós três.”

Apesar de Deolindo ganhar um destaque importante no segundo ato, como dissemos, o conflito central está no trem desgovernado e não em algum passageiro específico. A propósito, Deolindo não é o único capaz de encontrar uma solução e nem é uma personagem isolada que age sozinha. Todas as personagens, devido a “uma definição radical de suas personalidades”⁷⁶ diante do evento, decidem o rumo da vida entre apenas duas escolhas radicais: apostar no homem e tentar desprender o último carro através do esforço humano coletivo, ou aguardar ou ter fé na salvação do outro, mesmo que esta seja somente depois da morte. Deolindo, agredido pelos fiéis, é morto. Assim como Cristo, seu corpo é amparado. A *pietà* que aparece segurando a cabeça de Deolindo, no entanto, não é mais a Virgem e sim a prostituta suburbana.⁷⁷ A resposta para a vida está na consciência que despertou em Beto na tentativa de convencer Mariinha a ir para o último carro. Ele argumenta:

“Se querer não pode ser pecado. Pecado é se deixar morrer assim. A gente tem que viver, Mariinha. A vida respondeu ao amor da gente com outra vida. A gente tem que dar uma resposta também. E só pode responder certo, vivendo. Amando, lutando e sofrendo junto pra melhorar a vida. Não é só se entregando nem fugindo, Mariinha. O beato tá errado. Se a gente só encontra Deus na morte, então é melhor não encontrar nunca. Vamos lá pra trás, Mariinha. Lá atrás tem a gente que quer viver. Vamos, Mariinha.”

O autor aponta uma resposta anti-trágica quando a consciência e o esforço coletivo saem vitoriosos na luta pela condução do próprio destino. O último carro é o espaço para onde todos os passageiros devem se dirigir para lutar. Espaço, caminho possível para frear, romper com a estrutura dominadora e descontrolada.

⁷⁶ Carlos Nelson Coutinho, op. cit.

⁷⁷ Aquela que, como diz Cora Coralina, “carrega a carga pesada dos mais torpes sinônimos, apelidos e ápodos: Mulher da zona, Mulher da rua, Mulher perdida, Mulher à-toa. Mulher da Vida, minha irmã. Pisadas, espezinhadas, ameaçadas. Desprotegidas e exploradas. Ignoradas da Lei, da Justiça e do Direito. Necessárias fisiologicamente. Indestrutíveis. Sobreviventes.”

3. *Um quintal da resistência*

O texto *O quintal* possui três cenas e se passa em um quintal de um prédio em reforma. A primeira rubrica do texto descreve o seguinte cenário:

“No fundo um muro muito alto toma toda extensão do palco. Numa das laterais, um latão de querosene em baixo de uma bica d’água. No primeiro plano e de encontro à boca de cena, de dentro para fora, uma enorme escada de encostar que se perde entre as bambolinas.”

Este ambiente, posto sobre um palco italiano, não se isola totalmente do espectador. A sonorização provinda de vários lugares do teatro é a responsável pela conexão entre palco e platéia, teatro e realidade. Com a intervenção sonora todo o espaço do teatro é aproveitado, além daquele destinado à representação, de modo a não só situar o quintal dentro de um contexto social mais amplo, como também permitir ao espectador estabelecer um vínculo entre a ação das personagens e as forças sociais que as rodeiam. Assim, por exemplo, o ruído de metralhadoras e da multidão furiosa que parte da sala de espera do teatro fomenta a impressão de que a platéia é o interior daquele local, prestes a ser invadido. Quando, das laterais do palco, partindo do alto, saem os ruídos de vaias e aplausos, cria-se a impressão de partirem de edifícios vizinhos daquele quintal.

Como em *O último carro*, mais do que eleger uma personagem principal ou uma situação da vida privada, o autor opta por elaborar as cenas de modo a destacar a dimensão política e social. 1º de abril de 1964, Rio de Janeiro, praia do Flamengo, sem mencionar data ou local, o texto faz claras alusões ao episódio da invasão do prédio que culminou no fim do projeto do Centro Popular de Cultura, o CPC. Assim como em *O último carro*, o autor constrói sua narrativa tomando como base a sua própria vivência. A respeito daquele dia, João das Neves relata a sua participação:

“(…) nós estávamos acabando de dar os últimos acabamentos técnicos [no espetáculo *Os Azeredos mais os Benevides*]. Só que não foi possível porque, quando vimos, estávamos vivendo aquele pesadelo sem precedentes que foi a célebre madrugada do dia 1º de abril, quando chegavam as notícias mais descontraídas. Aos

poucos, as pessoas foram indo embora e, de repente, a gente percebeu que a UNE estava cercada por forças paramilitares. Havia, inclusive, um carro que passava na frente da sede e que metralhava a UNE de vez em quando (...). Eu sei que todo mundo foi saindo e ficou um grupo de sete pessoas. Lembro-me que estavam o Werneck, o Vianninha, o Verezza, o Denoy, um rapaz chamado Troiano (...) e um outro chamado Léo (...). Como estávamos lá dentro da UNE, não tínhamos muita consciência de como estava indo o golpe. Havia muitas notícias esparsas e controversas (...). E a instrução dada pelo PC era de que, na medida do possível, seus militantes tentassem ficar de alguma maneira nos locais, a fim de evitar invasões. Só que, no nosso caso, como seria possível garantir um local com sete pessoas? (...) Eu tive uma briga com o Verezza, porque ele queria pegar o revólver do vigia do prédio e atirar nos caras. Acabei convencendo-o de que aquilo era uma atitude quixotesca. (...) Resolvemos fugir mesmo. E saímos pelos fundos, pulando o muro atrás do prédio.”⁷⁸

Após 14 anos do episódio da invasão do prédio da UNE, ainda sob os freios da ditadura militar e sem a formação original do grupo, João das Neves nos fala de luta e resistência. Além do elemento sonoro, que traz um efeito epicizante ao relativizar a relação entre as personagens, fazendo com que as cenas passem a ser recortes de um contexto social, a montagem das cenas permite a presença não somente da relação intersubjetiva das personagens, como do eu-épico (o autor) quando, por exemplo, são interrompidas as ações das personagens ou colocadas em plano temporal distinto.

Na primeira cena, vemos um pintor em cima de uma escada pintando a parte externa de um prédio. No entanto, não vemos a sua ação de pintar e tão pouco o prédio, já que “*a escada perde-se entre as bambolinas do teatro*”, aponta a rubrica. Assim, logo de início, o jogo cênico procura a participação imaginativa do espectador na continuidade da ação. No final desta cena, o espectador-leitor é envolvido por ruídos da multidão que se aproxima ao mesmo tempo em que assiste os trabalhadores tirarem suas roupas de trabalho e se lavarem calmamente. Essas duas instâncias permitem ao espectador ampliar o foco da situação dos trabalhadores, aparentemente alheios ao ruído que se aproxima. A primeira cena termina com um corte abrupto na ação, no momento em que os trabalhadores se

⁷⁸ João das Neves em depoimento à Jalusa Barcellos. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994: 265-266.

dirigem para a escada e a pegam como se fossem mudá-la de lugar. As luzes se apagam, enquanto o ruído de vozes furiosas se aproxima.

A segunda cena inicia-se com a escada no mesmo lugar. Ela é encostada ao muro por um rapaz que entra rapidamente sob o palco, em meio aos ruídos da multidão. Quatro jovens sobem acorados, pulam e desaparecem sem sabermos o paradeiro, pois a inclinação da escada forma “uma espécie de escadaria para o infinito ou para o vazio, do outro lado do muro”, esclarece a rubrica. Logo em seguida, entra o casal Luiz e Clara. Esta é a parte que coloca o espectador a par da situação: são dois artistas militantes que fogem do prédio prestes a ser invadido pelos militares.

O foco da segunda cena se concentra no diálogo do casal no momento em que acontece a invasão. De um lado, Clara procura convencer Luiz a fugir juntamente com ela pela escada; do outro lado, Luiz procura convencer Clara de que é preciso voltar para destruir os arquivos. Luiz volta para apagar os últimos vestígios, Clara o aguarda. A situação encerra-se dramaticamente. Ouvimos, juntamente com Clara, o matraquear das metralhadoras. Neste momento, a rubrica descreve que Clara “calmamente vai subindo a escada. De pé. As vaias recrudescem. Ao chegar no alto do muro, Clara pára. Olha para cima e para os lados. Depois para a frente.” Diz:

“Clara: Pronto, meu amor. Meu querido e tolo amor. Estou aqui. De pé. (berrando) Seus filhos da puta. (Pula para o outro lado e desaparece. As luzes se apagam. Várias rajadas de metralhadoras percorrem toda a platéia).”

Nestas duas cenas em um mesmo espaço, em tempos diferentes, o espectador-leitor se depara com duas realidades. Vemos os trabalhadores passivos à situação do golpe militar e somos informados, através de Clara e Luís, que foram inocentemente mortos pelos militares. Vemos jovens militantes fugirem da repressão, pela escada do quintal. A forma como os diálogos estão estruturados permite ao espectador vislumbrar o ponto de vista de cada personagem perante a ditadura militar: na primeira cena, o diálogo dos trabalhadores, Inácio e José, aponta, em meio a uma conversa banal a respeito da pintura do prédio, o ponto de vista em relação à situação prestes a se delinear:

“Inácio: Você viu o cara, aquele?

José: Que cara?

Inácio: Aquele velhote. Parece que já foi coisa. Agora tá reformado. Garantiu que as tropas do centro e do sul estão com a legalidade.

José: Que legalidade?

Inácio: A legalidade aí, ora. A que os meninos estão falando.

José: Será que estão mesmo?

Inácio: Bom, pelo menos foi o que o velhote disse. Dizem que é informado.

José: E os meninos aí sabem de nada, Inácio.

Inácio: É, coitados. Não sabem mesmo. Mas pelo menos se esforçam, fazem alguma coisa.

José: Pura barulheira. Coisa de filhinho de papai.

Inácio: Que isso José, os meninos são sinceros.

José: É, são. E daí? Não deixam de ser filhinhos de papai.

Inácio: Bom, não sei. (olhando para a suposta parede) Acho que ficou boa, não é?”

Na segunda cena, apesar da relação intersubjetiva ser a forma da cena, o diálogo se abre para o autor, como se, através das personagens, o autor colocasse sua visão daquela situação. Visto que em nenhum momento o foco do diálogo se desprende da função social que as personagens assumem, o que se evidencia na relação de um casal de namorados é o ser político de cada personagem. O que está em jogo é a atitude das personagens quanto ao projeto ideológico de que participam. Como em *O último carro*, mediante a situação limite, definem a sua posição. Clara percebe a fragilidade da organização, percebe que não estavam preparados para a contra-revolução e nem para lutar pelo coletivo socialmente desfavorecido. Percebe também que o “povo” não foi consultado e que os próprios dirigentes fogem ao invés de continuarem na luta. Diz:

“Clara: Luiz, o que é que nós sabemos? Nada. A não ser que eles estão na frente, armados até os dentes e querendo nos eliminar. Que eles sempre estiveram na frente armados até os dentes. Enquanto isso nós falávamos, cantávamos, representávamos e nem fomos capazes de ao menos prevenir dois pobres diabos que não tinham nada a ver com isso. Só queriam acabar o seu trabalho e voltar para suas casas. (...) Nós mentimos o tempo todo. Eles nem sequer sabiam do que se tratava. Nós mentimos. Mentimos sempre. Sempre. Como eles sempre mentiram a nós. Eles, os cretinos que falavam na merda da legalidade, na merda da luta pelo povo.”

Luiz, convencido de que a contra-revolução não venceu e, sem cair no desespero de Clara, pretende queimar os arquivos que ainda existem no prédio, concorda que houve erro de conduta, mas que lutaram por algo que valia a pena, conclui:

“Luiz. Está bem, Clara, você está certa. Fomos nós e não eles. Nós matamos os pintores. Fomos nós. E daí? Se nós todos formos apanhados, jamais poderemos dizer isso aos outros. Aos que devem continuar. Por isso eu vou lá dentro, destruir os arquivos. Na saída tiro os fusíveis. No escuro eles demoram mais a chegar até aqui e eu fujo pela escada. De cócoras, talvez e me mijando de medo. Se escapar já posso me candidatar a dirigente. Você me espera na esquina.”

Nas duas primeiras cenas o autor coloca em xeque o projeto revolucionário que tinha por objetivo utilizar as manifestações artísticas para conscientizar a população. O projeto é falho em seu objetivo principal de atingir a comunidade social e economicamente desfavorecida. Se o advento da ditadura foi fatal para o grupo, os trabalhadores vêm seus integrantes como “filhinhos de papai” e até mesmo ingênuos. Enquanto que a classe média à qual pertenciam praticamente todos os seus integrantes, vão e aplaudem o “espetáculo” das janelas de seus apartamentos ou na própria rua. Portanto, o que vemos nas duas primeiras cenas são as atitudes políticas que inviabilizam possibilidades de mudanças históricas. Os pontos de vistas distintos da situação colocam trabalhadores de um lado, artistas, estudantes e intelectuais de outro, em relação ao 1º de abril de 1964.

Na terceira cena, no entanto, ao contrário das cenas anteriores, há uma mudança de plano temporal. Novamente nos deparamos com a mesma situação da primeira cena, mas, na conversa entre os trabalhadores, não há mais uma referência em relação ao golpe ou um juízo de valor em relação aos jovens militantes do prédio. O autor propõe um novo ponto de vista em relação à posição dos trabalhadores, revelada pela continuidade da ação que fora interrompida pelo corte na primeira cena. Vejamos:

“Inácio: Acho que ficou boa, não é?

José: Ficou, ficou sim. Você está ouvindo?

Inácio: Estou. Parece que vai começar. Vamos embora.

José: Vamos. (hesita) Espera.

Inácio: O que é?

José: Me ajuda aqui. (indo para a escada)

Inácio: (compreendendo) Ah, sei. (se dirige para a escada. Os dois pegam a escada e mudam-na de lugar, colocando-a na mesma posição em que o jovem a havia colocado na cena dois. Depois sorriem um para o outro e vão embora pela platéia. Antes de descerem, no entanto, Inácio segura José pelo braço).

Inácio: Espera.

José: O que é?

Inácio: Não vamos sair pela frente, não. Os caras vão metralhar.

José: Vamos pela escada, então. (sobem a escada tranqüilamente de pé. As vaias das laterais do palco começam a ser ouvidas até serem ensurdecedoras. Ao chegarem no alto da escada, os dois olham para as laterais no alto e para frente)

Inácio: (comentando para José) Que filhos da puta.

José: Deixa eles. (Os dois saltam para o outro lado do muro. Súbito Silêncio).”

