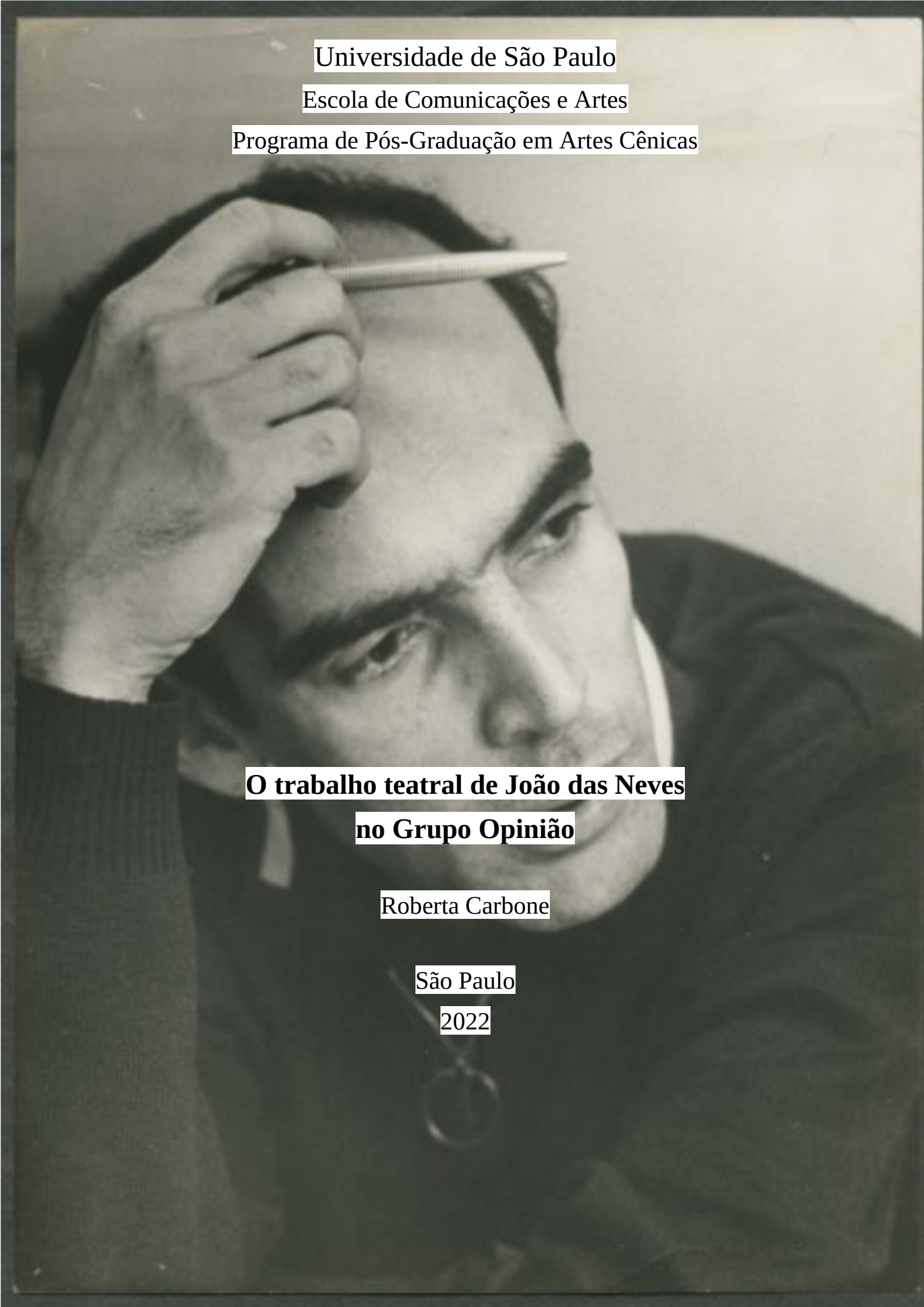
Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas



O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião

Roberta Carbone

São Paulo
2022

Roberta Carbone

O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Silvia Betti

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

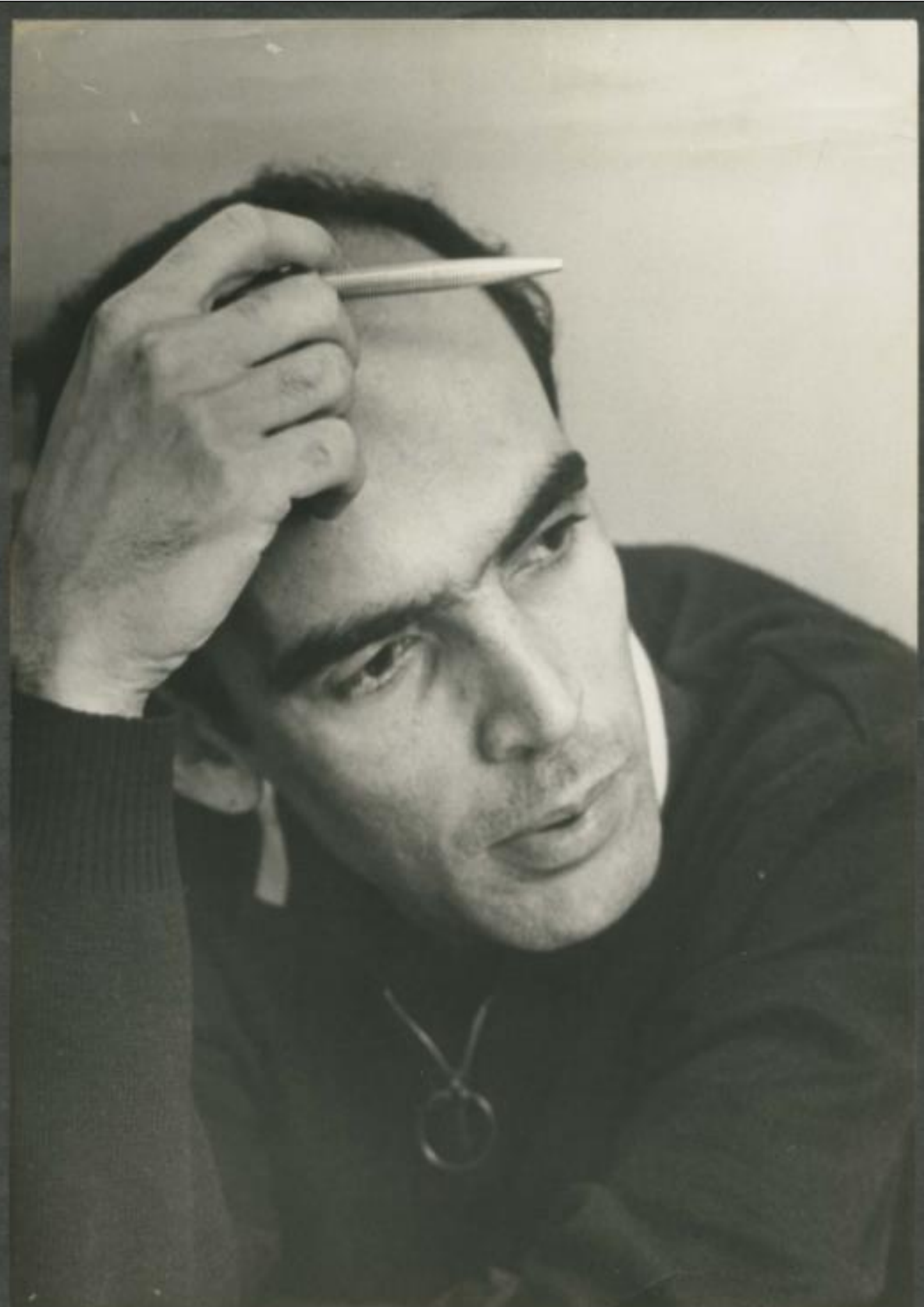
Carbone, Roberta
O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião / Roberta Carbone; orientadora, Maria Silvia Betti . - São Paulo, 2022.
251 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. João das Neves. 2. Grupo Opinião. 3. Teatro épico-dialético. 4. Teatro brasileiro. 5. Dramaturgia . I. Betti , Maria Silvia . II. Título.

CDD 21.ed. - 869.92

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



A João das Neves *(in menorian*), sua arte e suas lutas, seu trabalho.

A Maria Cleseide e Roberto Moura Carbone, meus mais que amados pais.

A Igor Bologna, meu companheiro da vida.

Agradecimentos

A Maria Silvia Betti, orientadora da pesquisa, pela confiança, compreensão e parceria; pela acessibilidade, por ser tão respeitosa com o processo de seus orientandos, pela generosidade em partilhar seus conhecimentos e, portanto, por ser o modelo de educadora que é. Sinceramente, não tenho palavras para expressar o que você significa para mim e os aprendizados que me proporcionou ao longo desses anos de acompanhamento. Só posso te agradecer infinitamente!

Ao Felisberto Sabino da Costa, meu primeiro mestre, que acreditou em mim e me ensinou, entre muitas coisas, que de um ponto, se bem localizado, pode-se enxergar todo o Universo. Sem você, eu não teria chegado até aqui!

Ao Sérgio de Carvalho pela sugestão do tema do trabalho, por sempre se dispor a acompanhar o meu processo, por todos os aprendizados e por me mostrar que ensinar não é apenas uma questão de pedagogia, mas de visão de mundo.

A Iná Camargo Costa, que sempre esteve aberta à pesquisa, agradeço o diálogo franco e por acompanhar de perto a minha investigação.

A Elisabeth Azevedo pela distinção, acolhida e pelas indicações de fontes de pesquisa.

A Rosangela Patriota por participar de minha Banca de Qualificação e me aconselhar limpar os olhos para descobrir o verdadeiro trabalho do João das Neves.

Ao Daniel Puglia pelas disciplinas oferecidas, pelo conhecimento que me proporcionaram e pelo reencontro no fechamento do processo.

Ao Philippe Curimbaba Freitas por aceitar ler e debater a pesquisa na Banca de Defesa.

Ao Eduardo Campos Lima, parceiro de longa data, por se disponibilizar a estar junto em mais essa etapa.

A Walter Garcia, José Batista Dal Farra Martins, Mayumi Denise Senoi Ilari, Anderson Gonçalves e Agenor Bevilaqua Sobrinho por acolherem este estudo.

A Marianna Francisca Martins Monteiro pela indicação de sua entrevista realizada com João das Neves.

A Luciano Silveira, Maria Elisa Santa, Maria do P.S.C. Marques e Natália Cristina Batista por partilharem comigo não só as experiências que tiveram com João das Neves, mas a relação afetiva construída entre vocês e a profunda admiração que nutrem por ele. A Natália, também agradeço o exemplo de um esforço genuíno de construção conjunta das reflexões sobre o fazer teatral João das Neves.

A Marisa C. Pereira, diretora da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, a Sofia Fransolin, ex-bolsista do Laboratório de Dramaturgia do IA da Unicamp, e a Charles P. Campos, do Serviço de Atendimento ao Usuário da Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH-USP, pela disposição em ajudar e, portanto, pela colaboração com a pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar este estudo.

À doutora Angela de Campos Neves Queiroz, que literalmente me permitiu andar com minhas próprias pernas.

Ao Roberto Propheta por me levar a entender a minha escrita como uma forma de expressão.

A Adriana Costa, André Haidamus, Bianca Giggier, Debora Hummel, Flávia Miranda, Gabriela Itocazo, Marcia Azevedo, Mariana Souto Maior, Matheus Cosmo, Sara Mello Neiva, Simone Shuba, Thiago de Castro Leite e Welker Lisboa, que se fizeram presentes em importantes momentos do processo. Obrigada pelas conversas e desabafos, pelo carinho e preocupação.

A Alexandra Bueno pelo apreço e cuidado comigo e com meus pais.

A Deborah Penafiel, Kleber Danoli e Maira Cristina Grigoleto, os irmãos que ganhei da vida, por sempre estarem ao meu lado. Eu amo vocês! Ao Kleber, agradeço também pela leitura atenta e pelo comprometimento com a revisão do trabalho.

À minha avó, Elza Guiguer Rosa (*in memorian*), que cultivou o gosto pelo estudo e sempre foi um exemplo para nós. Agradeço à minha madrinha e ao meu padrinho, Maria Creusa Rosa de Moares e Henrique Fonseca de Moraes, que sempre foram fundamentais, à minha prima Ellen Cristine de Moraes, por querer estar perto e me incentivar, e a Luiza Moraes, pelo alento nos momentos difíceis.

A Maria Cleseide Rosa Carbone e ao Roberto Carbone, meus pais, por serem vocês! Agradeço por fazerem com que eu me sinta tão especial e com que a reta final do trabalho fosse mais leve por estar ao lado de vocês. Ao meu querido pai, por ler tão atentamente os meus escritos e me ensinar a encarar as águas fundas sem medo e com muita coragem. À minha querida mãe, pela ajuda com a pesquisa, com as conferências, pela leitura, pelas sugestões de cortes – por me mostrar que, às vezes, explico demais – e por me ensinar que a imaginação pode transformar nuvens, postes, azulejos e até o mundo; obrigada por ser o exemplo de força que é. Vocês são o meu mundo!

Ao Igor Bologna, meu companheiro, por me ouvir e ensinar tanto. Eu jamais teria entendido a relação do João das Neves com a cultura popular se não fosse você me levar a viver e compreender a sua conexão com a umbanda e as tradições afro-brasileiras. Obrigada por querer construir esse conhecimento comigo e por me fazer rir quando tudo me levava a chorar. É fato que, antes que eu soubesse, já estava com você e, se demorou para ser, agora você é a vida da minha vida!

Ao João das Neves *(in menorian*), que gentilmente concedeu as entrevistas e outros materiais analisados na pesquisa, a quem devo agradecer por suas obras e lutas, por seu trabalho. Obrigada por ser um modelo de coerência para a arte e a militância. Agradeço também a Titane, sua companheira, que se transformou em uma grande parceira e compartilhou comigo pensamentos decisivos para os encaminhamentos da tese.

Mu kanda, babo longa ye longwa.

Na comunidade, todos ensinam e são ensinados[1].

[1] Um dos/as kinganas *bantu-kongo*, que são segundo Santos, são "sentenças proverbiais, justapõem-se, por certa afinidade, mais aos aforismos, em um paralelo com a cultura ocidental, do que aos provérbios, como os compreendemos/recebemos/dizemos/inserimos, de uma maneira geral, nas culturas ocidentais que se im-puseram mundo e gentes afora (SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234f. Dissertação [Mestrado em Letras Modernas], Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 2019, p. 208).

O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião

Resumo

Tendo-se realizado uma pesquisa de mestrado em que se objetivou examinar os aspectos constitutivos do pensamento crítico de João das Neves a partir do processo de investigação e análise de seus trabalhos em teatro no pré-64, projetou-se dar sequência história a esse estudo na tese agora apresentada, centrando-se em sua atuação no contexto político da ditadura militar brasileira. Desse modo, pretendeu-se verificar quais aspectos de seu pensamento mantêm-se e quais prevalecem em suas propostas no Grupo Opinião. Para tanto, foram analisadas várias frentes de engajamento de Neves, a fim de se compreender o papel desempenhado pelo artista para a criação e manutenção do grupo entre os anos 1964 e 1980. Nesse sentido, destacam-se aqui os seguintes temas investigados: o primeiro espetáculo do grupo, o *Show Opinião*; o Concurso e o Seminário de Dramaturgia Opinião, idealizados e organizados por João das Neves da década de 1970; a escrita e a encenação de *O último carro*, talvez a peça mais conhecida do autor; sua apropriação da ideia brechtiana de modelo; a pesquisa de Neves sobre a peça radiofônica alemã e o intercambio artístico iniciado e difundido por ele entre o Brasil e Alemanha; as particularidades cênico-dramatúrgicas de *Mural mulher*, última peça que se apresenta no espaço do Opinião; sua definição pelo teatro documentário e popular. Além das peças teatrais de João das Neves e da fortuna crítica, as análises foram construídas com base em documentos primários levantados, em declarações e depoimentos do autor em diferentes momentos e em entrevista realizada diretamente com ele. Por fim, vale dizer que, ao evidenciar as transformações decorrentes do período ditatorial, o exame do trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião enseja uma aproximação do processo cultural brasileiro das últimas cinco décadas, contribuindo, portanto, para uma melhor compreensão do cenário artístico atual.

Palavras-chave: João das Neves; Grupo Opinião, Teatro brasileiro; Teatro épico-dialético; Dramaturgia.

The theatrical work of João das Neves in the Grupo Opinião

Abstract

Having conducted a master's degree research in which the objective was to examine the constitutive aspects of João das Neves' critical thought based on the investigation and analysis of his theatrical works in the years prior to 1964, the project was to give historical continuity to this study in doctoral dissertation now presented, focusing on his work in the political context of the Brazilian military regime. In this way, the intention was to verify which aspects of his thought remain and which prevail in his proposals in Grupo Opinião. To this end, different aspects of Neves' political engagement were analyzed in order to understand the role played by the artist in the creation and maintenance of the group between 1964 and 1980. In this sense, the following investigated themes to be noted are: the group's first play, *Show Opinião*; the Concourse and Seminar of Dramaturgy Opinião, conceived and organized by João das Neves in the 1970s; the writing and staging of *O Últimо Carro*, possibly the author's most known play; his appropriation of the Brecht's idea of model; Neves' research on the German radio play and the artistic interchange initiated and spread by him between Brazil and Germany; the scenic-dramaturgical particularities of *Mural Mulher,* the last play performed at Opinião; his definition of documentary and popular theater. In addition to João das Neves' plays and critical fortune, the analyses were built on primary documents surveyed, on statements and testimonials from the author at different times, and on interviews conducted with him. In addition to João das Neves' plays and critical fortune, the analyses were built on primary documents surveyed, on statements and testimonials from the author at different times, and on interviews conducted with him. To conclude, it is Worth mentioning that showing the transformations of the dictatorship period, the examination of all theatrical work of João das Neves in Grupo Opinião presents a communion of the brazilian cultural process within the last five decades, providing a vast contribuition, nontheless, to a viable compreehension of the artistic scenario we see nowadays.

Keywords: João das Neves; Grupo Opinião; Brazilian theatre; Epic dialectical theater; Dramaturgy.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – FORMAÇÃO ORIGINAL DO GRUPO OPINIÃO. FONTE: ACERVO JOÃO DAS NEVES - UFMG

FIGURA 2 – CENA DO *SHOW OPINIÃO* COM O ELENCO ORIGINAL (1964). FONTE: ACERVO JOÃO DAS NEVES - UFMG

FIGURA 3 – CENA DA PEÇA *A SANTINHA E OS CONGADEIROS* (2000). FONTE: OCUPAÇÃO JOÃO DAS NEVES – ITAÚ CULTURAL

FIGURA 4 – DIÁRIO DE VIAGEM DE JOÃO DAS NEVES - REGISTRO DA CULTURA KAXINAWÁ. FONTE: OCUPAÇÃO JOÃO DAS NEVES – ITAÚ CULTURAL

FIGURA 5 – PROGRAMA DO *SHOW* DE JOÃO DO VALE. FONTE: OCUPAÇÃO JOÃO DAS NEVES – ITAÚ CULTURAL

FIGURA 6 – CENA DO *SHOW OPINIÃO* COM MARIA BETHÂNIA. FONTE: ACERVO JOÃO DAS NEVES - UFMG

FIGURA 7 – PROJETO DO FESTIVAL DE TEATRO DO RIO DE JANEIRO PARA O BRASIL (1970). FONTE: ACERVO JOÃO DAS NEVES - UFMG

FIGURA 8 – CLASSIFICAÇÃO DO CONCURSO OPINIÃO 71. FONTE: ACERVO JOÃO DAS NEVES - UFMG

FIGURA 9 – CENA DE *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA* (1977). FONTE: EXPOSIÇÃO CONFLUÊNCIAS

FIGURA 10 – CENA DE *O ÚLTIMO CARRO* (1976). FONTE: EXPOSIÇÃO CONFLUÊNCIAS

FIGURA 11 – CENA DE *O ÚLTIMO CARRO*, COM DESTAQUE PARA A PERSONAGEM BEATO (1976). FONTE: EXPOSIÇÃO CONFLUÊNCIAS

FIGURA 12 – CENA DE *TRIBUTO A CHICO MENDES* (1989). FONTE: OCUPAÇÃO JOÃO DAS NEVES – ITAÚ CULTURAL

FIGURA 13 – CENA FINAL DE *O ÚLTIMO CARRO*, NA QUAL AS MULHERES VELAM O CORPO DE DEOLINDO (1976). FONTE: EXPOSIÇÃO CONFLUÊNCIAS

FIGURA 14 – JOÃO DAS NEVES EM GRAVAÇÃO DE *CRUELÂNDIA* (1974). FONTE: CORDES-KRAFT, 1975, P. 146

FIGURA 15 – ENSAIO DE *MURAL MULHER* (1979). FONTE: EXPOSIÇÃO CONFLUÊNCIAS..

FIGURA 16 – RENATA SORRAH EM CENA DE *ANTÍGONA* INTERPRETANDO ISMÊNIA (1969). FONTE: ACERVO JOÃO DAS NEVES - UFMG

FIGURA 17 – UMA DAS LAVADEIRAS DE *MARIA LIRA* (2007). FONTE: ACERVO PESSOAL DE LUCIANO SILVEIRA

SUMÁRIO

Agradecimentos **5**
O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião **9**
The theatrical work of João das Neves in the Grupo Opinião **10**
APRESENTAÇÃO **11**
A atuação de João das Neves no pré-golpe 11
O pós-64 e o Grupo Opinião 14
Da abertura política à atualidade 16
O contexto da presente pesquisa 18
CAPÍTULO 1 – OS ANOS 1960 ..... **22**
Arte do povo ou popular revolucionária? 24
A questão da forma 31
A aproximação do "povo" e o caráter documental 37
O *Show Opinião* 42
Aprendizados acumulados 50
CAPÍTULO 2 – O TRABALHO DE JOÃO DAS NEVES **55**
O documental, a cultura popular e o "povo" 55
O papel social do artista e do intelectual 61
Um novo quadro político-cultural 67
O esforço de manutenção de um ideário vinculado ao *Show* 72
CAPÍTULO 3 – OS ANOS 1970 ..... **88**
O Concurso de Dramaturgia Opinião 92
A estratégia prática do pessedismo 96
Os limites de um projeto 102
CAPÍTULO 4 – DA ATITUDE À REPRESENTAÇÃO **115**
O último carro: a representação do "povo" enquanto "agente" 121
O descontrole do trem: Um acontecimento forjado pelo autor 125
Um drama naturalista? 131
O escancaramento das contradições e a síntese final do grupo 138
CAPÍTULO 5 – O MODELO POPULAR E DOCUMENTÁRIO DE JOÃO DAS NEVES **144**
A cultura popular como modelo épico-dialético 151
Mural mulher: Uma peça-síntese 157
O intercâmbio entre a Alemanha e o Grupo Opinião 162

A peça radiofônica alemã 168
A relação de João das Neves com a indústria cultural 173
O processamento de uma experiência de trabalho 180
A eleição do teatro, mas como instrumento de análise materialista 186
Retomadas e avanços 192
CONSIDERAÇÕES FINAIS 202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 219
Livros 219
Artigos e peças publicadas em livros 222
Publicações em periódicos 224
Teses e dissertações 228
Publicações digitais 229
Acervos digitais 230
Programas 231
Materiais não publicados 231
ANEXO 232

APRESENTAÇÃO

> *Eu coloco no que faço tudo o que sou, tudo o que imagino a respeito da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte, faria outra coisa.*
>
> **NEVES, 1987, p. 21**

A atuação de João das Neves no pré-golpe

João das Neves teve sua primeira experiência teatral quando ainda cursava o Ensino Médio, em decorrência da mobilização de alguns estudantes para a criação de um jornal, que resultou em um grupo de teatro. Já sua formação profissional deu-se na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), criada por Dulcina de Moraes em 1955. O contato com Maria Clara Machado, também professora da FBT, levou João das Neves a integrar o grupo, na época amador, O Tablado, em atividade desde 1951. E as reuniões semanais na casa de Aníbal Machado, pai de Maria Clara, o aproximaram do universo da poesia.

O diálogo com Aníbal Machado, a quem João das Neves confiava a leitura e crítica de seus primeiros experimentos textuais, incentivou a escrita de um conto, entre 1956 e 57, que inspiraria mais tarde sua peça infantil *O leiteiro e a menina noite*, finalizada somente em 1970. As quinze linhas do conto de mesmo nome tiveram como mote o poema *Morte do leiteiro*, de Carlos Drummond de Andrade, e a observação de sua realidade imediata. Essa experiência de Neves, bem como a proximidade com Maria Clara Machado, autora de conhecidas peças para crianças, daria origem a uma ativa produção de textos infantis. *A assembleia dos ratos*, de 1964, se caracteriza como sua primeira experiência com o gênero e é seguida das peças: *O leiteiro e a menina noite* (1970), já citada; *A lenda do vale da lua* (1975), desenvolvida dramaturgicamente a partir da narrativa infantil *A história do boizinho estrela*, também de autoria de Neves; *A busca do cometa* (1977); entre outras.

A relação estreita com a família Machado conferiu a Neves a direção do Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande. Em 1961, Maria Clara passa a dirigir o Serviço de Teatro e Diversões do Estado, a convite do governador da Guanabara[2] Carlos Lacerda, ao

[2] Entre 1960 e 75, o Estado da Guanabara correspondeu ao atual município do Rio de Janeiro.

mesmo tempo em que ocupa o cargo de Secretária Geral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sobre o convite, Neves relata que Maria Clara: "já havia oferecido a várias pessoas e ninguém quis. Então, eu aceitei a incumbência de dirigir o Teatro Arthur Azevedo" (NEVES, 1987, p. 11). Para essa empreitada, o acompanharia seu grupo semiprofissional Os Duendes[3].

O grupo[4], formado em 1959 por colegas de formação da FBT, e ainda sem sede própria, estreou no teatro do colégio Santa Rosa de Lima, no Rio de Janeiro, com a peça infantil *O pássaro e a feiticeira*, de Teresinha Eboli e direção de Pichin Plá; no mesmo ano, apresentou a montagem adulta de *As provas de amor*, de João Bittencourt e direção do autor, no Teatro da Matriz, localizado no bairro das Laranjeiras. Em 1960, levou à cena mais dois espetáculos voltados às crianças: *O soldado fanfarrão*, de Plauto, em tradução e encenação do diretor italiano Justino Marsano, apresentado no Teatro Maison de France; e *O palhacinho triste*, de Rui Costa Duarte e direção do próprio João das Neves, em cartaz também no Teatro da Matriz.

Ainda, sobre a primeira inspiração do grupo, Neves (1987, p. 11) conta que:

> Os Duendes (foi) inspirado numa conferência de Garcia Lorca, *Teoria e juego del duende*, na qual ele fala dessa figura mágica que é o duende e do artista *enduendado*, que possui o duende e, através dele, conquista as plateias, mesmo quando o acabamento do trabalho dele não é perfeito.

A "conquista da plateia", priorizada em relação ao "acabamento do trabalho", já revela, na escolha do nome do grupo, a motivação por objetivos não estetizantes e em favor da comunicação direta com o público. Mas, apesar do esforço pela horizontalidade das relações de trabalho – como se vê no revezamento de funções entre atores e diretores – o processo de politização de Os Duendes acontece pela necessidade de adaptação temática e formal que o encontro com um novo espectador passa a exigir. Ou como fala

[3] A experiência de Os Duendes e a análise da atuação de João das Neves nesse coletivo faz parte da minha dissertação de mestrado (CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960**: Perspectivas sobre a construção de um fazer épico-dialético no Brasil. Dos Duendes ao CPC, 2014, 192f. Dissertação [Mestrado em Artes Cênicas] – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p.68-81).

[4] De sua formação original, faziam parte, além de João das Neves: Armano De Simoni, Marisa Cambranelli, Nildo Parente, Osvaldo Neiva, Paulo Nolasco, Pinchi Plá, Valter de Matos, Virgínia Valle, entre outros.

João das Neves: "[...] me fascinava muito tentar trabalhar num teatro do que hoje chamamos periferia, de subúrbio, onde ia ter um público com o qual eu poderia falar, pessoas às quais gostava de me dirigir [...]" (NEVES, 1987, p. 12).

Apesar das aspirações de João das Neves, como militante do Partido Comunista, já condizerem com a busca por um público popular, os primeiros trabalhos de Os Duendes são voltados à outra plateia, o que se antevê pelos teatros em que se apresentavam, todos localizados na zona sul do Rio de Janeiro, considerada uma região nobre da cidade. Nesse sentido, a mudança radical de contexto, ocasionada pela atuação em Campo Grande, é decisiva para os encaminhamentos do grupo, no sentido de qual plateia teria agora a "conquistar". Tanto é que, em sua última montagem no Teatro Arthur Azevedo, o grupo leva à cena temas como a reforma agrária e, por isso, acaba sendo alvo da censura do governo de Carlos Lacerda.

Paralelamente a essa experiência semiprofissional, João das Neves atua como crítico de teatro do jornal *Novos Rumos*[5], uma publicação do Partido Comunista. E ainda que não sejam em grande número, suas críticas mostram-se muito significativas enquanto análises da produção teatral do período. Duas delas são sobre peças apresentadas pelo Teatro de Arena de São Paulo quando de sua temporada carioca: *Revolução na América do Sul* e *Chapetuba Futebol Clube*, cujos títulos, respectivamente, são: "Revolução e contradição" e "Da favela aos campos de futebol." Uma terceira crítica de Neves, "Ionesco: a mistificação da linguagem", discute a produção do dramaturgo romeno e destaca o seu impacto no meio intelectual brasileiro. Por último, "'A mais-valia' no Teatro Jovem" marca o início do que posteriormente se organizou como o Centro Popular de Cultura (CPC): a encenação da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*.

Ao escrever sobre o processo de epicização da cena, o mais importante nas críticas de João das Neves é a detecção de um debate no campo formal e, portanto, a discussão das implicações acarretadas pelas novas proposições de conteúdo. Nesse sentido, a militância no PCB, a leitura dos escritos de Karl Marx, Erwin Piscator e Bertolt Brecht, bem como a ligação direta com o fazer teatral, lhe permite entender a mudança de

[5] A análise das críticas aqui citadas também faz parte da minha dissertação de mestrado (CARBONE, op. cit., p. 17-61).

paradigma que a adoção do modelo épico-dialético representava enquanto possibilidade materialista de análise social. Do que se conclui a relevância de seus escritos, posto ser ele um dos únicos artistas a discutir consequentemente, no campo teórico e em diálogo com a prática, as produções brasileiras de maior expressão cultural, rejeitando velhos padrões artísticos e valorizando a pesquisa de novos temas e formas. E, por isso, acredita-se que João das Neves possa ser considerado o primeiro crítico épico-dialético do Brasil.

Na medida em que seus escritos tendem a discutir os espetáculos para além das expectativas estéticas da crítica de saber especializado, João das Neves estabelece um diálogo direto com o pensamento de autores e diretores das peças de que tratava. Assim, ele torna-se um importante interlocutor dos integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, e suas críticas apontam para a construção coletiva de um novo ideário teatral, fundamentado de modo politicamente mais amadurecido do que se poderia esperar no contexto inicial da formação de um coletivo cultural militante como o do Centro Popular de Cultura.

O projeto do CPC foi encampado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e durou de 1961 até 31 de março de 1964, quando o golpe militar interrompe suas atividades. Entre nomes de grande relevância no cenário artístico brasileiro, como Chico de Assis, Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves adere ao Centro Popular de Cultura e torna-se o diretor de seu Departamento de Teatro de Rua. Uma das frentes de luta do CPC foi organizar-se política e culturalmente para transformar a produção em arte em uma sociedade capitalista. Para seus integrantes, o fazer teatral era entendido como instrumento de intervenção política, e a premissa de seu Departamento de Teatro de Rua de ir ao encontro do "povo" ─ interlocutor identificado às classes populares ─, os conduziu à busca por outras respostas cênicas para temas em questão, como a exploração do trabalho e o imperialismo estadunidense.

O pós-64 e o Grupo Opinião

Com a interrupção das atividades do Centro Popular de Cultura imposta pelo golpe militar, Neves soma-se ao coletivo de artistas que intenta dar continuidade às ações teatrais e militantes do pré-64. E no movimento de resistência cultural às transformações

políticas, ele torna-se um dos idealizadores do Grupo Opinião[6]. Durante os quatro primeiros anos, período em que mantém a sua formação original, o grupo procura preservar a proposta cepecista de interação com as classes populares, ainda que de acordo com as limitações decorrentes do novo contexto. Esse é o caso do *Show Opinião*, que teve a participação dos compositores populares João do Vale e Zé Kéti e estreou em dezembro de 1964, representando a primeira resposta artística à nova conjuntura política do país.

Já nos anos de 1965 e 1966, respectivamente, o Opinião realiza as montagens das peças *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; e de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, cujo roteiro contou com a colaboração de João das Neves. A partir de 1967, Neves assume a função de diretor das peças produzidas pelo grupo e dirige *A saída? Onde fica a saída?*, de Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar. Essa peça é seguida por *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, em que o diretor recupera muitos elementos da estética popular em uma encenação de base circense.

Em 1969, na tentativa de driblar a censura e, ao mesmo tempo, refletir sobre o impacto de um governo autoritário, João das Neves encena *Antígona*, de Sófocles, com tradução de Ferreira Gullar. Mas, durante a década de 1970 e com o forçado desmantelamento da categoria teatral, seus projetos têm como objetivo a rearticulação dos trabalhadores da cultura, no sentido de um esforço de coletivização da produção. Nesse sentido, ele cria o Concurso e o Seminário de Dramaturgia Opinião, ambos realizados de 1970 a 1974. Ao mesmo tempo, João das Neves mantém uma ativa programação musical no Opinião, abrindo espaço para vários *shows*, alguns dos quais contaram com sua roteirização e direção.

De grande sucesso foi *Milton Nascimento, ah, e o som imaginário*, dirigido por João das Neves em 1970. No mesmo ano, é realizado o *show Opção* que, de acordo com sua proposta de integração entre os compositores populares e os artistas de classe média, dá continuidade às apresentações de *A fina flor do* samba, organizado por Tereza Aragão e Sérgio Cabral para integrar a programação alternativa do Opinião entre 1966 e 1968. Já

[6] A saber, o grupo era composto pelas seguintes pessoas: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão, todos oriundos do CPC do Rio, com exceção de Paulo Pontes, que integrava o núcleo cepecista da Paraíba.

em 1972, ele dirige o *show Se eu tivesse o meu mundo (1972)*, com João do Vale, e, em 1973, *Noitada de samba* (1973), que reuniu grupos e sambistas da tradição carioca.

O Último Carro, que ganhou o Prêmio Especial de Montagem do Serviço Nacional Teatro em 1967, mas não chegou a receber, é encenada pelo Opinião em 1976. Essa, sem dúvida, foi uma montagem histórica, que fez conhecer o crítico, encenador e articulador cultural enquanto dramaturgo. Três outras peças de sua autoria são também dessa fase: *O Quintal*, escrita a pedido de Ruth Escobar para compor o espetáculo *Feira brasileira de opinião*, o qual não pode ser apresentado devido à censura, *Mural mulher* e *Café da manhã*. O espaço praticamente encerra suas atividades com a encenação de *Mural mulher*, em 1979, um ano antes de definitivamente fechar as portas, em 1980, em função da venda do imóvel.

João das Neves é um símbolo de resistência. Manteve-se firme na proposta de um teatro popular em meio a um contexto absolutamente adverso a qualquer iniciativa artística que se posicionasse criticamente. Além de um dos fundadores do Grupo Opinião, foi o responsável pela continuidade de seus trabalhos mesmo depois da saída de alguns de seus principais integrantes e do endurecimento do regime militar em 1968, com a decretação do Ato Institucional N° 5, conhecido como o "golpe dentro do golpe", que significou a revogação de todas as liberdades constitucionais. Pode-se ainda notar as várias frentes de engajamento de Neves, que atuou como produtor, dramaturgo, diretor e articulador cultural, mantendo o grupo em atividade por mais de quinze anos. Para além do excepcional artista, João das Neves foi também o propositor de um debate estético-político de grande relevância para o entendimento do processo cultural brasileiro do pós-64. Enfrentou o processo de estetização da cena empreendido pela vanguarda contracultural, bem como a censura e as perseguições impostas pelo regime militar.

Da abertura política à atualidade

O ano de 1986 marca a fundação do Grupo Poronga e a transferência definitiva de João das Neves do Rio de Janeiro para Rio Branco, no Acre. Em 1987, Neves escreve e dirige a primeira versão da peça *Caderno de acontecimentos*, resultado de uma oficina realizada a convite da Universidade Federal do Acre e da Fundação Cultural de Rio Branco. Em montagem memorável, ele também encena, em 1988, *A missa dos quilombos*, de Milton Nascimento, Pedro Tierra e D. Pedro Casaldáliga. O espetáculo foi apresentado

nos Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, contando com mais de trezentos participantes e quarenta mil espectadores. Em 1989, ele escreve e dirige *Tributo a Chico Mendes*, a pedido do Conselho Nacional de Seringueiros; e, ano seguinte, cria a peça *Yuraiá – O rio do nosso corpo*, inédita e ainda não publicada ─ como, aliás, a maior parte das peças de sua autoria.

Em 1992, João das Neves transfere-se para Lagoa Santa, em Minas Gerais, e dirige a peça *Primeiras estórias*, uma adaptação de dez contos do livro homônimo de Guimarães Rosa, encenada em diferentes locais do Parque Fazenda Lagoa do Nado, em Belo Horizonte. O espetáculo foi resultado de uma oficina realizada na capital mineira. Em 1995, o projeto *Primeiras estórias* é retomado a convite da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com os formandos do Departamento de Artes Cênicas, e ocupa o Parque Ecológico Monsenhor José Salim. O espetáculo volta a ser encenado no ano seguinte em Minas Gerais, com atores de Campinas e Belo Horizonte, em função do II Festival Internacional de Teatro (FIT).

Ao se mudar para Minas Gerais, e de acordo com o interesse pela cultura popular que o acompanha desde o início, João das Neves aproxima-se das congadas, manifestação cultural e religiosa afro-brasileira. Assim, ele escreve e dirige a peça *A santinha e os congadeiros*, encenada por membros das guardas de congado da cidade de Sete Lagoas e do município de Oliveira, Minas Gerais. Muito ligado também às questões sócio-políticas regionais, ele ainda dirige a peça *Maria Lira*, escrita em parceria com Luciano Silveira e encenada pela Companhia de Teatro Ícaros do Vale, no Vale do Jequitinhonha, e a ópera *Auto da catingueira*, de Elomar Figueira de Mello, encenada pelo Grupo Giramundo e Terno Teatro no Palácio das Artes.

A partir dos anos 2000, a temática da negritude é recorrente na produção de João das Neves, que destaca seus aspectos culturais e suas formas de resistência. Em 2006, ele dirige a peça *Besouro cordão de ouro*, de Paulo César Pinheiro, que ficou mais de cinco anos em cartaz e realizou temporadas por todo o Brasil. Dando continuidade ao que ficou conhecida como trilogia negra, nos anos subsequentes, Neves encena a peça *Galanga, Chico rei*, também de Paulo César Pinheiro, e *Zumbi*, baseada em *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Essa última foi realizada a convite de Cecília Boal e do Instituto Boal e contou com um elenco composto somente por atores negros, selecionados em oficinas realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro.

João das Neves também participa da criação do Grupo dos Dez, em 2008, cujos integrantes, em sua maioria, fizeram parte dos elencos das peças que compõem a trilogia negra, reunidos com o desejo de pesquisar o teatro musical brasileiro. O primeiro espetáculo do grupo, com direção de Neves, foi baseado na obra do romancista mineiro Agripa Vasconcelos: *Saga do país das Gerais*. Em *Madame Satã*, terceiro espetáculo do coletivo, João das Neves divide a direção com Rodrigo Jerônimo, que também assina a dramaturgia. O espetáculo foi indicado como um dos melhores do ano em 2017 pelo jornal *Folha de S. Paulo*, venceu o Prêmio Leda Maria Martins 2017, na categoria de Melhor Espetáculo de Longa Duração, e recebeu diversas outras indicações.

Como se observa, João das Neves desenvolveu ininterruptamente e até a atualidade, trabalhos de grande relevância não só para o teatro, mas para as artes em geral, muitos deles que nem couberam nessa apresentação. Ainda em 2018, ele publicou o que seria sua última obra, um livro de poemas intitulado *Diálogos com Emily Dickinson*, produzido e editado de forma independente. Ao longo de sua trajetória, ele foi ator de teatro e cinema, participou da fundação, entre outros, dos grupos Os Duendes, Opinião, Poronga e dos Dez, escreveu uma série de peças voltadas tanto ao público adulto como infantil, dirigiu espetáculos que marcaram a história do teatro brasileiro, foi produtor de *shows* de grandes nomes da música popular e atuou em diversos estados, como Rio de Janeiro, Acre e Minas Gerais. Um artista multifacetado, cujo legado é um dos mais importantes para a cultura brasileira e se confunde com a própria memória do teatro nacional.

O contexto da presente pesquisa

O exposto acima teve por objetivo apresentar e contextualizar, mesmo que brevemente, o percurso criativo e militante de João das Neves, tendo em vista que a presente pesquisa transita por diferentes momentos de sua atuação. Trânsito esse ensejado pelo exame de seu trabalho teatral no Grupo Opinião, que além de possibilitar uma visão panorâmica de seu percurso artístico, também, acredita-se viabilizar o conhecimento do processo cultural brasileiro e das transformações provocadas pela inflexão militar. Desse modo, e a fim de se compreender o projeto teórico/prático na base da criação do Grupo Opinião considerando-se o ponto de vista de João das Neves e as condições para a continuidade do processo de construção do teatro épico-dialético no Brasil, iniciam-se as análises, no **Capítulo 1 – Os anos 1960,** pelo espetáculo que veio a dar nome ao coletivo.

Mas, na medida em que os integrantes do Opinião eram todos oriundos do Centro Popular de Cultura, mostrou-se inevitável o reexame da ação cepecista – em parte já empreendido em minha pesquisa de mestrado[7]. E isso de modo a apreender o primeiro espetáculo do grupo, o *Show*, e a proposta de rearticulação do coletivo Opinião em perspectiva histórica.

Nesse sentido, foi retomado o pensamento estético-politizante de Carlos Estevam Martins exposto em artigos publicados no livro *A questão da cultura popular*, lançado em 1963 pela editora Tempo Brasileiro, também composto pelos textos do *Anteprojeto do manifesto do CPC*. E, ao cotejar o pensamento de Martins com o de Neves, procurou-se destacar as diferentes relações e ênfases entre a questão artística e militante. Em decorrência, o *Show Opinião* foi analisado a partir do que se chamou elementos fundantes: o protagonismo do "povo" e seu caráter documentário, a valorização da cultura popular e a parceria estabelecida com artistas engajados e com experiências musicais culturalmente elitizadas.

Já no **Capítulo 2 – O trabalho de João das Neves**, buscou-se detectar e examinar a presença de tais elementos em seu fazer teatral desde o início dos anos 1960, como em seu grupo semiprofissional Os Duendes. Para tanto, foi igualmente abordado o trabalho posterior de Neves, e a análise de peças escritas nas décadas de 1980/1990/2000, bem como de suas circunstâncias de produção. E isso por se acreditar que o percurso ulterior de João das Neves ajude a elucidar algumas particularidades de seu pensamento e prática nos primeiros anos de trabalho no Grupo Opinião, cuja proposta coletivizada de organização dilui as contribuições individuais. Nesse capítulo, interessou principalmente verificar quais aspectos de seu fazer teatral mantêm-se e quais prevalecem em outros contextos.

Avançando-se na cronologia do trabalho de João das Neves no Grupo Opinião, no **Capítulo 3 – Os anos 1970**, pretendeu-se o exame do processo político e cultural instaurado a partir de 1968. Do ponto de vista político, o período é marcado pelo endurecimento do regime militar, com a decretação do Ato Institucional Nº 5, e a intensificação dos procedimentos de censura e repressão. No que se refere à produção cultural, no caso específico do Opinião, esse momento corresponde à manutenção administrativa e artisticamente encampada por João das Neves. À vista disso, procurou-

[7] CARBONE, op. cit., p. 82-129.

se inventariar as atividades por ele promovidas ou que contaram com sua ativa participação, como o Concurso e o Seminário de Dramaturgia Opinião.

Sobre o Concurso e o Seminário de Dramaturgia Opinião, foram analisadas suas propostas e formas de organização, bem como sua viabilidade frente às novas condições políticas, inclusive no que se refere ao subsídio e à censura governamental. Para uma maior compreensão do caráter do Concurso, das produções preponderantes e do pensamento estético-político de João das Neves, propositor e um dos jurados de tal premiação, algumas peças foram estudadas, como as finalistas do ano de 1972, *O trágico fim de Maria Goiabada*, do pernambucano Fernando Melo, e *O lixo*, do mineiro Marcio Sgreccia. E isso, por um lado, tendo em vista as distintas ideias e formas artísticas expressas nessas obras e, por outro, as diferentes avaliações dos jurados, entre eles, João das Neves.

Na segunda metade da década de 1970, João das Neves dedica-se, especialmente, à dramaturgia e à encenação. Portanto, no **Capítulo 4 – Da atitude à representação**, os materiais investigados foram duas de suas produções artísticas: uma cênico-dramatúrgica, *O último carro*, bem como certos aspectos da encenação de *Dois perdidos em uma noite suja*, de Plínio Marcos. No caso de *O último carro*, sua análise objetivou unir a perspectiva do trabalho de escrita e encenação de João das Neves à da recepção do espetáculo, para o que também se lançou mão do exame do pensamento do dramaturgo, por meio do levantamento de suas declarações no período. Desse modo, procurou-se reconhecer o que foi preponderante na sua proposta dramatúrgica, ao mesmo tempo evidenciar as condições e contradições de ação político-cultural no momento histórico.

No **Capítulo 5 – O modelo popular e documentário de João das Neves**, apresentou-se e discutiu-se o seu trabalho em torno da noção brechtiana de modelo. Para tanto, retomou-se a análise de seu percurso dramatúrgico, a fim de demonstrar as diferentes formas de apropriação dessa ideia. E isso para, na sequência, expor dois dos modelos que, conforme acredita-se, transformaram seu fazer teatral. O primeiro desses modelos refere-se às manifestações populares e, mais especificamente, à estrutura de organização e representação dos folguedos. Enquanto o segundo diz respeito às mais modernas experimentações sobre a peça radiofônica de seu tempo e seu caráter documentário.

Nessa direção, explicitou-se as relações de João das Neves tanto com a dramaturgia alemã quanto com a peça radiofônica, a partir da inventariação do intercâmbio promovido e incentivado por ele entre os dois países. Destacou-se ainda que a investigação de tais temas foi motivada por sua última peça a ser apresentada no espaço do Opinião, *Mural mulher*, cuja análise deixa ver, além da operacionalização desses modelos, outras características de seu trabalho teatral mantidas em produções futuras. Por isso, *Mural mulher* foi chamada de peça-síntese, por também se configurar como uma espécie de modelo para o próprio autor. Acrescenta-se que a análise do trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião permitiu verificar as relações entre arte e política, forma e conteúdo, teoria e prática, e avaliar o processo cultural brasileiro dos últimos sessenta anos.

CAPÍTULO 1 – OS ANOS 1960

> *A paixão pelo encontro com o povo, que realmente para nós era incandescente e ao mesmo tempo romântico, informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. Eles continuavam com seus problemas salariais, de organização, de sindicato, de lutas. E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos muito mais com eles.*
>
> **VIANNA (PEIXOTO, 1999, p. 175).**

Com estreia no dia 11 de dezembro de 1964 e, importante ressaltar, realizado pelo Grupo Opinião, que na época atuava legalmente com o nome do Teatro de Arena de São Paulo[8], o *Show Opinião* é considerado "a primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar" e que ensejou a instauração de "uma espécie de quartel-general da resistência cultural" (COSTA, 1996, p. 101). Apresentado no teatro do *Shopping Center* da Rua Siqueira Campos no Rio de Janeiro, *Opinião* teve direção geral de Augusto Boal. O grupo apostou na indefinição de um espetáculo/*show*, articulado em torno de canções de compositores como Carlos Lyra, Edu Lobo, Pete Seeger, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes e os próprios João do Vale e Zé Kéti, cujas experiências de vida davam alinhave ao roteiro e imprimiam um caráter documentário à obra. Juntamente com Nara Leão, os três eram ao mesmo tempo personagens e intérpretes de si mesmos.

No entanto, tal proposta não tinha como objetivo expor experiências individualizadas, mas refletir sobre diferentes condições de vida e, por isso, de classe. O compositor João do Vale representando o emigrante nordestino; Zé Kéti, o sambista do morro; e Nara Leão, a classe média alta carioca. Portanto, cada um deles também era identificado a uma determinada tradição cultural. Outras intervenções textuais atravessavam as canções, de modo a comentar o que era cantado. Para além do tema

[8] João das Neves esclarece que é somente a partir de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho*, com estreia em 1966, que o grupo passa a se denominar apenas Opinião, nome fantasia para Sociedade Arte e Cultura Civil Limitada, uma sociedade civil sem fins lucrativos, firmada antes mesmo da estreia do *Show*. Isso não significa que o grupo, desde seu primeiro projeto, assim não fosse reconhecido, mas sim que ele esteve até então franqueado ao Teatro de Arena de São Paulo, a quem pagava cinco por cento de sua renda. (Conforme informação que consta na entrevista a mim concedida em 22 de novembro de 2012, durante a elaboração da pesquisa para minha dissertação de mestrado. As passagens dessa entrevista que dizem respeito ao Grupo Opinião são inéditas por não terem sido incluídas na dissertação, cujo objeto era especificamente a produção crítica de João das Neves para o jornal *Novos Rumos* em 1960, e acompanham agora a presente tese).

organizador do espetáculo – a liberdade de expressão/opinião – as três figuras se amalgamavam pela dificuldade de se fazer música no tempo em que os pressupostos mercantilistas já se estabeleciam enquanto ditames da produção musical. Assim, João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão encontravam sua identificação como trabalhadores da cultura, e a reflexão se voltava para o embate com a cadeia produtiva do mercado da música, evidenciando as diferentes experiências entre eles e o necessário posicionamento do artista para esse enfrentamento.

Ao se recuperar a fortuna crítica do *Show Opinião*, destaca-se, primeiramente, a problemática levantada pela interpretação feita por José Ramos Tinhorão em artigo intitulado "Um equívoco de 'Opinião'", publicado em *Música popular: Um tema para debate*. Juntamente com o interesse pelo restaurante Zicartola, Tinhorão (1997, p. 73) avalia o espetáculo como "[...] um curioso momento sociológico: o da apropriação da cultura popular pela classe média sem cultura própria". Para fundamentar sua leitura, o autor se volta para o começo do século XX na tentativa de buscar modelos históricos que justifiquem o caráter "usurpador" da cultura popular pela classe média. No entanto, os exemplos expostos para a constituição de um pensamento que procura reconhecer um determinado processo ignoram o projeto do Centro Popular de Cultura (CPC), de grande importância para o entendimento da criação de um grupo como o Opinião.

Por outro lado, há autores que, ao contrário de Tinhorão, tomam o Centro Popular de Cultura como passagem importante para as reflexões sobre a formação do grupo, mas partem da ideia de que o "[...] Opinião radicalizava e tentava realizar os termos do *Manifesto* do CPC", como Marcos Napolitano (2010, p. 52) em seu livro *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. A mesma chave de leitura se encontra implicitamente no artigo de Arnaldo Daraya Contier (1998, n.p.). intitulado "Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (Anos 60)", onde o autor afirma que, a partir de 1962, "[...] esse *Manifesto* tornou-se o *discurso* oficial de um projeto programático sobre o nacional e o popular na cultura, sob a óptica do marxismo".

Sobre a atuação do grupo quando identificada "com um suposto 'ideário cepecista'", João das Neves afirma que era esse ideário "ao qual justamente os futuros formadores do Opinião se opuseram" (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 8). No entanto, ao se analisar as declarações de Neves, as quais revelam seu pensamento nos anos de participação em tais projetos, como também suas avaliações posteriores, verifica-se que

ele sempre procurou valorizar o trabalho realizado no CPC, aliás, como poucos, empenhando-se por desvencilhá-lo dos equívocos de análise muitas vezes vistos. Neste sentido, a pesquisadora Natalia Cristina Batista (2019, p. 73) afirma que: "Para Neves, não existia um desejo de ruptura entre as propostas [do CPC e do Opinião]. A conjuntura é que os obrigou a fazer um trabalho direcionado à classe média e dentro da burocracia do Estado [...]." Sendo assim, como entender a afirmação de Neves sobre as motivações do Grupo Opinião em uma perspectiva que considere o pensamento que sua trajetória artística e militante deixa ver? Para isto, se faz necessário o exame de sua posição frente à atuação cepecista, a fim de que se possa entender o projeto teórico/prático na base da criação do Grupo Opinião, segundo o próprio João das Neves.

Figura 1 – Formação original do Grupo Opinião

Fonte: Acervo João das Neves - UFMG

Arte do povo ou popular revolucionária?

De acordo com João das Neves, diretor do Departamento de Teatro de Rua do CPC e, posteriormente, produtor do primeiro espetáculo do grupo que se reuniu para formar o Opinião, um dos problemas de avaliação do trabalho cepecista encontra-se na leitura equivocada do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, elaborado por Carlos Estevam Martins, como pensamento hegemônico do CPC. Em parte, pode-se entender esta identificação pelo pouco material que resistiu ao incêndio do prédio da UNE em 1964 e, assim, pelo fato do *Anteprojeto* ter sobrevivido como praticamente o único texto escrito a respeito de seu tema. Isso lhe deu um peso documental único, quase como se ele não

fosse o que realmente foi: um rascunho prévio, um "anteprojeto". E, no entanto, ele acabou sendo tratado como se tivesse sido uma formulação finalizada representativa "do CPC".

Apesar disso, na década de 1980, alguns estudos com o objetivo de reavaliar esse trabalho tomaram o *Anteprojeto* como referência primeira e última para se pensar o CPC, sendo eles: *Seminários*, de Marilena Chauí (1983) e *Cultura brasileira e identidade nacional*, de Renato Ortiz (1986). E, em grande parte, eles ajudaram a endossar o exame da atuação cepecista como paternalista, panfletária e artisticamente inferior. O equívoco levantado por João das Neves é corroborado por Fernando Peixoto (1989, p. 9-10), o qual afirma que o CPC "não foi um bloco monolítico, isento de divergências e contradições internas". Ainda há de se considerar que dele participaram artistas e intelectuais ligados às mais diversas linhas de pensamento e prática, a começar pela esquerda católica, representada, principalmente, pela Ação Popular (AP), passando pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e incluindo os desvinculados de qualquer organização com vista partidária.

De tudo isso depreende-se, portanto, a necessidade de se entender o CPC como um ambiente fomentado pelo debate, composto por artistas e intelectuais com as mais diferentes formações, experiências e concepções sobre o trabalho que faziam. E tendo em vista as inquietações dos dissidentes do Teatro de Arena de São Paulo, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, junto com Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman, que foram os idealizadores do Centro Popular de Cultura, pode-se afirmar que o objetivo que levou à união dessas pessoas foi a busca pelos interlocutores com real interesse nos assuntos abordados em suas produções, ou a classe trabalhadora – o camponês e o operário –, ou ainda, o que se habituou chamar de "povo[9]". Essa busca, muitas vezes concretizada em

[9] De acordo com Nelson Werneck Sodré: "*Povo*, no Brasil, [...] é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este" (**Quem é o povo no Brasil?** – Cadernos do povo brasileiro n° 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p, 37). Como se observa, o conceito de povo, nesse momento, muitas vezes se confunde com as forças que compõem a política de "frente única" do Partido Comunista, tal como exposta em sua Declaração de Março de 1958. Nesse documento, vê-se que ela abarca os agentes nacionalistas e democráticos, sendo, portanto, bastante heterogênea e encerrando muitas contradições. No que se refere à cultura, Carlos Estevam Martins defende a organização de uma "frente única no *front* cultural". E, mesmo afirmando que sua composição ainda não pode ainda ser definida teoricamente, ele aponta para a união entre "os representantes culturais do proletariado e os representantes culturais de outras classes e extratos da população" (**A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963, p. 69). Quando, neste trabalho, se falar em "povo", refere-se à classe trabalhadora composta pelo operariado e pelo campesinato, tal como,

um contato efetivo e, em outros momentos, apenas aspirada, acabou por transformar esses artistas e suas práticas, tanto do ponto de vista organizacional e produtivo quanto de suas referências criativas e, portanto, estéticas.

Nesse sentido, e de acordo com as colocações de João das Neves e com o que elas deixam detectar, delineavam-se dentro do CPC pelo menos dois caminhos de análise de suas atividades: um derivado das próprias experiências práticas e, outro, ainda que permeado por essas, ancorado mais fortemente em concepções teóricas pré-concebidas. Enquanto alguns artistas, identificados ao primeiro grupo, deram origem ao Opinião; Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC e o qual Neves chama de "intelectual de gabinete" (BARCELOS, 1994, p. 263), representaria o segundo. Tal raciocínio de Neves alude a um pensamento construído sem confrontação com a realidade, resultando em uma teoria, em última instância, alheada da história, assim como, em parte, pode ser considerada a exposta no *Anteprojeto do manifesto do CPC* e as análises que o tomam como única referência.

Para além da relação direta com a prática, o que se sabe do arcabouço teórico desses artistas também deixa concluir algumas divergências que se somam às verbalizadas por João das Neves. E para que não se fique apenas na rememoração de fatos e ideias, cabe dizer sobre um dos pontos mais destacados do *Anteprojeto* – a tentativa de "disciplinar a criação dos jovens artistas engajados", como resume Marcos Napolitano (2010, p. 28) –, que os escritos de Neves, ainda no pré-64, já apontavam para outro entendimento.

Em crítica sobre a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, apresentada na temporada carioca do Teatro de Arena no ano de 1960, João das Neves cita algumas passagens de "A utilização de um modelo restringe a liberdade artística?[10]", de Bertolt Brecht, mais recentemente publicado em *Estudos sobre o teatro*, traduzido por Fiama Pais Brandão. Nessa entrevista[11], Brecht (2005, p. 219) defende uma orientação estética em oposição à reprodução generalizada de certos procedimentos teatrais e, assim,

acredita-se, era o entendimento de alguns dos jovens artistas ligados ao Centro Popular de Cultura, entre eles, João das Neves.

[10] O título em inglês, conforme tradução de John Willett, é: "Does Use of the Model Restrict the Artist's Freedom?" (BRECHT, Bertolt. **Brecht on Theatre** – The development of an aesthetic. New York: Hill and Wang, 1964, p. 222-225)

[11] Realizada por E. A. Winds, diretor do teatro da cidade alemã Wuppertal.

questiona a concepção de liberdade artística: "os artistas dramáticos que 'gozam de liberdade de criação' não estão, ainda assim, tão livres como parecem, bem vistas as coisas. São eles, habitualmente, os últimos a se libertarem de preconceitos, convenções e complexos centenários". Brecht (2005, p. 219) conclui seu raciocínio com a questão da comunicação, sugerindo o que nela está implicado até mesmo do ponto de vista comercial: "Encontram-se, sobretudo, numa dependência absolutamente indigna em relação ao 'seu' público."

Na contramão do que se lê acima, Carlos Estevam Martins professa, no *Anteprojeto*, a total e completa submissão do artista militante, o qual se dedica a falar a uma plateia diferente de seus pares ou de sua classe. O ponto de partida de Estevam é justamente o levantado na última sentença de Brecht acima citada: a relação artista-público ou a comunicação, que ele opõe à pura expressão[12]. Fazendo uso de suas próprias palavras: "O compromisso só aparece como uma restrição, como uma fonte de impedimento à liberdade criadora quando se verifica algum divórcio entre o artista e o público a quem fala" (MARTINS, 1979, p. 71). No caso, a necessária coibição do artista militante, para Estevam, deriva de dois argumentos, um social e o outro propriamente estético. Em primeiro lugar, é citado o fato de que o cepecista "não pertence à classe revolucionária [o 'povo'] senão pelo espírito" (MARTINS, 1979, p. 71), corroborando a concepção burguesa de arte, em que o artista se distingue do produtor que é pelo caráter – sublime e belo – de sua produção; e, em segundo lugar, é declarada a crença na superioridade da arte praticada pelas elites, que esse mesmo "povo" seria incapaz de entender e/ou apreciar.