Nesta quebra temporal percebemos a relação de cumplicidade dos trabalhadores para com os jovens militantes, o que amplia e transforma o ponto de vista do espectador em relação à ação dos trabalhadores. Agora eles não estão mais alheios à situação e repudiam os invasores.

A estrutura de *O quintal* se abre para o espectador-leitor, o que lhe permite tirar suas próprias conclusões. Porém, como a terceira cena mostra a consciência dos trabalhadores em relação à existência do golpe militar, o autor aponta um caminho para a reflexão. Observa-se que a ação de sair pela escada torna-se ambígua. Eles não estão apenas fugindo, pois sobem tranqüilamente e em pé, como reforçando, na própria execução da ação, um ponto de vista próximo daquele argumentado por Luis: “Eles não venceram. Você vai ver. Eles não vencerão.”

A convicção do autor de que, apesar de tudo, o projeto do CPC ressoa em diversos projetos artísticos está nas suas colocações feitas alguns anos após a ditadura. Vejamos o que o autor destaca como as principais “heranças” deixadas pelo CPC para os artistas das gerações seguintes:

“O CPC [voltou-se] para a cultura popular que, até aquele momento, não tinha nenhuma importância. Em segundo lugar, acho que ele deixou uma prática de fazer teatro de rua e nas comunidades carentes, que tem sido retomada sistematicamente pelos mais

diversos grupos e em diferentes momentos. (...) E o terceiro aspecto, que talvez devesse vir em primeiro lugar, é relativo ao fato de você, enquanto pensador, enquanto artista, enquanto intelectual, ter realmente a capacidade de se disciplinar, ao ponto de realizar coisas que, artisticamente, você nem considere tão interessantes. Isso, ao mesmo tempo que contém um aspecto negativo, tem também algo profundamente positivo, já que esse utilitarismo, vamos chamar assim, está ligado às necessidades e à luta de seu povo.”⁷⁹

4. Um panorama da condição da mulher: *Mural mulher*.

Em 1979, na época em que o texto *Mural mulher* fora escrito, o elenco do grupo Opinião era eminentemente feminino e este foi um dos motivos para a escolha do tema. Declara o autor:

“Propus que fizéssemos um trabalho em cima da experiência de ser mulher no Brasil naquele momento. A gente não tinha nada escrito. As oito atrizes que participaram do espetáculo foram para a rua, onde ouviram adolescentes, prostitutas, garis, mendigas e madames.”⁸⁰

Como o próprio título indica, *Mural mulher*, compõe diversas histórias de mulheres sob a forma de depoimentos, formando, deste modo, um mosaico de histórias fragmentadas. Como em suas peças anteriores, João das Neves prioriza determinados recortes que ressaltam a relação das personagens com a engrenagem social. Em *O último carro*, o autor focaliza uma maioria suburbana vivendo sem dignidade, em *O quintal*, a repressão sufoca os projetos de mudanças sociais. A luta coletiva pela liberdade como via necessária para o combate à opressão é um dos temas que podemos destacar nestes textos. Agora, em *Mural mulher*, a opressão é revelada dentro do universo feminino e por personagens mulheres.

Nesse sentido, *Mural mulher* novamente expõe a necessidade da transformação política e social como o caminho necessário para assegurar determinados direitos. Algumas

⁷⁹ João das Neves *apud*: Jalusa Barcelos, op. cit.: 267-268.

⁸⁰ João das Neves *apud*: Claudia Mesquita, op. cit.: 24.

cenar fazem uma crítica direta à ditadura militar, por exemplo, vemos o final da cena das duas mulheres sentadas uma defronte para outra, conversando a respeito de um irmão morto que se rebelou contra o Estado:

Mulher 2: Irmã, nós estamos sós. O que podemos fazer? Convém não esquecer que somos mulheres e não podemos lutar contra os homens.

Mulher 1: A minha luta não é contra os homens. É ao lado dos homens livres, contra a opressão. Quero saber se você me ajuda a sepultar nosso irmão.

Mulher 2: Irmã, pense na morte que nos espera e aos que contrariam as ordens do tirano.

Mulher 1: Eu penso nos que perambulam, mortos em vida, por não terem ousado contrariá-las. (Corte; voltam trechos de “Pedacos de mim”)

A cena precede o depoimento de uma atriz que perdera seu irmão na ditadura e faz uma alusão à tragédia *Antígona*, de Sófocles, uma tragédia em que pode ser lida, como fez Brecht em sua *Antígona de Sófocles* – como a necessária participação coletiva no ato de resistência ao poder. Antígona subverte as Leis de Tebas promulgadas por Creonte, ao enterrar seu irmão Polínices que não tinha o direito de receber “o manto da terra”, pois se rebelou na guerra do Tirano. Antígona sacrifica sua vida por esse seu ato: “A justiça inexorável. Ignorando o sacrifício do próprio povo subjugado. Acabou com ela.”⁸¹ A peça de João das Neves propõe a reflexão não apenas sobre a igualdade em relação aos homens, mas também sobre o fim das leis que regem o próprio sistema, que não diz respeito à liberdade ou igualdade.⁸²

Como se observa, apesar de a peça tratar de situações presentes no universo feminino, elas não se isolam do seu contexto social. O próprio autor coloca *Mural mulher*

⁸¹ Bertold Brecht. *Antígona de Sófocles*. (trad. Angelika E. Kohnke e Christine Roehrig) In: Banco de textos teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

⁸² É interessante ressaltar que se tratando da realidade brasileira da época, o movimento feminista no Brasil, em meados da década de 1970, marca presença na luta pela anistia e redemocratização do país, uma vez que a democracia é o meio fundamental para que os direitos das mulheres sejam estabelecidos. Vemos algumas reivindicações expostas na “Carta dos Direitos da Mulher” elaborada, em 1978, por diversas associações e grupos feministas: “Liberdade de organização política, partidária e liberdade sindical, para homens e mulheres de cada setor da sociedade. Liberdade de expressão: fim da censura ao rádio, televisão, cinema e imprensa. Garantia das liberdades individuais: fim das torturas (...) fim da arbitrariedade policial (...) Eleições livres e diretas para todos os níveis de Executivo e Legislativo (...) Anistia Ampla, Geral e Irrestrita (...)” Ver: *Revista Debate*, São Paulo, Editora Graffiti, n. 37, 1981: 17.

como “uma reportagem, digamos, emocionada sobre o nosso povo porque é impossível mergulhar no problema da mulher sem estar ao lado do povo e é impossível deixar de se comover ou envolver por coisas e pessoas.”⁸³ Assim, a maioria das personagens são personagens popular: empregadas domésticas, desempregadas, garis, analfabetas, prostitutas, donas de casas, que se contrapõem com “madames” e “cocotas”.

No processo de criação do texto o autor tomou como base, além do material coletado pelas atrizes, cerca de 200 entrevistas, as improvisações, discussões e idéias sobre o tema. Assim, o texto mistura trechos das entrevistas gravadas, com os “depoimentos” criados pelo autor. Em diversos momentos, as mulheres que compõem o espetáculo se revelam como atrizes, como aponta a primeira rubrica do texto:

“Antes de começar o espetáculo, na fila às portas do teatro, atrizes de gravador em punho fazem entrevistas com o público. As entrevistas são feitas sempre com mulheres, perguntando sobre o que pensam da situação da mulher na sociedade, sua relação com os homens, etc. Quando o público entrar, mais duas ou três atrizes estarão fazendo entrevistas na sala de espera e na platéia até o terceiro sinal. Depois se reúnem no centro do palco.”

Observamos aqui a maneira como o autor mistura os elementos da realidade dentro da ficção: As atrizes realizam entrevistas com as mulheres da platéia. Esses depoimentos, por sua vez, misturam-se aos de outras mulheres que são intercalados com os depoimentos e situações dramáticas das “mulheres-personagens”. Assim, o limiar entre a ficção e a “realidade” em *Mural mulher* é bastante tênue, há sempre uma mistura destas duas esferas. O que vemos é a “ficção” alimentar-se dos “documentos da realidade”⁸⁴, do mesmo modo que vemos a história revelar-se com a intervenção das atrizes.

Teatro-realidade, teatro-documentário, documentos da realidade, ou seja qual for o gênero que dermos ao teatro que se propõe a desenvolver uma forma teatral que absorve abertamente fatos da realidade. A questão é que o autor lida com este processo de criação desde o CPC, quando organiza o teatro com o objetivo de levar à população

⁸³ Programa da peça *Mural mulher*. Rio de Janeiro, Grupo Opinião, 1979 *apud*: Maria do Perpétuo S. C. Marques, op. cit.: 24.

⁸⁴ Expressão utilizada por Cláudia Mesquita, op. cit.

oprimida socialmente informações importantes sobre a realidade e, portanto, necessárias para a consolidação da ação revolucionária.⁸⁵ Em *O último carro*, o autor além de se basear em suas freqüentes viagens da Central do Brasil a Campo Grande, as imagens projetadas ora ganham um caráter documental, quando são diretamente “recolhidas” da realidade, ora são transformadas com os elementos ficcionais. Em *O quintal*, o autor constrói uma situação cujo ponto de partida é o episódio que culminou no incêndio do prédio da UNE, no qual o autor teve uma participação direta. Nas cenas, o elemento da sonorização é o responsável pela conexão com a realidade e a inserção do espectador na cena.

Agora, em *Mural mulher*, os depoimentos e as intervenções diretas com o público inseridas na narrativa realizam a conexão entre “ficção” e “realidade”. Apesar da criação de diversos ambientes através dos recursos de diferentes acessórios, figurinos e recursos de iluminação, as intervenções das atrizes com seus gravadores revelam, o tempo todo, que estão no teatro e que utilizam o espetáculo como possibilidade de construir uma reflexão coletiva. A ação de gravar passa a ser um mecanismo de denúncia da realidade, na qual as palavras, armazenadas sob a forma de depoimentos, assumem a forma de protesto, denúncia e, sobretudo, comunicação entre pessoas, tão cara a uma época coibida pela censura e pelo autoritarismo.

No entanto, apesar de a esfera da realidade estar presente não só na forma como no conteúdo, João das Neves não tem a intenção de fazer de seu teatro uma documentação da realidade: “(...) sou avesso à instrumentalização da arte (...) me recuso a fazer do teatro uma documentação mera e simples da realidade, mas ao mesmo tempo não quero ver meu teatro alienado dessa mesma realidade.”⁸⁶

Permitindo ao teatro realizar a sua “verdade ficcional”, o autor, como dramaturgo, utiliza diversos recursos teatrais que garantem uma interpretação mais livre e

⁸⁵ Segundo Julian Boal, “(...) a idéia de Vianninha era a de desenvolver um trabalho que já não seria mais propriamente teatral, mas cultural (...) o projeto de edificar uma cultura nacional (...) se propunha a transformar o homem brasileiro e, através dele, a sociedade no qual estava inserido.” Cf. Julian Boal. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo, Hucitec, 2000: 56.

⁸⁶ João das Neves *apud*: Cláudia Mesquita, op. cit.: 23.

essencial dos eventos históricos.⁸⁷ Nesse sentido, João das Neves utiliza elementos que conferem autonomia às cenas, tais como: a quebra da linearidade da ação das personagens e a intervenção de recursos sonoros que ajudam a compor a narrativa como a utilização da voz em *off* e o microfone. Seguem alguns exemplos: a) *canções comentando a situação dramática*. O depoimento de uma mulher quando foi fazer um aborto é colocado em cena, utilizando somente a sua voz. “A cena é cortada para uma moça que canta apenas pedaços de mim, apenas de violão.”, conforme indica a rubrica; b) *mistura de épocas distintas*. Uma das rubricas aponta: “uma mulher, Hilda, vestida como uma dessas sinhás do século XVIII, entrevista duas candidatas a empregada. As candidatas estão vestidas normalmente.”; c) *simultaneidades de cenas e de linguagem*. Uma das rubricas indica: “várias mulheres invadem o palco vestidas de cenourinhas ou com o uniforme verde de garis do aterro do flamengo. As cenas agora se alteram entre Hilda, as empregadas entrevistadas e as garis que em cena são entrevistadas apenas por uma voz no gravador, enquanto trabalham); d) *personagens da cultura popular que interrompem as cenas dialógicas ou monológicas com textos poéticos e rimados*. Em uma das cenas, entram várias ciganas, que se dirigem ao público:

“Ciganas: Nós somos ciganas
Incompetentes.
Não sabemos segredos
do velho oriente.
Não podemos prever o futuro à sua frente.
Mas podemos dizer
do passado e presente.
Que as linhas traçadas
São espelho da mente,
Nos emes das mãos
Nos emes de mãe.”

Nesse momento, as ciganas pegam as mãos de várias mulheres da platéia e o tom poético continua:

“1ª.cigana: Teu M me diz:
Nasceste mulher

⁸⁷ A respeito do conflito entre ficção e historiografia do teatro documentário, ver: Anatol Rosenfeld. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

2ª.cigana: Teu M me diz:
de ventre de mãe”

E assim prossegue a poesia-cênica das personagens ciganas decifrando os diversos emes nas mãos de tantas Marias. A intervenção de “poema-teatro” também se dá em outros momentos quando, por exemplo, entra a personagem cega que conta a lenda dos filhos de Maria:

“**Cega:** A lavadeira Maria
Das margens do Parnaíba
Toda manhã lá se ia
Na cabeça uma bacia.
‘A roupa precisa estar limpa’,
dizia-lhe a moça rica,
‘sem mais tardança em tal dia’.
Maria passava sabão
Enxaguava e então batia
se zangado não lhe dar
pras roupas mais a lavar
Maria tinha três filhos
O mais velho era Tobias
Depois vinha Bastião
e agora Carolina.”

A poesia prossegue a sina de Maria que, de tanto lavar roupa, some no rio; o mesmo acontece com as outras lavadeiras. Todos vão à procura de Maria.

“Onde estaria Maria?
(...)
Ninguém sabe. Só se sabe
Que chegou um novo dia.
E três crianças dormiam
Às margens do Parnaíba
Na bacia de Maria.
Tobias hoje é barqueiro.
Bastião virou pedreiro.
E Carolina, Maria.”