Assim, Martins compreende que a única possibilidade de transformação social seja pela via da "arte popular revolucionária", identificada à produção cepecista, a qual se propõe a falar *sobre* as urgências reais do povo e, por isso, capaz de conscientizá-lo – ao gosto do vocabulário da época. Ainda para Martins, essa que ele chama de "arte popular revolucionária", pode ser separada em duas instâncias autônomas: uma que se

[12] Segundo Carlos Estevam Martins: "Quando se pergunta 'para que criar?' a consciência artística tem sempre diante de si a possibilidade de se inclinar por uma dessas duas respostas: para dizer, ou para dizer a outro. O artista de minorias não chega a enfrentar conscientemente tal alternativa. Ele se decide pela expressão, em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que o define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência, a capacidade de objetivar os estados subjetivos que são vivenciados pelas sensibilidades privilegiadas em seu contato com o mundo exterior. Ao exprimir o que antes não fora expresso o artista da minoria sente ter realizado sua missão sobre a terra" (MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. **Arte em revista** – Anos 60 / 1, Rio de Janeiro, Kairós, 1979, p. 75).

refere ao conteúdo, e outra, à forma. E enquanto a primeira deve ser avançada politicamente, a segunda, visando à comunicação com as classes populares, apresenta-se deliberadamente conservadora, devendo-se sujeitar, por exemplo, às facilidades dos meios de entretenimento usados pelo mercado de artes.

> Tendo optado pelo público na forma do povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto a seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais, pois nelas se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte se pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo (MARTINS, 1979, p. 75).

Derivados da leitura textual de Brecht, os escritos de João das Neves deixam ver o reconhecimento de uma mudança de paradigma implicada na adoção de um novo modelo cênico/dramatúrgico, no caso épico. Enquanto um artista politizado – haja vista sua experiência no subúrbio carioca[13] – e, essencialmente, ligado à prática, Neves aponta para o entendimento dialético da relação entre "matéria" e "fatura" – termos tomados de Antonio Candido (1984). Essa linha de raciocínio descortina o equívoco do argumento exposto no *Anteprojeto*, cuja ênfase recai, como já dito, no conteúdo das obras e no caráter vanguardista da arte praticada no CPC, enquanto "porta-voz dos interesses reais de uma comunidade" (MARTINS, 1979, p. 75) e, portanto, única e exclusiva detentora de coerência político-estética. Mesmo que ainda faltasse certa clareza a esses artistas, há nítidos indícios, nos escritos de João das Neves, de uma aproximação, sobretudo prática, do sentido político implicado também nas formas teatrais, e do entendimento de que uma obra de intenções politizantes está, acima de tudo, ligada aos procedimentos adotados. Compreensão essa que, como se verá, parece mais próxima a dos artistas ligados ao Cinema Novo, que expunham a necessidade de alteração não só dos conteúdos, mas também dos modos e meios de produção do cinema nacional.

[13] Refere-se aqui à experiência de Os Duendes, já mencionado na Apresentação da presente tese, do qual João das Neves foi um dos fundadores e diretor da maior parte de seus trabalhos.

É também nesse sentido que se pode compreender as divergências de João das Neves em relação à teorização classificatória das manifestações culturais e artísticas apresentada por Carlos Estevam Martins:

> Na arte popular[14], que é ligada a uma religiosidade muito grande, ele [Estevam] a associa a formas arcaicas do povo brasileiro, à ideologia do latifundiário etc. E isso não é verdade, ela é arte de resistência, pois se existe uma religiosidade dentro desse tipo de manifestação, não é da elite, é do povo, que pega a religião imposta pelo opressor e transforma isso em instrumento de libertação. [...] Coisas que nós já discutíamos na época, que geravam fortes discordâncias (COSTA; NEVES, 2010, p. 13).

Como se observa, João das Neves vê, na "arte do povo", a expressão de experiências sociopolíticas dialeticamente produzidas a partir de diferentes meios. Tais manifestações, para ele, são elaboradas sem que se perca de vista uma tradição cultural que é própria às classes populares, portanto, não à elite, e, ao mesmo tempo, do que lhes é subjetivamente imposto por essa mesma elite. Enquanto isso, para Carlos Estevam Martins (1979, p. 72):

> [...] a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento.

Já a concepção de "arte do povo" expressa acima, lhe imprime um caráter tão alienado quanto à definição de "arte popular", que é também apresentada no documento citado. Martins (1979, p. 73) considera que ambas "expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência". Para ele, a diferença entre elas reside apenas no fato de que a última seria feita não *pelo*, mas *para* o "povo" e com o objetivo único de entretê-lo. Dessa forma, como observa Renato Ortiz (1986, p. 72): "As observações tecidas em torno das duas primeiras ["arte do povo e popular"] são de caráter profundamente etnocêntrico", chegando "mesmo a denegar-lhes a condição de produtos

[14] De acordo com a definição de Carlos Estevam, leia-se aqui "arte do povo."

artísticos". Porém tendo em vista essas duas manifestações, a "arte do povo" e a "arte popular", serem apreciadas pelas classes populares, elas serviriam – para novamente usar o termo de Martins – aos artistas politizados enquanto "referências simples de linguagem", nas quais seriam enxertados conteúdos revolucionários.

Enquanto, no *Anteprojeto do manifesto do CPC*, "define-se a 'cultura popular', isto é, a prática do CPC, como ontologicamente 'verdadeira' em contraposição às falsas manifestações populares" (ORTIZ, 1986, p. 74), totalmente diferente é a relação que João das Neves (BARCELLOS, 1994, p. 263), ele próprio, procura estabelecer com a "arte do povo":

> Acho que nós conseguimos apreender uma linguagem das próprias camadas populares. A forma delas se expressarem... não só no Brasil, mas também como se expressam tradicionalmente essas camadas populares mundo afora. Isso porque [...] há mais de quinhentos anos se faz o mesmo teatro de rua, que tem suas raízes na *commedia dell'arte*, nos folguedos populares portugueses, que por sua vez passaram isso para nós.

Dessa forma, observa-se que, diferentemente da ênfase colocada na instrumentalização dos bens artísticos por Martins, Neves reconhece a transformação que a prática no CPC acarretou para os seus trabalhos e valoriza a apreensão de outra linguagem, ou seja, de códigos que abarcam novas potências discursivas. Sua fala também ajuda a ver que, muitas vezes, o esquematismo de que as produções do CPC são acusadas se refere a um tratamento que, de acordo com as circunstâncias de apresentação em espaços não convencionalmente teatrais, se impõe. O que pode ser observado no caso citado da *commedia dell'arte*, que trabalha com tipos fixos, um roteiro de ações (*canovaccio*) e um alto nível de improvisação dos atores. Tais características, que corroboram o caráter popular dessa arte, não diminuem a sua qualidade, que encontra no esboço, aparentemente superficial, sua especificidade. Mas tal leitura só é possível ao se analisar a práxis dos cepecistas, já que, segundo as teorizações de Martins, a "arte do povo" é desprovida de qualidades estéticas.

Fatores como a amplitude dos espaços, a necessidade de chamar e prender a atenção de espectadores que não se dispõem previamente a tais apresentações, a interferência de sons externos e mesmo a participação esperada – ou às vezes até mesmo inesperada – do público, são determinantes para a realização dessas peças que desenvolvem, em decorrência disso, uma linguagem própria, como comenta Neves. E se

certos aspectos de uma cultura intelectualmente elitizada são, em manifestações como essas, tornados menores – caso da potencialidade dramática dos atores –, outros elementos ganham expressão, como a habilidade improvisacional e a capacidade de diálogo com o público, no caso da atuação; ou de exploração de formas e cores no que se refere aos figurinos e adereços de cena. Por isso, na medida em que esses artistas se deslocam do edifício teatral, encontram, pela experiência e com o apoio de seus conhecimentos prévios, as formas adequadas para seu empreendimento.

Assim, a mudança de função social do teatro, que renunciava a seu lugar cativo – o edifício teatral – e a seu modo de produção empresarial, impunha a esses artistas o rompimento com a herança cultural de traços eminentemente dominantes, resultando na necessidade de outro repertório, fruto do esforço de aproximação das classes populares. E, como se disse, as apresentações em espaços não convencionalmente teatrais, como a rua, viabilizaram, em grande medida, essa transformação, tendo em vista a necessária adaptação dos conteúdos e formas condicionada às novas circunstâncias de atuação. Isso, no entanto, esteve ligado à concretude do exercício, à realização de "um teatro saído da prática e voltado para a prática", como escreve Vianinha (PEIXOTO, 1999, p. 107). Nesse sentido, a fala de Neves também evidencia o papel formativo que o projeto cepecista desempenhou para os próprios artistas a ele vinculados e, assim, se contrapõe a uma leitura paternalista que acaba diminuindo o trabalho do CPC. Se esses tinham – e de fato tinham – alguma ambição didática para com o seu público-alvo, o "povo", o resultado disso foi, para dizer o mínimo, uma relação marcada pelo ensino e a aprendizagem. Aprendizagem essa que acabou tendo peso maior para os realizadores do que para aqueles a quem eles se dirigiam, como também aponta Vianna (PEIXOTO, 1999, p. 175).

A questão da forma

Entre as controvérsias em torno do pensamento estético-politizante de Carlos Estevam Martins, a questão formal parece sempre uma constante. Sobre isso, ainda é relevante observar suas colocações em artigos publicados na primeira parte do livro intitulado *A questão da cultura popular*, lançado em 1963 pela editora Tempo Brasileiro, também composto pelos textos do *Anteprojeto do manifesto do CPC*. Nesses outros

documentos, se vê reafirmar os postulados no *Anteprojeto*, mas agora com exemplos concretos, que merecem ser analisados.

Se a "arte popular revolucionária" ganha o *status* de "cultura popular", ela continua a ter como propósito a "educação revolucionária das massas" (MARTINS, 1963, p. 31). Ratificando, portanto, o papel a ser desempenhado pela vanguarda cultural militante, ele enfatiza: "A cultura popular significa [...] uma doação de cima para baixo, uma transferência de valores culturais possuídos e cultivados em setores privilegiados da sociedade" (MARTINS, 1963, p. 37). Sua forma de constituição é a mesma, tomando de empréstimo formas produzidas pelo próprio povo, já que, segundo o autor, "é sempre possível introduzir conteúdos políticos em produtos culturais revolucionariamente neutros" (MARTINS, 1963, p. 33). Martins trabalha, nesse sentido, com o exemplo de uma escola de samba, a qual se caracteriza, para ele, "como simples e inofensiva manifestação das necessidades de expressão, divertimento e de coesão experimentadas por um grupo social determinado" (MARTINS, 1963, p. 32). Porém, ela "poderia se converter em caso típico de cultura popular bastando para isso que, sem perder suas características vitais anteriores, ela passe a funcionar como meio de produção de consciência política", pois "de fato, a cultura popular se realiza por intermédio dessa apropriação, para fins políticos, dos meios de produção cultural" (MARTINS, 1963, p. 33).

Na medida em que Martins materializa seus argumentos, ele também didatiza sua concepção estético-politizante, que se mostra ainda mais problemática. Ao declarar, como princípios da arte política, a "doação de cima para baixo", a "transferência de valores culturais" ou mesmo a "apropriação da cultura popular", ele se afasta ainda mais da ideia praticada e, assim reelaborada, pelos cepecistas. Isso, no entanto, não parece casual, mas sim uma tomada de posição pessoal em relação a certo pensamento que também compunha o CPC. É ainda nesse sentido que se pode entender a adoção de um novo termo à "arte popular revolucionária", agora designada "cultura popular" e não mais atrelada ao coletivo militante. Assim, se o exemplo da escola de samba reitera a total alienação do "povo", destituído de qualquer capacidade crítica, ele remete diretamente a uma das produções cinematográficas do CPC, como se verá adiante.

Toma-se aqui a posição de João das Neves para se pensar nas divergências entre o Departamento de Teatro de Rua do CPC, que o tinha como diretor, e o pensamento

artístico-politizante de Carlos Estevam Martins, seu diretor geral na primeira fase. Mas essas também se expressaram em outros setores, como o Departamento de Música e Cinema[15], cujos integrantes eram ligados a importantes grupos de renovação artística, como a Bossa Nova e o Cinema Novo, que também acabaram transformados pelas experiências cepecistas. Como analisa Marcos Napolitano (2010, p. 26), alguns artistas bossanovistas, identificados "com a ideologia nacionalista e a crença nas reformas sociais que mobilizavam boa parte da sociedade", encontraram "um tipo de comportamento musical [...] que deveria dar conta dos desafios colocados pelo momento histórico e pela singular situação da música na sociedade brasileira". Isso, em termos concretos, significa dizer que a "Bossa Nova do amor, do sorriso e da flor" "passou a fazer uma crítica à influência do jazz e também [...] uma análise das coisas que estavam influenciando a cultura brasileira naquele momento" (BARCELLOS, 1994, p. 97). Entre os artistas ligados a esse grupo, que ficou conhecido como Bossa Nova "Nacionalista", pode-se citar Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Baden Powell.

Desses, dois se destacam: Vinicius de Moraes, que teve uma importante participação no CPC, apesar de já ter quase cinquenta anos de idade na época, quando a maioria dos envolvidos era bem mais jovem, e Carlos Lyra, integrante do projeto cepecista desde o início[16], chegando a exercer o papel de diretor musical do CPC. Nesse

[15] Ferreira Gullar, ligado ao Departamento de Literatura e eleito o terceiro Diretor Geral do CPC (1963-1964), deixa ver, em seu depoimento, as divergências que perpassavam todos os setores de atuação cepecista. Sobre a sua escolha para Diretor Geral, ele explica que: "[...] surgiu a necessidade de se encontrar uma pessoa que não estivesse diretamente ligada ao passado do CPC, aos conflitos que já tinham existido entre o Vianinha e o Estevam. Porque o Estevam tinha uma visão mais fechada, embora fosse, como ainda é, uma pessoa inteligentíssima, com uma visão teórica das mais elaboradas. Mas, era evidente que o Vianinha, o Leon, e eu, inclusive, nós éramos mais artistas, o que significa dizer que a nossa visão era um pouco diferente. A gente não queria que o CPC se tornasse uma coisa dogmática, com uma teoria fechada e que tivesse que se ater àquela teoria, como se fosse uma camisa de força. A tendência do teórico é um pouco essa. Como ele não tem a prática, ele acha que a teoria resolve tudo. Então isso gerou uma dissidência em termos de CPC e daí veio a minha escolha para a presidência." Mais adiante, Gullar expõe as razões dos conflitos a que se refere: "[...] quando veio o golpe o CPC estava se reformulando. Certas posições que o CPC tinha adotado, como superestimar a questão ideológica em detrimento da qualidade artística, estavam sendo revistas. Na verdade, nós estávamos, mesmo, era fazendo uma autocrítica da nossa posição e estávamos revalorizando o trabalho artístico, tentando recuperar os padrões de qualidade. Isto, aliás, só foi acontecer mais tarde, já com o Grupo Opinião" (BARCELLOS, Jalusa. **CPC** – Uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 213-2016).

[16] Carlos Lyra participou ativamente da montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Chico de Assis, compondo as músicas da peça. Apresentada no saguão da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, ela foi o estopim para a idealização do projeto do CPC.

sentido, um trecho do depoimento de Lyra à Jalusa Barcellos (1994, p. 99) é bastante esclarecedor sobre sua relação com a "arte do povo":

> Na época, um dos meus propósitos para enriquecer a minha música era pesquisar dentro da música popular, buscar as raízes da música do povo. Melhor dizendo: era procurar nas raízes da música do povo todos aqueles elementos que pudessem nos enriquecer, ainda mais, musicalmente. Foi um pouco o que fiz no CPC.

De acordo com o depoimento acima, percebe-se que a relação com a "arte do povo" não se configura como uma tática para se fazer ouvir pelas classes populares, mas como possibilidade de enriquecimento do repertório dos próprios artistas, a partir de uma referência musical considerada propriamente nacional. O que significa dizer, como comenta Marcos Napolitano (2010, p. 30), que o diálogo dos bossanovistas nacionalistas com a cultura popular "visava muito mais ampliar o leque expressivo de sua música do que mimetizar a música popular das classes populares", como pensava Martins no que se refere às formas a serem adotadas pelos cepecistas enquanto estratégia didática. Ou ainda, do ponto de vista da conexão que se pretendia estabelecer com as classes populares: "O que estava em jogo era a necessidade de buscar novos materiais para a BN, não tanto de 'tocar junto' com os compositores populares" (NAPOLITANO, 2010, p. 27).

Já no que diz respeito ao Departamento de Cinema do CPC, os desentendimentos entre os diretores da primeira produção cepecista (*5X favela*) e Carlos Estevam Martins foram públicos. Esse projeto, inspirado no curta-metragem *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro[17], como comenta o pesquisador Reinaldo Cardenuto Filho (2008, p. 76), "nasceu com a pretensão de contribuir para a renovação do cinema brasileiro a partir da realização de um filme com tendências modernas – em contraposição à produção puramente comercial". Ao mesmo tempo, e no que se refere à comunicação, como as demais produções do CPC, ele tinha como motivação "estabelecer um diálogo político com os espectadores populares na certeza de conscientizá-los para a luta de classes" (CARDENUTO F., 2008, p. 76).

[17] O curta-metragem também fez parte do filme, composto por mais quatro episódios: "Um favelado", dirigido por Marcos Farias; "Zé da Cachorra, dirigido por Miguel Borges; "Escola de Samba Alegria de Viver", dirigido por Cacá Diegues; e "Pedreira de São Diogo", dirigido por Leon Hirszman.

Quando da primeira exibição do filme, na ocasião da celebração dos 25 anos da UNE, Carlos Estevam Martins o apresentou desculpando-se pelo caráter pequeno-burguês de alguns de seus episódios. Para ele, "os cineastas cometiam o grave deslize de privilegiar a própria expressão artística acima da comunicação com as massas". (CARDENUTO F., 2008, p. 86). Martins chegou a publicar um artigo em *O metropolitano*, em que adjetivou o filme "em sua maior parte e em sua concepção" de "debochável", uma produção da qual a "massa debocha" (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 147). Nesse sentido, é interessante se examinar o depoimento de Cacá Diegues (BARCELLOS, 1994, p. 41), diretor de um dos episódios de *5X favela,* que chegou à direção geral do CPC por um curto período:

> Acontece que, da ideia de uma cultura nacional-popular, a posição hegemônica dentro do CPC evoluiu para uma instrumentalização da cultura como braço da luta política. Melhor dizendo: instrumentalização da arte como braço cultural da luta política. Na verdade, a posição hegemônica do CPC ignorava algumas qualificações do produto artístico que para nós eram fundamentais, porque trazíamos toda a ideia vigente, sobretudo na Europa, de um cinema de autor, de uma vanguarda formal, numa tentativa de revolução formal.

A ideia de um pensamento hegemônico citada por Diegues, a qual faz parte também das falas de outros integrantes do CPC, se refere claramente à influência preponderante de Carlos Estevam Martins, mas não corresponde à totalidade das concepções dos artistas sobre o trabalho que realizavam e nem mesmo às diretrizes de muitas de suas práticas, como os depoimentos de João das Neves deixam ver e até mesmo os contrapontos ao *Anteprojeto* aqui levantados evidenciam. E, diferentemente do entendimento de Martins, mais uma vez se vê colocada a relação entre as "qualificações do produto artístico" e seu efeito politizante, que Diegues atribui à influência do cinema europeu. Isso, somado ao acontecido na primeira exibição de *5X favela*, acarretou o fim da parceria entre os cepecistas e os diretores do filme, que vieram a aderir ao Cinema Novo[18], com exceção de Leon Hirszam, que deu continuidade às realizações cinematográficas como forma de militância dentro mesmo do CPC.

[18] Detonado pelo artigo de Carlos Estevam Martins citado, um debate entre ele e Glauber Rocha foi travado nas páginas de *O metropolitano,* que contou também com a publicação de um artigo de Cacá Diegues em favor das posições do cineasta. A análise desses textos, que apresentam as convicções de

Uma questão primordial para os artistas ligados ao Cinema Novo, aliás, insuficientemente desenvolvida no *Anteprojeto*, diz respeito à criação de um esquema alternativo à produção industrial, que já se fazia impor no Brasil – ainda que de modo bastante precário, como analisa Renato Ortiz (1986) – desde a década de 1950, com a criação das companhias cinematográficas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Para esses artistas, "a possibilidade de livre criação era precisamente um dos pontos de incentivo à atividade artística" em oposição às amarras do mercado de artes ou, para usar os termos de Glauber Rocha, das "maquinações industriais" (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 147-152). Acima de tudo, eles objetivavam dar início a uma produção que escapasse aos canais da cultura dominante, o que implicava alterar os modos de se pensar e fazer cinema no Brasil. Ou como comenta Miliandre Garcia de Souza (2002, p. 80), lhes interessava "não somente a nacionalização do conteúdo como defendia Carlos Estevam Martins, mas também a nacionalização da forma e da técnica".

Assim, as divergências em torno do pensamento artístico-politizante de Carlos Estevam Martins foram muitas, algumas com mais publicidade no período histórico de atuação do CPC, outras detonadas em momentos posteriores. Porém, as formulações do texto de Martins desencadearam críticas que acabaram sendo determinantes para a própria forma como – em um primeiro momento, entre o início dos anos 1980 e a década posterior – se passou a entender a história do CPC, como já apontado anteriormente. Tais análises, que se propunham examinar as expressões artísticas vinculadas ao CPC ou por ele promovidas, tinham forte tendência a interpretá-las segundo uma leitura pautada pelo *Anteprojeto*. Nesse sentido, não custa reforçar que certos escritos, como o de Marilena Chauí, tiveram um peso enorme e operaram em uma chave quase de descarte do que tinha sido feito. E, no entanto, conclui-se que:

> [...] no interior do CPC a conceituação elaborada no artigo *Por Uma Arte Popular Revolucionária*, popularmente conhecido como "manifesto do CPC", [...] desencadeou mais controvérsias, polêmicas, discussões e debates acerca da politização da produção cultural do que pensaram os pesquisadores e críticos que se dispuseram analisar o "manifesto do CPC" como síntese das manifestações artísticas produzidas no início dos anos 60 (SOUZA, 2002, p. 78).

seus autores, faz parte de: GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 146-164.

A aproximação do "povo" e o caráter documental

Produzida pelo Departamento de Música do CPC, ainda em 16 de dezembro de 1961, e realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a *I Noite da Música Popular*, que teve como subtítulo "Da Velha Guarda à Bossa Nova", pode ser entendida como a primeira proposta efetiva de "integração entre os compositores e intérpretes da classe média e das classes populares" (SOUZA, 2002, p. 111). Como comenta Jalusa Barcellos (1994, p. 98) sobre o evento: "o registro que ficou para a história é mais ou menos assim: 'o dia em que Carlos Lyra trouxe Cartola e Nelson Cavaquinho para dentro do Municipal". Considerado pela intelectualidade como reduto cultural da elite, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro recebia, pela primeira vez, artistas de origem suburbana para se apresentarem a uma plateia formada majoritariamente por estudantes universitários. Esse aspecto, que marcaria o evento, como comenta Barcellos, encobre, algumas vezes, as suas muitas outras significações, entre elas o fato de ter contribuído para a valorização de uma cultura habitualmente considerada menor pelos próprios espectadores presentes. Segundo Miliandre Garcia de Souza (2002, p. 113-114):

> [...] participaram do espetáculo os seguintes compositores e intérpretes: Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Moreira da Silva, Dilermando Pinheiro, Canhoto, Joel e Gaúcho, Lamartine Babo, Ciro Monteiro, Cartola, Zé Kéti, Heitor dos Prazeres, Nelson Cavaquinho, Araci de Almeida, Silvio Caldas, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Menescal e seu conjunto, Tamba Trio e a Escola de Samba de Mangueira [...], embora algumas matérias falassem na Escola de Samba da Portela.

Dividido em duas partes, a primeira metade do espetáculo contou com apresentações da Velha Guarda ou dos compositores populares ligados ao samba carioca. Já na segunda metade, Vinicius de Moraes teve papel de destaque, e foi dada ênfase à moderna música brasileira, representada pela Bossa Nova. Tal roteiro, que demarca a separação entre o universo cultural dos artistas participantes, reafirma as intenções dos bossanovistas em relação à música popular, entendida como um material sonoro propício ao enriquecimento, principalmente, formal de suas composições. Mas, a despeito de tal intenção, houve também um momento de se "tocar junto", como cita Souza (2002, p. 113): "O ponto mais dramático do espetáculo foi certamente a interpretação do choro *Lamento* produzido e interpretado por Vinicius de Moraes e Pixinguinha, transformando o espetáculo numa catarse coletiva." Mas, se este fato, do

ponto de vista da ideia bossanovista de diálogo com a música popular, parece excepcional, ele também pode ser reconhecido como expressão, do ponto de vista artístico, da estratégia nacionalista do PCB. Pois, como também comenta Miliandre Garcia de Souza (2002, p. 111), a *I Noite de Música Popular* foi "concebida como marco fundador da frente única na área da cultura".

Alinhadas à proposta de evidenciar a "arte do povo" apresentada por seus próprios criadores – e pode-se dizer também, em certa medida, à proposta de integração entre esses e os artistas de classe média – merecem ainda ser mencionadas as três edições do Festival de Cultura Popular, promovidas respectivamente em setembro de 1962, fevereiro e setembro de 1963. Sua segunda edição, por exemplo, contou com a apresentação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e foi realizada no Sindicato dos Metalúrgicos. Segundo o Relatório do Centro Popular de Cultura, também "houve apresentação especial do MCP[19] de Recife, com *A lncelença* de Luiz Marinho[20]" (BARCELLOS, 1994, p. 454). Já na terceira edição do Festival, realizada no teatro do CPC, ainda em fase de construção no prédio da UNE, "teve lugar um espetáculo que durou cinco horas e apresentou grupos folclóricos (Guerreiros das Alagoas, Capoeira de Angola e Grupo Solano Trindade), cantores (Araci de Almeida, Zé Kéti, Cartola, Ismael Silva, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra) [...]" (BARCELLOS, 1994, p. 454).

Nesse mesmo sentido, cabe ainda citar alguns aspectos da primeira experiência cinematográfica do CPC. Ao contrário do exemplo citado sobre a *I Noite da Música Popular* e mais próximo à proposta do Departamento de Teatro de Rua do CPC, os diretores de *5X favela* se dispuseram a ir ao encontro de uma parcela do que identificavam como "povo" e não o levar para os ambientes culturais da elite, como o Teatro Municipal. Todos os episódios foram, assim, gravados em morros cariocas[21] e, para além dos roteiros ficcionais, eles registram de um ângulo documental, ainda que com diferentes gradações entre eles, as favelas cariocas e seus habitantes. Desse modo, as próprias locações escolhidas expõem as condições de vida dos moradores do subúrbio

[19] O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado no dia 13 de maio de 1960, durante a primeira gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife. Era constituído por estudantes, artistas e intelectuais e tinha por objetivo uma ação de formação por meio da cultura popular.

[20] Peça teatral que estreou no Teatro Santa Isabel, Recife, em dezembro de 1962, e foi apresentada pelo Teatro de Cultura Popular do MCP.

[21] Os episódios foram filmados no Morro da Providência ("Um favelado"), Morro do Borel ("Zé da Cachorra"), Morro do Cabuçu ("Escola de Samba Alegria de Viver") e Morro do Cantagalo ("Pedreira de São Diogo").

do Rio de Janeiro que, por sua vez, participam das filmagens, atuando com maior ou menor destaque dependendo do caso. Nessa perspectiva, um episódio em especial merece destaque: “Escola de Samba Alegria de Viver”, dirigido por Cacá Diegues, com argumento de Carlos Estevam Martins.

O curta-metragem, que contou com a participação dos integrantes da Escola Unidos do Cabuçu e, portanto, com muitos moradores do morro de mesmo nome, teve seu roteiro construído a partir de fatos ligados à escola. Como comenta o pesquisador Thiago de Faria e Silva (2011, p. 95): “Em 1961, a Unidos do Cabuçu havia, de fato, vencido o desfile do grupo na Candelária e subido para o grupo especial com o enredo ‘Rio Antigo’, justamente o mencionado no episódio.” O curta-metragem, inspirado em acontecimentos vivenciados pelos integrantes da agremiação, a assume como personagem central da narrativa, e a coletividade que a constitui é apresentada como tal e sem destaques. Assim, “embora seja um episódio de ficção, os membros da escola ficcionalizam suas próprias vidas, em diálogo com as atividades do diretor e dos demais cineastas envolvidos” (SILVA, 2011, p. 95). Alguns deles, inclusive, ajudaram na produção do curta-metragem, o que, no entanto, não chegou a se configurar como apropriação de tais meios produtivos pelos moradores do Cabuçu. Além disso, contracenam com essa coletividade atores profissionais ligados ao CPC, como Oduvaldo Vianna Filho, que interpreta Gazaneu, presidente da escola recém-empossado que, a fim de produzir o desfile, contrai uma dívida com um agiota, a qual ele não tem condições de quitar. Mas, apesar disso, seu empenho, ao final, consegue colocar a escola na rua.

Há de se destacar, nesse episódio, a parceria entre Cacá Diegues e Carlos Estevam Martins, bem como o fato das ações figuradas no roteiro estarem todas atreladas à escola de samba, personagem central e coletiva, ao mesmo tempo, repita-se, exemplo não casual citado por Martins em *A questão da cultura popular*. Mas, para além de uma colaboração harmoniosa ou de uma possível incoerência a ser identificada em decorrência do que já foi dito, “Escola de Samba Alegria de Viver” evidencia as divergências entre as visões estético-políticas de ambos, conforme analisa Reinaldo Cardenuto Filho (2008, p. 161):

> Dessa tensão entre a postura de instrumentalização política e artística do Carnaval e a postura de apreciação (e certo entusiasmo) por uma

> manifestação cultural autêntica do povo, nasceu um filme com dupla personalidade e que sofre, desde a concepção do roteiro, de um grave problema de identidade. Da confusão entre as posturas ideológicas de Cacá Diegues e Carlos Estevam Martins, *Escola de samba* adquire contornos contraditórios que permitem enxergar, claramente, a desconfiança do cineasta perante a presença da militância cepecista na favela carioca [...].

As considerações do autor são, em grande parte, derivadas do exame do papel de Dalva em contraposição a Gazaneu, seu namorado. Pertencente a um sindicato, ainda que não se saiba a qual, ela é engajada politicamente. Mas, como observa Cardenuto F. (2008, p. 158), Dalva se configura como uma personagem apartada do convívio na comunidade, e seu "isolamento social é ressaltado pela montagem cinematográfica", que destaca, desde o início, seu distanciamento dos integrantes da escola de samba. Se "Gazaneu é interação", ao longo do curta-metragem, Dalva "perde importância dramática dentro do roteiro para se tornar uma simples observadora dos fatos" (CARDENUTO F., 2008, p. 159), que privilegiam a organização para a saída do desfile. A escola de samba, enquanto uma personagem, ganha, portanto, protagonismo na produção. E é justamente essa "postura de apreciação (e certo entusiasmo) por uma manifestação cultural autêntica do povo", como fala Cardenuto F., que interessa aqui destacar.