Como podemos observar, os “documentos da realidade” nas peças de João das Neves se fundem com diversas situações e personagens fictícias. Assim, independente da questão de fidelidade à realidade, o gênero teatro-documentário traz uma proposta compartilhada por João das Neves, segundo a qual “a realidade, por mais impenetrável que

se procure apresentá-la, oferece saídas a quem se esforce explicá-la; e ela pode ser explicada em cada pormenor.”⁸⁸

Assim, o mosaico que se forma com as cenas das personagens “Marias” (“Antígone Maria, dia a dia Maria, revolta Maria, não Maria. Maria de sempre, Maria de agora”) e as atrizes, que por sua vez não escondem sua condição de gênero, propõe uma reflexão sobre o que é ser mulher e principalmente saídas para uma nova realidade. Eis o último fragmento do texto:

“(As atrizes se dirigem ao público e misturam-se a ele - apenas uma, sentada, falando ao microfone, continua)

ATRIZ: Não confundir “ser forte” com o ter matado todo o seu instinto mais verdadeiro e “ser fraco” como sendo a sobrevivência das emoções. Ser forte é, justamente, se foder para manter-se inteiro, sem vergonha de se comover e envolver por coisas e pessoas. E não brigar apenas por uma igualdade em relação aos homens, em função de um esquema montado, que por sua vez confirma um sistema, que por sua vez não tem porra nenhuma a ver com você, porque não tem porra nenhuma a ver com o ser humano.”

O texto encerra com a indicação da atriz de se levantar e se dirigir à platéia, enquanto o gravador repete as suas últimas palavras.

5. A revolta abafada: *Café da manhã*.

O título da peça *Café da manhã* carrega a informação de seu tema: o cotidiano, a casa, o dia que recomeça. Ilse, a personagem central, é uma dona de casa classe média, formada em engenharia e casada com um engenheiro. O próprio ambiente se divide entre a sala de seu apartamento e um quarto de empregada. No entanto, *Café da manhã* não remete a um retrato da rotina dessas personagens e sim coloca em cena o momento de ruptura com o cotidiano e com a própria consciência e vida. Se a personagem central desta peça é Ilse, não é evidentemente por acaso: o impulso vital mutilado, o cotidiano abafado e a violência como forma de expressão, impregnam as cenas nas quais Ilse revela suas fantasias, desejos e revolta.

⁸⁸ Anatol Rosenfeld. *Prismas do Teatro*, op. cit.: 128.

A história se desenvolve na confluência de diferentes histórias. Há dois núcleos centrais na peça: o da fantasia de Ilse e o da realidade da peça. Esta última se revela nas diferentes cenas das empregadas domésticas e na cena inicial de Ilse com seu marido Geraldo. Todos os fragmentos de vidas revelados tanto nos diálogos das empregadas quanto na relação de Ilse com Geraldo ou com os estranhos que invadem sua casa, trazem em seu núcleo as várias facetas da violência anônima do cotidiano.

João das Neves utiliza os pares de opostos como: liberdade-opressão, eu-outro, vida-morte, homem-mulher, revolta-punição para tratar da falência de um cotidiano, seja na relação entre as personagens, seja na própria estrutura social em que estão inseridas. No entanto, ao contrário das suas outras peças, há aqui uma personagem que se destaca, que catalisa as ações das demais personagens.

A primeira cena de Ilse e Geraldo revela o cotidiano do casal em seu café da manhã. Deparamo-nos com Ilse em suas últimas tentativas de diálogo, vínculo, relação com o incomunicável marido, que se revela por demais ocupado na leitura de seu caderno de esporte. O esgotamento da relação chega a ponto de Ilse revelar para o marido que cometerá suicídio, “pra me livrar da tua insuportável chatice” diz a ele. O marido não apresenta qualquer surpresa diante do revelado e sai para o trabalho. A partir de então, o plano da “fantasia” e memória da protagonista são colocados nas cenas por ela protagonizadas.

Após a saída do marido, um estranho invade o apartamento. Ilse é obrigada a se despir e é violentada. No entanto, ao mesmo tempo que repulsa o estranho, Ilse aproxima-se dele. Com o estranho, ela se permite, apesar do estupro, não só se satisfazer sexualmente, como conhecer outro lado que o seu cotidiano não lhe permite.

Com o estranho, Ilse se reconhece: “Ninguém suspeitaria que só através de ti eu pude me reconhecer; que foi necessário a tua violência para que eu pudesse ter a exata dimensão da minha violência. Da minha revolta e impotente violência”. Percebe também a engenheira que não conseguiu emprego, pois mulher e engenharia em nossa sociedade são duas coisas “incompatíveis”, percebe a falta de afeto na relação com o marido “é o

primeiro elogio que recebo depois de tanto tempo” e finalmente se dá conta de seus desejos. No entanto, a sua reação é a sua própria punição: “Só através da punição seremos aceitos.” Por fim, Ilse reconhece, no estranho, o próprio marido: por isso o mata. A morte do estranho revela sua revolta. Contudo, ela só se concretiza na fantasia:

“Eu te chamo Geraldo. E te mato. (...) E me desfaço da tua violência diária, da tua cara enfiada no jornal, do teu sexo porco de macho satisfeito com a própria insensibilidade, da tua presunção, da tua indiferença, do meu ódio e do meu desprezo.”

Ilse atira no estranho, que cai no chão. Até este momento o espectador é conduzido a acreditar que aquela situação não faz parte da fantasia de Ilse e sim da realidade da peça. Porém, conforme Sperber:

“Ilse volta a agressão a si, converte-se na imagem negativa que o outro tem dela e se pune. Ilse mata o Geraldo que está em si, matando-se. Mata porque havia percorrido uma trajetória que foi da repressão à aniquilação. A sua conquista é a da consciência só infeliz, na qual está liquidado um dos elementos de oposição: o prazer, que inclui a consciência de si como ser pleno e não como objeto de uso. Mata também o grito e o gesto.”⁸⁹

Os cortes são constantes nas cenas. Ora para o quarto das empregadas ora para a relação Ilse Geraldo em cada cena acrescenta um dado do cotidiano e daquilo que se pode chamar de revolta abafada. No quarto as empregadas conversam, por exemplo, a respeito do filho da patroa que violenta sexualmente uma delas. A cena de Geraldo e Ilse sempre retoma a mesma situação no entanto Ilse procura definir melhor sua posição entre viver ou morrer. Adiante Ilse se relaciona com a estranha que, de igual modo, entra em seu apartamento e a violenta. Novamente se reconhece e faz o mesmo que antes fizera com o estranho:

“Agora, eu devo te matar. Porque você me descobriu (...) Você dorme aconchegada em meu sexo, minhas coxas se fecham sobre a tua cabeça. Você sempre esteve aqui. Silenciosa e dolorida como um pecado inconsciente (...) Necessito, exijo o teu silêncio (...) Agora eu vou te matar, Ilse. E te batizo Geraldo. E em ti sepulto o sonhado amor, o ódio surdo, a muda indiferença, o nojo e o

⁸⁹ Suzi Frankl Sperber. *Agressão e cotidiano em Café da manhã*. Campinas, mimeo, 1981.

desprezo. A auto-piedade e a comiseração.(...) Em ti me sepulto. Contigo me olvido. Contigo morre 'ESTE MEU DURO GÊNIO DE VINGANÇAS', poeta. (Luzes se apagam. Dois tiros na escuridão.)”

Dentre as peças que nos propomos analisar, *Café da manhã* é a única peça que possui um núcleo familiar pequeno burguês no qual parte das cenas se concentra no plano da fantasia de Ilse, especialmente em sua relação com o marido e consigo mesma. Se estas são características de um “drama” verifica-se, contudo, que se trata de um “drama em crise”, pois enquanto forma não segue rigorosamente a “tríade conceitual” (fato, presente e intersubjetivo).⁹⁰ Considerando que as cenas com o estranho e a estranha, assim como todas as outras que se seguem com seu marido fazem parte da fantasia de Ilse, embora a relação intersubjetiva prevaleça, elas são vistas somente através de Ilse. O próprio suicídio de Ilse é mencionado apenas pelas empregadas, o que as coloca, neste caso, como personagens narradoras. Nas cenas de Ilse, o ato de suicídio ora transforma-se em assassinio ao matar os estranhos, ora em agressão mesmo quando ela aponta o revólver para o marido e, por fim, assume a sua forma de auto-agressão. As constantes interrupções da ação, os fragmentos de cena, a repetição de uma partitura dialógica, os fragmentos de poemas e a própria aparição e morte do *estranho* e da *estranha* são recursos épicos, que revelam o percurso da fantasia de Ilse, em um misto de consciência, revolta, punição e aniquilamento.

As cenas de Ilse se desdobram de maneira “realista”, ou seja, por mais que as cenas com os estranhos entrecortadas pelas cenas com o seu marido, sejam provenientes de sua fantasia, a ação dramática se conserva. A princípio os planos da fantasia e da realidade não são tão distintos eles se evidenciam quando Ilse, em sua relação com Geraldo, procura agredir o marido relatando sobre sua relação com o estranho e constantemente insinua suicidar-se com um revólver na boca.

Verifica-se que o texto está centrado exclusivamente nas relações

⁹⁰ Segundo Peter Szondi, o drama é sustentado pela ação dramática, na qual se configura os entrechoques das vontades das personagens, sustentada pelas relações intersubjetivas e por presentes contínuos organizado na expectativa de desdobramento futuro. A respeito da estrutura do drama genuíno, ver: Peter Szondi. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001.

intersubjetivas. Pode-se verificar que, no entanto, tanto os diálogos presentes no plano da fantasia de Ilse, como nas cenas das empregadas, extrapolam o âmbito do puramente particular, ou seja, colocam questões sobre o universo social dessas mulheres e, nesse sentido, extrapolam o caráter individual do drama convencional. De acordo com Sperber, tanto as empregadas como as donas são desvalorizadas enquanto indivíduos e cidadãs, pois

“(…) sua produção e seu discurso não são levados em conta. Assim ele se encontra aparentemente esvaziado e parece que poderia ser manipulado à vontade, por exemplo pelos meios de comunicação de massa (o rádio, no caso das empregadas; a TV, no caso de Ilse). Este vazio, entretanto, é só aparente. As forças que Ilse contém explodem na auto-agressão.”⁹¹

Deste modo, a relação intersubjetiva de *Café da manhã* provém da condição da mulher no processo de produção. A peça resultou da temática de *Mural mulher*, em especial a história de uma mulher sobre a qual o autor leu notícia de jornal: uma jovem médica, bem sucedida em sua carreira estudantil, de uma família aparentemente estável de classe média alta no Rio de Janeiro, às vésperas de ir desfrutar de uma bolsa de estudos que ganhara para um importante centro médico na Alemanha, assassinara seus pais, enquanto sua irmã passeava com o irmãozinho menor. Na porta do apartamento, deixara um bilhete mais ou menos assim: “Dora, acabei de fazer uma bobagem. Não deixe o maninho entrar. Depois de deixar esse recado na porta, cometeu suicídio.”

E, como em *Mural mulher*, a opressão e violência revelam-se nas cenas protagonizadas por mulheres. Assim, por exemplo, nas cenas das empregadas a própria condição de trabalho dessas mulheres faz com que elas abafem a agressão cotidiana para não perderem o emprego: “Os filhos das madames faz com a gente o que quer, a gente não pode dizer nem fazer nada”. A violência e opressão se revelam também no analfabetismo dessas mesmas empregadas – a falta de acesso a um meio de informação, comunicação e denúncia – é face da violência: “É. A gente não tem com quem se conversar”, conclui uma das empregadas. O mesmo acontece com Ilse, a dona de casa, também vista como desprezível pelo marido e pela sociedade. Ilse renuncia a sua própria vida, abafa a sua

⁹¹ Suzi Frankl Sperber, op. cit.

revolta, enquanto que as empregadas se vêm diante da impossibilidade da revolta: “A gente só tem o direito de lavar, passar e cozinhar”.

Um outro ponto importante que destaca Sperber é que a agressão do cotidiano dessas personagens reflete a agressão sofrida pelo próprio grupo, privado de seu teatro, “despojado de sua casa de espetáculos, que tinha uma tradição de 15 anos de resistência.”⁹² *Café da manhã* foi o último texto encenado pelo grupo Opinião, em 1980. O teatro Opinião, então pertencente ao próprio João das Neves, fecha as suas portas. Como se vê, a violência e agressão assumem várias facetas e nesse sentido a peça é repleta de metáforas.

6. A memória da história brasileira em *A pandorga e a lei*.

*Das virtudes dos poderosos
Dizem que a mais saudável é saber esquecer.
Deixa que o passado permaneça no passado.
(Brecht)*

Um aspecto constante de *A pandorga e a lei* é a interferência do passado nas cenas narradas no presente. A transição do plano presente ao passado se faz a partir de uma narração na qual narradores-personagens passam a vivenciar a violência arbitrária promovida pelo governo militar. A memória é o tema central desta história escrita em 1983-1984 para um ato público contra a Lei de Segurança Nacional que vigorava até então. Diz o canto em *off* na abertura da peça:

“Não se perca a lembrança
Não se deixe perder
Que perder a memória
É de novo morrer.”

A rememoração do passado militar no Brasil, ao mesmo tempo em que coloca a necessidade do mesmo não ser esquecido, abre a possibilidade de uma estrutura narrativa nas cenas que compõem o texto: Dentre as dez cenas o autor utiliza os seguintes recursos:

⁹² Suzi Frankl Sperber, op. cit.

a) *Projeção de imagens*. Como em *O último carro*, as projeções ampliam a narrativa da história para o contexto social e histórico da época. Há duas telas nas laterais do palco e uma central para projeção de imagens e texto. Elas funcionam como comentário ora crítico – quando anuncia a cena seguinte com uma frase síntese –, ora as projeções são metafóricas – quando projeta, por exemplo, fotos de diversas pipas caindo sobre as casas suburbanas ou a projeção de um fotograma de uma criança sorrindo. Essas duas imagens são colocadas respectivamente no começo e final da peça. A primeira imagem projetada se dá conjuntamente com um texto no telão central, reproduzindo a fala de Emílio, narrador-personagem que diz: “A pandorga estava bonita no céu, pairando sobre as casinhas suburbanas. Mas, de repente o fio se partiu. Leonardo me abraçou fortemente e, juntos, assistimos desolados à sua queda”.

Na cena final, vemos novamente Emílio, agora projetado na tela, se direcionando às crianças, dizendo que aprendeu a fazer pandorgas que não irão mais arrebentar. A última imagem é o sorriso de uma criança ao lado das listas, com todos os nomes de mortos e desaparecidos entre 1964-1978.

Há também projeções dos “documentos da realidade” através de projeções de imagens dos acontecimentos da ditadura e voz em *off* dos artigos que compõem a Lei de Segurança Nacional, esta voz aparece em outros momentos entre uma cena a outra.

b) *Narrador-personagem*. A utilização do narrador-personagem é um outro recurso utilizado pelo autor como ponte para uma vivência de uma história que aconteceu ou que irá acontecer. Essas personagens se relacionam diretamente com o público e assumem o papel de narrador, contando uma história, ao mesmo tempo em que vivenciam esta mesma história. As várias personagens de *A pandorga e a lei* se colocam como narradores e mobilizam a transição do tempo presente ao acontecimento do passado. Em muitas cenas, o próprio narrador, através da rememoração, protagoniza uma situação que estava narrando.

Um outro tipo de recurso utilizado para a transposição do tempo presente e passado se dá quando a cena congela e uma personagem se direciona ao público, faz um

comentário do que aconteceu e volta novamente a vivenciar a situação da cena;

c) *Interferência do coro*. No texto, o coro aparece em três momentos. Na situação em que três moças estão provando, diante do tribunal, que foram torturadas. No momento em que uma das moças tira a blusa e mostra o seio mutilado o coro das três moças irrompe em meio ao julgamento e intensifica a arbitrariedade do autoritarismo militar de modo poético, a partir de um texto estruturado em rima e métrica:

“Eis a prova das torturas
Não voltem os olhos. Aqui estão
Neste seio mutilado.
Há outras mutilações
E nas matas devastadas
Antigas devastações.
Assim na morte das crianças
Um pouco da morte das mães
E na morte do futuro
Prenúncio de furacões.”

Após a intervenção do coro, a cena volta para a estrutura de diálogo;

d) *Paródia*. A crítica à justiça militar, à tortura e à “caça às bruxas” são colocadas também sob o viés cômico em cenas protagonizadas pelos militares, diante de situações patéticas em que devem representar a autoridade e a lei.

A segunda cena da peça, por exemplo, se passa num tribunal. Um promotor defende a prisão, diante de juízes, de um grupo de terroristas. Para que os criminosos sejam presos, sua retórica mistura elucubrações sobre a justiça, a honra, a cristandade e a família brasileira. O presidente do tribunal se convence que estão lidando com perigosos bandidos, mesmo sem tomar conhecimento do crime, um crime que não foi cometido, mas premeditado, segundo o promotor. A cena se torna mais absurda quando chegam os “facínoras”, um grupo de humildes camponeses, descalços e temerosos em sujar o tapete do tribunal. Os soldados trazem, mediante um rufar de tambores, o “material bélico” apreendido: pá de jardim, foice, um violão e uma espingarda de matar passarinho.

Diante do contraste do que está sendo dito pelo promotor e do que está sendo mostrado, a cena parodia a retórica e a arbitrariedade dos que sancionam a lei e a ordem da

sociedade brasileira.

A cena sete do texto é um outro exemplo de estrutura cômica protagonizada pelos militares. Na prisão, um grupo de militares se envolve em torno da tarefa de colocar um pequeno jacaré dentro de um puçá. A cena contrasta a solenidade e hierarquia da etiqueta militar com atitudes patéticas provocadas pelo medo do jacaré e pelo modo cego como entendem e executam uma ordem superior. Um outro ponto forte da cena é que, após a complicada tarefa de colocar o jacaré no puçá e soltá-lo na cena da prisioneira, esta não fica temerosa com o animal e, inclusive, coloca-o de volta no puçá, para ser entregue ao tenente que continua paralisado diante do ocorrido.

João das Neves afirma que se inspirara em *Terror e miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht, para a criação da peça *A pandorga e a lei*. O modo como João das Neves desenvolve a questão da arbitrariedade do governo militar, nesta peça, é semelhante à estrutura de *Terror e miséria no Terceiro Reich*. As cenas são quadros que, didaticamente, revelam a arbitrariedade de um regime e convida o espectador a refletir sobre o sofrimento de sua população e, sobre o fato de que a falta de consciência e o medo obstruem o desenvolvimento de um novo tipo de projeto social. Tal como a peça *A pandorga e a lei*, o referido texto escrito por Brecht também aponta para a luta contra a opressão, ou como diz uma personagem, criada por Brecht, na cena final:

“Nossa tarefa é muito difícil, mas é a maior que existe: libertar dos opressores a humanidade. Sem isso, a vida não tem valor. Só isso conta. Se não pensarmos sempre nisso, a humanidade cairá no barbarismo.”⁹³

7. Em resumo...

Podemos observar, na análise exposta, que as peças fazem uma conexão direta com a realidade brasileira e estão estruturadas em diversos estilos e gêneros. Essa diversidade estilística permite focalizarmos não uma categoria formal específica, mas sim o

⁹³ Bertolt Brecht. *Terror e miséria no Terceiro Reich*. (trad. Gilda Osvaldo Cruz) In: *Teatro Completo*, vol. 5, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991: 287.

modo como o autor reflete a realidade.

João das Neves utiliza-se de alguns recursos para oferecer ao espectador imagens da estrutura social brasileira, bem como a busca por soluções coletivas. Entre os recursos utilizados, podem ser enumerados os seguintes:

a) *Projeção e sonorização: recursos extra-literários*. A sonorização, assim como a disposição do cenário, mergulha o espectador no universo da peça, como é indicado na proposta de *O último carro*. É importante ressaltar que a situação da maioria dos coletivos de oprimidos sociais que João das Neves representa, apesar de fazer parte da mesma sociedade, não representa o público de classe média. Assim, ao inserir os espectadores nesta realidade da peça, seja através do espaço ou do som, permite-os a compartilharem do mesmo universo das personagens.

Quanto à utilização de novos meios de emissão e projeção de voz, como a utilização de microfone e gravador, salienta-se que tais recursos sonoros criam um distanciamento da personagem, uma vez que a voz emitida é mediatizada, passando pelo microfone e pela caixa de som. Além disso, quando se tem a possibilidade de apenas ouvir a personagem, como em muitas vezes acontece em *Mural mulher*, o espaço e o tempo passam a existir somente através da voz, o que requer uma participação imaginativa do espectador no evento. Em *O quintal*, o diálogo entre o espaço e a sonoplastia foi o responsável pela criação da parte exterior da cena, o que contribuiu para ampliar o plano fictício além daquela realidade apresentada pelas personagens.

Segundo João das Neves, a utilização desses recursos não foi influenciada por sua experiência na WDR de Colônia, quando realizou estudos sobre e escrita de peças radiofônicas. De fato, os recursos utilizados não chegam a uma experimentação acústica dos diversos elementos que compõem a narrativa radiofônica, como ocorrerá em suas peças na década de 1990, nas quais uma cena é desenvolvida mediante recursos acústicos e sonoros das peças radiofônicas. Entretanto, “o desejo de fazer ouvir os textos literários”⁹⁴ nas peças acima analisadas, talvez seja um indício da influência das peças radiofônicas.

⁹⁴ Patrice Pavis. *Dicionário de Teatro* (2^a.ed). São Paulo, Perspectiva, 2005: 321.

A projeção de imagens, textos e vídeos, presente em *O último carro* e *A pandorga e a lei*, é um recurso extra-literário, que “resulta [em] um ruído no regime da representação: presença corporal e duplicação mediática opõem-se, de imediato, irredutivelmente”.⁹⁵ Desse modo, a projeção caminha no sentido de comentar as circunstâncias que envolvem as personagens, interrompendo a ação e criando um ruído no envolvimento emocional do espectador;

b) *As personagens narradoras e as personagens coletivas.* Com exceção de *Café da manhã*, os textos de João das Neves são destituídos de protagonistas. Vêm-se, em *O último carro*, trabalhadores, mendigos, donas de casa, prostitutas, ocupando o mesmo espaço – o trem – que é o catalisador da ação. Em *O quintal* e *A pandorga e a lei*, as personagens são os perseguidos políticos e os trabalhadores braçais. Em *Mural mulher*, as personagens são mulheres pertencentes aos setores populares. Em *Café da manhã*, a personagem Ilse desencadeia uma situação psicossocial que não se prende a questões do âmbito puramente individual, nesse sentido, o texto dá voz à dona de casa e às empregadas domésticas.

Além das personagens, há interferência de narradores-personagens. Em *Mural mulher*, são as próprias atrizes que conduzem a história – e não as personagens. Em *A pandorga e a lei*, as personagens narram diretamente ao espectador e posteriormente vivenciam a situação, o que permite ao espectador estabelecer uma relação crítica da situação. Em *Café da manhã*, as empregadas tecem comentários a respeito de Ilse e funcionam, nesse sentido, como personagens-narradoras.

c) *Quadros e fragmentação das cenas.* Como vimos, as cenas não seguem um encadeamento linear e tampouco a ação é unicamente vivenciada por uma personagem central. Em textos, como *Mural mulher*, vêm-se diversos fragmentos sem conexão linear uns com os outros. Em *A pandorga e a lei* ou no primeiro ato de *O último carro*, não há um encadeamento de ações, isto é, as cenas são independentes e valem por si mesmas;

⁹⁵ Patrice Pavis, op. cit.: 308.

d) *O espaço e a ruptura completa da 4ª parede como forma paradoxal*. Um dos pontos fundamentais do teatro de João das Neves é o reconhecimento da presença do espectador e a sua participação crítica.

Em João das Neves, cena e sala, muitas vezes, se confluem, à medida que o espectador é convidado a integrar a história ao mesmo tempo não abdicar da consciência de espectador. Dessa maneira, o espaço cênico das peças de João das Neves provoca, paradoxalmente, o mergulho do espectador na peça, convidando-o a ser parte integrante da história e, distanciamento, quando, ao romper com a 4ª parede e com o universo auto-suficiente do teatro ilusionista – um teatro que arrasta o espectador para o jogo dramático e o faz assistir “à conversação dramática calado, com braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo”⁹⁶ –, o espectador é convidado a desenvolver seu próprio ponto de vista sobre os questionamentos apresentados pelas personagens.

Como vimos, as peças abordam o ponto de vista dos oprimidos e, a exemplo de *O último carro*, de *O quintal* e de *Café da manhã*, todas as personagens vivem em uma situação limite e definidora, entre o despertar da consciência e o permanecer na inércia; entre agir e esperar; entre reagir e suportar; entre viver e morrer. O público, ao ser parte dessa situação, é chamado a tomar decisões e a desenvolver um olhar novo sobre a realidade na qual está inserido. Em *O último carro*, ao situar o público nos vagões, o espectador é impelido, como todos os demais passageiros, a rever seu próprio destino e o destino de sua sociedade. Em *O quintal*, ao fazer da platéia parte do cômodo interno do prédio que está prestes a ser invadido pelos militares, o espaço cênico permite, ao espectador, perceber o arbítrio violento do sistema político da época. Em *Mural mulher*, o espaço cênico transforma-se numa espécie de tribuna, o que possibilita, ao espectador, se posicionar publicamente, refletir e contribuir, com seus depoimentos, para o desenvolvimento do espetáculo.

Mais do que criar a impressão de realidade, ao colocar, por exemplo, o espectador no trem, o espaço cênico inclui o espectador e lhe permite a participação ativa

⁹⁶ Cf. Peter Szondi. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001: 31.

do mesmo e o redimensionamento de sua própria realidade.

CAPÍTULO 3: UMA INVESTIDA ÉPICA NO TEATRO BRASILEIRO.

Observa-se que as peças acima analisadas foram escritas ao mesmo tempo em que encenadas por João das Neves. A simultaneidade entre o texto escrito para o palco e a encenação representa um aspecto importante no desenvolvimento modernista do teatro no Brasil, do qual João das Neves é um dos representantes. A configuração do encenador como co-autor é marca do primeiro modernismo teatral, quando encenadores como Copeau, Craig ou Meyerhold:

“(...) comprometeram-se, em algum momento de sua trajetória, com um projeto não realista, próximo ao que se chamou, então, de *teatro teatral*, cujo pressuposto era uma dupla negação: do estilo naturalista e da forma fechada do drama. (...) O mundo absoluto da dramática era incompatível com uma cena que pretendesse assumir seu caráter narrativo, e neste sentido a encenação modernista tendeu, como um todo, para uma atitude épica.”⁹⁷

1. O teatro como arte autônoma.

O modernismo da cena, no Brasil, não se deu do mesmo modo e na mesma época das práticas vanguardistas européias, não por falta de tentativas. O teatro brasileiro na busca de uma prática modernista passou por diversas tentativas de renovação estética ao longo do século XX. No Brasil, nos anos de 1930, ao contrário do que acontecia nas artes plásticas e na música, as investidas modernistas no campo do teatro, conforme expõe Décio de Almeida Prado, se frustraram ao tentar “forçar as portas da cidadela conservadora em que se convertera o palco brasileiro”.⁹⁸ Assim, por exemplo, apesar de os modernistas, como Alcântara Machado, terem produzido artigos sobre a evolução técnica das vanguardas estrangeiras e propostas para a renovação do teatro brasileiro ou autores como Oswald Andrade e Mario de Andrade, escreverem peças experimentais com novos olhares para a realidade brasileira e reflexão sobre a função social do artista, o projeto de um teatro

⁹⁷ Sérgio Ricardo de Carvalho dos Santos. *O drama impossível* – teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2002: 65.

⁹⁸ Décio de Almeida Prado, op. cit.: 27.

modernista não fora colocado em prática, já que nenhuma das peças escritas por esses autores foi encenada naquela época. As tentativas não se efetivaram ou porque nunca foram colocadas em prática, ou porque não se questionava, conforme destaca Décio de Almeida Prado, “nem os métodos nem os fins”⁹⁹ deste teatro comercial. Apesar de tentativas importantes como a de Renato Vianna e o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra, de modo geral, não havia uma significativa produção ancorada em novos paradigmas estéticos, questionadores da forma vigente: a comédia de costumes. Caracterizada como produto estritamente comercial, a comédia de costumes reinava absoluta em nossos palcos. Nessa mesma época, os gêneros populares musicados que predominaram no Brasil durante quatro décadas, como a Opereta e a Revista, saíram de circuito a partir da predominância desse tipo de comédia centrada no ator vedete e voltada para o público elitista.