Na medida em que esses jovens artistas se aproximam, por meio de suas práticas, do "povo" e de suas manifestações artísticas, um universo cultural novo a eles se abre, o qual, mediado, inclusive, pelo entusiasmo, parece despertar-lhes uma maior disposição a aprender do que a ensinar ou, ao menos, de equipar tais atitudes. Aprendizado esse que inclui uma outra abordagem estética, e suas experiências começam a conter aspectos de uma "nova" forma, o documentário, cujos espetáculos do Grupo Opinião, não só o *Show*, irão explorar. Sobre esse aspecto, chamam a atenção as produções de Leon Hirszman e Eduardo Coutinho na tentativa de dar continuidade às pesquisas cinematográficas como forma de militância após os desentendimentos entre as posições de Carlos Estevam Martins e os artistas ligados ao Cinema Novo. Financiado pelo governo federal e com apoio do Movimento de Cultura Popular, Leon Hirszman produziu o documentário *Maioria absoluta*, que foi mixado nos primeiros dias de abril de 1964 e, em decorrência do golpe civil-militar, circulou muito pouco. O objetivo primeiro desse projeto era documentar o Método Paulo Freire de Alfabetização de Adultos, mas se transformou em uma denúncia do analfabetismo e da miséria do povo

nordestino. Realizado em Pernambuco, *Maioria absoluta* tem narração de Ferreira Gullar, permite que o "povo" se expresse por si mesmo e registra fragmentos da vida e expressão dos analfabetos do nordeste brasileiro, como o depoimento de Leon Hirszman deixa ver:

> Em *Pedreira de São Diogo* retirava da realidade imagens que estavam em mim, na minha cabeça, no meu coração, em minha maneira de sentir. Em *Maioria absoluta* deixei que a realidade viesse a mim. A não ser minha visão política sobre a questão social, não tinha qualquer atitude *a priori* sobre a abordagem estética. [...] Não mais imitava Eisenstein, colocando minha voz, dava voz aos outros. Esses "outros" eram os analfabetos, que os letrados diziam não saber falar, porque não sabiam escrever. No processo de realização descobri a poesia que havia na fala do pobre, do analfabeto, especialmente na gente do Nordeste (CALIL, 1997, n.p.).

Esse movimento, que talvez represente a maior transformação das produções cinematográficas cepecistas, no sentido do aprendizado de seus diretores, se revela, do ponto de vista estético, na exploração de uma forma documental, que se alinha também à produção de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer.* A produção do que seria o primeiro longa-metragem do CPC acabou interrompida por força do golpe civil-militar de 1964 e teve, inclusive, parte do material das filmagens apreendido e integrantes e camponeses envolvidos na filmagem detidos. O roteiro original de *Cabra marcado...* contaria a trajetória de João Pedro Teixeira, líder político assassinado a mando de latifundiários do Nordeste. Coutinho, que praticamente se mudou para Pernambuco entre os anos de 1962 e 1963, passou a conviver com Elizabete, viúva de Pedro Teixeira, e deu início às filmagens do longa-metragem em fevereiro de 1964, realizadas no Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão.

Da ideia original, uma adaptação de poemas de João Cabral de Melo Neto não autorizada pelo autor, Coutinho se voltou para a história que havia acompanhado durante uma UNE Volante, quando chegou a filmar o enterro de Pedro Teixeira. Para isso, o cineasta participou do movimento das Ligas Camponesas e frequentou o MCP, cujos integrantes fizeram parte da produção do filme, que, como *Maioria absoluta*, recebeu uma verba do governo federal para sua realização. E ainda que a película se estruturasse a partir de uma narrativa construída por seu diretor, ela teria um elenco formado essencialmente por camponeses e registraria acontecimentos que se deram de fato.

Esses exemplos mostram que uma vez que os jovens artistas ligados ao CPC se dispunham a uma aproximação real das classes populares, transformavam suas próprias concepções de arte e vida, como se pode observar no depoimento de Leon Hirszman, bem como no que fora apontado por João das Neves anteriormente. O cotidiano do "povo", suas condições de subsistência, suas elaborações artísticas, suas lutas, em suma, sua cultura acabou por formar alguns desses jovens, cuja estética resultaria do convívio com uma nova realidade. A forma do documentário é apenas um dos resultados de tal aprendizado prático, do qual emerge a necessidade de registrar o impacto que essas experiências representaram para alguns cepecistas e, assim, partilhá-las enquanto representações artísticas. O acúmulo desses novos conhecimentos, que caminham em direção oposta às teorizações estético-politizantes de Carlos Estevam Martins, se fará ver no *Show Opinião*, sem dúvida, uma etapa do processo de reorganização e reelaboração de alguns integrantes do CPC.

O *Show Opinião*

Nesse sentido, pode-se destacar um componente fundante do *Show Opinião*: o protagonismo do "povo" e seu caráter documentário. Além de compositor, a trajetória de João do Vale comporta os trabalhos como ajudante de motorista de caminhão, garimpeiro e auxiliar de pedreiro; já o sambista Zé Kéti, que morou na rua por um ano, até chegou a servir à Política Militar. Como se observa, as aspirações artísticas de ambos, antes de se concretizarem, tiveram de ceder lugar às condições básicas de subsistência, inserindo-os no mercado enquanto classe trabalhadora não especializada a prestar os mais variados serviços. No *Show*, eles partilham suas experiências de vida e profissão, juntamente com Nara Leão. E, como se observa, na medida em que se aproxima ou se considera o "povo" como componente de criação, a linguagem se altera e caminha no sentido do documento, no caso, cênico.

Ainda, os três personificam culturas que se expressam de modos diferentes, mas equiparados. Procedimento cênico/dramatúrgico que parece marcar uma posição frente à afirmação de Martins sobre o "atraso cultural do povo". Assim, no *Show Opinião*, a "arte do povo" não só ganha expressão cênica, como é outro componente fundante do espetáculo. Representando os universos musicais do sertão nordestino e do morro carioca, os ritmos rurais e o samba são interpretados por seus próprios compositores,

João do Vale e Zé Kéti. Xotes, desafios recolhidos de Cego Abelardo[22], incelença e enxertos de partido alto se articulam de modo a construir o espetáculo dramaturgicamente, tendo em vista fazerem parte da formação sociocultural dos compositores cujas narrativas, juntamente com as de Nara Leão, organizam a peça/*show*. Tais formas, eminentemente populares, têm sua origem no convívio social e cumprem uma função prática, ou seja, têm valor de uso, como a incelência, por exemplo.

Como diz João do Vale, incelença "é música que se canta em velório[23]" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 45). Ela, portanto, faz parte de uma cultura que, como tal, está indissoluvelmente atrelada ao cotidiano do compositor: "Viajando no caminhão, quando a gente via luz de lampião acesa numa casa de madrugada, podia contar – era velório. De longe se ouvia a cantoria" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 46). Ainda, a incelença cantada no *Show* é, como também comenta João do Vale, composta "com as letras do alfabeto": "Diz um A-Ave Maria / Diz um B-brandosa e bela / Diz um C-cofrin de graça / E um D-divina estrela / Esperança nossa" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 45). Maneja-se, assim, os meios mais elementares de

[22] Aderaldo (Abelardo) Ferreira de Araújo, nasceu na cidade do Crato-CE em 24 de junho de 1878, e faleceu em Fortaleza-CE, em 29 de junho de 1967. Em 1896, o jovem Aderaldo sofreu um acidente vascular e começou a tocar e cantar, recebendo trocados para sustentar a família.

[23] Nesse mesmo sentido, pode-se citar a tradição popular do *gurufim*, que segundo o pesquisador Luiz Antonio Simas: "Era uma brincadeira que se fazia bastante em velórios, sobretudo em velórios das comunidades mais pobres e das comunidades, especialmente, descendentes de africanas e africanos. [...] O *gurufim* era uma brincadeira para animar velório. A pessoa morria, tinha o velório, os comes e bebes, bebia-se o morto, que é uma tradição, e de repente, alguém começava a brincar. E falava assim "*Gurufim* veio?', daí o coro dizia 'Não veio', 'E quem é que veio? Baleia veio', 'Não veio", 'Quem é que veio? Sardinha veio?', 'Não veio'. E aí as pessoas ficavam falando nomes de cetáceos e de peixes. *Gurufim*, segundo Luís da Câmara Cascudo seria golfinho. E o golfinho, em diversas tradições, ele é o cetáceo que conduz as pessoas ao reino dos mortos. Nas culturas antigas do mediterrâneo, isso era muito comum. [...] Por causa dessa brincadeira, os velórios com festa, com samba, com batucada, começaram a ser chamados *gurufim*. E essa questão está muito ligada também à maneira como as culturas afro-brasileiras enxergam a morte. Porque a morte, para essas culturas, não é um conceito, como é para as culturas ocidentais. A morte é uma espiritualidade, e uma espiritualidade que pode te pegar. [...] Na cultura popular brasileira, inclusive no cristianismo popular, tinha aquela tradição de que quando a morte passa e leva um, a morte vai chegar, passar o rodo e levar mais dois. [...] Então existe também uma tradição que é vinculada ao fato de que quando você canta, quando você faz festa, quando você celebra, você não está só comemorando a vida do morto, o que aquele morto foi para a sociedade, você muitas vezes também está enganando a morte. A morte passa por ali, ela vê a batucada, ela vê a festa, ela vai parar e pensar: 'Com essa festa toda, não devem estar velando ninguém. Então existem várias nuances nessa maneira de lidar com a morte, que vão desde a tentativa de descontrair o velório, até a tentativa de você celebrar a importância do morto, até a tentativa de você driblar também a morte" (SIMAS, Luiz Antonio. Gurufim; A festa da morte. **Luiz Antonio Simas** – Canal do Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gNXwazaku6Y>>. Acesso em 22 jun. 2020).

expressão em uma exploração do campo musical, cuja sofisticação consiste justamente na articulação do simples e genuíno.

Outro exemplo interessante de uma arte que tem sua origem nas classes populares são os "improvisos" de partido-alto que, como o texto de apresentação do *Show Opinião* informa, seus autores, para ouvi-los, foram "atrás de Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, dona Zica, Sérgio Cabral, Élton Medeiros", autênticos representantes do samba carioca (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 8). Como define o pesquisador Nei Lopes (2019, p. 17), sambista e estudioso das culturas afro-brasileiras, "partido-alto é uma modalidade de cantoria", que, por sua vez, "é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma base melódica preexistente ou também improvisada, praticada, em diversas modalidades, por poetas cantadores populares". Tendo como uma de suas principais características a improvisação, por meio da qual se estabelece uma espécie de "batalha poética", o partido-alto ainda guarda fortes traços de suas matrizes culturais, anteriores à ideia de profissionalização do samba, que passa a exigir a assinatura de autoria de seus compositores. Por isso, essa modalidade é própria à "elite" dos sambistas ou é samba de "bamba[24]". Ainda segundo o autor, o que distingue o partido-alto são as circunstâncias em que se realiza e completa: "na roda de samba, e sempre de forma bem-humorada e brincalhona" (LOPES, 2019, p. 18).

Nei Lopes (2019, p. 152) também relata que "de início, os solos de partido-alto eram feitos mais comumente em coplas populares, quadrinhas ou trovas, quase sempre em versos heptassílabos, mas sem padrão métrico rigoroso, e com obrigatoriedade de rima apenas nos versos pares". Os versos de partido-alto recolhidos para compor o *Show Opinião* acompanham a estrutura citada acima, e as estrofes soladas apresentam o esquema de coplas, com rimas ABCB, como: "Preto não vai para o céu / Nem que seja rezador / Preto cabelo de espinho / Vai espetar Nosso Senhor" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 25). No *Show*, eles perdem seu caráter improvisacional e, enquanto as estrofes são divididas entre Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, os refrões são cantados de modo coral pelos três, sem necessariamente estabelecerem uma relação direta com

[24] Segundo Nei Lopes: "Palavra que vem do quimbundo *mbamba*, que significa algo como 'mestre consumado, muito exímio e sabedor'" (LOPES, Nei. **Partido-alto** – Samba de Bamba. São Paulo: Pallas, 2019, p. 160).

as estrofes, como o exemplo: "Xô, xô, barata[25] / Das cadeiras da mulata / "Xô, xô, barata / das cadeiras da mulata" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 25).

Sendo a base instrumental do *Show Opinião* composta por violão (Roberto Nascimento, Dorival Caymmi Filho), flauta (Alberto Hekel Tavares e Carlos Guimarães) e bateria (João Jorge Vargas e Francisco Araujo) (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 6), a presença, principalmente, dessa última, pautou muitas análises sobre o espetáculo, que enfatizam certa influência jazzística, interpretada como forma de agradar o gosto de sua plateia, majoritariamente formada por estudantes[26]. Mas é interessante notar que se há ausência de instrumentos propriamente ligados à cultura popular, como de percussão, a rubrica que introduz o quadro de partido-alto, indica: "O conjunto para os instrumentos e todos começam a bater palmas marcando o ritmo para partido-alto" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 21). Acompanhamento dos sambas de quintal ou de terreiro, apropriado aqui para a interpretação de tais versos, a marcação por palmas revela uma tentativa de manutenção de um traço musical próprio às camadas em que o partido-alto tem origem, garantindo, assim, a sua legitimidade.

Ainda sobre um dos sambas que compõem o espetáculo e, mais especificamente, sobre uma das mais significativas composições de Zé Kéti cantadas no *Show Opinião*, João das Neves declara:

> "Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião". Este não foi um texto feito por nós, encomendado, foi um texto espontâneo, o que o povo sentia. Era um texto do Zé Kéti que, naquele contexto, tinha um outro sentido. O Zé Kéti compôs isso durante o governo Lacerda. Eu me lembro que a Sandra Cavalcanti, que foi uma executora ideológica do governo Lacerda, fez a remoção de vários morros de Botafogo. Seus moradores foram para o subúrbio, onde se fundou

[25] Acompanhado do verso "Eu não sou parede não", esse refrão em dístico faz parte da tradição do samba baiano, descendente do lundu, ambos compondo a linhagem do partido-alto (Idem, ibidem, p. 85-86).

[26] Segundo Luiz Antônio Afonso Giani: "A reprodução dos ritmos populares deve-se basicamente à interpretação destes compositores (João do Vale e Zé Kéti). O acompanhamento instrumental, a cargo de músicos de classe média, desenvolve de forma estilizada nos ritmos nordestinos e dos morros cariocas. No caso da composição *Opinião*, o acompanhamento inspirado na batida do morro não deixa no entanto de pender para o balanço jazzístico a cargo da bateria" (GIANI, Luiz Antônio Afonso. **A música de protesto**: D'O Subdesenvolvido à Canção do Bicho e Proezas do satanás [1962-1966]. 1985. 495f. Dissertação [Mestrado em Ciências Sociais], Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1985, p. 262). Ou como comenta Marcos Napolitano: "A presença da bateria e do contrabaixo era indicadora de certa influência jazzística, embora restrita a algumas peças" (**Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB [1959-1969]. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010, p. 53).

> a Cidade de Deus. Aquele morro que era perto do Canecão foi todo removido para Bangu, Padre Miguel, e lá nasceu a Cidade de Deus. A Cidade de Deus nasceu da remoção daquele morro. O texto, a música do Zé Kéti, foi feita por causa da remoção daquele morro: "Pode me prender, pode me bater / [...] [Mas] Daqui do morro eu não saio não." No contexto da ditadura, aquilo era um libelo contra o golpe. Não estava dizendo "Sou contra essa ditadura", mas estava dizendo tudo. Mesma coisa "Carcará", feita pelo João do Vale por coisa da terra dele. "Carcará / Pega, mata e come." Quer dizer, se transformou em um grito contra a ditadura. É a habilidade de tirar de um contexto e colocar em outro para dizer metaforicamente o que você não pode dizer abertamente (NEVES, 2012 – informação verbal).

Apesar de organizado dramaturgicamente por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, os textos do *Show Opinião*, entre os quais estão as letras compostas por Zé Kéti e João do Vale, revelam "o que o povo sentia", como diz João das Neves, remetendo novamente ao aspecto documentário do espetáculo. A dimensão metaforicamente contestadora que a ditadura permitiu que tais composições ganhassem muitas vezes apaga a medida de sua criticidade original. Essa criticidade, que foi reconhecida, principalmente, pela classe média estudantil, está no entanto, relacionada a circunstâncias restritas às classes populares, como comenta Neves sobre o samba que dá nome ao espetáculo ou como se pode dizer de *Carcará*, composição de João do Vale interpretada como uma das alegorias mais emblemáticas do período. E pegando de embalo essa volta à musicalidade rural típica do sertão nordestino, outras são suas formas apresentadas no *Show*, cujas tradições rementem a outras bandas do mundo, ainda que muito se fale da composição de Vale citada.

Como comenta Nei Lopes (2019, p. 18), "o canto solista improvisado sobre uma base coral não é um traço exclusivo das culturas africanas. O extremamente elaborado repente do Nordeste brasileiro, por exemplo – e até mesmo por não se apoiar em base coral –, tem origem claramente ibérica". No *Show*, que mostra também repentes compostos para um desafio, espécie de duelo verbal, essa origem é narrativamente exposta por Nara Leão que, citando Manuel Cavalcanti Proença, pesquisador da cultura popular brasileira, diz: "O desafio chega ao Nordeste nas caravelas. O baião nasce da viola dos cantadores" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 31). O texto da cantora ainda informa que o desafio interpretado por ela e João do Vale no *Show*, se deu originalmente entre Cego Abelardo e Zé Pretinho, do Piauí, na cidade de Varzinha, também do Piauí, em 1916, rendendo um prêmio de oitenta mil réis aos participantes.

No desafio apresentado no *Show Opinião,* tal como os cantadores nordestinos, eles preferem as sextilhas ou décimas, "formas mais elaboradas, que exigem maior habilidade e, portanto, conferem maior prestígio" (2019, p. 152). Nei Lopes ainda diz ser a sextilha "a forma poética preferida pelos cantadores nordestinos que, em geral, a utilizam rimando apenas os verbos pares (ABCBDB)" (2019, p. 153), tal como o esquema do *Show*: "Se gemer for cantoria / Você é bom cantador / Pois gemes perfeitamente / No gemido tem valor / Mas o povo nordestino / Só geme com grande dor" ou "Eu vou mudar de toada / Pra uma que meta medo / Nunca encontrei um cantar / Que desmanchasse esse enredo / É um dedo, é um dado, é um dia / É um dia, é um dado, é um dedo" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 32). E se, neste caso, assim como acontece com os versos de partido-alto, perde-se a forma improvisacional originária dos desafios, tem-se, em certa medida, um painel cultural popular brasileiro construído a partir de suas fontes primárias.

Aliás, muitos outros são os momentos no *Show* em que variações da estrutura popular coro-solo aparecem, a despeito, algumas vezes, da forma como suas versões originais são cantadas. Entre as canções que contam com um refrão solo repetido pelo coro estão os sambas de Zé Kéti, "Favelado", "Opinião", "Malvadeza Durão" e "Cicatriz"; "Pisa na Fulô", de João do Vale; e até mesmo "Guantanamera", de José Martí. Assim, entre outros aspectos, o espetáculo faz valer a frase que consta no seu texto de apresentação: "A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música: ele é fonte e razão da música" (COSTA, VIANNA, PONTES, 1965, p. 7). Negando também a "supervalorização intelectual do teatro que tira a sua espontaneidade", o *Show* revela uma disposição de pesquisa sobre a cultura popular e o esforço de construção conjunta com as classes em que essa cultura tem origem. Pode-se ainda dizer que, dessa maneira, o *Show* foge a uma relação de exploração estabelecida entre compositores de classes sociais diferentes, na medida em que estabelece parcerias, enquanto colaborações nomeadas no espetáculo, algumas que dele, inclusive, tiram seu sustento.

Outro componente fundante do *Show Opinião* são as canções de artistas engajados e com experiências musicais culturalmente elitizadas. Algumas dessas canções são de ex-integrantes do CPC, como Carlos Lyra, ou de parceiros e/ou colaboradores com propostas afins, como Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes. Portanto, elas estão na esteira do que Carlos Estevam Martins

chama de “nossa arte” no *Anteprojeto do manifesto do CPC*, ou seja, podem ser identificadas a partir dos princípios da “arte popular revolucionária” ou, posteriormente, “cultura popular”, cujo conteúdo pretende falar sobre as urgências do povo. Essa, que seria a única capaz de conscientizar e mobilizar, tem no *Show* o seu papel redimensionado, na medida em que sua função crítica se apresenta de modo equiparado às composições populares.

Figura 2 – Cena do *Show Opinião* com o elenco original (1964)

Fonte: Acervo João das Neves - UFMG

Ainda sobre a ideia de acúmulo de que se falou acima, é interessante observar o alinhamento do *Show Opinião* com o Cinema Novo e a Bossa Nova “Nacionalista”. Sobre o cinema brasileiro, de modo geral, tanto a fala de Zé Kéti quanto a de João do Vale destacam a valorização da cultura popular e a possibilidade de trabalho que ele lhes proporcionou, o que também significa a inserção desses compositores no mercado musical. Zé Kéti cita a canção composta para o filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e, João do Vale, o fato de ter trabalhado com o diretor de *O assalto ao trem pagador*, Roberto Farias, para quem musicou a chanchada *No mundo da luz*

(1958), gênero a que se dedicava, como diz o compositor, "porque não tinha outro jeito" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 66). Já o Cinema Novo propriamente dito é emblematicamente representado por meio das canções finais de *Deus e o Diabo na terra do sol*, "Perseguição" e "O sertão vai virar mar", ambas de Glauber Rocha e Sérgio Ricardo. Canções essas que, em uma composição com as imagens fílmicas, extrapolam o caráter de trilha sonora e desempenham um papel narrativo no longa-metragem.

Também a Bossa Nova "Nacionalista" é citada e ganha definição:

> Com tudo isso acontecendo a bossa nova mudou. Vinicius deu uma entrevista a *O Cruzeiro*: "Na bossa nova há duas linhas principais – a linha brasileira, cada vez mais identificada com os temas nacionais, pesquisando as fontes brasileiras e o pessoal da linha jazzística." Calor Lyra foi trabalhar com Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Baden Powell foi colher material na Bahia. E a bossa nova deu um novo passo (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 71).

A citação evidencia, para além dos propósitos já mencionados dos artistas ligados à Bossa Nova "Nacionalista", a disposição de se "trabalhar junto" aos compositores populares, mais condizente com a proposta do *Show Opinião* e o que, de fato, não deixou de acontecer, como já citado. O espetáculo, que parece querer fusionar o que se considera mais significativo do recente processo artístico brasileiro em suas diferentes linguagens, ainda estabelece certas conexões paralelas. Assim, Nara Leão declara narrativamente: "O Cinema Novo ajudou muito a música popular brasileira" (COSTA; VIANNA; PONTES, 1965, p. 66). E, para lembrar o espectador/leitor dessa relação, uma listagem é apresentada cenicamente, em que trechos de canções antecipam os títulos das produções cinematográficas para as quais foram compostas[27].

[27] São citadas no espetáculo: "Malvadeza Durão", composição de Zé Kéti concebida para o filme *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos; "Feio, não é bonito", de Carlos Lyra, composta para o filme *Gimba – O presidente dos Valentes* (1963), dirigido por Flávio Rangel e baseado na obra homônima de Gianfrancesco Guarnieri; "A felicidade", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, composta para o filme *Orfeu negro* (1959), dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus e adaptado da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes; "Esse mundo não é meu", composta por Rui Guerra e Sérgio Ricardo para o filme de mesmo nome, que teve direção também de Sérgio Ricardo; e, novamente, "O sertão vai virar mar", de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Cf. COSTA, Armando; VIANNA, Oduvaldo; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 69-70).

Aprendizados acumulados

De tudo o que foi dito até agora, chega-se a algumas conclusões. A primeira delas é que o Grupo Opinião não se guiava em absoluto pelo documento de Carlos Estevam Martins enquanto orientações teóricas para a realização de seu trabalho, muito menos "radicalizava e tentava realizar os termos do *Manifesto* do CPC". Por outro lado, não há como se ignorar a experiência do Centro Popular de Cultura, bem como o *Anteprojeto do manifesto do CPC*, mas tampouco tomá-los como ditames das propostas em questão. De acordo com a adesão e com o pensamento de João das Neves, pode-se inferir que são as divergências em torno, principalmente, do *Anteprojeto* que ajudam a elucidar um fenômeno como o Opinião.

Contrariamente a uma postura vanguardista, de instrumentalização artística, acredita-se que, acima de tudo, os jovens artistas integrantes do CPC, ainda em fase de formação, mais aprenderam do que ensinaram ou aprenderam na mesma medida em que pretenderam ensinar, como reconheceu Vianna (PEIXOTO, 1999, p.175). Aprenderam sobre a luta do trabalhador rural por meio das Ligas Camponesas, aprenderam sobre as batalhas pelo direito à moradia, aprenderam sobre a cultura dos descendentes dos negros escravizados por um capitalismo selvagem. Aprenderam que a luta de classes não está somente nos livros, mas no dia a dia de diversas comunidades, que para sua sobrevivência, faz-se inevitável que elaborem formas de enfretamento da classe dominante. Aprenderam que seu papel, que poderia ser fundamental, no entanto, estava no "tocar junto" e não na "doação de baixo para cima".

E na tentativa de reorientar suas ações de acordo com seus aprendizados anteriores, o Grupo Opinião retoma o projeto do CPC como um todo, o que inclui as realizações de seus vários setores de atuação – cinema, música, literatura, teatro – para dar continuidade a tais práticas em sua adaptação para o teatro. Nesse sentido, a presença das classes populares, personificada por João do Vale e Zé Kéti no *Show*, não inaugura uma proposta estético-política, mas reedita algumas realizações do Departamento de Música ou o ponto a que chegou, por exemplo, as produções cinematográficas do CPC depois de um caminho processual de investigação. Como se pode observar, seus componentes fundantes, enquanto organizadores do *Show Opinião*, também se fazem ver na *I Noite de Música Brasileira*, nas edições do *Festival de Cultura Popular* ou nas

realizações cinematográficas do CPC: a presença do "povo", representado pelos artistas populares, sua arte apresentada de modo esteticamente apreciável, afirmando o reconhecimento de seu valor cultural e também artístico, equiparada à arte engajada produzida pelos cepecistas ou por seus parceiros.

Ainda, todos os componentes acima citados aludem à crença em uma "frente única", de acordo com a estratégia nacionalista do PCB no pré-golpe, como comenta Maria Silvia Betti (1997, p. 156) em relação ao "alinhamento tanto das classes sociais de origem dos artistas (proletariado urbano e rural e alta classe média) como da natureza do trabalho que realizam dentro do todo social respectivamente sambista, motorista de caminhão e cantora de bossa nova)". No entanto, a forma como essa "aliança" se configura no *Show Opinião* parece bastante particular, pelo menos no que diz respeito ao campo teatral, tendo em vista a experiência acumulada pelos artistas que o conceberam.

Assim, de acordo com o que o pensamento de João das Neves deixa ver, o Grupo Opinião procura se afirmar enquanto um projeto divergente das formulações expostas no *Anteprojeto* e, nesse sentido, de certa concepção do CPC que se aclimatou na fala tanto de parte da esquerda quanto de seus opositores declarados. Concepção essa que tende a interpretá-lo de modo coeso e organizado, cuja expressão era o *Anteprojeto*. Mas, não custa repetir que o documento elaborado por Martins havia sido escrito para ser debatido e não expressava um pensamento consensual. Também é sempre bom relembrar que, no CPC, havia um debate de grande efervescência e com diferentes perspectivas e linhas, o que se pode constatar nos depoimentos coligidos por Jalusa Barcelos (1994), os quais revelam a predominância de percepções e avaliações de grande diversidade. Ao mesmo tempo, o Grupo Opinião procura dar continuidade à prática experimentada anteriormente, ultrapassando a expressão da divisão social do trabalho no campo artístico e aglutinando os aprendizados de suas diversas linguagens. Essa hipótese se alinha a algumas análises sobre o impacto do golpe civil-militar no primeiro trabalho do grupo, o *Show Opinião*, e de certa forma, procura apresentar alternativas que ajudem a entendê-las. Segundo Iná Camargo Costa, observa-se que:

> [...] salvo por uma ou outra referência incidental, como no rápido esquete em que, a propósito do consumo de maconha entre sambistas e marginais, comenta-se que o vermelho "está fora de moda", ou pelo achado de uma alegoria como carcará, que foi imediatamente associado ao general de plantão,

> nada mais permite supor que a peça tenha sido escrita depois da maior hecatombe política da história do país. Ao contrário, tanto por sua exposição quanto pelas conclusões [...], *Opinião* mais parece obra do período anterior [...] (COSTA, 1996, p. 101-102).

Essa afirmação encontra eco nas análises de Maria Silvia Betti (1997, p. 153), que, em seus termos, reitera: "Em nenhum momento o fato de se retornar ao espaço do teatro comercial e ao esquema de bilheteria e folha de pagamento é sentido como retrocesso em relação ao que se observava anteriormente no CPC." O que ainda significa dizer que o acontecimento determinante para os rumos políticos e culturais brasileiros, inclusive, para a formação de um grupo como o Opinião, não foi percebido, ou melhor, elaborado artística e intelectualmente pelos seus integrantes, ao menos não na sua adequada dimensão. A despeito disso, alguns desses mesmos artistas, impedidos de continuar seu trabalho no CPC, presenciaram o atentado ao prédio da UNE, onde estava sendo construído, e já em fase de finalização, o Teatro do Centro Popular de Cultura, como lembra João das Neves (BARCELLOS, 1994, p. 266), viram os tanques em marcha invadirem o Estado da Guanabara, e tiveram que partir em fuga[28]. Sobre tais análises do *Show*, João das Neves esclarece:

> O problema é o seguinte: pela repercussão do Opinião, pela aglutinação que o *Show Opinião* e o grupo podiam promover, ali dentro parecia realmente que o golpe não existia. E, na verdade, o golpe existiu, mas ainda não era uma coisa forte, repressora, mas frágil em seus fundamentos. O público estável do Opinião era aquele povo esperançoso, que acreditava que alguma coisa ia mudar, e isso era como um banho de esperança em quem estava ali. Todos nós acreditávamos que aquela situação ia se modificar. O que determinou exatamente a existência do golpe foi o golpe dentro do golpe, o AI5. Os militares do golpe pretendiam afastar o perigo comunista, mas criar um ambiente de democracia, uma democracia deles, mas uma democracia sem repressão. Esse grupo foi derrotado dentro do golpe. [...] O que acontecia no Opinião é que eram pessoas de esquerda que acreditavam que era capaz de legalmente mudar essa situação, tanto que a luta armada só começa a partir de 1968. Até 1968 não se tem notícia de luta armada. Tem pessoas que querem, mas não estão fazendo. A partir do Ato Institucional Número 5, do golpe dentro do golpe, quando os militares fecham e não há mais possibilidade nenhuma,

[28] Segundo depoimento de João das Neves sobre a madrugada do dia 31 de março de 1964: "Como estávamos lá dentro da UNE, não tínhamos muita consciência de como estava indo o golpe. Havia muitas notícias esparsas e controversas. Ora o golpe estava vitorioso, ora não estava. 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?... Inclusive, na hora da invasão mesmo, quando os caras começaram a cercar o prédio, já de manhã, eu tive uma briga com o [Carlos] Vereza, porque ele queria pegar o revólver do vigia do prédio e atirar nos caras" (BARCELLOS, op. cit., p. 266).