A partir dos anos 40, a mudança dos paradigmas da construção de um espetáculo prioriza o trabalho de encenação e interpretação. O encenador assume o lugar do típico ensaiador e volta-se para um cuidadoso trabalho do conjunto de todos os elementos do espetáculo. A sua função é trabalhar no sentido de desenvolver o máximo de fidelidade aos textos dramáticos. Este estilo de representação é consolidado pelo TBC, a companhia que, a partir de 1948, influenciaria significativamente o teatro profissional pela qualidade de seus espetáculos caracterizados, de um lado, pelo trabalho de interpretação do conjunto de atores e, por outro lado, pela presença de um público de classe média alta, produção luxuosa e pela preferência de repertórios estrangeiros do autor nacional. Cabe, entretanto, fazer algumas considerações sobre o desenvolvimento desta companhia que a historiografia coloca como o representante máximo do teatro moderno no Brasil. Se, por um lado, nos anos 40, o teatro no Brasil insere-se no mercado com uma estrutura consolidada em relação à depuração do trabalho de cena e realização de textos dramáticos de significativa qualidade, ao contrário dos textos da comédia de costumes, caracterizados como simples enredos subservientes à performance do ator vedete, por outro lado, este teatro mantém o público elitista como o principal interlocutor dos espetáculos. A produção de dramas por parte da dramaturgia nacional no País, nesta época, representa “um ideal modernista a ser

⁹⁹ Décio de Almeida Prado, op. cit.: 26.

realizado” discutível e a encenação de dramas de autores estrangeiros, pautado em modelos de teatro europeu, atende o espectador que procura o “bom teatro”, isto é, representa um empenho em realizar dramas para um público ansioso em aproximar os laços com a Europa e os Estados Unidos, após a Segunda Guerra.¹⁰⁰

Embora a renovação estética da década de 1960 se desenvolva, ao mesmo tempo, na transformação de certas estruturas e na conservação de outras, esta época, se comparada à precedente, representa diversas conquistas cênicas, principalmente, no que diz respeito às novas possibilidades de interlocução com o espectador e os novos recursos técnicos e artísticos que melhor revelassem a realidade das camadas populares, apesar da distância imposta pela ditadura militar. Porém, até meados da década de 1960, o próprio teatro de cunho mais explicitamente político, ao mesmo tempo em que avança no desenvolvimento formal de uma dramaturgia épica, ao se abrir para os aspectos da problemática social brasileira, mantém o mesmo processo da produção teatral anterior, estabelecendo o texto dramático como a principal base na construção dos espetáculos.¹⁰¹

Se o teatro dos anos 60 conquista públicos mais amplos que o tradicional público elitista que predominava até então no País, sendo o CPC, o mais radical representante ao sair da própria sala em busca do público popular, não se pode dizer que estes projetos se consolidaram; a continuidade e o desenvolvimento de um “teatro popular” foram bloqueados com a ditadura militar. Nesse sentido, o principal público do teatro da resistência é a intelectualidade de esquerda.¹⁰²

Entretanto, a contestação dos valores da sociedade burguesa através de novos paradigmas sociais em que a geração dos anos 60 estava mergulhada permitiu ao teatro da época, no diálogo entre as esferas políticas e estéticas, inserir o homem na estrutura social.

¹⁰⁰ Sobre o assunto ver: Décio de Almeida Prado, op. cit. e Sérgio Ricardo de Carvalho dos Santos, op. cit.

¹⁰¹ Décio de Almeida Prado observa que: “As relações internas, a ordem de procedências entre os elementos constitutivos de um espetáculo, não tinham sido trocados. Primeiro escrevia-se o texto em moldes dramáticos ou épicos. Depois cuidava-se de transportá-lo para a cena. (...) Se havia ruptura de fins, havia igualmente continuidade de meios, entre, por exemplo, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena.”. Cf. Décio de Almeida Prado, op.cit.: 101.

¹⁰² Isto permite, inclusive, alguns autores questionarem até que ponto o teatro de luta ao invés de instigar a participação crítica não se transforma em mercadoria a um público ávido em ver e ouvir aquilo que já acreditava. A esse respeito ver Iná Camargo Costa, op.cit.

Este aspecto desencadeou algumas mudanças na estrutura cênica e o surgimento de um palco narrativo. Verifica-se na montagem de João das Neves de *A saída, onde fica a saída?*, a utilização de recursos extra-literários: “Para discutir a política mundial naquele contexto, usamos projeções de filmes como material cênico, e criamos diálogos baseados em discursos e conferências, recriados ao lado de elementos ficcionais”.¹⁰³

Observa-se que os recursos utilizados pelo encenador João das Neves, nesta montagem de 1967, é um exemplo da contribuição do teatro político no processo de modificação da autoria da cena. Portanto, o teatro político produzido no Brasil, na sua preocupação de “não isolar o palco de seu contexto social”,¹⁰⁴ se não realiza uma radical transformação na maneira de produzir teatro, aponta, em suas propostas cênicas, recursos que contribuem para o teatro como arte autônoma. Assim, a busca de uma nova prática artística do teatro político dos anos de 1960, especialmente aquela comprometida com o desenvolvimento de imagens que contribuíssem para a revelação da realidade social, constitui um passo importante para a consolidação de novas poéticas, que se diferenciavam da forma tradicional em que era produzido e realizado o espetáculo. De qualquer modo, verifica-se que o encenador passa a desenvolver, de modo mais enfático, uma visão original sobre o texto, a partir do final da década de 1960. Exemplos disso são as encenações de *O rei da vela* (1967) e *Roda viva* (1968), dirigidas por José Celso, que se abrem para uma nova leitura dos textos de Oswald Andrade e Chico Buarque, respectivamente. Em relação à montagem de *O rei da vela*, Jacó Guinsburg, destaca a influência das vanguardas presentes na encenação, como o concretismo, no qual Haroldo de Campos contribuiu criticamente e interveio “nas discussões que acompanhavam os ensaios e a exibição dessa montagem cenicamente revolucionária”. O autor acrescenta que a montagem foi revolucionária também por demonstrar que “as potencialidades teatrais de uma dramaturgia relegada pela crítica à irrepresentabilidade no palco” e por instaurar o “espaço cênico de uma ousada renovação de estilo de montagem no teatro brasileiro.”¹⁰⁵

¹⁰³ João das Neves *apud*: Claudia Mesquita, op. cit.: 24.

¹⁰⁴ Cf. Décio de Almeida Prado, op.cit.: 112.

¹⁰⁵ Cf. Jacó Guinsburg. *Da cena em cena*: ensaios de teatro. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001: 105-106.

Nesta época, a encenação deixa de ser um apêndice do texto e passa a incorporar, apesar das características e propostas de cada grupo, o ponto de vista do encenador. A partir de então, as encenações exploram de diferentes modos o espaço cênico. Espetáculos como *Cemitério de automóveis* (1968) ou, mais radicalmente, *O balcão* (1969), encenados por Vítor Garcia, e *Os Lusíadas* (1972) inauguram novas possibilidades espaciais de diálogo com o espectador. É importante ressaltar que os espetáculos desenvolvidos no Brasil recebem influências das transformações cênicas vivenciada pelo teatro em grande parte do mundo ocidental, especialmente no que diz respeito à transformação do espaço cênico que passou por “uma verdadeira explosão da estrutura à italiana”.¹⁰⁶ As propostas cênicas englobavam ações simultâneas, envolvimento direto do público com o espetáculo e mudanças espaciais que inseriam o espectador por diversas partes do espaço cênico.

2. O público excluído do teatro.

No entanto, a despeito da contribuição que os novos espaços cênicos ofereceram para o desenvolvimento do teatro como arte autônoma, determinados setores do teatro, com o acirramento da censura a partir do AI-5, realizam nesses espaços um teatro blasfematório, debochado, grotesco e agressivo. Dirigindo-se diretamente à estética agressiva, Rosenfeld assim avalia a sua eficácia no espetáculo de *Roda viva* de José Celso:

“É irracional na medida em que é concebida apenas como explosão de ‘ira recalçada’, sem ser posta a serviço de uma comunicação estética, incisiva e vigorosa, de valores positivos ou negativos, valores em conflito, valores criticados ou exaltados. A mera provocação, por si mesma, é sinal de impotência. É descarga gratuita e sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo.”¹⁰⁷

Esse tipo de teatro passara a ser recorrente na época especialmente, após a

¹⁰⁶ Cf. Jean-Jacques Roubine. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980* (2ª. ed.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998: 116.

¹⁰⁷ Cf. Anatol Rosenfeld. “O teatro agressivo” In: *Texto/Contexto I* (5ª. ed.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1996: 56.

montagem do referido espetáculo *Roda viva*, em 1968. Não negamos a importância de José Celso para o desenvolvimento da encenação do teatro brasileiro. Vinculada ao tropicalismo – movimento de vanguarda que abarcou diversas manifestações artísticas de 1967-68 – as encenações de José Celso, nestes dois anos, procuram corresponder a uma visão nacional e antropofágica do teatro. Na tentativa de romper com a proposta nacional-popular que, conforme o entendimento dos tropicalistas, reduzia a arte “a mero meio de conscientização da realidade”,¹⁰⁸ o teatro de José Celso recebeu influência das linguagens de procedência estrangeira de modo muito mais aberto. A questão é que a “forma tropicalista” do teatro que passa a predominar na época sobrepõe ao conteúdo crítico e “subversivo” que o movimento tropicalista supostamente trazia, tornando-se, deste modo, um teatro frágil na comunicação com o espectador. Assim a proposta cênica desse tipo de teatro, por maior que seja o desejo de romper tabus e escandalizar a moral burguesa fecha-se em si e expulsa o seu público. Apesar de a linguagem gestual ser um meio profundamente rico na criação de novas possibilidades poéticas ou na utilização do texto, como um dos tantos recursos utilizados na construção de imagens cênicas, este teatro não usufrui das possibilidades desses recursos para desenvolver um diálogo com seu público. Como conclui criticamente Schwarz, ao se referir ao teatro encenado por José Celso, na época membro do grupo Oficina:

“De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical (...) à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes”.¹⁰⁹

Nesse sentido, pode-se afirmar que o teatro congênere ao desenvolvido por José Celso a partir do AI-5, é um teatro que se utiliza de corpos, de preferência nus, e de textos como pretexto para o puro desvairo e que conduz os espectadores a engolir uma quantidade de imagens sem dar espaço, ao menos, para digeri-las, o que os impede de desenvolver um ponto de vista na elaboração de uma suposta via antiburguesa. Ou, como sintetiza

¹⁰⁸ Marcelo Ridenti, op.cit: 284.

¹⁰⁹ Roberto Schwarz, op. cit.: 86.

Rosenfeld, de maneira irredutível:

“O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado e os *gourmets* em busca de pratos requintados adoram engolir sapos e jibóias, quando não há necessidade de esforço intelectual. Quanto à companhia teatral, fornece docilmente os insultos e sapos encomendados. Deste teatro neoculinário, que estabelece uma situação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride (no íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação, apenas provocação e nada mais, não o atinge de verdade).”¹¹⁰

3. Ecos de um teatro da resistência.

Esse tipo de teatro que prevalecia na época, não era o único. Porém, ele é elucidativo para ressaltar a diferença do diálogo entre cena e público fomentado pelas encenações de João das Neves. Embora tenha vivido numa conjuntura em que não havia quase nenhum espaço para a liberdade de expressão e, os grupos teatrais estavam se desestruturando, João das Neves realizou um teatro crítico da realidade política e social, utilizando-se de metáforas e alusões, expressas, entre outros meios, por palavras. A palavra enquanto um meio privilegiado de contestação constitui um recurso indispensável de todas as realizações cênicas de João das Neves e isso o coloca definitivamente na “contramão” da linha predominante do processo de criação do espetáculo deste período. Verifica-se que o abandono da palavra no processo de criação não foi apenas influência das vanguardas que se destacaram nos anos 60 e 70 e que no Brasil foram incorporadas nem sempre de modo profundo, mas seu abandono também é sintoma de um país regido pela lei do silêncio e da coerção. De acordo com Coutinho, a questão da palavra ganhou especial atenção no contexto de criação artística da época:

¹¹⁰ Anatol Rosenfeld. “O teatro agressivo”, op. cit.: 56-57.

“O teatro brasileiro lutou enquanto forças lhe restavam e depois se adaptou a quase todas imposições que lhe eram feitas. Não só as aceitou mas, o que é mais grave, incorporou aquelas imposições como se partidas de seu próprio meio, originadas em suas próprias aspirações, frutos de sua visão de mundo. É lógico que nesse processo que tinha por finalidade o cerceamento da liberdade de expressão, a palavra tenha sofrido um processo de desvalorização, processo que visava não somente deslocá-la de seu lugar de centro do fenômeno dramático, mas negar até mesmo a sua essência que é a de exprimir com maior riqueza que qualquer outro signo criado pelo ser humano a natureza mais profunda desse mesmo ser humano.”¹¹¹

A dramaturgia nacional que utilizava a palavra para criticar a sociedade, fosse na forma metafórica ou alusiva, fosse na forma direta e combativa, passou, novamente, por um processo de esvaecimento diante das circunstâncias da conjuntura. Não havia meios legais para que a palavra fosse valorizada. A respeito desse período, João das Neves esclarece:

“(…) Ao mesmo tempo que aconteceram espetáculos significativos, foi uma época muito impregnada pelo abandono da palavra. Até mesmo porque era difícil formar um dramaturgo, um escritor de teatro, porque tudo era proibido. Então não é que as coisas maravilhosas estivessem na gaveta: tudo estava na gaveta. Estava na gaveta a minha obra - e eu estou falando do autor novo, que começou a escrever, mas não podia ver sua obra encenada. Eu não podia avançar.”¹¹²

O uso da palavra como instrumento de contestação foi sempre uma das características do grupo Opinião que, como se vê, representa um grupo de resistência ao regime militar, assim como de resistência dramática. Porém como a ditadura militar inibiu as possibilidades de um teatro brasileiro moderno mais democrático, a palavra tornou-se, no pós-AI-5, um instrumento raro que João das Neves, contudo, não abdicou. É possível observar que em todas as suas encenações realizadas nos “anos de chumbo” (1969-1974), o texto foi sempre uma das bases de sua produção, muito embora o mesmo passasse por um processo de re-leitura realizado pelo encenador (co-autor). Em cada montagem realizada

¹¹¹ Carlos Nelson Coutinho, op.cit.

¹¹² Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004.

nesta época, João das Neves utiliza novos recursos de comunicação com o seu público, procurando, ainda que de maneira metafórica, responder à ordem vigente. Enquanto que seus textos estavam “guardados na gaveta” e o seu grupo teatral encontrava cada vez menos recursos para sobreviver, João das Neves, em sua metáfora de desafio ao poder, encena *Antígona de Sófocles*, em 1969, numa arena repleta de areia onde o coro se manifestava através de danças brasileiras. O cenário foi assinado pelo cenógrafo Helio Eichbauer.¹¹³ Essa montagem foi a última realizada pelo grupo original, muito embora não fizesse mais parte Paulo Pontes e Vianninha. Na seqüência, João das Neves monta *A ponte sobre o pântano*, de Aldomar Conrado, em 1971, na qual se refere metaforicamente às agruras da guerra do Vietnã. Em 1973, o dramaturgo é convidado a dirigir o *Bordel da salvação*, de Brendan Behan, quando modifica totalmente o espaço do Opinião, utilizando-se de plataformas espalhadas pelo teatro inteiro. Em 1974, em Salvador, funda o Grupo Opinião Núcleo 2 e adapta *Homem é homem*, de Bertolt Brecht. Nesta montagem, João das Neves novamente adapta o texto para revelar as condições da realidade brasileira, levando Katrin Saringen a observar que:

“O teatro Opinião explora, de maneira particularmente rigorosa, as agressões praticadas por soldados e pelo governo militar. (...) Com acessórios extraídos do contexto brasileiro e com a utilização de música popular brasileira, o diretor João das Neves tem por objetivo uma atualização da peça.”¹¹⁴

Essas montagens, apesar de serem realizadas em curtas temporadas, chegam a formar uma paisagem de atrito com um o teatro de deboche da época. Possibilitando, deste modo, vislumbrar meios diferentes de contestação numa época em que a sociedade sofria os mais diferentes tipos de censura e perseguição.