> passou a ter luta armada. Mas até ali o golpe existia para nós, mas não existia a ditadura tal como ela se formou, tão fechada. Nesse sentido, essa interpretação do *Show* tem razão: não parecia, para nós, não era realmente uma ditadura. Eles punham ainda uma certa imagem de liberdade, quer dizer, a não ser no primeiro momento de caça às bruxas, depois pôde existir o Grupo Opinião, o Arena pôde continuar a existir, tanto que outros grupos de esquerda no Brasil inteiro continuaram a existir e a trabalhar (NEVES, 2012 – informação verbal).

Apesar de extensa, a citação parece revelar interessantes concepções sobre o *Show Opinião* e sobre a formação do grupo de mesmo nome, bem como a visão dos artistas e intelectuais que viveram tais circunstâncias. Em primeiro lugar, a fala de João das Neves corrobora o diagnóstico de Roberto Schwarz (1992, p. 62) segundo o qual, no período que compreende os quatro primeiros anos do regime militar: "*Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*." Procurando localizar essa hegemonia, o autor completa: "O seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc." (SCHWARZ, 1992, p. 62). Tal exame crítico de Schwarz, que a declaração de Neves confirma enquanto impressão dos artistas atuantes naquele momento, tem como uma de suas consequências a afirmação sobre a crença de ser ainda "capaz de legalmente mudar essa situação".

A ideia de enfrentamento pela via legalista evidencia também o propósito de formação de um novo coletivo que, na esteira do CPC, agora inviabilizado, tivesse força de intervenção política. Mas esse esforço de rearticulação implica não só um processo de reaglutinação para a continuidade dos trabalhos em teatro realizados pelos cepecistas, como uma avaliação das ações experimentadas, reelaboradas agora em função das discordâncias anteriores e forçosamente adaptadas às novas circunstâncias. Por um lado, enquanto formação, o Grupo Opinião e seu primeiro trabalho, o *Show*, se apresentam como um contraponto à concepção cepecista identificada aos postulados do *Anteprojeto*. Eles buscam então marcar uma posição enquanto coletivo artístico-cultural de esquerda, em resposta, inclusive, às teorizações pessoais de Carlos Estevam Martins previamente citadas. Por outro, alguns elementos relacionados principalmente à linguagem, que inclui a presença das classes populares e o caráter documental do espetáculo, reafirmam as experiências práticas desses artistas no pré-64. É nesse sentido, inclusive, que se acredita poder interpretar a afirmação da pesquisadora Natalia Cristina Batista (2019, p. 73): "Para

Neves, não existia um desejo de ruptura entre as propostas [do CPC e do Opinião]. E, ao mesmo tempo, a declaração de João das Neves sobre a oposição a “um suposto ‘ideário cepecista’” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 8), que em decorrência da concretude dos fatos históricos, motivaram a criação do Opinião.

CAPÍTULO 2 – O TRABALHO DE JOÃO DAS NEVES

> *É bom lembrar que o trabalho do Opinião, o meu trabalho em particular, não aparece com a publicidade de outros, não aceita a necessidade de atuar sempre em nível de uma determinada vanguarda. O nosso trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa muito. Mas estabelecer como método de nosso trabalho o estar na vanguarda, não nos interessa em absoluto, de maneira nenhuma.*
>
> **NEVES, 1987, p. 20.**

Praticamente todos os componentes fundantes do *Show Opinião* citados e analisados se farão ver no trabalho de João das Neves em momentos posteriores, levando a crer no aprendizado que ele carregará de sua experiência nos primeiros anos do Grupo Opinião. Mas mesmo antes de sua participação no Centro Popular de Cultura já é possível detectar certos elementos constituintes do *Show*, o que também aponta para uma decisiva contribuição de Neves na produção do espetáculo, e não apenas do ponto de vista organizacional e administrativo – um reconhecido trabalho seu –, mas também artístico e intelectual.

O documental, a cultura popular e o "povo"

Sua atuação em Campo Grande[29], onde o grupo semiprofissional Os Duendes, dirigido por Neves, ocupava o Teatro Arthur Azevedo no início dos anos 1960, tinha por objetivo uma tentativa de aproximação real entre palco e plateia, que antecipa muito do seu trabalho como diretor do Departamento de Teatro de Rua do CPC. Algumas foram as ações projetadas pelo grupo com esse fim, inclusive apresentações em fábricas da região, que se caracteriza como operária, e a criação de uma biblioteca infantil. Esse caminho de investigação, que tinha como horizonte um diálogo com o público operário local, levou ainda à parceria com o cineasta, roteirista e crítico de cinema David Neves, que mais tarde viria a fazer parte do Cinema Novo. Sua colaboração se deu na montagem de *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, em que um filme sobre a seca do Nordeste permeava a encenação da peça, a cargo de João das Neves.

[29] Subúrbio localizado na zona oeste do Rio de Janeiro, Campo Grande particulariza-se pelo grande contingente de operários, devido à presença da siderúrgica brasileira do Grupo Gerdau e das fábricas francesas de pneus Michelin e Valesul, entre outras.

A escolha da peça, bem como da temática fílmica a ela relacionada, parece pautada pela origem dos trabalhadores dos subúrbios cariocas, em sua maior parte imigrantes nordestinos em busca de melhores condições de vida. Essa experiência realizada por Neves no ano de 1962 – claramente inspirada no uso da projeção por Erwin Piscator[30] –, juntamente com a montagem de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Chico de Assis, inaugura a integração do teatro com outras linguagens, o que viria a se expandir no pós-64. Entre os efeitos do uso da projeção pretendidos por Piscator (1968, p. 118) está, como ele mesmo define, a exposição de "uma prova documental para a ação desenrolada na peça". E é nesse sentido que se destaca, em *A grande estiagem*, a inserção de um material não ficcional que procura evidenciar as correlações entre o assunto tratado na obra dramatúrgica e suas imagens reais.

No caso específico de Neves (1987, p. 13), o filme que corria paralelamente à peça, como ele diz, parece objetivar romper com a identificação que a estrutura do texto, eminentemente dramática, poderia suscitar no espectador, de modo a lembrá-lo não se tratar apenas de teatro, mas das circunstâncias em que vive uma determinada gente. Esse é o primeiro passo de João das Neves rumo à forma do documentário[31], para a qual, como analisado, o cinema militante ainda na fase do CPC também se encaminhou na proporção em que se aproximava do "povo". Neves também explorará os usos dessa forma, a assumindo como estrutura cênica, em muitas de suas peças futuras, o que ainda será analisado. E isso, em sua trajetória, tende a se intensificar na medida em que ele passa a trabalhar com atores populares, ou seja, não profissionais de teatro, a partir de temáticas relacionadas ao universo em que estão inseridos. Esse expediente, a que as demandas inerentes à própria matéria social representada em seu trabalho acabaram por conduzi-lo, pode-se reconhecer no *Show Opinião*, como também examinado.

Em relação ao trabalho realizado em Campo Grande, cabe ainda mencionar o repertório de peças escolhidas para as montagens, que revela alguns aspectos do que seja

[30] A edição do livro que, presumivelmente, aqui se tinha acesso era a da tradução para o espanhol, publicada em Buenos Aires, no ano de 1957 (PISCATOR, Erwin. *Teatro político.* Buenos Aires: Futuro, 1957) Já que, no Brasil, *Teatro político* teve sua primeira e única publicação, em português, pela Civilização Brasileira, em 1968 (PISCATOR, Erwin. *Teatro político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968).

[31] Sobre a exploração cênica do documentário por João das Neves, tanto Claudia Mesquita quanto Maria do P.S.C. Marques reconhecem-na e a analisam em algumas de suas peças futuras, como *A pandorga e a lei* (1979)*, Caderno de Acontecimentos* (1987)*, Tributo a Chico Mendes* (1989) *e Yuraiá: O rio do nosso corpo* (1990) (MESQUITA, Claudia. Teatro documentário de João das Neves. **Vintém** – Teatro e cultura brasileira – Companhia do Latão, São Paulo, Hedra, p. 22-24. 1999; MARQUES. Maria do P.S.C. **Teatro de João das Neves**: Opinião na Amazônia. Uberlândia: EDUFU, 2016).

o popular para João das Neves. Lançando mão de obras elaboradas previamente, a maior parte dos textos dramatúrgicos apresentados pelo grupo estão ancorados a uma temática religiosa, no caso católica, seja como crítica ou afirmação. Entre esses textos, estão: *O noviço*, de Martins Pena, *O boi e o burro no caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, ambos com direção de João das Neves, e *Via Sacra*, de Henri Ghéon, dirigido por Osvaldo Neiva. Tal seleção, fruto certamente de pesquisa decorrente da convivência com o público local, mostra a conexão que Neves evidencia entre a cultura popular e certa religiosidade, como visto em sua citação sobre a concepção de "arte do povo" para Carlos Estevam Martins. Essa investigação de Neves, que parece, inclusive, ter início com Os Duendes, se verá continuada, principalmente nos anos 1990 e 2000, por meio da imersão em diferentes universos culturais populares, a fim de vivenciar suas manifestações, sempre pautado pela observância da relação entre a cultura popular e as diferentes expressões religiosas que a permeiam.

Mas, para além de obras dramaturgicamente acabadas, fazia parte do trabalho de Os Duendes a lida com uma arte de origem propriamente popular, como o Mamulengo, explorada também com o intuito de aproximação do público local, principalmente, o infantil. Conforme Hermilo Borba Filho (1966, p. XVI): "Esta forma de teatro popular – o *mamulengo* – é uma das mais autênticas manifestações artísticas do homem desta região", o Nordeste brasileiro e, mais especificamente, do estado de Pernambuco. Expressão voltada ao divertimento popular e que consiste em uma representação teatral por meio de bonecos, Borba (1966, p. 255) ainda a define como uma "escultura animada, partindo de um sentimento religioso, que se foi profanando através dos séculos". Atualmente, o Mamulengo "permanece como transfiguração, no sentido do espetáculo, com o homem dando ao boneco uma vida e uma alma", esse homem que se configura, ao mesmo tempo, como artista e artesão (BORBA, 1966, p. 256). O estudo de Borba, portanto, deixa ver mais uma vez, a relação entre o sagrado e o profano, transformada com o tempo nessa manifestação popular, a qual João das Neves tomou conhecimento com Virgínia Valli, integrante de O Tablado, pesquisadora de Mamulengo e sua companheira em Os Duendes.

Se o "povo" em si, nesse momento, ainda se faz apenas espectador das montagens de Os Duendes, ele estará presente em praticamente todos os trabalhos posteriores de João das Neves. Na década de 1970, para a montagem de uma de suas mais conhecidas peças,

O último carro, Neves decide trabalhar com não atores[32] ao lado de profissionais do teatro. Esse aspecto da montagem no Rio de Janeiro, ainda que tímido, chama a atenção por integrar Cachimbo e Papaléguas, "figuras emblemáticas da noite carioca" (BATISTA, 2019, p. 203). Porém, ele se intensifica na formação do elenco para a apresentação da peça na Bienal de São Paulo, para a qual foi aberto um teste a que se podiam candidatar tanto atores quanto não profissionais. Acontecimento esse que, aliás, gerou grande burburinho na categoria teatral, como analisa Natália Cristina Batista (2019, p. 232-234) em sua tese de doutorado sobre o texto e a encenação de *O último carro*.

O objetivo de Neves com isso, como exposto em entrevista apresentada na tese de Batista, não estava relacionado a uma questão puramente estética – na medida em que as personagens são usuárias do trem do subúrbio –, já que ele ressalta o fato de serem "atores populares", mostrando sua opção por "pessoas do povo" (BATISTA, 2019, p. 235). Nesse sentido, pode-se ainda citar a contribuição dramatúrgica do elenco, principalmente o amador, que improvisava os acontecimentos relacionados às histórias secundárias, conforme relata João das Neves (1987, p. 30), e assim participava da construção cênica do espetáculo. Como se observa, esses pontos caracterizam um claro exemplo de reposição do popular, enquanto atuação e colaboração textual, tal como ele se expressa no *Show Opinião*. E ainda que essa seja a primeira prática de Neves com um elenco teatral formado por não profissionais, isso se repetirá, desse momento em diante, de modo cada vez mais expressivo.

Alguns anos após o encerramento das atividades do Grupo Opinião, Neves é convidado pela Universidade Federal do Acre e pela Fundação Cultural de Rio Branco a ministrar uma oficina teatral, a qual dá origem à formação do Grupo Poronga. O elenco, agregado na oficina, teve a participação de "ex-seringueiros, uma lavadeira, um chofer de caminhão, atores amadores e até um grupo de cinco índios Kaxinawá[33] que aderiu aos ensaios" (NEVES apud MESQUITA, 1999, p. 23). Essa experiência de Neves deu origem a duas de suas peças ou documentários teatrais, *Caderno de Acontecimentos* (1987) e

[32] Sobre o trabalho com não atores, João das Neves declara: "Posso trabalhar com atores jovens, inexperientes. Mas com não atores? Impossível! Mesmo aqueles que nunca pisaram num palco devem se descobrir atores no processo de trabalho" (MESQUITA, op. cit., p. 23).

[33] Os Kaxinawá, também conhecidos como Caxinaua ou Caxinawá, habitam as regiões de floresta tropical no leste do Peru e no estado brasileiro do Acre. Eles se autodenominam Huni Kuin, que significa "homem verdadeiro", sendo Kaxinawá o nome atribuído a eles pelos brancos.

Tributo a Chico Mendes (1989), cujas temáticas exploram os conflitos entre os "povos da floresta" – indígenas e seringueiros acreanos – e os latifundiários voltados, principalmente, à exploração pecuária. Tal processo de trabalho também o levou à escrita de *Yuraiá: O rio do nosso corpo* (1990), baseada na história da etnia Kaxinawá. A peça, que veio a compor o que ficou conhecida como trilogia acreana, é fruto da permanência de João das Neves, durante um ano, junto à etnia Kaxinawá, viabilizada por uma bolsa Vitae de Artes[34].

Já nos anos 2000, Neves se aproxima do Congado mineiro e vem a escrever a peça *A santinha e os congadeiros*. De sua criação e posterior apresentação, participaram integrantes das guardas de congado de Oliveira e Lagoa Santa, bem como irmandades a elas ligadas. E remetendo novamente à conexão entre a cultura popular e certa religiosidade, a peça conta a história do "encontro" dos negros escravizados com Nossa Senhora, considerado uma espécie de mito fundador da Congada, ainda que, como parte da tradição oral, tenha inúmeras versões, tal como exposto dramaturgicamente.

Figura 3 – Cena da peça *A santinha e os congadeiros* (2000)

Fonte: Ocupação João das Neves – Itaú Cultural

[34] A Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social foi uma associação civil sem fins lucrativos, que apoiava projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social. Criado em 1987, o programa Bolsa Vitae de Artes objetivava a realização de projetos pessoais de criação artística e de pesquisa histórica e/ou estética nessas áreas. Depois de extinto o programa de bolsas, em 2004, A Fundação Vitae concluiu suas atividades em 2006.

Para além de sua atuação em Os Duendes, citam-se as experiências acima, pois acredita-se que a trajetória posterior de João das Neves também lance luz sobre alguns aspectos de seu pensamento e prática nos primeiros anos de trabalho no Grupo Opinião, cuja proposta coletivizada de organização dilui as contribuições individuais. Muitos outros projetos alinhados a esses poderiam ser mencionados, mas interessa aqui apontar que João das Neves privilegia, em seu trabalho, as manifestações propriamente elaboradas pelo "povo", bem como a parceria criativa desse mesmo "povo". E as conexões por ele estabelecidas com diferentes universos culturais e seus produtores, derivam de sua maneira de encará-los, posto que ele não entende a cultura popular, e assim também o "povo" que a produz, de modo abstrato e homogêneo. Neves sempre procura pela concretude dos processos que a engendraram ou pelas circunstâncias históricas condicionadas à certa produção cultural, de forma a evidenciar as determinantes sócio-políticas implicadas em sua origem, tal como sua análise da música de Zé Kéti, *Opinião*, deixa ver.

Da forma como João das Neves pensa e pratica a cultura popular ao longo de sua trajetória teatral, depreende-se que ele se coloca contrário à concepção de uma vanguarda cultural centralizada, que entende a arte apenas em seu caráter de instrumentalização, ideia frequentemente aludida aos intelectuais e artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro e que se pode facilmente reconhecer no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*. Por outro lado, enquanto integrante dos quadros do PCB e ator político e cultural do período em questão, em todas as suas declarações sobre o assunto, Neves sempre procurou desvencilhar uma identificação direta entre os trabalhos do CPC e do Grupo Opinião às orientações do Partido, como se vê acontecer em muitas análises sobre o assunto.

> [...] nunca, em momento algum, quer no CPC, quer no Grupo Opinião, o Partido Comunista deu alguma diretriz. O Comitê Cultural tinha um membro da direção do Partido, que era o Marcos Jaimovich. Ele assistia a todas as nossas reuniões e levava os informes do Partido, mas nunca nos disse: "Façam isso ou façam aquilo!" As versões foram sempre nossas, com completa liberdade. Em momento algum, justiça seja feita, o PC deu qualquer diretriz para nós[35].

[35] Conforme informação que consta na entrevista a mim concedida em 22 de novembro de 2012, durante a elaboração da pesquisa para minha dissertação de mestrado (CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960**: Perspectivas sobre a construção de um fazer épico-dialético no Brasil. Dos Duendes ao CPC, 2014, 192f. Dissertação [Mestrado em Artes Cênicas] – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 191).

O pensamento de João das Neves evidencia o fato de que, durante os curtos anos de existência do CPC, o Partido não formulou uma política cultural que sugerisse orientações a serem seguidas por parte de seus quadros. Eram antes esses mesmos quadros que exerciam, de diferentes maneiras, a representatividade em relação ao que seria o entendimento "oficial" do PCB[36]. Portanto, quando se falava em nome do PCB, eram os seus quadros intelectuais e artísticos que falavam, e não o Partido por meio de suas cúpulas dirigentes.

Já no que se refere ao imediato pós-64, é inegável que o Partido estivesse concentrado em lidar com o impacto do golpe; e o preço alto que tinha de pagar, pela avaliação equivocada que havia feito da conjuntura do país, o absorvia. Por sua vez, no Opinião, ninguém parece ter legitimidade para falar oficialmente em nome do PCB. Nesse sentido, talvez seja mais honesto avaliar que os artistas do Opinião, em sua maioria ex-cepecistas de diferentes correntes e ao mesmo tempo ligados por afinidade ou filiação ao Partido, detectavam e extraíam, das entrelinhas dos documentos partidários, aquilo que consideravam ser orientações a serem aplicadas no âmbito do trabalho cultural, mas que nem todos concordavam com elas.

O papel social do artista e do intelectual

Para os vanguardistas, "a ideologia burguesa, que é mais difundida, (e que ressuscita constantemente nas mais variadas formas), permanece sempre a ideologia que, espontaneamente, se impõe ao operário" (JOHNSTONE et al., 1985, p. 21), o que lhes impele a tarefa militante de levar a teoria socialista à consciência espontânea da classe trabalhadora. Enquanto isso, Neves vê na expressão cultural das classes populares um outro tipo de operação, muito mais contraditória. Ao mesmo tempo em que a ideologia burguesa nela se faz presente, na maioria das vezes, essa mesma ideologia não deixa de ser reconhecida como tal e apropriada até mesmo como forma de acumulação de diversos saberes. Essa operação, que coloca em conexão visões de mundo contrapostas, revela um modo de entender a vida a partir de um sistema simbólico muito mais complexo e garante

[36] Só alguns anos depois do golpe seria constituído o Comitê Cultural do PCB, do qual alguns integrantes ou colaboradores do Grupo Opinião fizeram parte, como Ferreira Gullar, Geni Marcondes e Oduvaldo Vianna Filho.

também a preservação de tradições ancestrais, na medida em que essas transformações permitem que elas continuem a existir.

João das Neves, portanto, procura sempre evidenciar em tais manifestações o seu caráter de resistência e de crítica que o seu próprio processo operacional pressupõe. Criticidade essa que, na maior parte das vezes, só é possível de ser identificada pelas próprias pessoas que a engendram, mais um claro expediente de autopreservação. Assim, ao se aproximar de determinadas comunidades e vivenciar sua produção cultural, Neves propõe e procura efetivar a construção conjunta de um saber estético-político, de acordo com o qual o artista da classe média e o "povo" se reconhecem atingidos pelo mesmo conjunto de contradições e se encontram, ambos como produtores, para superá-lo. Essa sua postura, a qual alude também à concretude de cada situação experienciada, pauta todas as formas de atuação de Neves. Ele que, muitas vezes, cerca-se de intelectuais pesquisadores de certa cultura e, ao mesmo tempo, participa da comunidade que a produz, assume a atitude de um aprendiz de ambos os campos. Esse é o caso dos trabalhos acima citados, que ele realizou junto aos Kaxinawá e ao Congado Mineiro.

Quando da permanência do dramaturgo na aldeia Kaxinawá, Neves estabeleceu um contato muito próximo com o pesquisador Terri Valle de Aquino, antropólogo da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e primeiro profissional a realizar levantamentos socioeconômicos e fundiários sobre os povos indígenas do Acre. Além da dissertação de mestrado *Kaxinawá: De seringueiro caboclo a peão acreano*, Aquino participou ativamente da reconquista das áreas indígenas ocupadas pelos seringais. Em decorrência dessa aproximação, ele é uma das personagens da peça *Yuraiá*, cumprindo o seu próprio papel, de acordo com os anos de vivência junto aos indígenas e o registro que realizou dos costumes e crenças dessa nação.

Já em Minas Gerais, o projeto que resultou na peça *A santinha e os congadeiros* teve a colaboração, na forma de consultoria, de Leda Martins, professora da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora das culturas de matriz africana, como o Congado. Seu livro, *Afrografias da memória*, que traz as narrativas dos congadeiros de uma das irmandades do Rosário, em Minas Gerais, e procura documentar essa tradição oral a partir de suas diferentes versões, foi uma importante referência para a escrita da peça de João das Neves, que contém alguns relatos registrados por Martins.

Como se observa, João das Neves assume um lugar entre dois mundos, o do conhecimento científico e o da cultura produzida espontaneamente pelo "povo", a partir dos quais ele reflete sobre o papel social do artista de classe média, ou seja, o seu próprio papel. E acredita-se que o mais claro exemplo de sua posição em relação a isso esteja documentado em *Yuraiá*, uma obra de sua fase madura e que, por isso, sintetiza muito do seu pensamento e dos aprendizados acumulados ao longo dos anos. Lembrando a reconstituição cênica dos vagões do trem da Central do Brasil na encenação de *O último carro* e a proposta de integração do público ao espaço cênico, o espectador de *Yuraiá* é recebido na reprodução do interior de um *cupichaua*, antiga casa dos Kaxinawás, descrita na rubrica inicial da peça. Para a análise que aqui se pretende, interessa destacar uma cena entre Terri, acima citado, e o velho Sueiro, líder do povo Kaxinawá, em que esse o questiona:

> Sueiro – [...] *Txai*[37] vem aqui e vê. Vê e escreve. Escreve um livro contando a História direito, contada pela gente. E pra quem que isso serve? Pra *txai* tirar diploma de doutor? E nós? Pra que que isso serve? O *txai* serviu a gente? A gente deu nossa História verdadeira? E o *txai*? Deu o quê, pra gente? Espelho, bala, roupa cheia de doença, sarampo, lepra, malária, estupro, morte, religião dele, tudo isso os cariú já deu pra gente. Agora o *txai* quer dar livro bonito. A gente agradece. Mas se livro num serve pra mudança, pra que livro? Se o txai vem só pra escrever, pra que vem? (NEVES, 1990, p. 31-32[38]).

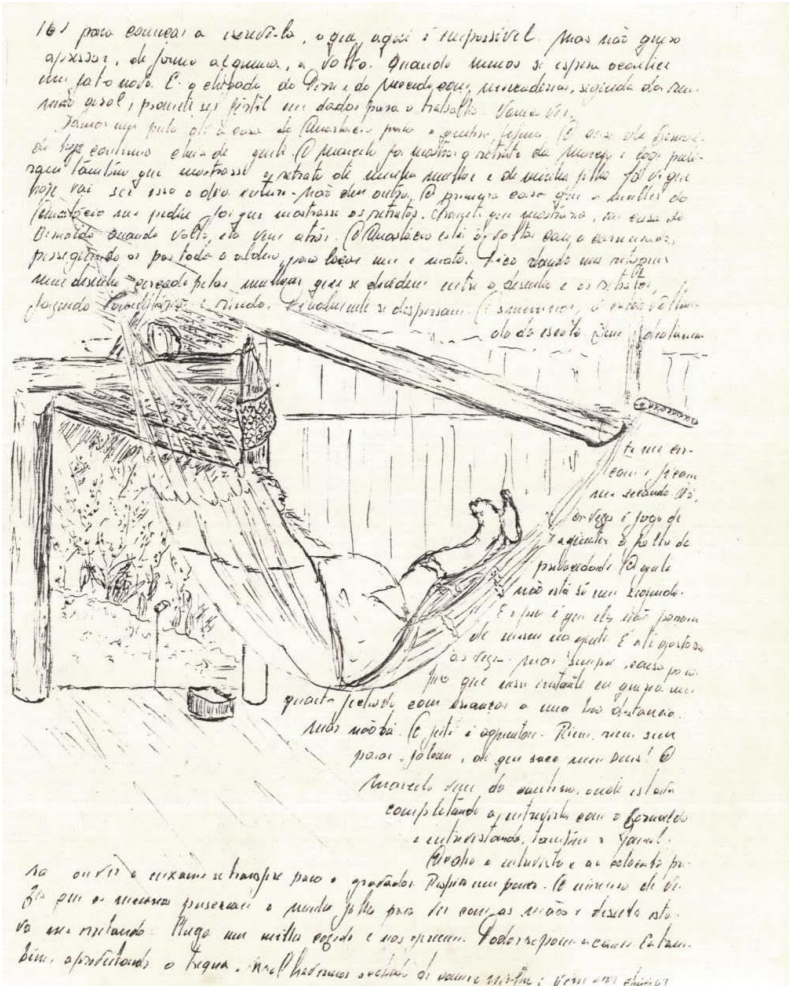
Pela personagem Sueiro, João das Neves expressa claramente a sua própria posição sobre uma relação de apropriação cultural. E é ainda o dramaturgo que, na rubrica de encerramento da peça, por meio de uma sugestiva e bela imagem, propõe uma possibilidade concreta de interação: "[...] de novo as redes são armadas como no início da peça, qual crisálias suspensas. [...] Nelas, dois homens escrevem à luz de lamparinas. Um, o homem branco, o outro, um índio. O primeiro observa o segundo ler e escrever com dificuldade." Para além da óbvia importância que a imagem por si só sugere, Neves a ressalta de acordo com aquele contexto, quando uma das personagens, Nilo Falado, ainda no início da peça, conta sobre um caso passado com o seu pai, que, por não saber

[37] Em Kaxinawá: "minha outra metade".

[38] A peça não está publicada, sendo que a versão aqui analisada, datilografada e rasurada, foi pesquisada junto ao acervo do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Por isso, suas citações não serão seguidas de referência.

ler, quase foi enganado pelo patrão que o roubava. Desse modo, acredita-se que João das Neves sintetize o seu pensamento, em uma obra já da maturidade, no que se refere à relação com a cultura e com as classes populares, mediada pela ideia de ensino e aprendizagem; aprendizagem, como se observa, associada à necessidade de mudança da situação concreta, porém, muitas vezes, estabelecida em moldes aparentemente mais sutis.

Figura 4 – Diário de viagem de João das Neves - Registro da cultura Kaxinawá



Fonte: Ocupação João das Neves - Itaú Cultural

Percebe-se que Neves, ainda que sempre se disponha a uma atitude de aprendizado, não se furta também a ensinar, mas sua contribuição se faz a partir da observância das solicitações de um determinado contexto, desde que tenham como fim "transformar o mundo, as pessoas" (NEVES, 1987, p. 21). Nesse sentido, a iniciativa de

integração com os Kaxinawá, que levou João das Neves à escrita de *Yuraiá: O rio do nosso corpo*, partiu de um interesse dos próprios indígenas. Essa história é contada por Norberto Sales Kaxinawá (Tenê) e está registrada em vídeo que compõem o acervo digital da Ocupação João das Neves do Itaú Cultural[39]. Além desse registro, ela foi também documentada pelo dramaturgo em texto que se chama *Como os Kaxinawá descobriram o teatro*:

> Antes, a nossa gente não conhecia brincadeira de teatro. Um dia, quatro jovens viram, lá no Rio Branco, um lugar onde tinha muito *nawá* brincando. Aí, eles ficaram olhando tudo aquilo. E viram que enquanto uns falavam com os outros e andavam de lá para cá e davam cambalhotas, outros ficavam só olhando, que nem eles. Quando acabou, os *nawá* que estavam olhando, que nem eles, bateram palmas e ficaram todos de cara alegre. Então um dos jovens, Tenê, perguntou a um *nawá* o que era aquilo que fazia até os *nawá* ficarem de cara alegre. E ele respondeu: teatro. Vocês querem experimentar[40]?

O fato relacionado à narração acima aconteceu quando João das Neves coordenava uma oficina teatral em Rio Branco, já aqui mencionada, no Cine Teatro Recreio. Esse, que foi o primeiro contato de Neves com o povo Kaxinawá, se deu no ano de 1987, e quando o dramaturgo foi visita-lo, em 1990, pôde ver o uso de seus ensinamentos por meio de representações feitas em cada aldeia pela qual passou no caminho que percorreu da cidade de Tarauacá subindo o Rio Jordão. Sobre essas representações, Neves comenta que:

> As nações indígenas são contadoras de histórias natas. [...] Eles contam os mitos, a história dos antigos, como eles dizem, de uma maneira muito bonita. E eu estava vendo que eles estavam adaptando a forma deles fazerem à forma como eu trabalhei com eles. Eu até fiquei com certo receio de uma coisa acabar tirando a outra. Mas com o decorrer do tempo, eu fui vendo que não, pelo contrário, uma coisa ajudava a outra. E espontaneamente! Eu não falei isso para eles. Nós estávamos trabalhando em um teatrinho pequeno, em um palco tradicional. E de repente eu entro nas aldeias, [...] e eles estão mostrando para mim um tipo de ocupação do espaço que eu até usava, digamos assim, mas com uma liberdade, com uma alegria de fazer, com um domínio do espaço em que ele estavam, e que isso eu não havia ensinado para eles, era deles. E o deles

[39] Arquivo audiovisual hospedado em: OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural.** Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/poronga/>>. Acesso em 05 mar. 2020.

[40] Documento hospedado em: OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural.** Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/poronga/>>. Acesso em 05 mar. 2020.

> acabou mostrando a mim que essa maneira de tratar o espaço, que eu trazia intuitivamente, digamos assim, era boa, era eficaz, era bonita[41].

A relação de ensino e aprendizagem que pauta a fala acima, evidenciada pela exploração do espaço, também marca o trecho final do texto *Como os Kaxinawá descobriram o teatro*, em que um indígena diz: "Vocês deram teatro pra gente e a gente deu história de antigamente pra vocês. Cada um deu metade de um pro outro[42]." Nesse sentido, o projeto que deu origem à peça *A santinha e os congadeiros*, também conforme relato de Neves no texto de abertura da peça, foi desencadeado por uma solicitação de Seu Pedro Aponízio, capitão de Guarda de Catupé de N. Sra. do Rosário, em Oliveira, Minas Gerais. Neves (2008, n.p.) conta que Tio Pedro, como carinhosamente o chama, contava a ele da Festa do Rosário, dos "velhos capitães de antanho, dos percalços e perseguições sofridos pelos congadeiros e seus ancestrais escravos, ao longo da história". E sobre a narrativa do "encontro" entre os negros escravizados e Nossa Senhora do Rosário, Neves acrescenta: "[...] um dia [Tio Pedro] nos deu de presente essa história, acompanhada da sugestão: 'vocês bem que podiam fazer um teatro ou um filme com nossas histórias'" (NEVES, 2008, n.p.). Mas, em seguida, expressa seu receio em relação à interferência, como no caso dos Kaxinawá, em uma cultura espontânea:

> [...] a sugestão do capitão Pedro Aponízio nos colocava problemas delicados. O primeiro deles era o da transposição. Como fazê-la sem que isso representasse uma traição às matrizes congadeiras? Qual versão do encontro escolher? Havia muitas, a do Tio Pedro era apenas uma delas. Mas assim é a tradição oral. Ali não há mentiras, mas a verdade de cada um. Dois outros aspectos nos preocupavam. O primeiro se referia à questão da apropriação. Até que ponto teríamos o direito de simplesmente nos apropriarmos daquela história, levando-a ao palco? O segundo, e ainda com estreita ligação ao anterior era relativo ao elenco. Como seria formado? Por atores profissionais, sem que tivessem, necessariamente, algum vínculo com o congado?, ou por congadeiros que, assim, estariam contando a sua própria história? (NEVES, 2008, n.p.).

A montagem contou tanto com atores profissionais, como com congadeiros que contavam a sua própria história, deixando ver, mais uma vez, a espécie de interação

---

[41] Arquivo audiovisual hospedado em: OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural.** Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/poronga/>>. Acesso em 05 mar. 2020.

[42] Documento hospedado em: OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural.** Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/poronga/>>. Acesso em 05 mar. 2020.

perseguida por Neves e a relação de aprendizado mútuo. A análise da trajetória de João das Neves revela, portanto, a busca por uma conexão com o "povo" que se desenvolve em outros moldes do que o apontado em relação à tendência vanguardista. De Os Duendes, ainda no pré-64, à *Yuraiá*, realizada nos anos 1990 – e considerando-se também a experiência de *O último carro*, na década de 1970 –, percebe-se que, na medida de seu amadurecimento enquanto artista, João das Neves elabora e transforma a ideia de construção conjunta de um saber estético-político, da qual já se falou. Observa-se que, nos projetos acima citados, que ultrapassam a concepção de obras e se configuram como trabalhos, Neves procura transpor, às vezes com maior ou menor êxito, as barreiras entre as forças produtivas, ao entender o "povo" enquanto especialista de uma cultura, de uma tradição cultural. Assim, Neves o entende como um produtor, ao mesmo tempo em que o torna também produtor de seu fazer, o teatro.

A pesquisa sobre a cultura popular, a participação do "povo" e sua relação com o artista de classe média, base da prática cepecista e elementos constituintes do *Show Opinião*, se fazem presentes na trajetória do dramaturgo, que tende a complexizar suas formas de interação ao longo dos anos. Esse pensamento e prática se mostram ativos durante todo o percurso artístico de Neves, como no esforço de manutenção de um ideário vinculado ao *Show* dentro mesmo do Grupo Opinião, quando agentes de esquerda são cooptados pelo mercado das artes ou repaginam sua concepção de aliança, mediada agora pela indústria cultural.

Um novo quadro político-cultural

Já no final da década de 1960, mais especificamente em 1969, Sérgio Cabral, em sua coluna "Música naquela base", publicada no jornal *O Pasquim*, afirmava no título: "O samba saiu de moda". Nesse artigo, Cabral inventariaria, naquele fim de década, a condição de alguns sambistas cariocas, os quais haviam, de alguma forma, tomado parte no processo de transformação da cultura nacional. E o que chama a atenção em alguns casos é o retorno a um *status* artístico marginal, que os impelia à ocupação de outras funções no mundo do trabalho, distantes já do ofício de compositores e/ou cantores populares. Cartola, talvez o exemplo mais gritante, a esta altura havia se empregado como porteiro do gabinete do Ministério da Indústria e do Comércio (CABRAL, 1968, n.p.).

Esse deslocamento cultural parece acompanhar o processo político do pós-golpe, como analisa Roberto Schwarz (1999, p.158):

> Com o golpe de 64 a dimensão democratizante do processo chegava a seu fim. Mas não o próprio nacionalismo desenvolvimentista, que depois de uma curta interrupção – um momento inicial de submissão direta aos interesses norte-americanos – voltava e até se intensificava, agora sob direção e com características de direita.

Em sua face cultural, esse movimento pode ser claramente observado em relação à constituição da sigla MPB (Música Popular Brasileira) e o trânsito com a indústria cultural. Em 1965, respectivamente em maio e junho, iam ao ar os programas *O fino da bossa* e *Bossaudade*. O primeiro, ao mesmo tempo em que lançava muitos artistas ligados à MPB, ainda contemplava a participação de sambistas da "velha guarda", como Adoniran Barbosa, Ciro Monteiro, Ataulfo Alves, entre outros (NAPOLITANO, 2010, p. 62). Como escreve Marcos Napolitano (2010, p. 62), *O fino da bossa* se mostrava "preocupado com a recuperação do 'samba autêntico' e a adequação da tradição da BN às novas demandas políticas". Já *Bossaudade* trazia como apresentadores o ritmista Ciro Monteiro e Elizete Cardoso e tinha "o samba tradicional 'de morro' como o parâmetro a ser seguido", resgatando antigos artistas consagrados que estavam sendo esquecidos (NAPOLITANO, 2010, p. 62).

Ainda durante os anos de 1965 e 1966, portanto, a presença dos compositores e cantores populares se faz notada, ao menos como incremento experimentado pela televisão. Porém, e entre outros motivos, a boa acolhida da versão brasileira do *rock* estadunidense, que ficou conhecida como "iê-iê-iê", leva o campo musical à acirrada disputa, e a música de base nacional e popular se vê na tarefa de conquistar cada vez mais ouvintes para a veiculação de sua mensagem por meio do apelo mercadológico. E, como também comenta Marcos Napolitano (2010, p. 96): "No final de 1966, o novo alento comercial da MPB, estimulado pelo sucesso das canções do *II Festival de MPB* da TV Record, acabou diluindo o mal-estar diante desta 'ameaça'." O fenômeno que representam os *Festivais de Música Popular Brasileira* consolida definitivamente a instituição-MPB, gestada no processo de renovação da relação entre canção e indústria cultural, ocorrido entre 1965 e 1966.

Nesse período, a atuação dos que advogavam a favor do fortalecimento dos "'gêneros convencionais de raiz' e do conteúdo nacional-popular da música brasileira dentro da indústria cultural" (NAPOLITANO, 2010, p. 106) é bastante próxima do ideal daqueles artistas ligados à Bossa Nova "Nacionalista", ou seja, de incorporação de tradições nacionais e populares, avesso, no entanto, ao "tocar junto". Ao mesmo tempo, e como se viu, essa concepção abarcava muitas contradições entre seus pressupostos e práticas, resultando, algumas vezes, em um tipo de interação para além do almejado e que, com o fortalecimento do pacto entre música e televisão, se vê desaparecer por completo.

Mas, também o que se convencionou chamar de "Era dos Festivais" acaba sucumbindo, para o que corroboram alguns fatores, entre eles, o amadurecimento da indústria cultural brasileira, aqui representada pela televisão, que a partir da década de 1970, sentia a necessidade de ajustar a sua programação de modo a garantir maiores lucros com a venda de horários em sua grade para a publicidade, o que se harmonizava com a adoção do uso do *videotape*, ou seja, da exibição de atrações pré-gravadas ao invés de ao vivo. Assim, o que economicamente já não se mostrava mais viável, foi abreviado pelas transformações políticas, como comenta Napolitano (2010, p. 255): "O AI-5, portanto, acelerou a crise de uma fórmula que apresentava sinais bem marcados de desgaste institucional, cultural e comercial. Privados dos seus principais protagonistas, a "Era dos Festivais" se esgotara".

E, após os *Festivais da Música Popular*, o "povo", representado pelos compositores e cantores populares, é excluído da cena, só restando de sua cultura as referências para o enriquecimento de uma arte feita pela classe média e para a classe média. É de notar que todo o aparato cênico da competição televisionada, que envolvia não só a *performance* dos cantores, como também sua aparência[43], não comportasse a negritude de muitos compositores populares e nem mesmo os trejeitos de um modo de ser nada burguês. Ney Lopes (2000, p. 63), no livro sobre a vida e obra de Zé Kéti,

[43] Sobre as feições espetaculares dos *Festivais* e o critério utilizado para a seleção dos participantes, no livro de entrevistas *Uma noite em 67*, Paulinho Machado de Carvalho, ex-diretor da TV Record, declara: "[...] eu sempre achei que os festivais poderiam ser organizados como os espetáculos de luta livre. [...] tem que ter o mocinho, o bandido, o pai da moça, tem que ter tudo. A filosofia, na minha cabeça, era mais ou menos assim: organizar um espetáculo e selecionar os intérpretes dentro disso. O Chico Buarque era o bonitinho, o outro era não sei o quê. A gente achou que poderia organizar o espetáculo para que ele despertasse maior interesse do público" (TERRA, Renato; CALIL, Ricardo [org.]. **Uma noite em 67**. São Paulo; Planeta, 2013, p. 55).

também comenta a "segmentação da música popular brasileira em 'MPB... e o resto – este feito por pessoas supostamente incapazes de refletir sobre as questões nacionais. Como Zé Kéti, por exemplo."

Do ponto de vista musical, a consolidação da MPB revela algumas das características do nacional desenvolvimentismo de que fala Roberto Schwarz após o processo de reformulação ensejado pelo golpe civil-militar. Se a MPB é proeminentemente nacional e traz ares modernos, já não contempla o "povo" em si, a não ser como referência, no caso, de certa musicalidade considerada brasileira. Esse processo também pode ser observado no teatro ao se examinar os espetáculos do próprio Grupo Opinião ao longo dos anos 1960. Levando-se em consideração apenas as peças de autoria de integrantes do grupo[44], na sequência do *Show* é apresentada *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come,* escrita por Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, cujo roteiro teve a colaboração de João das Neves. Com estreia em 1966, essa é, sem dúvida, uma das peças mais interessantes da dramaturgia nacional. Mas, da cultura popular, resta agora a inspiração na literatura de cordel que orientou esteticamente a sua forma de escrita, além da comicidade crítica gerada por personagens que deliberadamente não passam de esboços de personalidade, sem profundidade dramática.

Já em 1967, a peça *A saída? Onde fica a saída?* (1967), de Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar, com direção de João das Neves, é produzida pelo Opinião. Essa pode ser considerada a última produção do grupo com sua formação original, cujo roteiro contou com a colaboração de Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho. Trata-se de um documento histórico, da recriação de fatos, com situações e nomes de pessoas internacionalmente conhecidas. A instauração do que ficou conhecida como doutrina Johnson, em referência ao presidente Lyndon Baines Johnson, e a expansão dos

[44] Entre o *Show Opinião* e a estreia de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come,* tem-se a tentativa frustrada de montagem de *Brasil pede passagem*, uma colagem de música e texto assinada por todos os integrantes do grupo e barrada pela censura. No mesmo ano de 1965, o Opinião consegue estrear *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que também dirigiu o espetáculo. Sobre essa montagem, João das Neves declara: "[...] o segundo espetáculo que montamos foi atípico. Não foi um espetáculo muito característico do Opinião. O Flávio Rangel e o Millôr Fernandes ofereceram-nos uma coletânea de textos políticos que eram muito significativos naquele momento histórico" (Conforme informação que consta na entrevista a mim concedida em 22 de novembro de 2012, durante a elaboração da pesquisa para minha dissertação de mestrado. As passagens dessa entrevista que dizem respeito ao Grupo Opinião são inéditas por não terem sido incluídas na dissertação, cujo objeto era especificamente a produção crítica de João das Neves para o jornal *Novos Rumos* em 1960, e acompanham agora a presente tese. Portanto, suas demais citações no corpo do texto serão acompanhadas da referência "NEVES, 2012 – informação verbal").

tentáculos estadunidenses, com a ocupação de São Domingos – hoje República Dominicana –, parecem ter dado novos contornos à luta anti-imperialista e à divulgação da opressão e exploração dos povos; opressão e exploração que eram, inclusive, irrestritamente apoiadas pelo governo ditatorial brasileiro. Nesse sentido, tanto a Resolução Política do Comitê Central do PCB, de 1965, quanto o VI Congresso do Partido, realizado em 1967, afirmam o apoio à autodeterminação dos povos da Ásia e da África contra a agressão militar no Vietnã e em São Domingos, e à luta pela paz e contra as ameaças de uma nova guerra mundial (CARONE, 1982).

Nesse sentido, é interessante notar o expresso pelos autores no texto de abertura da peça: "O caminho certo para afastar o perigo é o movimento de opinião pública internacional pela destruição de todo o armamento atômico e a proibição da construção de novas bombas" (COSTA; FONTOURA; GULLAR, 1967, p. 6). Mas a peça não se resume a um simples apelo por paz, e se presta a denunciar os lucrativos negócios firmados em torno de uma economia de guerra. Seus autores também destacam a ameaça atômica enquanto uma arma de dominação das grandes nações imperialistas, que subjugam outros povos, principalmente os que já experimentam ou procuram por outra forma de organização, não capitalista. Ou, como dizem os autores: "[...] se [...] o avanço socialista no mundo e a libertação econômica dos países pobres contraria os interesses desse complexo industrial-militar que tanta força tem nas decisões do Governo americano, não é difícil de admitir o agravamento da situação até um ponto extremo" (COSTA; FONTOURA; GULLAR, 1967, p. 8). Se a peça focaliza os efeitos diretos de um estado de guerra para o cidadão comum, o soldado, a vietnamita; as forças militares estão sempre por trás de tais articulações, seja por dinheiro e/ou poder, o que se relaciona diretamente com o contexto da ditadura militar brasileira. Esse é, portanto, um claro exemplo de manutenção da forma cênica do documentário, apropriada, aliás, ao assunto em destaque. Porém, nos moldes em que vinha sendo experimentada, decorrentes da matéria popular em presença e assunto, parece já não fazer sentido quando o "povo" é apartado da cena, bem como da plateia.

De acordo com a trajetória do grupo, do ponto de vista de seus espetáculos propriamente teatrais, observa-se que da participação, mesmo que restrita, do "povo", passa-se ao popular enquanto referência de criação, chegando-se à reposição do didatismo enquanto feito em proveito do "povo". O que, no entanto, já soa absolutamente deslocado no novo contexto, em que o "povo" não se faz mais presente nem mesmo enquanto

espectador. Por outro lado, a carreira do Grupo Opinião do ponto de vista musical se empenha na manutenção de um projeto de integração, da única maneira que ele se faz possível nesse momento, entre os compositores e/ou cantores populares e os artistas e o público de classe média, formado, principalmente, pelos estudantes.

O esforço de manutenção de um ideário vinculado ao *Show*

Em 1965, dois *shows* procuram resgatar os autênticos compositores populares cariocas*: Telecoteco opus nº 1*, com direção de Armando Costa e texto do diretor juntamente com Tereza Aragão e Oduvaldo Vianna Filho, e *Samba pede passagem*, com texto de Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho e direção de João das Neves. Além disso, em 1966 e enquanto programação alternativa, o projeto *A fina flor do samba*, organizado por Tereza Raquel, integrante do Opinião, e Sérgio Cabral, conta com a participação de compositores, ritmistas e passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro e de artistas já, nesse momento, identificados à sigla MPB. Como fala Aragão sobre o evento na coluna de Van Jafa (1966, p. 2) publicada no *Correio da manhã*: "Continuamos também com as apresentações da música popular brasileira autêntica, às segundas-feiras, um *show* informal intitulado *A fina flor do samba* onde são apresentados compositores do morro e cantores representativos da música tradicional, e da moderna música brasileira, uma tentativa de integração."

Essa "tentativa de integração", sobre a qual comenta Tereza Aragão, parece interessante ser analisada, pois o samba, que havia sido uma importante referência para se pensar a cultura nacional, passava também nesse momento a ser incorporado à dinâmica cultural brasileira enquanto forma mercadoria. Desde o início da década de 1960, a ascensão dos desfiles carnavalescos tomava cada vez mais o lugar dos terreiros e das rodas de quintal, enquanto o luxo dava o tom de tais apresentações. E na medida em que essa forma se espetacularizava, personalidades do asfalto eram a ela incorporadas, dado que a participação em tais desfiles tinha se tornado fator de *status* social.

Isso acarretou que figuras tradicionais do samba carioca fossem substituídas, em importância, por elementos das classes dominantes, mudando a feição desses eventos e, por consequência, do próprio samba. Essas mudanças são facilmente detectadas nos periódicos da época e, principalmente, na televisão, onde se enaltecia o caráter estético e

exótico do carnaval, em especial do desfile das escolas de samba, que muitas vezes, tendiam ao esvaziamento de seu conteúdo crítico e comunitário. Os militares no poder, por sua vez, se apropriam dessa nova fase do carnaval, na qual predominam a ostentação e a riqueza, para promover no exterior a imagem de um Brasil grande, de um país que vai para frente, com um povo ordeiro, feliz, bonito e bem alimentado.

Os projetos do Opinião, nesse sentido, como *A fina flor do samba*¸ que mantém suas apresentações, ainda que com intervalos, por dois anos consecutivos, também revelam esse novo cenário, pela presença cada vez maior de elementos definidores da espetacularização das escolas de samba, como a divulgada participação de passistas de diversas agremiações. Mas, ao mesmo tempo, eles procuram conciliar esse novo cenário com a presença destacada de velhos compositores da tradição do samba carioca, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, entre outros. Por outro lado, e em um esforço claro de integração, fazem parte desses *shows* alguns típicos representantes da MPB, como Chico Buarque. E se projetos como esse, ao longo dos anos 1960, se tornam cada vez mais raros, tenderão a total escassez após 1968.

Durante os anos 1970, a sigla MPB e o Tropicalismo se estabelecem como referências propriamente nacionais, enquanto os desfiles carnavalescos representam a imagem de um país popular. Portanto, do panorama artístico musical da década em questão, praticamente desaparecem "tentativas de integração" como a acima citada ou de distinção de compositores populares, agora completamente relegados a um *status* marginal. Esse é o quadro em que João das Neves se encontra quando encampa o projeto de manter sozinho o Grupo Opinião. No entanto, ele se esforçará por dar continuidade à programação popular do espaço e, enquanto seu administrador e programador cultural, o abrirá para todas as propostas alinhadas ao *Show Opinião* e à base da prática cepecista. Nesse sentido, no ano de 1970, pode-se citar, como exemplo, o *show Opção.* Esse evento, acolhido por Neves e idealizado por Sérgio Cabral e Sidney Miller, também contou com a presença do instrumentista Marcos Vinícius e a cada semana recebia um convidado diferente. Sobre a alternativa que tais apresentações representaram no panorama musical do período, Cabral (QUANDO, 1969, n.p.) comenta:

> [...] a MPB se resume atualmente em música para carnaval ou música para festival. A primeira não tem implicações com esta crise. O problema reside verdadeiramente na música para festival. Não que eu seja contra festivais, mas porque sou contra aquilo que eles representam, ou seja, eles são a expressão

> máxima de uma máquina comercial que se implantou nos meios de comunicação. Esta máquina, visando única e exclusivamente o lucro máximo, não procura o talento, não vê o trabalho sério e nem a pesquisa. Se houver qualquer um desses elementos está muito bem, caso contrário, a máquina cria um sucesso nas bases mais artificiais possíveis.

Como se observa, a citação acima reitera o quadro de que já se falou e com o qual João das Neves teve que se defrontar ao criar estratégias para a superação dos valores selecionados e propagados pela "máquina comercial". Assim, *Opção*, que teve direção artística de Neves, procura preservar a integração entre a música popular, mais especificamente, a tradição do samba carioca, e certos artistas já consagrados da MPB. E, ainda que da programação do Opinião também fizessem parte *shows* solo de músicos ligados diretamente à MPB, como Baden Powell, no *Quadros*, de 1974, no decorrer da década de 1970, percebe-se que João das Neves irá privilegiar os compositores populares. Isso se revela, por exemplo, em projetos como *Noitada de Samba*, de 1973, que reuniu grupos e compositores solo, como o já citado Nelson Cavaquinho. Alinhada a essa proposta, pode-se mencionar também, no mesmo ano, a realização de apresentações de artistas populares ligados a outros universos culturais, como a *Bandinha de Pífanos Zabumba de Caruaru*, liderada por Sebastião Biano; ou, em 1974, o *show* do repentista Luís Vieira, acompanhado por Tony Martins, no acordeom, e Bezerra, no atabaque.

Ao se analisar a trajetória, principalmente musical do grupo na década de 1970, fica claro, portanto, o projeto de reposição da cultura popular por meio de seus próprios compositores encampado por João das Neves. Um emblemático exemplo disso é a tentativa do resgate público de João do Vale. Aproveitando-se do sucesso do *Show Opinião*, o compositor conseguiu, ainda nos anos 1960, acesso ao mercado fonográfico, o que se constata na gravação dos LPs *O poeta do povo* (1965), *João do Vale* (1967), ambos pela Philips, e *João do Vale* (1970), lançado como parte da Coleção Nova Música Popular Brasileira da Abril. Porém, ao longo dos anos seguintes e com a distância do *Show*, Vale, como muitos outros artistas populares que haviam garantido espaço na década anterior, é excluído da cena musical. Ainda sobre o compositor, João das Neves afirma que:

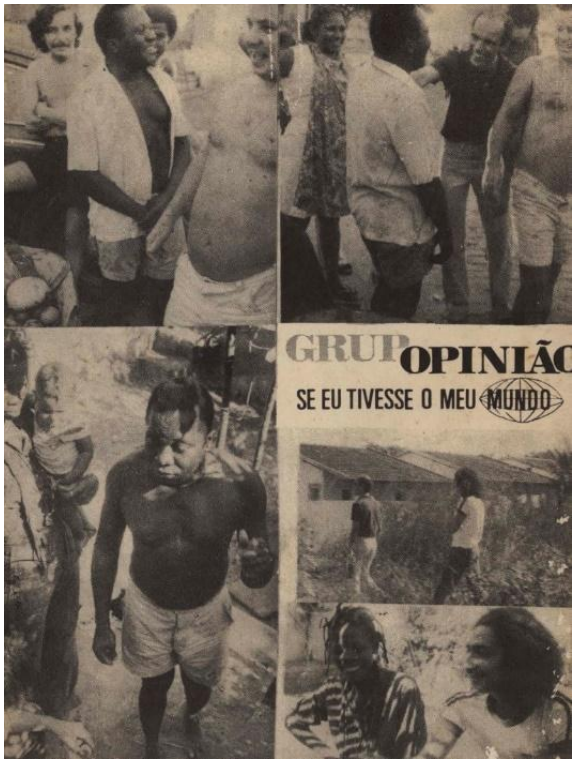
> [...] ele foi marcado negativamente pelo *Show Opinião* [...] De repente, João virou "Carcará", sua criação de maior sucesso, lançada naquele *show*. Onde quer que se apresentasse, o público era unânime ao pedir a música. Ele cantava, é claro. Mas o resultado foi péssimo. Pensava-se que foi a única coisa que ele

> fez. Isso me aborrecia. Quem conhece João do Vale e seu trabalho sabe que ele tem coisas ótimas, da melhor qualidade. Apenas não tem oportunidade de apresentá-las. E foi principalmente este fato que me deu a ideia de trazê-lo de volta ao palco[45].

A declaração acima revela que o reconhecimento de figuras como João do Vale tinha se estabelecido em decorrência de sua ligação com os artistas de classe média, ou a reboque desses, principalmente no que diz respeito à sua inserção no mercado fonográfico. Assim, João das Neves procura criar um plano alternativo à indústria cultural, abrindo espaço, literalmente, para artistas que não couberam nos moldes do mercado das artes ou não conseguiram se manter nele, como João do Vale, ou seja, que talvez não quisessem ou tivessem os requisitos para se adequar à forma mercadoria. Desses trabalhos, pode-se também inferir um projeto de Neves, evidenciado, principalmente, quando ele toma para si a administração e a proposta de programação do Grupo Opinião. Um dos aspectos desse projeto, como já se disse, se refere à valorização da cultura popular com ênfase em seus produtores. Ao mesmo tempo, ele contempla a integração com a classe média, à qual é outorgado o papel de espectadora, principalmente, aos estudantes. Assim, ele expande sua atitude de aprendiz para o público e se coloca, mais uma vez, como articulador, mediador, de dois campos.

[45] Citação retirada de recorte de jornal que consta no Acervo João das Neves pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais e datado de 7 de julho de 1973, mas sem a informação sobre a fonte.

Figura 5 – Programa do *show* de João do Vale



Fonte: Ocupação João das Neves - Itaú Cultural

Outra proposta de integração entre a classe média e o "povo"

O projeto de integração de João das Neves parece querer viabilizar a mesma experiência que tiveram os próprios cepecistas no contato direto com as classes populares, ainda que agora de modo limitado, a partir do que fosse possível realizar no espaço restrito do Grupo Opinião. Tal como foram outrora transformados, Neves objetiva também agora transformar os frequentadores do Opinião e, em particular, a juventude. Sua crença no caráter contestador e na disponibilidade para a ação dos jovens é fundamentada em sua própria experiência, representada em uma de suas peças. Em *O quintal*, de 1977[46], operários e estudantes representam claramente os acontecimentos que marcaram o dia do

[46] A peça foi publicada um ano depois, juntamente com outras peças de um ato – condição de compilação das obras – e com o nome do espetáculo *Feira brasileira de Opinião*, que não chegou a se realizar devido à censura militar (ESCOBAR, Ruth [org.]. **Feira brasileira de opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 111-122). *O quintal* foi também analisada em minha dissertação de mestrado (CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960**: Perspectivas sobre a construção de um fazer épico-dialético no Brasil. Dos Duendes ao CPC, 2014, 192f. Dissertação [Mestrado em Artes Cênicas] – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p.96-106).

incêndio do prédio da UNE, onde seria inaugurado o teatro do Centro Popular de Cultura. Os operários, que estavam finalizando a pintura do teatro, são mostrados em duas cenas cujas circunstâncias se repetem, mas as diferentes atitudes das personagens determinam finais opostos. No primeiro eles são friamente assassinados pelos militares ao saírem do prédio pela porta da frente, e no segundo, conscientes do estado de coisas, pulam o muro dos fundos do edifício e permanecem vivos.

Há em *O quintal* uma clara distinção entre as cúpulas dirigentes do Partido e seus quadros. Para João das Neves (BARCELLOS, 1994, p. 262), alguns de seus militantes, organizados em torno de projetos como o CPC, alcançaram, em grande parte, o público ao qual buscavam se dirigir, o "povo". Mas também é possível inferir da peça que as estratégias do Partido – "forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes" (SCHWARZ, 1992, p. 63) – não foram efetivamente capazes de superar a distância entre os operários – a classe trabalhadora – e os estudantes, tal como representado em *O quintal*. Os estudantes, tanto pelas falas como por suas ações, caracterizam os trabalhadores culturais do CPC e, mais ainda, aludem à atitude do autor no dia em questão, que ficou no prédio e tentou destruir os documentos ali guardados. Esses estudantes são denominados "os meninos" pelos trabalhadores, marcando o aspecto jovem dos integrantes do CPC. Ainda, segundo a fala dos operários, eles também são apontados como "filhinhos de papai", definindo o pertencimento de classe – média – de tais estudantes, artistas e intelectuais (ESCOBAR, 1978, p. 111-122).

Esse aspecto que, para João das Neves, marca a sua condição, bem como a dos demais cepecistas, também está intimamente relacionado a uma avaliação de suas ações no pré-64, como das possibilidades efetivas de mobilização vinculadas ao trabalho no espaço do Grupo Opinião. Assim, no início da década de 1970, ele reconhece que "infelizmente, não pode fazer teatro para o povo", e, ao mesmo tempo, revela as motivações de seu projeto: "as peças encenadas no Teatro Opinião são dirigidas aos estudantes, que embora pertençam à classe média, não estão acomodados" (NEVES apud ROMEIRO, 1971, p. 7). Ou como se lê em outro depoimento sobre o mesmo assunto:

> A experiência do Teatro Opinião em relação ao público é bastante especial. Para nós, a plateia é uma entidade meio misteriosa, mas dentro dela podem-se estabelecer duas correntes bem nítidas. O público normal, burguês, que tem o hábito de ir ao teatro, e o público jovem. O primeiro não me interessa. Dele não se pode ter muitas esperanças. Está morto. A juventude, por outro lado,

> tem uma grande inquietude em relação ao mundo. Os jovens estão abertos para discutir os problemas do nosso tempo. Quando me refiro a público de teatro, estou me referindo à juventude, aos estudantes, o único capaz de compreender o alcance do teatro de ideias (NEVES apud ARAÚJO; LUÍS, 1971, n.p.).