¹¹³ Por essa montagem o cenógrafo recebe o prêmio Molière. Reconhecido por desenhar cenários de montagens consagradas como *O rei da vela*. A cenografia de Hélio Eichbauer é importante para a proposta cênica de João das Neves, pois como aponta Sábato Magaldi é uma cenografia que “não cria apenas um ambiente, mas funciona como um órgão vivo, que projeta, ilustra e até contradiz a ação dramática”. Cf. Sábato Magaldi. “Hélio Eichbauer: o cenário como linguagem exata” In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 de maio de 1972 *apud*: <http://www.itaucultural.org.br>. <acessado em: 15 de julho de 2006>.

¹¹⁴ Cf. Katrin Saringen. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 1988: 71-72.

4. O caminho de uma nova consciência cênica brasileira.

De fato, foi somente no final de 1975 e 1976, quando o Brasil passava por um processo lento de abertura política, que se tornou possível a realização de montagens como a de *O último carro* de João das Neves, sobretudo porque a montagem discutia concretamente a realidade brasileira através de uma “visão complexa do conteúdo popular.”¹¹⁵

O espetáculo teve êxito de bilheteria, ficando 14 meses em cartaz no Rio de Janeiro e seguindo para São Paulo com igual sucesso. Em termos de modo de produção cênica, como o autor é ao mesmo tempo encenador desta montagem, verifica-se que o seu texto se integra completamente no espetáculo. Além disso, a parceria com Ruffo Herrera, responsável pela sonorização dramática, e Germano Blum, importante artista plástico que estréia como cenógrafo neste espetáculo, foi imprescindível na proposta de representação dos diversos coletivos de oprimidos sociais dentro de um universo limítrofe. Os recursos sonoros trabalhados por Rufo Herrera em *O último carro*, a sua terceira parceria com o encenador, foi o de criar e ampliar os elementos vocais e ruídos de toda a estrutura física que constitui a locomoção do trem suburbano: portas se debatendo, som estridente da chegada ou partida do trem nas estações, burburinho da população. Ou seja, todos os elementos sonoros saem do próprio universo que estão inseridos trem e passageiros. No entanto, esses ruídos e vozes em diversos momentos chegam ao seu extremo. Elas vão desde o quase absoluto silêncio, quando, em meio ao pânico, Judith é lançada para fora do trem e o silêncio da cena se estabelece, ficando apenas o ruído do balançar do segurador no qual Judith se apoiara antes da queda, até o surgimento do ensurdecido ruído da engrenagem do trem descarrilhado. Quanto ao cenário, Germano Blum constrói réplicas de três vagões de subúrbio, que permitem envolver especialmente o público no evento. Cada vagão se dispõe em cada parede e a platéia se acomoda no centro da sala, possibilitando,

¹¹⁵ Carlos Nelson Coutinho coloca *O último carro* e *Gota d'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque como as mais importantes peças da literatura dramática do período, apesar de diferentes soluções formais, elas são representantes de “uma preocupação temática básica: a discussão concreta de problemas concretos do povo brasileiro.” Cf. Carlos Nelson Coutinho, op. cit.

assim, ao espectador acompanhar a ação simultânea nos três vagões e, ao mesmo tempo, sentir-se integrante do universo daquela população anônima que constitui os frequentadores do trem suburbano.

A encenação de *O último carro* foi significativa não só por inaugurar nos palcos brasileiros uma nova espacialidade cênica, mas por firmar, de modo contundente, a existência de um teatro aberto para a matéria histórica, a despeito das imposições do regime ditatorial vigentes. O que João das Neves realiza a partir de *O último carro* é diferente do que desenvolvera, quando era coordenador do teatro de rua do CPC, ou no teatro Opinião na década de 1960. Verifica-se, porém, uma continuidade em relação ao desenvolvimento de um teatro voltado para a realidade dos oprimidos sociais. Foi somente na década de 1970 que João das Neves logrou espaço para o desenvolvimento de sua dramaturgia. Ou melhor, foi a partir desta época que ele pôde reunir elementos importantes para melhor abarcar a realidade dos oprimidos sociais, que se destacam na representação de suas personagens coletivas e na integração do público no espaço cênico. Esses dois aspectos serão aqui analisados de modo mais detalhado, devido à presença que tiveram em sua trajetória posterior.

Para melhor abordarmos esses elementos, faz-se necessário apontarmos alguns aspectos relevantes do teatro épico de Bertolt Brecht - por ter sido um artista preocupado em criar mecanismos que revelasse ao espectador a estrutura social dominante -, assim como analisar a influência de algumas das propostas de Brecht no desenvolvimento do teatro épico de João das Neves.

5. O teatro épico de Brecht.

A estética do teatro épico de Brecht está profundamente relacionada à coletividade e às inquietações de classe, decorrentes das novas relações econômicas e de poder na nova fase do capitalismo. Nesse ambiente de contradição e desigualdade social, Bertolt Brecht desenvolve o seu teatro. Sua pesquisa prática e teórica em torno de um teatro

voltado para a “era científica” influencia a prática da cena modernista. Brecht rompe radicalmente com a tradição aristotélica, ao propor um teatro que provoca no público a não identificação com a representação, em contraponto à *catarse*, a finalidade última da tragédia, que tem por objetivo purificar emoções de terror e piedade suscitadas pelo processo de identificação do herói.¹¹⁶ Essa proposta de estimular o espectador a distanciar-se das situações vividas pelo protagonista faz parte de um projeto específico de teatro épico, que tem por objetivo revelar os mecanismos sociais e instigar o espectador a fazer uma crítica da realidade em que está inserido.

A influência da concepção marxista do homem como ser em processo, não como indivíduo isolado, inserido no conjunto *dinâmico* (não-estático e pré-concebido) das relações sociais, contribuiu para a concepção de um teatro épico que mostrasse “o mundo de tal forma que este se tornasse suscetível de ser moldado”.¹¹⁷ Brecht contribuiu para a transformação estética da moderna produção do teatro Ocidental ao buscar modificações nas “relações funcionais entre palco e público, texto e representação, direção e atores”.¹¹⁸ Em especial, Brecht combate a estrutura do “drama fechado”, cuja característica é a reprodução exclusiva das relações intersubjetivas que não conhece nada ao que lhe é externo ou interno a essa esfera. No empenho de delimitar, exclusivamente, as relações entre os indivíduos e excluir a participação do acaso, o drama prioriza a representação de episódios que se relacionam exclusivamente com a ação do herói.¹¹⁹ Os elementos

¹¹⁶ Apesar de a *Poética* de Aristóteles ter sido concebida milênios antes do desenvolvimento da dramaturgia moderna, ela tem influenciado dramaturgos, em diferentes épocas, no processo de elaboração dramática. Mesmo que a concepção de tragédia tenha sofrido, ao longo dos anos, acréscimos, adaptações, e até mesmo, retificações, a tradição aristotélica lida com determinados “efeitos trágicos” produzidos na estrutura da tragédia, que permitem produzir empatia no espectador através do envolvimento emocional e identificação com o herói da trama. Brecht critica esses procedimentos presentes no teatro moderno e propõe um teatro que impede que o espectador se abandone. Segundo Desgranges, o teatro épico de Brecht evita a “empatia por abandono” ou “o passivo deixar-se levar da platéia” e propõe um teatro que estimule uma atitude crítica do público no momento da contemplação de modo a possibilitar a construção de seu próprio ponto de vista. Portanto, o objetivo do teatro épico de Brecht é questionar o espectador “(...) a respeito de sua existência cotidiana e de como ele próprio se relaciona com essas forças invisíveis, tomando consciência da própria alienação.” Cf. Flávio Desgranges. *A pedagogia do espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003: 99-100.

¹¹⁷ Bertolt Brecht. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005: 111.

¹¹⁸ Walter Benjamin. “Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994: 79.

¹¹⁹ Esta poética situa-se no processo da cultura Ocidental a partir do Renascimento, época em que o “princípio da razão suficiente”, segundo a qual nada é sem razão e tudo tem uma causa e uma explicação racional, torna-

significativos do drama compreendem o sujeito racional decidido a atingir seus objetivos; o rebaixamento do *status* social das personagens; temas privados, em seu alcance meramente doméstico. Tudo isso sustentado, exclusivamente, pela esfera intersubjetiva em episódios interligados em um presente contínuo.¹²⁰

Seus preceitos teóricos, desenvolvidos ao longo dos anos, investigavam a forma da representação e da escrita dramática através de uma estrutura antiilusionista.¹²¹ Ou seja, o fato de o drama abolir de sua estrutura a manifestação de elementos épicos, que sempre estiveram presentes nas diferentes poéticas no decorrer dos séculos,¹²² estimula um processo de contemplação passiva, que leva o espectador a abdicar de seu ponto de vista e participar sem nenhuma interpelação do jogo dramático. De modo contrário, Brecht ainda que se valha de recursos do drama aberto, tais como a polissemia e a fragmentação, seu experimento teatral estabelece diferenças radicais de significação dos recursos utilizados.

Brecht utiliza e desenvolve recursos épicos com o objetivo de abarcar uma revelação mais ampla do mundo real e provocar uma reflexão, no espectador, sobre a necessidade da transformação social. É, portanto, na estrutura de seu teatro que reside a função social que ele pretende abarcar.

5.1 O efeito de distanciamento como efeito antitrágico.

Os elementos épicos no teatro de Brecht transformam-se em ferramentas para o esclarecimento das relações sociais e procuram conduzir o espectador à reflexão sobre essas relações, ou como observa Rosenfeld: “O fito principal do teatro épico é a

se o alicerce da relação do homem com o mundo. Dessa maneira, o sujeito racional é o eixo que conduz a ação, guiado por sua “vontade consciente” e pelo seu “livre arbítrio”.

¹²⁰ A esse respeito ver Peter Szondi, op. cit.

¹²¹ É importante ressaltar que na época de Brecht o drama se configurava como uma poética em crise. Ocorre que, desde o final do século XIX, o drama fechado passa por um processo de transformação formal mediante a introdução de temas relacionados à transformação do sujeito, tais como: a influência do meio social sobre a estrutura psicofísica do indivíduo e a relação intra-subjetiva através da esfera sensível e onírica. Ibidem.

¹²² A título de exemplo, destacamos a participação dos elementos épicos na construção da ação em duas diferentes épocas: a inserção do coro, como o representante da cidade, o prólogo e epílogo, narrando o início e o fim da história nas tragédias gregas; a ação dividida em vários espaços de atuação como apresentavam o teatro das estações e os autos religiosos da Idade Média.

‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo, por isso, ser superadas”.¹²³

O teatro de Bertolt Brecht rompe radicalmente com a tradição aristotélica à medida que considera que o objetivo do teatro deve ser uma experiência capaz de impulsionar uma reflexão no espectador sobre o processo histórico, a fim de conduzi-lo a uma atitude de transformação social. Nesse sentido, por mais que os protagonistas de suas peças não encontrem a saída para o dilema com o qual se deparam, mecanismos são criados para que o espectador perceba que o sofrimento humano é possível de ser superado a partir de uma transformação da estrutura social.

O espectador, portanto, em vez de se envolver com a situação vivida na peça, é levado a estranhá-la, fazendo com que os acontecimentos, as personagens e o ambiente sejam passíveis de crítica. Portanto, o teatro épico em sua estratégia de construir o “efeito de distanciamento” impede que o espectador gaste sua ação com a identificação, com a empatia com os protagonistas e com a correspondente catarse.¹²⁴ Assim, a peça não deve ser apresentada como perfeita ilusão, porque o ilusionismo faria com que o espectador passasse a “sentir com”, a sentir empatia.

Entretanto, os elementos técnicos utilizados por Brecht no chamado “efeito de distanciamento” não podem ser vistos isoladamente sem levar em conta o propósito de seu teatro. O distanciar ou estranhar implica em colocar os acontecimentos dentro de um processo de “historicização”,¹²⁵ implica em vincular atitudes, comportamentos e situações a uma determinada época histórica, portanto, suscetível de superação.

Os elementos articulados que resultam no “efeito de distanciamento” comprometem a encenação desde a própria concepção de texto e representação dos atores,

¹²³ Cf. Anatol Rosenfeld. *Teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2002: 150.

¹²⁴ Deve ser evitado que o espectador pense: "Assim é, sempre será assim; isto também poderia acontecer comigo; eu não poderia evitar isto e nada poderia fazer". Ao contrário, o espectador deve viver a experiência de que aquilo que foi apresentado pode ser mudado, pode ser diferente, de que é possível agir e reagir, de que ele pode modificar alguma coisa.

¹²⁵ Cf. Francisco Posada. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1970: 55

passando pelo cenário e figurino, até chegar à recepção da obra. Com isso, para romper com os efeitos ilusionistas, os recursos teatrais, tais como palco, iluminação, coxia e platéia, devem estar dispostos de maneira visível, ou seja, devem ser dispostos de modo a evidenciar, para o espectador, que ele se encontra no teatro. Com o mesmo propósito, os atores devem mostrar explicitamente que estão representando, sem dar a entender que “encarnam” as personagens. Nesse sentido, o ator assume a qualidade de narrador que comenta, critica e acrescenta informações sobre a situação. Outros recursos importantes utilizados como ferramentas a serviço do esclarecimento da engrenagem social são os fragmentos, *songs*, projeções e o distanciamento cômico, todos eles a serviço da interrupção da ação e, portanto, do envolvimento crítico do espectador.

Brecht não opera mecanicamente com os elementos que resultam no referido efeito de distanciamento. Isso pode ser vislumbrado, por exemplo, por meio do tratamento que Brecht confere ao indivíduo em sua obra. Para o teatro épico, tal qual Brecht realiza, a problemática do indivíduo não pode ser colocada em questão, pois, como afirma Posada:

“O indivíduo é, sobretudo, uma *resultante*, esteja isolado ou não. É unicamente sua articulação dentro de um modelo (verossímil) do sistema de convivência humana, que lhe fornece uma significação, sua realidade. (...) O herói solitário, o anti-herói *outsider*, não tem lugar no teatro épico, como também a dupla formada pelo herói e seu confidente, própria do ‘drama fechado’.”¹²⁶

Enfim, a estrutura do teatro épico aborda sempre o homem dentro da engrenagem social.

6. O teatro épico de João das Neves.

João das Neves traz, em sua trajetória artística, a prática de um teatro voltado para as relações políticas e sociais da realidade brasileira, seja no grupo Os duendes, quando realiza peças sobre a necessidade de reforma agrária, seja no CPC, quando objetivava um teatro de informação e propaganda revolucionária, ou montagens coletivas

¹²⁶ Francisco Posada, op. cit.: 73-74.

do Opinião, num projeto de resistência à ditadura militar na década de 60 e, finalmente, como encenador da década de 70, no trabalho simultâneo de cena e texto, quando a coletividade dos oprimidos sociais fornece o tema e a forma de seus textos e encenação. Possivelmente por isso, o teatro épico de Brecht repercute no conjunto de peças encenadas por João das Neves a partir de 1976. Inclusive nas próprias peças, vemos adaptações ou inspirações de alguns textos de Brecht, como é o caso de *A pandorga e a lei*, que tem relação muito próxima com o texto *Terror e miséria no Terceiro Reich*. Verifica-se, por exemplo, no depoimento que segue, a reflexão que João das Neves pôde fazer quanto ao modo de realizar teatro popular a partir da influência de Brecht:

“Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade de aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência. (...) Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica rigorosa do trabalho que estávamos realizando nas ruas: o teatro de *agit-prop* que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos.”¹²⁷

A realidade social brasileira sempre foi matéria para o desenvolvimento de sua dramaturgia e encenação. Todas as cinco peças têm em comum o fato de se conectarem diretamente com a realidade cotidiana. Esse fato advém das peças terem sido inspiradas diretamente na experiência de vida do autor. Assim, as viagens que fazia no trem da Central do Brasil, a sua experiência vivida no incêndio do prédio da UNE, as entrevistas realizadas com mulheres, as notícias do cotidiano, os fatos que lhe são contados são matérias importantes para a sua ficção. No entanto, a forte presença do cotidiano em suas peças não é uma simples transposição. Como afirma o autor:

“Meu trabalho teatral é impuro, impregnado da fumaça, da sujeira, da lama das ruas, da poeira dos sertões ou dos esqueletos calcinados das árvores das nossas florestas. Por outro lado, sou avesso à instrumentalização da arte. Tudo isso para reafirmar que me recuso a fazer do teatro uma documentação mera e simples da realidade,

¹²⁷ Cf. João das Neves *apud*: Wolfgang Bader (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987: 242.

mas ao mesmo tempo não quero ver meu teatro alienado dessa mesma realidade.”¹²⁸

Sua obra permite uma conexão direta com o cotidiano, ao mesmo tempo que é uma releitura do mesmo. Como se viu, a maioria de suas personagens é proveniente das classes populares. Essa ligação com a camada popular também permitiu o autor encontrar, nas manifestações populares, elementos para o desenvolvimento formal de seu teatro. Deste modo, o autor afirma que o recuo da bateria da escola de samba no momento em que ela espera todas as alas passarem para poder sair do recuo e fechar o desfile inspirou o segundo ato de *O último carro*. O autor afirma que os folguedos populares são manifestações em que tanto o dançante, quanto o público sabem que fazem parte integrantes de um jogo. Segundo João das Neves, o que ele acha interessante em Brecht – além da poesia de sua obra e da nova forma de representar – é o paralelo que ele consegue fazer com os folguedos populares. A respeito da influência de Brecht e da sua inspiração na estrutura descontínua do folgado popular, João das Neves declara o seguinte:

“Brecht, para mim, é claro que é um autor muito importante, mas ele é importante para mim não porque seja o Brecht, político, etc. É claro que eu fui procurar o Brecht porque era um autor comunista. Mas a minha ligação vai muito além disso: ele é um grande poeta, um grande autor. A nova forma de representar me interessou porque tudo isso eram coisas que eu já encontro nos folguedos populares. E é maravilhoso. Eu estava dizendo, outro dia, que se o Brecht viesse ficar aqui no Brasil, esse homem tinha feito coisas fantásticas, fez (coisas) fantásticas, mas ele teria ido muito além, eu acho (...).”¹²⁹

¹²⁸ João das Neves *apud*: Cláudia Mesquita, op. cit.: 23.

¹²⁹ Cf. João das Neves em entrevista concedida à autora em outubro de 2004. Em relação aos recursos épicos dos folguedos populares, tem uma cena que João das Neves costuma contar uma história por ele vivenciada quando procura exemplificar o efeito de estranhamento entre público e dançante, aqui reproduzida: “Quando eu estava no Piauí dando um curso de improvisação; eu fui convidado para comer um tatu; eu nunca tinha comido tatu. E era assim, Teresina, um pouco afastado do centro, na época, pelo menos já era; e eu estou lá comendo o tal tatu. Estava muito gorduroso, eu estava gostando, depois eu vim a gostar de tatu, mas esse estava gorduroso e eu estava lá, engolindo. Convidaram; eu estou lá. Mas aí passa assim, uma portezinha, e lá na estrada passa um grupo de bois tocando até que pararam numa clareira onde tinham umas quatro casas, uma casa aqui, outra lá, e numa das casas tinha uma cadeira de rodas. Um senhor estava ali inválido, não podia andar mais, tinha uma menina jovem, uma senhora, naquela casinha e quatro ou cinco casas ao redor. Aquele boi parou ali e começou a dançar. Eles pararam para descansar e a moça foi lá dentro, pegou uma garrafa d’água, trouxe e deu, e o boi? A carcaça do boi tem aquela abertura para que o cara que carrega o boi consiga respirar. A moça vai, pega um copo d’água, dá pro boizinho, para o rapaz que está dançando o boi, quando ela dá para boi, ela enfia a mão por dentro do boi, acaricia o rapaz, acaricia, acaricia. Ela acaricia o

Sob o ponto de vista estético, as manifestações populares, como os folguedos populares e o repente, carregam consigo uma estrutura descontínua e formas híbridas (dança teatral, teatro musicado, poema cantado), ao mesmo tempo em que são manifestações que expressam elementos da formação cultural brasileira. Assim, o repentista, como o cego de *Mural mulher*, ou o boi – presentes nas mais variadas manifestações populares e que se fazem presentes em suas peças como, por exemplo, *A lenda do Vale da Lua*, *Tributo a Chico Mendes* e *Cassandra* –, ao serem parte constitutiva do texto ou espetáculo não são apenas recursos que contribuem para o desenvolvimento narrativo como meio de expressar aspectos da cultura brasileira naquilo que ainda é realizado pelas camadas populares.

Verifica-se que a obra de João das Neves é representante de uma dramaturgia e encenação aberta para a realidade brasileira em suas representações dos diversos coletivos de oprimidos sociais - e políticos. Assim, os recursos utilizados pela encenação e dramaturgia como a ausência de protagonistas, o caráter descontínuo das cenas, a intervenção de coro e poemas, a estrutura social como motor do desenvolvimento das ações das personagens, e recursos narrativos extra-literários como projeção de imagens, sonorização, diversidade espacial, novas possibilidades de relação público-espetáculo, correspondem a um tipo de teatro cuja estrutura vai além das relações individuais. Como se vê, esses recursos utilizados por João das Neves correspondem a uma prática de teatro épico, na qual Brecht é uma referência básica no que diz respeito ao desenvolvimento de imagens que permitem uma revelação crítica da realidade.

Entretanto, o teatro épico de João das Neves tem suas singularidades especialmente no que diz respeito à configuração das ações das personagens coletivas socialmente excluídas e a integração do espectador no espaço cênico. Vejamos melhor.

ator que está fazendo o boizinho, que era a personagem, mas ela sabe que é o ator. Mostrado ao vivo e em cores, sem nenhuma teoria, a questão do distanciamento”. Ibidem.

6.1 A integração do espectador no espaço das personagens coletivas socialmente excluídas.

Como havíamos apontado na análise dos textos, João das Neves contextualiza a relação das personagens dentro de um processo social, utilizando elementos (como a ação fragmentada e projeções) que permitem ressaltar o contexto social dos coletivos de oprimidos. Os conflitos vivenciados pela gama de personagens populares de suas peças nunca assumem uma posição central. Em relação ao *O último carro*, Coutinho observa a

“ausência de um conflito individualizado central, que sirva como eixo de articulação da composição dramática. João das Neves introduz em sua peça um grande número de personagens populares, desde mendigos e marginais até operários, evitando conscientemente que os conflitos de cada um dos grupos assumam em dado momento o posto de conflito central.”¹³⁰

Além disso, é preciso observar que, em *O último carro*, os quadros do primeiro ato diluem o conflito central, do mesmo modo como acontece na intercalação das cenas entre trabalhadores e militantes de esquerda, em *O quintal*; a própria protagonista de *Café da manhã* tem suas aparições de modo fragmentado e intercalado com as cenas das empregadas que realizam comentários do universo enclausurado, que vivem e, em certo sentido, refletem o universo de Ilse, permitindo, deste modo, que o conflito seja ampliado para um contexto social; o panorama de *Mural mulher* também é conduzido pelas atrizes do espetáculo, mas não há conflito central, visto que todas as cenas são fragmentadas; o mesmo se pode dizer de *A pandorga e a lei*, na qual se presencia em cada cena uma nova situação.

A diluição do conflito principal na relação entre os indivíduos permite às personagens de João das Neves, ao invés de se individualizarem, se constituírem em grupos de oprimidos. Ainda que desenvolvam ações a partir de problemas, aparentemente individuais, suas ações se conectam com o contexto social. Deste modo, as personagens coletivas de João das Neves podem ser caracterizadas como o coro da tragédia grega. Elas

¹³⁰ Cf. Carlos Nelson Coutinho, op.cit.

representam o povo em diálogo com o sistema. Portanto, diferentemente da tradição aristotélica, as personagens de João das Neves não centralizam a ação e tampouco são impulsionadas por desejos individuais. Os oprimidos sociais e políticos, nas peças de João das Neves, formam um coro que discute, intervém, vivencia os acontecimentos da “polis”.

Visto que os oprimidos sociais são colocados diante de uma situação limite – principalmente em peças como *O último carro*, *O quintal* e *Café da manhã* – as ações não são totalmente autônomas; elas se organizam em torno de um núcleo catalisador “que obriga todas as personagens a uma definição radical de suas personalidades”.¹³¹ Este núcleo é representado pela estrutura social dominante e simbolizado, por exemplo, pelo trem descarrilhado, pela casa invadida, pela clausura do apartamento. Em todas as peças de João das Neves, a ordem dominante constitui aquilo que, no herói trágico, desencadeia a tragédia: um excesso, uma desmedida, um erro. Esse aspecto permite que as personagens-coletivas de João das Neves sejam destituídas de atos “nocivos”, ou melhor, o autor aponta a ordem social como a principal agente responsável pela desgraça das personagens.

Embora aqui estejam apontados elementos constitutivos de uma tragédia – como o coro e alguns “efeitos trágicos” que desencadeiam a tragédia como o excesso (*hybris*) e o ato nocivo (*harmatia*) – é importante ressaltar que a estrutura do teatro de João das Neves é uma anti-tragédia.¹³² Além disto, não existe personagem principal, visto que suas personagens representam o “coro dos excluídos sociais” fazendo com que suas ações

¹³¹ Cf. Carlos Nelson Coutinho. Op.cit

¹³² Como não cabem aqui considerações mais aprofundadas sobre a tragédia e o trágico, segue um esclarecimento importante sobre as estruturas que levam algumas noções de tragédia e a sua principal estratégia para angariar o “efeito de trágico”, a fim de levantar algumas reflexões sobre a estrutura anti-trágica do teatro de João das Neves. O conceito de tragédia pode ser visto como a representação da ação humana, impulsionada pelo uso da razão, estrategicamente situada entre a necessidade e a impossibilidade de decifrar os mistérios da finitude humana. O tema das primeiras tragédias inclui a responsabilidade humana em suas ações e projeta um modelo de reflexão complexo ao manifestar poeticamente as indagações do pensamento racional ao mesmo tempo em que se atém a uma ordem que ultrapassa este mesmo pensamento.

O “efeito trágico”, deste modo, apresenta-se como o descompasso entre a necessidade do homem em compreender uma ordem que transcende a racionalidade humana e a impossibilidade de compreendê-la. Para o espectador perceber o poder do insondável faz-se necessário o seu envolvimento empático na trama. A *Katharsis* diz respeito ao envolvimento emocional do espectador com a trama que permite a identificação com o herói. O espectador passa a sofrer com o herói, ao mesmo tempo que lhe suscita emoções que permitam perceber a impossibilidade de transpor a ordem. Para uma análise mais aprofundada sobre a dramatização do trágico, ver: Sandra Amélia L. C. Azevedo. *A dramatização do trágico no teatro do tempo*. Campinas, Tese de Doutorado em Teoria Literária, IEL-Unicamp, 2002.

girem em torno da estrutura social, que não é um herói e sim um símbolo. Além disso, a estrutura do teatro de João das Neves não pretende alimentar a *catarse*, muito embora João das Neves se utilize de estratégias que permitem um envolvimento do espectador com aquilo que vê, ouve e percebe. Com o envolvimento, João das Neves não pretende purgar estas sensações e percepções, ou propor o terror ao espectador diante do que vê. O envolvimento do espectador com o universo das personagens permite a formação de imagens de coletividades, entre espectador e oprimido, que lutam por uma nova ordem. Entre as estratégias utilizadas por João das Neves, a integração do espectador no espaço cênico é fundamental.

O depoimento de um dos atores da Boa Companhia, que atuaram na encenação de João das Neves de *Primeiras histórias*, realizada em 1995, ajuda-nos a elucidar essa questão da integração do espectador no espaço cênico:

“Quando começaram as encenações e o público saía encantado da peça, a gente começou a entender a questão da simultaneidade das coisas acontecendo e como isso criava um clima que era, talvez, o grande charme do espetáculo. O público entrava dentro dele já na primeira cena e só ia sair no final. Então, a primeira cena se dava na beira do lago. Enquanto estava ocorrendo a cena aqui, uma procissão começava lá longe, cantando e tocando. E o público com velas na mão. Terminava a cena, a procissão estava passando no meio do público, que saía acompanhando a procissão. Depois dali, o público já se dividia para cenas simultâneas. Mais pra frente, esse primeiro público estava dançando uma quadrilha. E numa cidade grande, como Campinas, colocar pessoas que nunca se viram dançando juntas, pegando na mão, num clima muito festivo, é muito contagiante. A gente vive nessa atmosfera de medo, de individualismo e ali as pessoas tinham a oportunidade de ter uma vivência muito direta com um tema que nós conhecemos muito, a quadrilha junina. Eu nunca tinha pensado que teatro pudesse proporcionar aquilo. A Boa Companhia já tinha feito algumas experiências na rua, com performance, mas ainda não era algo tão direto e envolvente assim.”¹³³

¹³³ Moacir Ferraz em entrevista concedida à autora em junho de 2006. O outro ator da Boa Companhia ao qual fazemos referência e que também nos concedeu um depoimento, na mesma data, é Daves Otani.