Ainda em avaliação comparativa entre o trabalho do CPC e do Opinião nos últimos anos de existência do grupo, Neves (O CPC, 1978, p. 65) retoma a questão do público estudantil:

> Não houve mais a possibilidade de se trabalhar, como aconteceu com a UNE, com uma entidade de massas, que, além do mais se ligava a outras entidades. Tanto o Arena, quanto o Oficina, o Opinião, se ligaram aos estudantes, continuaram ligados aos estudantes, mas não mais às entidades, numa relação tão orgânica como existia antes.

Tendo em vista a reiteração do assunto em falas que guardam quase uma década de distância entre si, acredita-se que elas ajudem a ver o pensamento de Neves nos anos pós-golpe enquanto um projeto político de rearticulação. Como se observa na segunda citação, Neves identifica, na relação com os estudantes, uma possível continuidade das propostas do pré e pós-golpe, ao mesmo tempo em que examina os seus limites, como a ruptura com a sua entidade representativa, a UNE, posta na ilegalidade após 1964. Ao se referir a essa como "de massas", Neves parece querer destacar a expansão de horizontes e a amplitude de realização das atividades do CPC viabilizadas por essa ligação, até mesmo no que diz respeito ao contato com outras entidades, no caso, representativas do proletariado. E essa análise se refere à própria experiência de trabalho de João das Neves, que participou ativamente da Segunda UNE Volante, no ano 1963:

> Nessa segunda excursão, eu dirigia praticamente tudo, já que o pessoal do comando, como o Vianinha, por exemplo, não estava podendo viajar naquele momento. Então, eu fui comandando as pessoas, e na parte do teatro levamos outra peça do Vianinha – *O filho da besta torta do pajeú*[47]– que foi dirigida por Carlos Kroeber (BARCELLOS, 1994, p. 268).

A caravana organizada pela UNE, que foi realizada pela primeira vez em 1962, tinha por objetivo mobilizar os estudantes do Brasil, excursionando, durante alguns meses, pelas universidades das capitais do país: do Rio Grande do Sul a Manaus. Entre

[47] Essa peça de Vianna passou depois a se chamar *Quatro quadras de terra,* texto hoje publicado em: VIANNA, Oduvaldo Filho. **Teatro 1**. Rio de Janeiro: Muro, 1981, p. 293-366).

outras pautas, a reforma universitária era um dos principais temas debatidos, por meio da organização de seminários, assembleias, reuniões com lideranças estudantis. A cargo da equipe do CPC, que acompanhava as viagens, ficava a apresentação de peças teatrais, esquetes, canções e demais produções artísticas. E o contato direto com os estudantes, bem como a disponibilização dos materiais de que faziam uso, incentivaram a formação de outros núcleos, espalhados nacionalmente e ligados, principalmente, às universidades, mas também a algumas organizações de trabalhadores, como sindicatos.

Assim, pode-se entender que João das Neves procure manter uma vinculação com o trabalho do CPC que, para além das intenções de seus artistas e intelectuais e das atuações circunstanciais, foi capaz de se estabelecer em termos programáticos durante o seu curto período de existência: a conexão com a juventude universitária. Por isso, e diante da impossibilidade de aproximação do "povo" por meio do Grupo Opinião, ele aposta na mobilização dos jovens e, com a perspectiva de incitar um número maior de estudantes, procura também firmar um contato direto com os secundaristas. Sobre esse público, potencialmente mais numeroso do que os universitários, Fernando Peixoto (1968, p. 184-185), em 1968, observava: "A presença dos estudantes nas plateias de hoje é um fato indiscutível [...]. E o número de secundários parece ultimamente ser bem maior do que o de universitários. O que chega mesmo a influir diretamente na escolha do repertório e na linha geral das atividades destes elencos." E acrescenta, sobre os seus gostos, que esses estudantes preferem "os espetáculos que estejam de alguma forma vinculados à realidade nacional, aos problemas do país ou da política" (PEIXOTO, 1968, p. 185).

João das Neves, reconhecendo o diagnóstico de Peixoto, define como uma das ações de seu projeto a busca por uma aproximação dos secundaristas, por meio de apresentações em escolas públicas e particulares, e até em organizações de educação não formal[48]. Assim, em 1972, ele dirige o espetáculo *Transas e tranças*, elaborado a partir de duas peças curtas, *A consulta*, de Arthur Azevedo, e *A vendedora de recursos*, de Gastão Tojeiro, com atuação de Maria Pompeu, Heleno Prestes e Dinorah Marzullo. Depois de uma breve temporada no Teatro Nacional de Comédia, com o objetivo

[48] Entre elas, pode-se citar: Escola Normal Júlia Kubitschek (Colégio Estadual Júlia Kubitschek), Colégio Estadual Pedro Bruno (Escola Municipal Pedro Bruno), Colégio Estadual Brigadeiro Schorcht, Colégio Estadual José Bonifácio, Colégio São Paulo Apóstolo (*Colégio* IPA - Instituto *Paulo Apóstolo),* Colégio Metropolitano, Colégio Franco-Brasileiro e Federação de Bandeirantes do Brasil (SERVIÇOS – Continuações. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6. 22 ago. 1972. Caderno B.)

principal de que os professores assistissem à peça – viabilizado pelo Departamento Educacional do *Jornal do Brasil*, que garantiu a distribuição de ingressos e até mesmo a realização de sessões fechadas com esse fim –, o espetáculo cumpriu uma série de apresentações em diversas instituições secundárias de ensino.

Ambas as peças focalizam principalmente a situação da mulher no mundo capitalista – tema que viria a ser explorado dramaturgicamente por João das Neves em *Mural Mulher*, de 1979 –, subjugada por uma sociedade patriarcal, ao mesmo tempo em que expõem certas convenções hipocritamente sustentadas pela moralidade burguesa. Por meio de duas comédias e da simplicidade dos conflitos que ambos os enredos oferecem, tal ação parece ter como foco divertir e ao mesmo tempo, posicionar criticamente seus jovens espectadores. Essa, que se configura como clara proposta de formação e politização de público, faz lembrar as estratégias de Os Duendes e de suas apresentações nas fábricas de Campo Grande, bem como o Teatro de Rua do Centro Popular de Cultura, Departamento do qual João das Neves era diretor. Pode-se ainda imaginar que, com ações como essa, Neves procurasse estimular a participação teatral desses jovens enquanto produtores, conforme sua própria experiência na UNE Volante com a formação de novos núcleos cepecistas, na intenção de fortalecer cultural e criticamente o confronto desses jovens com a história. E, apesar de posto em prática apenas na década de 1970, o pensamento que fundamenta sua aposta na juventude já pode ser reconhecido no imediato pós-golpe, como mostra uma de suas peças infantis.

No ano de 1964, João das Neves escreve uma peça não propriamente para ser interpretada por crianças, mas representada a elas, e na verdade a todo e qualquer tipo de público: *A assembleia dos ratos*. Nela, ao contrário do *Show*, se figura um golpe, no caso fabular de um gato que domina e reprime uma comunidade de ratos. A peça se configura como uma adaptação da adaptação. A obra original é de La Fontaine, a fábula *O conselho dos ratos*, reinterpretada por Monteiro Lobato, que lhe dá o mesmo título da peça em questão. Como toda fábula, uma conclusão lhes é inerente, e das duas é possível inferir que por mais que se trabalhe no campo das ideias, a prática sempre se mostra mais complexa. Ainda pode-se dizer que, se na primeira há uma sutil crítica a deliberações coletivas ou a certo modo de se entender e fazer política – "Assim mil coisas que assentam / Numa assembleia ou conselho; / Mas vê-se na execução / Que tem dente de coelho" (FONTAINE, 1993, p.11); na segunda, é explícita a reflexão suscitada pela distinção

entre as esferas da elaboração e da resolução – "Dizer é fácil – fazer é que são elas!" (LOBATO, 1995, p. 308).

Tendo em vista o fato histórico que marca a escrita de *A assembleia dos ratos* e o ensinamento que pretendem as fábulas que a inspiraram – a prática concreta sempre foi fator decisivo para a elaboração do pensamento crítico de João das Neves –, essa iniciativa não parece nada casual. Um reino de ratos, governado pela família imperial composta por Rei Cremelino II, sua esposa e sua filha, a princesa, recebe a notícia de que esses foram sequestrados para que, a partir daquele momento, Faro-Fino, o gato que já ameaçava a tranquilidade daquela comunidade, fosse reconhecido rei. Uma sociedade de ratos ao gosto fabular, diga-se, com características antropomórficas, que além da organização governamental já citada, conta também com um jornal e um sistema de televisão, isso sem contar as relações e os sentimentos humanizados das personagens. Pois então, os ratos fazem uma assembleia para discutir a situação, e a sugestão de – conforme o ditado popularizado – se amarrar um guizo ao gato é trazida à tona por Vivaldino, o rato esperto. Desencadeada pela estratégia proposta, a questão de quem se candidata à missão é colocada e, como nas fábulas de Fontaine e Lobato, nenhum dos mais indicados se responsabiliza pela empreitada. Eis que o camundongo, portanto, um jovem rato, para espanto de todos, se propõe a cumprir a tarefa, a qual realiza com êxito e, assim, liberta os sequestrados, proporcionando, novamente, a paz ao reino.

Entre os pontos que merecem ser destacados, pode-se iniciar pela representação de um governante autoritariamente imposto e suas compulsórias normas de conduta social, ou seja, pela representação explícita de um golpe de Estado, tal como o que se vivia no Brasil. Essa diferença em relação ao *Show* já parece especificar o pensamento de João das Neves. Nesse sentido, há também que se analisar a resolução do problema fixado nas fábulas de Fontaine e Lobato. A relação entre teoria e prática que se configura, no caso, como contraditória, tendo em vista a geração de um novo problema, intenciona, nas fábulas citadas, o efeito de um aprendizado. Já o prolongamento da narrativa proposto por João das Neves, ao resolver tal impasse, desloca o aprendizado para outro foco. E tendo em vista que todas as personagens consideradas aptas a assumir a empreitada se alienam da missão, um jovem rato, portanto, será, literalmente, o salvador da pátria.

Tais indicativos fazem crer que a representação corajosa do camundongo, o jovem dado à ação, quer dizer mais do que uma leitura infantilizada da peça pode indicar. Há

ainda o caráter de classe da personagem, que também é apresentado como um "filhinho de papai", haja vista ser da família do Duque de Rabo Comprido, remetendo mais uma vez a *O quintal* e à afirmação, vista acima, sobre os estudantes "que embora pertençam à classe média, não estão acomodados" (NEVES apud ROMEIRO, 1971, p. 7). Nesse sentido, se faz interessante analisar o papel do pai do jovem rato que, juntamente com D. Ratão, é cavaleiro da ordem do Roque-Forte e, portanto, um dos defensores do império. Ambos são os primeiros apontados pela comunidade para enfrentar o gato usurpador e, a partir de argumentos patrióticos, proteger a legalidade do reino. No entanto, declarando que seus exércitos não dispõem de elementos para combater Faro-Fino, os cavaleiros declinam de sua responsabilidade. Essas circunstâncias também aludem à falta de articulação dos militares legalistas, dos grupos que davam apoio ao governo de Jango Goulart e do próprio Partido Comunista Brasileiro, que ao contrário, ao menos do que parte da esquerda esperava, não apresentaram resistência ao golpe de Estado.

Portanto, a ação corajosa e isolada do camundongo remete ainda à atitude dos militantes no imediato momento do golpe, criticamente representada por João das Neves em *O quintal*, onde se mostra a incapacidade de enfrentamento da oposição contraposta às orientações do PCB para que seus integrantes resistissem permanecendo em suas bases. Desse modo, já se observa naquele mesmo ano de 1964, a crítica de Neves às posições das cúpulas dirigentes do PCB, cuja teoria se mostra deslocada e até mesmo irresponsável em relação às ações de seus quadros. Por outro lado, os jovens cepecistas e os estudantes, que sua experiência revelou dispostos à ação, se fazem ver na figura do camundongo que, mesmo inexperiente e contando com certa ingenuidade para lidar com a situação, se mobiliza a agir. É também notável o protagonismo do jovem rato que, conforme a declaração acima de Neves, passa a não mais contar com uma coletividade que respalde sua iniciativa, tal como a UNE, e assim acaba por agir sozinho. O que, naquele imediato pós-golpe, pode ser lido como sustentáculo do projeto de rearticulação de estudantes e intelectuais, papel que o Grupo Opinião viria a desempenhar.

Em *A assembleia dos ratos* também se faz ver a ausência das classes populares, já que as personagens que a compõem são pertencentes à elite do reino ou, no máximo, são profissionais liberais, como as figuras que encerram o núcleo do jornal *Diário da Toca*. Nesse aspecto, ela pode ser comparada à outra peça escrita por João das Neves em 1964, *O último carro*, ainda que sua versão conhecida seja a vencedora do Prêmio Especial de Montagem do Serviço Nacional Teatro de 1967. *O último carro*, que será analisada mais

detidamente nos próximos capítulos, cabe aqui ser evocada, como comenta Natália Cristina Batista (2019, p. 32) em sua tese, por excluir a representação da classe média e centrar-se, exclusivamente, na figuração de trabalhadores, sejam operários propriamente ditos ou não.

Ocupando-se das categorias "dramaturgia de matriz comunista" e "Nova Esquerda", cujos *sintomas* se fariam ver na peça em questão, Natália Cristina Batista (2019, p. 32) afirma: "Um dos argumentos sustentados [...] para essa 'exclusão', que contestava inclusive o *frentismo* do PCB, seria a decepção com o golpe civil-militar e a descrença de que a classe-média pudesse guiar os rumos políticos do país." Mas, na sequência, a autora acrescenta: "Ainda que a peça contestasse o *frentismo*, não deixa de ser interessante observar que o trabalhador que lidera o grupo tem um perfil reflexivo, 'intelectual' e racional" (BATISTA, 2019, p. 32). Alinhada a essa sua observação, nota-se que, se em *O último carro*, João das Neves propõe como alternativa ao descontrole do trem um esforço coletivo liderado pela ação de um operário, em *A assembleia dos ratos*, como já dito, o jovem rato conta, no máximo, com a colaboração, por interesses profissionais, do Rato Fotógrafo, funcionário do jornal *Diário da Toca*.

Assim, percebe-se que as produções artísticas de João das Neves no ano de 1964, as quais suscitam interpretações sobre o recente impacto do golpe civil-militar, revelam a opção deliberada por representações emancipadas das classes sociais. Se, desta forma, não se explicita dramaturgicamente a luta entre elas, observa-se claramente que Neves não vê mais condições para conectá-las, ao menos não nos moldes anteriores. O que significa, em última instância, certa decepção, como diz Batista, ou melhor, a reafirmação de sua discordância com a proposta pecebista de aliança de classes, já apontada em suas críticas, e com certo ideário vanguardista, como analisado anteriormente. Contudo, isso não expressa sua desfiliação do PCB, que só se daria em 1968 – e em decorrência das circunstâncias que envolveram a Primavera de Praga[49] –, e nem mesmo o abandono completo de certas diretrizes partidárias, que ainda seriam por ele retomadas. Seu diálogo com as orientações políticas do PCB se mostra, às vezes, mais crítico e outras vezes mais

[49] Informação verbal fornecida à pesquisadora e reiterada em BATISTA, Natália Cristina. **O tempo em processo**: Cultura na ditadura militar e os impasses em torno do popular na peça *O último carro* (1964-1978). 2019. 339f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 34.

condescendente, de acordo com as necessidades do momento histórico, mesmo após a sua desvinculação oficial do Partido.

Ainda sobre a sustentação da aposta na aliança de classes e sua proposta de integração entre elas, um caso parece interessante de ser citado, mesmo na eventualidade de que esbarre no anedotário. Sobre a assimilação de Maria Bethânia ao elenco do *Show Opinião*, Paulo V.B. Toledo (2018, p. 40) observa que "com a saída de Nara Leão foram suprimidas todas as cenas e relações que remetiam à conexão de classes" e afirma, que, no entanto, isso não desestabilizou a estrutura do *show*, levando-o a concluir sobre a "mudança não ter sido sequer percebida". Mas se tal alteração não se fez notar esteticamente, ela acarretou, ao menos, um conflito interno que aponta para certos caminhos em curso, como declara João das Neves:

> Depois que a Nara saiu, entrou a Bethânia, e passou a ser a história dela. [...] A Bethânia ficou com muita briga dentro do Opinião, muita discussão entre nós. A discussão tinha um papel preponderante no grupo, no bom sentido. [...] O Opinião cheio de jornalistas, e a Bethânia com um banquinho, sentadinha, com um vestido modesto, o cabelo preso e um violãozinho. Depois que saiu todo mundo, era o Opinião. [...] Mas daí teve uma discussão que durou a noite inteira. Eu queria a Bethânia, a Geni Marcondes, que fazia a direção musical do *Show*, queria a Bethânia, mas quase ninguém queria. A Tereza Aragão estava indecisa, o Gullar não queria, o Vianinha não queria, o Paulo Pontes não queria. Argumentavam que ela tinha uma imagem muito forte, um sotaque carregado, que ela não era musical. Eu me lembro que o último argumento, o que venceu, já era muito tarde da noite, foi da Geni Marcondes, que era a diretora musical do *Show* e, por isso, convenceu os demais. Acho que ficou decidido pelo cansaço (NEVES, 2012 – informação verbal).

Figura 6 – Cena do *Show Opinião* com Maria Bethânia

Fonte: Acervo João das Neves – UFMG

Como se pode notar, a despeito dos aspectos técnicos, os traços culturais de Maria Bethânia, refletidos em comentários sobre o seu modo de falar e sua aparência, talvez tenham sido mais contundentes enquanto argumentos para sua rejeição. Esses traços, se contrapostos à figura de Nara Leão, a moça símbolo da Bossa Nova, uma típica representante da alta classe média de Copacabana, remetem também a uma diferença que não deixa de ser de classe. Isso leva a crer que a representação classista ligada a Nara Leão tenha sido uma das motivações de tão alongado debate. E, nesse sentido, destaca-se o posicionamento de João das Neves em favor de Bethânia, corroborando a tese aqui sustentada, segundo a qual, nesse momento histórico e de acordo com a análise de suas produções artísticas, Neves aponta para o rompimento com a estratégia de aliança de classes enquanto proposta nacionalista relacionada às diretrizes do PCB, bem como com certo vanguardismo.

No entanto, João das Neves não irá abandonar a possibilidade de integração entre a classe média e o "povo". E essa agora se dará, como indicado, entre os estudantes, enquanto espectadores, e os artistas populares, que serão privilegiados nas produções apresentadas pelo Grupo Opinião, principalmente, durante a década de 1970. E reitera-se aqui a posição de aprendizagem em que João das Neves irá colocar as suas plateias, como a si próprio. Assim, enquanto um articulador cultural, Neves inverte a proposta

vanguardista de esclarecimento do "povo", que passa a "ensinar" para os estudantes de classe média outras formas de se pensar e praticar arte e cultura. E, considerando-se a decepção provocada pelo processo histórico, tal como apontado por Batista, essa parece ser uma estratégia de reorganização, da qual pode-se ainda aventar – com o risco de se incorrer em exagero – uma nova perspectiva revolucionária.

Depois de se analisar a trajetória de João das Neves e suas insistentes tentativas de reposição dos componentes fundantes do *Show Opinião* enquanto um projeto que, com o passar dos anos, se mostra cada vez mais distante historicamente, cabe ainda encerrar esse capítulo voltando-se aos esforços de rearticulação política e artística no imediato pós-golpe. E nesse sentido, retoma-se aqui a afirmação de Batista (2019, p. 73), segundo a qual: "Para Neves, não existia um desejo de ruptura entre as propostas [do CPC e do Opinião]. A conjuntura é que os obrigou a fazer um trabalho direcionado à classe média e dentro da burocracia do Estado [...]." Ao distinguir as estratégias políticas do PCB da atuação efetiva de seus quadros e, ao mesmo tempo, redimensionar o projeto cepecista a partir da prática concreta, entende-se a vinculação que João das Neves buscará manter entre sua atuação no pré e no pós-golpe. De acordo com as próprias experiências vividas por esses artistas no pré-64, que tiveram contato com as lutas camponesas ou com certas mobilizações operárias, e com o que a trajetória de Neves deixa ver, a conclusão a que ele parece ter chegado é a de que o "povo" tenha mais a ensinar aos artistas e intelectuais de classe média do que esses àqueles – como Vianna também ressalta com ênfase em suas duas últimas entrevistas (PEIXOTO, 1999, p. 161-187) –, assim como uma integração em outros moldes, partindo da cultura popular como elemento central, possa ser um modelo de ação mais eficaz.

Para encerrar, vale ainda lembrar Ney Lopes (2000, p. 61), que destaca o papel que teve o *Show Opinião* para compositores como Zé Kéti. Reconhecendo a contrafeita distância que o golpe de 1964 impôs entre esses artistas e o "povo", com exceção de Zé Kéti e João do Vale, o autor evidencia o movimento empreendido pelos jovens do Grupo Opinião, o qual possibilitou certa visibilidade a sambistas absolutamente marginalizados pelas gravadoras. E tendo em vista o desenvolvimento posterior da cultura brasileira, que implica a sua total e completa absorção pela indústria cultural e os custos que isso veio a acarretar às artes nacionais, acredita-se que o *Show Opinião* foi o último baluarte de um pensamento e de uma forma gestados no pré-golpe enquanto articulação coletiva. Acredita-se, mesmo com suas limitações, no esforço genuíno daqueles artistas, no sentido

de reformular e recolocar algumas das principais ideias de sua geração, com perspectivas de uma continuação que o processo histórico já havia tornado inviável.

CAPÍTULO 3 – OS ANOS 1970

> *É totalmente errado e ingênuo identificar o teatro não comercial ao teatro chamado popular. Também é totalmente errado, histórica e politicamente, a postura de alguns críticos e mesmo homens de teatro que, em nome de um radicalismo infantil e irresponsável, procuram instigar uma oposição entre teatro profissional e não profissional. Apresentam o primeiro irremediavelmente corrompido pelo dinheiro da bilheteria e pelas verbas que recebe e inapelavelmente condenado a não desempenhar nenhum papel no processo cultural nacional, enquanto que os idolatrados não profissionais seriam o derradeiro reduto da pureza e se constituiriam em inexpugnável núcleo de atividades teatrais voltadas efetivamente para a ação transformadora da sociedade, dialogando com um público popular e descobrindo uma linguagem cênica mais autenticamente nacional. Este tipo de raciocínio, idealista e mecânico, ignora todo o processo histórico do teatro nacional.*
>
> **PEIXOTO, 1985, p. 173-174.**

Como observa Rosangela Patriota (2012, p. 69): "A produção teatral da década de 1970 [...] tem sido avaliada a partir de análises orientadas por rígidos parâmetros interpretativos". Essa observação se faz em relação à certa construção historiográfica relativa à década em questão que, no entanto, acabou por ser referencial a muitas das pesquisas posteriores sobre o tema. Na esteira da autora, pode-se dizer que essas análises tendem a antagonizar as manifestações teatrais do período[50], definidas pelos termos: grupo *ou* empresa teatral, no que se refere às relações de produção; teatro comercial *ou* de vanguarda, no que se refere também às concepções estéticas; Teatro de Arena *ou* Oficina, ao menos, enquanto herança ideológica; revolucionária *ou* conservadora, para sintetizar. Ainda segundo Patriota (2012, p. 79-80), as fontes referenciais para tais dicotomias seriam os estudos de José Arrabal e Mariângela Alves de Lima, cujas "premissas [...] foram reafirmadas no livro *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião - Uma interpretação da cultura de esquerda*[51], no qual, ao longo de doze capítulos, foi analisado o impacto social e político dessa produção cultural".

[50] Estudos mais recentes, como o de Maria Silvia Betti que compõe o livro *História do Teatro Brasileiro,* volume 2, organizado por João Roberto faria, procuram apresentar a produção teatral da década de 1970 de modo mais complexo. Em "O teatro de resistência", Betti elenca e examina diferentes formas de figuração dramatúrgica nos anos que se seguiram à decretação do Ato Institucional N° 5 (BETTI, Maria Silvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro** – Do Modernismo às tendências contemporâneas. v.2. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013, p. 194-215).

[51] MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião – Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982.

Arrabal, "[...] que estabelece uma dependência interpretativa da década de 1970 em relação à de 1960" (PATRIOTA, 2012, p.70), elege três grandes ícones para a sua análise, centrada nos ensaios "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", de Oduvaldo Vianna Filho; "Elogio fúnebre do teatro brasileiro", de Augusto Boal, que se soma a sua sistematização do Coringa e aos esforços mobilizados em torno da montagem da *Primeira Feira Paulista de Opinião*; e na trajetória do Teatro Oficina. Para Arrabal, ainda segundo Patriota (2012, p. 75), "[...] enquanto as reflexões sobre a unidade de ação dos artistas (como fora proposto por Vianinha) foram vistas como alinhadas à ordem vigente, as premissas de Boal e Zé Celso tornaram-se parâmetros de uma arte com perspectivas de transformação social". Mais adiante se voltará a alguns dos materiais citados, como o artigo de Oduvaldo Vianna Filho, mas não se pretende aqui aprofundar a discussão sobre a análise de Arrabal, já empreendida por Patriota no artigo "História e historiografia do teatro brasileiro de 1970: Temas e interpretações". De qualquer forma, vale notar que, se Vianna é evocado apenas por meio de um de seus escritos teóricos em detrimento de todo o seu percurso artístico e militante, aos dois últimos coube também o exame de suas práticas e de certo processo de trabalho.

Já Mariângela Alves de Lima contrapõe a concepção de grupo à empresa teatral, procurando definir dois modos distintos de produção em arte que *rivalizaram* na década de 1970. Enquanto o grupo viabilizaria, de forma modelar, uma proposta coletivizante por meio da mobilidade de funções de seus participantes e da liberdade de criação, garantida pela afinidade entre o discurso e a prática organizativa, a empresa teatral, "[...] produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado" (ARRABAL; LIMA; PACHECO, 1979/1980, p. 57) e desprovida de função social, se encerraria em si mesma. No sentido empresarial, um dos exemplos citados por Lima é a montagem de *Gota d'água*, peça de Chico Buarque e Paulo Pontes com direção de Gianni Ratto, cujo impacto cultural é sublinhado por Rosangela Patriota, que também analisa a recepção do espetáculo, trazendo à tona aspectos da crítica de Arrabal que revelam esse esquema de polarizações.

De outra perspectiva que não a da realização artística, tal esquema é ratificado por Edélcio Mostaço que, como afirma Patriota (2012, p. 82), contribuiu para a manutenção de posições estanques:

> [...] não por princípios estéticos e sim pelas intenções de articulação com as comunidades e com os movimentos sociais, o teatro identificado como *não comercial* foi qualificado como portador de uma nova historicidade, enquanto o *circuito comercial* tornou-se sinônimo de acomodação ao *status quo*.

No entanto, em um regime de exceção, tal como o que vivia o Brasil de 1970, as ambiguidades pululam e os antagonismos acabam por apagar estratégias valiosas de ação. Esse é o caso do Grupo Opinião e, principalmente, de algumas das propostas de João das Neves na década em questão. Após o golpe de 1964 e o aniquilamento do Centro Popular de Cultura, de que todos os seus integrantes eram oriundos, para o Opinião, "[...] o retorno ao espaço do teatro empresarial é inevitável como perspectiva de trabalho" (BETTI, 1997, p. 151). Se isso já era uma realidade em dezembro de 1964, momento de estreia do primeiro trabalho do grupo, o *Show Opinião*, com o passar dos anos e o desmembramento desse coletivo, ela só irá se acentuar.

Com o desligamento de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes[52] em 1967, e com a prisão de Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar em 1969, João das Neves assume a responsabilidade jurídica, administrativa e artística de dar continuidade às atividades do Opinião. Com isso, a perspectiva de um trabalho coletivizado se inviabiliza, ou pelo menos, exige outro tipo de esforço. Neves passa a centralizar algumas funções, como a de diretor das futuras produções, de modo que para essas realizações, ele irá recorrer ao esquema de contratação salarial de atores e técnicos. Para a manutenção do espaço, que Neves passa então a administrar, ele irá alugá-lo a outros grupos e eventos, além de contar com as rendas de bilheteria e com o apoio de verba estatal, via Serviço Nacional de Teatro (SNT) ─ caso da montagem de *O último carro*, que estreia em 1976.

[52] A peça de Oduvaldo Vianna Filho *Meia volta volver*, cuja produção foi ainda atribuída ao Opinião, já se configura como um distanciamento, ao menos físico, e estreia no Teatro de Bolso, no Leblon, contando com a direção de Armando Costa. Essa, apresentada em maio de 1967, foi a última produção dramatúrgica de Vianna no Opinião, que ainda participa como ator da montagem de *A saída? Onde fica a saída?,* peça de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar, com direção de João das Neves. Em dezembro do mesmo ano, o desligamento definitivo de Vianinha se deu com a fundação do Teatro do Autor Brasileiro, para o qual migraram também Armando Costa e Paulo Pontes. O novo grupo estreou com outra peça de Vianna, *Dura lex, sed lex, no cabelo só Gumex* no Teatro Mesbla, com direção de Gianni Ratto, cenário de Carlos Fontes e Armando Costa, e direção musical de Sidnei Waísman. *Dura lex, sed lex...* ainda foi uma das peças finalistas do I Seminário de Dramaturgia Carioca promovido pela Secretaria de Turismo em 1967, juntamente com *O último carro*, de João das Neves, que seria apresentada no Opinião anos mais tarde. As peças concorreram em categorias diferentes, a de Neves em Autores já representados e a de Vianna em Peças musicais.

Quando da ocasião da apresentação dessa peça na Bienal de São Paulo, em 1977, Neves afirmou: "Eu sou o empresário também. No Rio eu empresariei totalmente e aqui estou coempresariando com o Lenine Tavares[53]." Em outra entrevista, realizada durante a mesma temporada em São Paulo, Neves expunha com clareza sua visão de mercado e o caráter empresarial do seu trabalho em arte:

> Não vejo a possibilidade de pegar *O último carro* e levar para a periferia, porque se quiser fazer esse trabalho, e eu acho importante fazê-lo, tem uma série de necessidades do próprio trabalho que, se eu não procurar o mercado dele, eu tô perdido. Como é que eu vou montar um cenário desses, como eu vou botar 40 pessoas em cena, e não ter mercado comprador para esse negócio? Tem que ter (O CPC, 1978, p. 70).