6.2 O espaço cênico como forma de integração coletiva e distanciamento crítico.

Na medida em que João das Neves pretende levar o espectador a tomar consciência de questões como a precariedade, a fugacidade da existência ou a falta de dignidade, a integração do espectador no universo da personagem faz-se necessária. Os espectadores passam a ser cúmplices das situações vivenciadas pelas personagens, em suas múltiplas maneiras de agir. Em todas as peças, há sempre mais de uma possibilidade de reação: fugir, esperar, desesperar, suportar, suicidar-se, denunciar, lutar, convocar, reagir. Assim, ao colocar o espectador no mesmo espaço das personagens, o teatro de João das Neves possibilita a aproximação do público com os oprimidos sociais e a sua participação nos acontecimentos.

Entretanto, o fato de o espectador se integrar no mesmo ambiente poderia torná-lo passivo ao se identificar por completo com as personagens; mas isto não acontece, pois as personagens representam o outro, o estranho, o marginal, o mendigo, o pedreiro, a empregada doméstica, a dona de casa, a escória. Justamente por serem personagens oprimidas, o espaço cênico aglutina uma nova visão de realidade, na qual a participação no evento instiga novos posicionamentos e possibilita novas leituras do universo em que está inserido. Além disso, o espectador, apesar de estar no mesmo espaço, se percebe também diante de uma ficção.

É, portanto, no envolvimento espacial, que coloca o espectador dentro de um trem desenfreado, por exemplo, que o espectador participa ativamente do evento e permite, ao mesmo tempo, desenvolver a consciência da situação.¹³⁴ Como salienta Desgranges:

“A capacitação do público para participar ativamente do evento teatral está fundamentalmente vinculada à proposição artística que lhe é dirigida, e se estabelece também pela maneira como o artista

¹³⁴ O espaço sempre foi uma das preocupações de João das Neves. Segundo ele, seus trabalhos no Opinião “(...) foram sempre trabalhos que, entre outras coisas, discutiam o espaço cênico. A nossa arena nunca funcionou basicamente como arena, com as pessoas em volta: eu sempre fiz invenções de espaço, sempre discuti a linguagem desse espaço de arena que tínhamos e isso gerou espetáculos bastante integrantes.” João das Neves *apud*: Silvana Garcia (org). *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo, Senac, 2002: 160.

trabalha e compreende o ponto de intersecção entre a cena e a sala.”¹³⁵

Contrariamente ao aspecto trágico da fatalidade que envolve o destino do homem na estrutura de uma tragédia, João das Neves aposta no homem, não o homem enquanto indivíduo, mas na força coletiva para a mudança da ordem.

É interessante observar que, em suas posteriores encenações, a configuração do espaço cênico na proposta de redimensionar a realidade extrapola o espaço destinado à apresentação de espetáculo e passa a ser visto em espaços urbanos públicos, o que permite novas leituras daquele lugar habitualmente designado para outras atividades. Em sua trilogia acreana, como em suas mais recentes adaptações de obras literárias para o teatro, na década de 1990 e 2000, seus textos propõem encenações ora para palco não convencional, ora encenação em espaços públicos. No grupo Poronga, a encenação de *Tributo a Chico Mendes*, por exemplo, foi realizada em um espaço coberto de folhas secas, onde o público era convidado a sentar-se no chão, juntamente com os atores. Esta cumplicidade ocasionou, por parte do público, perguntas e intervenções nos assuntos abordados. Em 1993, no município de Belo Horizonte, quando fez a adaptação de contos do livro de Guimarães Rosa, João das Neves realizou a encenação de *Primeiras estórias* em um parque público chamado Lagoa do Nado.¹³⁶ Posteriormente, João das Neves realiza, em 1995, uma nova encenação de *Primeiras estórias*, no Parque Ecológico Monsenhor José Salim, com os formandos do curso de Artes Cênicas da Unicamp.¹³⁷

¹³⁵ Cf. Flávio Desgranges, op. cit.: 28.

¹³⁶ O espetáculo atraiu uma quantidade grande de espectadores. Um dos motivos se deve à sua participação direta no evento, além disso a simultaneidade de cenas e o fato de cada espaço caber uma determinada quantidade de público fazia com que o espectador assistisse mais de uma vez o espetáculo. A proposta de adaptar os contos é que eles além de tratar do homem do sertão e conter “preocupações existenciais e filosóficas do homem da cidade”, se abriam para várias especialidades que possibilitavam a realização de um espetáculo teatral que “levasse o público entrar nele, do modo como a gente lê um livro de contos: lê o primeiro conto, não quer ler o segundo, lê o décimo segundo (...)”. João das Neves *apud*: Silvana Garcia (org). *Odisséia do teatro brasileiro*, op. cit.: 163-164.

¹³⁷ “E o fenômeno se repetiu e foi interessante porque o espetáculo não só teve sempre muita gente, apesar de ser afastado do centro, como gente de todas as idades, desde crianças até idosos. Era maravilhoso ter ali um menino de 8 anos vendo Guimarães Rosa e curtindo ver Guimarães Rosa.” João das Neves *apud*: Silvana Garcia. *Odisséia do teatro brasileiro*, op. cit.: 166-167.

Além dessas encenações, João das Neves deu continuidade a sua proposta de dramaturgia do espaço como, por exemplo, no espetáculo *Troços e destroços* (1998) adaptação de texto homônimo de João Silvério Trevisan, realizado em um centro cultural na região central de Belo Horizonte. A proposta do espetáculo, além de recorrer à simultaneidade de cenas em diferentes espaços, utilizou recursos da peça radiofônica – muito em decorrência da experiência de João das Neves na WDR em Colônia –, abolindo a presença física do ator. A voz e o ruído em diferentes espaços guiavam o público no desenvolvimento da narrativa. Em *Pedro Páramo* (2001), adaptação de texto homônimo de Juan Rulfo, João das Neves realiza o espetáculo em um túnel abandonado, o que possibilitou ao público estranhar aquilo que era normal: o evento teatral permite ao espectador realizar uma nova leitura daquele espaço que antes era usado para desova de cadáveres. Por fim, em 2002, Neves dirigiu o espetáculo *Cassandra*, com outro grupo de formandos da Unicamp, adaptando o texto homônimo de Christa Wolf, numa pedreira (Pedreira do Chapadão), em Campinas.

7. O “realismo crítico-encantatório” de João das Neves.

A diversidade estilística das peças de João das Neves – e a sua encenação – não pode ser vista dentro de um estilo normativo específico. Talvez, a denominação “realismo crítico-encantatório” seja a mais adequada para caracterizar esse estilo, uma vez que este tipo de realismo, se preocupa menos em se amoldar em uma categoria formal do que criar brechas para que o espectador tenha “acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças a sua atividade simbólica e lúdica”.¹³⁸ Especialmente, o aspecto do “encantatório” – apresentado através dos “causos”, lendas, folguedos e símbolos que representam a liberdade e luta da população oprimida – cuida para que a cena desenvolva imagens que reforçam uma visão positiva da realidade, unificadora e festiva, como a quadrilha junina de *Primeiras estórias*. Neste aspecto, o público realiza uma participação criativa no evento quando se integra no universo das personagens e, ao mesmo tempo,

¹³⁸ Patrice Pavis, op. cit.: 328.

mantém a consciência de estar fazendo parte de um jogo. Este jogo permite o espectador desenvolver seu próprio ponto de vista diante do representado.¹³⁹ Nesse jogo, o espectador pode ter a oportunidade de fazer uma re-leitura daquilo que é habitual. Assim, os recursos cênicos e literários utilizados por João das Neves nas peças da década de 1970 – entre eles o espaço cênico – fazem de seu teatro, na representação de coletivos de oprimidos e na integração do público com o universo das personagens, um espaço “evocador das potencialidades populares na luta contra a alienação”¹⁴⁰ e opressão.

¹³⁹ Segundo Desgranges “Para compreender esteticamente os questionamentos do personagem, sua vida, seu mundo, o espectador afasta-se da obra, retorna à poltrona, assumindo a condição de consciência externa, de autor (co-autor) diante da obra de arte.” Cf. Flávio Desgranges, op. cit.:124.

¹⁴⁰ Coutinho refere-se, com essas palavras, ao símbolo realista de *O último carro*. Op.cit.

A ÚLTIMA ESTAÇÃO

Considera-se que os principais pontos que guiaram esta pesquisa na tentativa de construir a paisagem da dramaturgia de João das Neves se encontram razoavelmente desenvolvidos em cada capítulo deste trabalho. Nesse sentido, cabe aqui tecer as últimas observações sobre o desenvolvimento deste trabalho que realizamos no decorrer dos últimos dois anos e seis meses.

Salienta-se, de início, que a despeito da existência de um número vasto de artistas e obras teatrais significativas, a historiografia do teatro brasileiro não tem logrado abarcar, registrar e refletir sobre uma série de autores, cujas produções são meritórias em vários sentidos. É provável que mesmo que tal empreitada fosse possível, a história nunca estaria acabada, uma vez que os olhares sobre o universo teatral nunca serão os mesmos, pois dependem de uma série de elementos, tais como: a conjuntura histórica, as motivações político-ideológicas do pesquisador, a maturidade intelectual e artística na abordagem e no desenvolvimento de certas questões, entre outros.

Neste trabalho, tentou-se dar uma modesta contribuição para a construção da memória do teatro brasileiro, quando recorremos à análise da obra de João das Neves, que denominamos como “realista, crítica e encantatória”. Esta “forma” de fazer teatral leva João das Neves à busca de representação da força da coletividade para transformação social e de diálogo com o espectador no sentido de convidá-lo a fazer parte desta coletividade. É no despertar da consciência provocada pela obra que o espectador é prazerosamente convidado a fazer novas leituras de seu próprio cotidiano.

Esses aspectos que consideramos relevantes logicamente não são os únicos e possíveis de serem extraídos de uma obra tão vasta como a de João das Neves. Dado que esta pesquisa, juntamente à desenvolvida por Maria do Perpétuo S. C. Marques sobre a “trilogia acreana”, constitui uma das raras tentativas de sistematização da obra de João das Neves, é provável que nosso texto tenha, em certas passagens, um viés muito mais descritivo que analítico, bem como possa apresentar algumas imprecisões. Com isso,

queremos chamar a atenção para o fato de que a escassez de estudos sobre a obra de João das Neves constituiu, durante todo o desenvolvimento desta pesquisa, um grande desafio, pré-concebido – é verdade – desde a elaboração do projeto de pesquisa, para o avanço de certas reflexões.

Além disso, é importante destacar que numa época em que até aqueles que recentemente defendiam uma causa social mais justa, preferem hoje fazer acordos com setores que certamente não correspondem o lado dos oprimidos sociais; numa época em que falar de uma sociedade mais igualitária é ser datado; numa época, enfim, que é ridículo desenvolver um teatro vinculado a uma crítica de uma sociedade cada vez mais individualista; realizar uma pesquisa sobre a obra de João das Neves tem uma importância significativa, uma vez que João das Neves realiza um teatro que não teme ser engajado e crítico.

Certamente os temas que João das Neves desenvolveu ao longo dos 40 anos de sua obra dramática se vinculam a uma crítica da realidade social, no entanto, cabe destacar que seu engajamento longe de ser “panfletário”, é “poético”. Esse é o aspecto mais importante do teatro de João das Neves, que alimenta meu sentido de fazer teatro: um teatro que conserva um “pé na realidade”, mas não destitui o evento cênico de prazer ou de beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Livros e artigos:

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- AZEVEDO, Sandra Amélia L. C. *A dramatização do trágico no teatro do tempo*. Campinas, Tese de Doutorado em Teoria Literária, IEL-Unicamp, 2002.
- BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- BOAL, Julian. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo, Hucitec, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. (seleção e tradução de Paulo César de Souza). São Paulo, Ed. 34, 2000.
- “Carta dos Direitos das Mulheres” In: *Revista Debate*, São Paulo, Editora Graffiti, n. 37, 1981.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “No caminho de uma dramaturgia nacional-popular” In: *O último carro: anti-tragédia brasileira de João das Neves* (4ª ed.). Rio de Janeiro, Grupo Opinião, s/d.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.
- GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo, Senac, 2002.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (1960/1970). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
- LIMA, Mariângela Alves de. “Os grupos ideológicos e o teatro na década de 1970”
In: Carlinda F.P. Nuñez et al. (org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- MARQUES, Maria do Perpétuo S. C. *Yuraiá: um afluyente da dramaturgia de João das Neves*. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1997.
- MESQUITA, Cláudia. “João das Neves: o documento como matéria teatral” In:
Revista Vintém. São Paulo, Editora Hedra, s/d.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NEVES, João das. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, Editora Europa, 1997.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro* (2a.ed). São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços* (2a.ed). São Paulo, Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha, teatro, televisão, política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1970.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I* (5ª. ed.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980* (2ª. ed.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho dos. *O drama impossível – teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2002.
- SARTINGEN, Katrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 1988.
- SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969” In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, 1978.
- SPERBER, George Bernard (org.): *Introdução à Peça Radiofônica*. Seleção, tradução e notas de George Bernard Sperber. São Paulo: EPU, 1980.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Agressão e cotidiano em *Café da manhã*”. Campinas, mimeo, 1981.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988.

b) Peças teatrais

- BRECHT, Bertolt. *Antígona de Sófocles*. (trad. Angelika E. Kohnke e Christine Roehrig) In: Banco de textos teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.
- BRECHT, Bertolt. “Terror e miséria do Terceiro Reich” (trad. Gilda Osvaldo Cruz) In: *Teatro Completo*, vol. 5, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- NEVES, João das. *Yuraiá: o rio de nosso corpo*. Rio Branco, mimeo, 1992.
- NEVES, João das. *Tributo a Chico Mendes*. Rio Branco, mimeo, 1987.

NEVES, João das. *A pandorga e a lei*. Rio de Janeiro/São Paulo/Visconde de Mauá, mimeo, 1983-1984.

NEVES, João das. *Café da manhã*. Rio de Janeiro, mimeo, 1980.

NEVES, João das. *Mural mulher*. Rio de Janeiro/Londrina, mimeo, 1979.

NEVES, João das. *O quintal*. São Paulo, mimeo, 1978.

NEVES, João das. *O último carro* (4ª. ed.). Rio de Janeiro, Grupo Opinião, 1976

c) Entrevistas, depoimentos

FERRAZ, Moacir e OTANI, Daves. Entrevista a Marília Gomes Henrique. Campinas, junho, 2006.

NEVES, João das. Entrevista a Marília Gomes Henrique. Lagoa Santa, outubro, 2004.