Do início dos anos 1970 para as declarações acima há a distância de quase uma década, que marca um processo de intensas transformações para João das Neves. Mas, em um balanço geral de seu trabalho no período, de acordo os rumos antagônicos apontados nas análises citadas, bastaria o que foi dito acima para que ele fosse interpretado como um *conversador* a fazer um teatro *comercial*. Porém, Neves é também o responsável pela criação de fissuras, questionando essa lógica interpretativa. Nesse sentido, algumas propostas serão bastante significativas e analisadas a seguir, como o Seminário de Dramaturgia Opinião, que se configurou como um desdobramento de seu Concurso de Dramaturgia, cujas motivações são expostas por João das Neves abaixo:

> Ainda na década de 1960, o SNT começou a premiar peças de esquerda, mas a censura as proibia. E como forma de acabar com essa coisa do SNT premiar e a censura proibir, acabaram com o concurso. Nós, do Opinião, como resposta, fizemos o nosso concurso. Então nossa premiação era a seguinte: a peça que ganhasse em primeiro lugar era encenada por nós, e as demais participavam de leituras públicas[54].

---

[53] De acordo com entrevista encontrada no Acervo João das Neves, em posse da biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, na Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras, visitada em maio de 2018, em coluna intitulada Olho no olho, mas cujo jornal que a publicou não pôde ser identificado.

[54] Conforme informação que consta na entrevista a mim concedida em 22 de novembro de 2012, durante a elaboração da pesquisa para minha dissertação de mestrado. As passagens dessa entrevista que dizem respeito ao Grupo Opinião são inéditas por não terem sido incluídas na dissertação, cujo objeto era especificamente a produção crítica de João das Neves para o jornal *Novos Rumos* em 1960, e acompanham agora a presente tese. Suas demais citações no corpo do texto serão acompanhadas da referência "NEVES, 2012 – informação verbal".

O Concurso de Dramaturgia Opinião

Em 1964 foi criado o Concurso de Dramaturgia do SNT, que selecionava anualmente, por meio de comissão julgadora indicada pelo diretor do órgão responsável, textos inéditos de autores nacionais[55]. Aos primeiros colocados era concedido prêmio em dinheiro, edição da obra e auxílio para montagem da peça. No concurso de 1968, a comissão julgadora elegeu em primeiro lugar *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, cuja montagem foi proibida pela censura. A partir desse episódio, a premiação já se mostra inútil, e o SNT, sob a direção de Orlando Miranda, passa a ser identificado pela intelectualidade como um órgão a serviço do projeto repressivo da ditadura, culminando na suspensão do concurso:

> Em fins de 1968, a direção do SNT justificou que o atraso nas premiações devia-se à reformulação do concurso e o meio teatral deu-se por satisfeito com a explicação. No ano seguinte, os responsáveis pela organização não divulgaram o edital do prêmio e, assim, suspendeu-se o único concurso nacional de dramaturgia e também se iniciou as manifestações de indignação dos setores intelectualizados (SOUZA, 2011, p. 6).

Entre as reações da categoria contra a interrupção do concurso – que seria retomado somente em 1974, quando Orlando Miranda reassume a direção do SNT – está a criação do I Concurso de Dramaturgia Opinião, que se chamou Opinião 70, para marcar a nova fase de João das Neves à frente do "grupo". Sua proposta se deu nos mesmos moldes da extinta competição: os autores deveriam enviar os originais assinados por pseudônimos e o prêmio seria a montagem da peça, mas, nesse caso, apenas para a primeira colocada. A comissão julgadora seria agora escolhida por João das Neves, também seu integrante, o que poderia significar certa independência da esfera governamental. Mas, ao menos nesse quesito, o SNT conseguia se distanciar da sujeição ao Estado[56], o que a presença de alguns jurados alinhados à esquerda nos quatro anos do

[55] Para mais informações sobre as edições do Concurso de Dramaturgia do SNT, ver: SOUZA, Miliandre Garcia de. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da "hegemonia cultural de esquerda". In: **Publicação Eletrônica dos Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da Anpuh** – Associação Nacional De História. São Paulo: 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307372359_ARQUIVO_GARCIA.ComunicacaoANPUH-SP-2011(ART).pdf. Acesso em: 05 jun. 2019.

[56] Muito se diz sobre a política do SNT e de seu diretor, Orlando Miranda na década de 1970, ter contribuído decisivamente para legitimar o pacto do teatro com o poder. Porém, a presença de alguns artistas entre seus quadros administrativos também pode ser entendida como fator irrefutável para que o teatro político brasileiro, ou o que restava dele, tivesse ainda uma sobrevida. Nesse sentido, encontra-

concurso comprova: Anatol Rosenfeld, Gianni Ratto, Hermilo Borba Filho, José Renato e Yan Michalski (SOUZA, 2011, p. 2-4). Já no que se refere à montagem dos espetáculos, essa independência nem sempre pôde garantir a não intervenção do Estado, como se verá, tendo em vista a imposição do envio das peças premiadas à censura.

No concurso Opinião 70, a peça vencedora foi *A ponte sobre o pântano*, do recifense Aldomar Conrado, cuja montagem, dirigida por João das Neves, estreou no ano seguinte, com atuação de Anthero de Oliveira e Glauce Rocha. Já em 1971, houve um empate entre *O trágico fim de Maria Goiabada*, do pernambucano Fernando Melo, e *O lixo*, do mineiro Marcio Sgreccia, abrindo-se uma exceção para que o prêmio de montagem fosse concedido às duas finalistas. No entanto, *O lixo* foi proibida pela censura e apenas a primeira foi levada à cena, mas não pelo Opinião, como anunciado no edital do concurso[57]. No ano de 1972, o concurso passa a se chamar Prêmio Glauce Rocha em homenagem à atriz recém-falecida, que também havia sido jurada do Opinião 71.

Outra alteração significativa é o valor pago em dinheiro para os dois primeiros ganhadores, no valor de três e dois mil cruzeiros, recebidos, respectivamente, pelo paulista Mah-Lully, por *Meu bofe disse-me adeus*, e pelo carioca Paulo Sergio Pereira, por *Catedral*[58]. Como em uma espécie de relação de mecenato, o dinheiro conferido aos vencedores do concurso provinha de uma doação dos empresários e produtores amigos de Glauce Rocha: Orlando Miranda e João Ruy Medeiros, bem como o último companheiro da atriz, o psicanalista Joaquim da Silva Nunes; assim afirma João das

---

se entre os documentos no Banco de Dados Memórias Reveladas, hospedado no acervo digital do Arquivo Nacional, uma espécie de dossiê, em que constam informações pessoais e profissionais de João Rui Nogueira Medeiros e Maria Helena Kühner, funcionários do SNT, emitidas pelos seguintes órgãos: Serviço Nacional de Informações (SNI), Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), Divisão de Segurança e Informação (DSI), do Ministério da Educação (MEC), entre outros. O objetivo dessa investigação, que inclui ainda alguns jurados do concurso restaurado em 1974, é interrogar os critérios para a concessão de subvenção e premiação às peças, pois, de acordo com o documento, algumas delas seriam "de autores ideologicamente comprometidos com o marxismo" e, portanto, um "acinte à Revolução de 1964". E na medida em que também se opõe à premiação de peças com encenação proibida pela censura, há uma relação das companhias e grupos que receberam auxílio entre os anos de 1975/76, no Rio de Janeiro e em São Paulo, solicitada ao próprio SNT. O objetivo é mostrar para a opinião pública como alguns órgãos de comunicação social, como o SNT, investiam contra a Censura Federal (BANCO de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/login.asp>>. Acesso em 25 jan. 2021).

[57] Por problemas financeiros, João das Neves não conseguiu levar a cabo a montagem da peça, que estreou no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro, em 1973, sob a direção de Fernando Torres e com atuação de Cecil Thiré, Cleber Drabler, Darlene Glória, Norma Dumar e Osmar Prado.

[58] Nesse ano, ainda foram concedidas três menções honrosas para: *Você se lembra daquele vizinho que ficou de cueca na sala de jantar?*, de Ricardo Meireles Teixeira; *O voo dos pássaros selvagens*, de Aldomar Conrado (vencedor com Concurso Opinião 70); e *Alicerces*, de Sérgio Vale.

Neves (OPINIÃO, 1974, n.p.): "[...] o 'Prêmio Glauce Roche' de Dramaturgia, criado por nós, foi engrossado por contribuições de particulares, amigos da grande atriz que ela foi".

Durante os anos de 1973 e 1974, o prêmio é interrompido, para retornar em 1975, em outro formato[59]. Com a ida de João das Neves para Salvador, a convite do Instituto Goethe, ele funda o Núcleo-2 do Opinião e o concurso se amplia, acontecendo agora simultaneamente na Bahia, no Opinião do Rio e no Teatro de Arena de Porto Alegre/RS. Com isso, há também a atribuição de mais prêmios – como Augusto Boal, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Núcleo-2 do Opinião e Teatro de Arena de Porto Alegre – no valor de mil cruzeiros cada. A peça vencedora do primeiro lugar em 1975, que continuou a se chamar Prêmio Glauce Rocha, foi *Temporada popular*, do carioca Sergio Fonta Cruz[60]. O concurso agora se expande e ganha viabilidade nacional, o que, no entanto, já parecia estar nos planos de João das Neves desde 1970.

Em projeto escrito para a realização de um Festival de Teatro do Rio de Janeiro para o Brasil[61], no primeiro ano de realização do concurso e que se acredita ser uma proposta inicial para o seu desenvolvimento, prevê-se a montagem das peças selecionadas, viabilizada pela controvertida união entre artistas, empresários e Estado. Em âmbito estadual, caberia ao governo do Rio de Janeiro a mediação entre os outros estados, e à Secretaria de Turismo, a divulgação do evento. Já em âmbito federal, o auxílio viria do Ministério da Educação (MEC), que ajudaria na mobilização de um público universitário para os espetáculos, cujos ingressos seriam adquiridos pelas próprias universidades, com a proposta de assinaturas para os demais espectadores. Ao Ministério dos Transportes seria solicitado subsídio para o deslocamento dos grupos e companhias, enquanto o SNT custearia a produção do festival em cada cidade, pagando pelo aluguel dos espaços de apresentação, por exemplo. A Associação Carioca dos Empresários Teatrais (ACET), fundada em 1969, patrocinaria, como contrapartida, conferências, palestras com os atores envolvidos nas montagens e exposições de fotografias sobre o teatro no Rio de Janeiro.

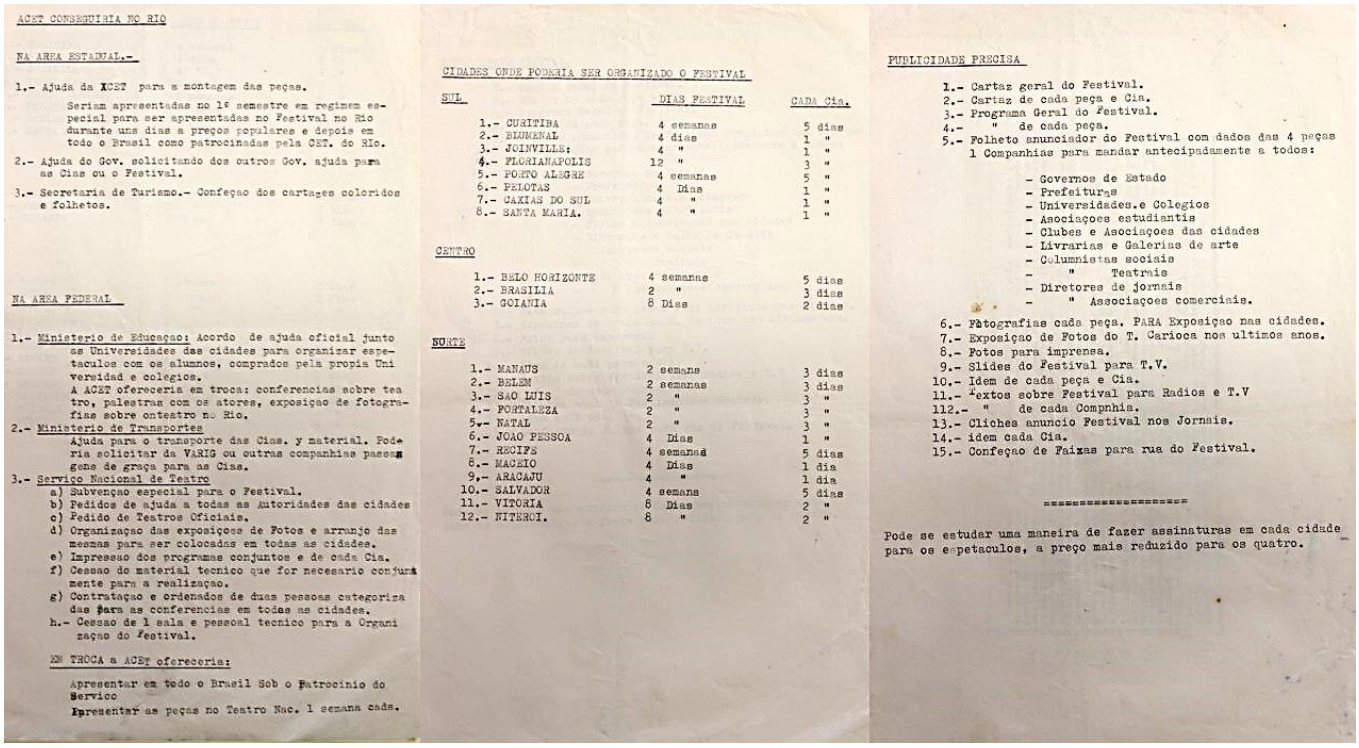
---

[59] As análises aqui apresentadas concentram-se apenas nos primeiros anos de realização do concurso, tendo em vista a significativa alteração que ele viria a sofrer e o empenho de João das Neves em outros trabalhos que também interessava serem aqui examinados.

[60] Outros textos foram premiados, lidos e debatidos publicamente, agora em diferentes estados brasileiros: *O uno e o múltiplo*, de Aron Abend (Prêmio Ferreira Gullar); *Jornada do medo*, de Altimar Pimentel (Prêmio Oduvaldo Vianna Filho); *Os bons tempos voltaram*, de Ricardo Meirelles Vieira (Prêmio Augusto Boal); *ABC, ou o amor com quatro letras*, de Edson Guedes de Moraes (Prêmio Teatro de Arena de Porto Alegre); e *O crime foi em Granada*, de Carlos Alberto Miranda (Prêmio Núcleo-2 do Opinião).

[61] Documento pertencente ao Acervo João das Neves, em posse da biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, na Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras, visitada em maio de 2018.

Figura 7 – Projeto do Festival de Teatro do Rio de Janeiro para o Brasil (1970)



ACET CONSEGUIRIA NO RIO

NA AREA ESTADUAL.-

1.- Ajuda da ACET para a montagem das peças.
Seriam apresentadas no 1º semestre em regimem especial para ser apresentadas no Festival no Rio durante uma dias a preços populares e depois em todo o Brasil como patrocinadas pela OET. do RIo.
2.- Ajuda do Gov. solicitando dos outros Gov. ajuda para as Cias ou o Festival.
3.- Secretaria de Turismo.- Confeçao dos cartazes coloridos e folhetos.

NA AREA FEDERAL

1.- Ministerio de Educaçao: Acordo de ajuda oficial junto as Universidades das cidades para organizar espetaculos com os alumnos, comprados pela propia Universidad e colegios.
A ACET ofereceria em troca: conferencias sobre teatro, palestras com os atores, exposiçao de fotografias sobre onteatro no RIo.
2.- Ministerio de Transportes
Ajuda para o transporte das Cias. y material. Poderia solicitar da VARIG ou outras companhias passagens de graça para as Cias.
3.- Serviço Nacional de Teatro
a) Subvençao especial para o Festival.
b) Pedidos de ajuda a todas as Autoridades das cidades
c) Pedido de Teatros Oficiais.
d) Organizaçao das exposiçoes de Fotos e arranjo das mesmas para ser colocadas em todas as cidades.
e) Impressao dos programas conjuntos e de cada Cia.
f) Cessao do material tecnico que for necesario conjuntamente para a realizaçao.
g) Contrataçao e ordenados de duas pessoas categorizadas para as conferencias em todas as cidades.
h.- Cessao de 1 sala e pessoal tecnico para a Organizaçao do Festival.

EM TROCA a ACET ofereceria:

Apresentar em todo o Brasil Sob o Patrocinio do Servico
Apresentar as peças no Teatro Nac. 1 semana cada.

CIDADES ONDE PODERIA SER ORGANIZADO O FESTIVAL

SUL	DIAS FESTIVAL	CADA Cia.
1.- CURITIBA	4 semanas	5 dias
2.- BLUMENAL	4 dias	1 "
3.- JOINVILLE:	4 "	1 "
4.- FLORIANAPOLIS	12 "	3 "
5.- PORTO ALEGRE	4 semanas	5 "
6.- PELOTAS	4 Dias	1 "
7.- CAXIAS DO SUL	4 "	1 "
8.- SANTA MARIA.	4 "	1 "
CENTRO		
1.- BELO HORIZONTE	4 semanas	5 dias
2.- BRASILIA	2 "	3 dias
3.- GOIANIA	8 Dias	2 dias
NORTE		
1.- MANAUS	2 semana	3 dias
2.- BELEM	2 semanas	3 dias
3.- SAO LUIS	2 "	3 "
4.- FORTALEZA	2 "	3 "
5.- NATAL	2 "	3 "
6.- JOAO PESSOA	4 Dias	1 "
7.- RECIFE	4 semanas	5 dias
8.- MACEIO	4 Dias	1 dia
9.- ARACAJU	4 "	1 dia
10.- SALVADOR	4 semans	5 dias
11.- VITORIA	8 Dias	2 "
12.- NITEROI.	8 "	2 "

PUBLICIDADE PRECISA

1.- Cartaz geral do Festival.
2.- Cartaz de cada peça e Cia.
3.- Programa Geral do Festival.
4.- " de cada peça.
5.- Folheto anunciador do Festival com dados das 4 peças 1 Companhias para mandar antecipadamente a todos:
- Governos de Estado
- Prefeituras
- Universidades.e Colegios
- Associaçoes estudiantis
- Clubes e Associaçoes das cidades
- Livrarias e Galerias de arte
- Columnistas sociais
- " Teatrais
- Diretores de jornais
- " Associaçoes comerciais.

6.- Fotografias cada peça. PARA Exposiçao nas cidades.
7.- Exposiçao de Fotos do T. Carioca nos ultimos anos.
8.- Potos para imprensa.
9.- Slides do Festival para T.V.
10.- Idem de cada peça e Cia.
11.- Textos sobre Festival para Radios e T.V
112.- " de cada Compnhia.
13.- Cliches anuncio Festival nos Jornais.
14.- idem cada Cia.
15.- Confeçao de Faixas para rua do Festival.

==========

Pode se estudar uma maneira de fazer assinaturas em cada cidade para os espetaculos, a preço mais reduzido para os quatro.

Fonte: Acervo João das Neves - UFMG

Com esse projeto, Neves parece vislumbrar o fortalecimento do teatro em termos econômicos, por meio de investimentos que proporcionariam aos artistas condições de produção, ainda que, para isso, tivesse de apelar e se subordinar ao Estado. A partir de um pensamento voltado à consolidação e ao abastecimento do mercado de artes, esse projeto assume, portanto, a perspectiva de se produzir de acordo com a legitimação governamental. E mais, pois pressupõe-se que essa produção seja validada não só pela censura, mas também controlada pelos investimentos privados provindos da ACET. Sem contar que, a esse mecanismo regulador, soma-se ainda o gosto de um público arregimentado pelo Ministério da Educação.

Mesmo que esse projeto não tenha sido levado a cabo, e o Estado tenha ficado de fora, a aliança com os empresários e produtores teatrais se fez valer com a criação do Prêmio Glauce Rocha, como exposto acima, sobre as "doações" aos vencedores do concurso a partir de 1972. Tais conciliações, no entanto, parecem ter como objetivo maior "preservar o ofício teatral propriamente dito [...], ameaçado pela política cultural do governo" (BETTI, 1997, p. 229). E, nesse sentido, acredita-se que João das Neves procure concretizar ─ e em certo sentido consegue ─ a estratégia pessedista de Oduvaldo Vianna

Filho, exposta no polêmico artigo "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém[62]" e publicado no número especial "Teatro e a realidade brasileira" da *Revista Civilização Brasileira*.

A estratégia prática do pessedismo

Nesse artigo, Vianna coloca em questão a sobrevivência do teatro, cujos profissionais se viam cada vez mais alijados de suas possibilidades de criação, trabalho e subsistência, o que acabou, inclusive, conduzindo alguns para a televisão. Pontuando, assim, os ataques que essa manifestação artística e sua categoria vinham sofrendo, Vianna propõe a união de "representantes dos diferentes grupos e linhas de trabalho" (o "de esquerda", o "esteticista" e o "comercial") (BETTI, 1997, p. 227). E isso porque interessa ao seu autor, nesse momento, refletir sobre as necessidades materiais de produção e, dessa forma, de manutenção da arte teatral e de seus trabalhadores. Logo, ele assume o ponto de vista das "lutas contra a política cultural da ditadura através de verbas do Estado para o teatro, sem distinções estéticas ou políticas [...]" (COSTA, 2017, p. 118). E é dessa perspectiva que se deve entender sua afirmação, segundo a qual o teatro "[...] é uma mercadoria industrializável, mas que sua existência depende de medidas governamentais: 'não existe nada industrializável sem medidas que criam economias externas à produção'" (BETTI, 1997, p. 227).

Como se observa, há uma grande afinidade entre a estratégia proposta por Vianna e o projeto idealizado por João das Neves, que pretendia solicitar o aporte do Estado para a realização do Festival de Teatro do Rio de Janeiro para o Brasil, incluindo a convocação, na forma de custeio, do público. O que também leva Neves "a postular a luta por uma cultura em cujo bojo atores e empresários encontram-se irmanados" (BETTI, 1997, p. 227), tal como foi realizado, em certa medida, pelo Concurso de Dramaturgia Opinião. Mas cabe ainda comentar que tanto o pessedismo de Vianna quanto o trabalho de Neves não entoam, como muitas vezes se interpreta, louvores ao mercado, e antes revelam o

[62] De acordo com Maria Silvia Betti, o objetivo de Vianna nesse artigo "não é o de descartar os aspectos de determinação socioeconômica de que se utilizara antes em suas análises, mas o de introduzir uma visão dialética, atenta às contradições de cada momento e capaz de evitar as classificações redutoras e rotuladoras. Neste sentido, seu artigo é, em parte, uma resposta à análise que Luiz Carlos Maciel empreende da classe teatral brasileira. A seu ver, o artigo de Maciel incorre em juízos simplistas e insuficientes, que ele procura rebater" (BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 226). O artigo de Maciel, que se intitula "Quem é quem no teatro brasileiro", foi publicado no mesmo número especial da *Revista Civilização Brasileira*, Teatro e Realidade Brasileira, em julho de 1968, nas páginas 43-68.

pensamento e ação de pessoas que viviam os impasses de seu momento histórico e para os quais buscavam saídas possíveis.

Por sua vez, a saída antevista por ambos se mostra muito distante de posições balizadas por valores individuais ou arbitrários, já que "significava [...] a versão, para a 'classe teatral', da retomada, pelo PCB, daquela conhecida política de aliança de classes" (COSTA, 2017, p. 119). Desse modo, para Vianna, assim como para Neves – e, conforme Maria Silvia Betti (1997, p. 228), para "toda a intelectualidade de esquerda ligada ao PCB, de cujo pacifismo e etapismo ela é a expressão do setor teatral" –, parece mais importante uma coletividade capaz de representação do que demarcar as divisões internas no setor.

Essa inquietação agregadora e, por isso, conciliatória, que marca o pensamento de Vianna no referido artigo, parece ser uma das grandes questões para João das Neves na década de 1970. Tais anseios resultam em propostas práticas a partir da união da categoria teatral, em um primeiro momento, e se revelam na criação do Concurso e do Seminário de Dramaturgia Opinião, que acabaram por gerar ações estabelecidas em moldes um tanto distintos e com propósitos, às vezes, até mesmo opostos. Tendo em vista a grande quantidade de textos recebidos anualmente, para além das peças vencedoras, outras tantas eram escolhidas para serem apresentadas por meio de leituras cênicas e debatidas publicamente, de acordo com o consentimento de seus autores. Para se ter uma ideia dos números, em 1972, 54 textos foram recebidos e, excluindo-se os dois premiados, nove foram selecionados para a realização de leituras públicas seguidas de debate[63]. Em primeiro lugar, pode-se dizer que o seminário reedita uma das práticas mais interessantes do pré-1964, o Seminário de Dramaturgia do Arena, realizado entre os anos de 1958 e 1961, em São Paulo. No caso do grupo paulistano:

> O sentido geral da novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se liga [...] a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia (a partir de sua

[63] No Seminário de Dramaturgia realizado em 1971 e referente ao Concurso Opinião 70, cinco peças foram selecionadas: *História à beira de um cais ou A revolta da chibata*, de Paulo Coelho de Souza; *Os dentes do tigre*, de Maria Helena Kühner; *Tiradentes*, de Heloisa Maranhão; *A visita de Drácula – O enviado da Transilvânia*, de Oscar Araripe; e *Queda de Irene Satã*, de Paulo Afonso Lima. Já no ano de 1972, nove textos foram escolhidos para serem lidos publicamente: *A pedra filosofal*, de Aron Abend; *A motocicleta na névoa*, de Anderson Siqueira; *Ivone e sua família*, de Tânia Jamardo; *O visitante*, de Miguel Jorge; *O processo Crispim*, de Luis Gutemberg Lima e Silva; *O resgate*, de Vanda Fabian; *O anjo de Isaías*, de Altimar Pimentel; *Raimundo e Nonato*, de Jorge Guimarães; e *O esgoto passa na sala*, de José Arrabal. Em 1973, manteve-se o mesmo número de peças selecionadas no ano anterior: *El Cid e o grampeador*, de Murilo Dias César; *Sem comentários*, de Luiz Cândido C. Campos; *Loucuras do dr. Sylvanna e seus asseclas*, de Carlos Frederico; *Lugar de filha é ao lado da mãe, sua cretina*, de José Luiz de Abreu; *Os invasores*, de Eudinyr Fraga; *Gui*, de Edil Magliori; *Morte, ressurreição e morte de Quincas Buck Jones*, de Ivan Setta; *Plataforma de embarque*, de Ilclemar Nunes; *Caim*, de Lourdes Morel; e *Domitila*, de Heloisa Maranhão.

> conexão com a prática) e de uma inédita coletivização da escrita, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro, que se tornava hegemônica a partir do modelo de maior desenvolvimento empresarial do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (RIBEIRO, 2012, p. 15).

Enquanto um projeto claro de reposição, o Seminário de Dramaturgia Opinião busca recuperar a "conexão com a prática", ao mesmo tempo em que, não de modo inédito, mas certamente mais desafiador nesse momento, trabalhar na perspectiva da "coletivização da escrita". Em relação à novidade, que nesse momento já havia se transformado em um legado do Arena, chama a atenção que a produção dramatúrgica de João das Neves tenha, de modo expressivo, se desenvolvido nesses termos. Sobre suas peças voltadas ao público adulto, algumas são elaboradas em sala de ensaio, a partir de material recolhido das pesquisas e experimentações dos atores e demais envolvidos na criação, como *Mural, mulher* (1979) e *Caderno de acontecimentos* (1987).

João das Neves nunca procurou ostentar em suas obras a pseudorriqueza da personalidade criadora, o que essas peças (nenhuma publicada) deixam ver em certo inacabamento, no sentido da não preocupação com o burilamento da palavra, condicionado a seu modo de produção, muito distinto da criação de um dramaturgo de "escritório". Por outro lado, elas também revelam, com altos e baixos próprios à produção nessas condições, uma estrutura épica, com cenas independentes, canções e narrações. Isso mostra não só a afinidade de Neves com um modo prático e coletivizado de trabalho, no qual todos, atores, diretor e demais integrantes participam ativa e conscientemente da construção de uma obra, como a tentativa de manutenção de um fazer nesses moldes ao longo de sua trajetória. Nesse sentido, a herança do Arena parece bem forte, até mesmo pela convivência que ele afirma ter tido quando da temporada carioca do grupo paulistano: "Eu fiz crítica não só do *Black-tie*, como também do *Chapetuba* e do *Revolução na América do Sul*. E eu fiquei conhecendo o pessoal. Entrei no Seminário de Dramaturgia também que eles faziam lá" (NEVES, 2012 – informação verbal).

As experiências acima citadas – *Mural, mulher* e *Caderno de acontecimentos* – datam do final nos anos 1970 e da década de 1980, mas a concepção coletiva de construção sempre foi evidenciada e valorizada por João das Neves enquanto prática modelar de trabalho, como seus depoimentos deixam ver. Em relação à primeira proposição artística do Grupo Opinião, que estreia em dezembro de 1964 e cuja produção é atribuída a João das Neves, ele comenta: "Eu, como todos os outros, produzi o *Show Opinião*." Por essa sua afirmação, percebe-se, portanto, a negação de uma divisão de

funções dentro do grupo, o que é reforçado em seu comentário sobre *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*:

> Éramos oito no Grupo Opinião. Então, primeiramente, eu e Vianinha fizemos o roteiro, varando as madrugadas. Depois, escrevemos o primeiro ato e o Ferreira Gullar reescrevia o nosso texto, em versos de cordel. Depois, o Vianinha pegou o segundo e o terceiro atos sozinho, porque tinha discordado do caminho que a peça estava seguindo. Eu achava que devia ir para um lado, eles achavam que devia ir para outro. Para não criar problemas, saí e eles completaram a peça. Mas, de qualquer forma, foi um texto escrito a dezesseis mãos (todos os oito do grupo participaram da elaboração) e de que resultou um espetáculo de muito vigor. [...] Esse texto marcou um momento muito importante no grupo Opinião. A direção era do Gianni Ratto, mas, praticamente, também era coletivizada (NEVES, 1987, p.17).

É interessante destacar da fala de João das Neves o aspecto coletivizado implicado tanto na elaboração do roteiro da peça quanto na direção do espetáculo, em uma tentativa de manutenção do modo de produção próximo ao cultivado no Centro Popular de Cultura, o que, de certa forma, marca a atuação de João das Neves ao longo de sua carreira. Dessa forma, se a versão final tem autoria de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, o argumento de *Se correr o bicho pega...*, conforme a publicação da peça pela editora Civilização Brasileira em 1966, é também assinado por Armando Costa, Denoy de Oliveira, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá e Teresa Aragão. Esse pensamento coletivizante de João das Neves, que aqui se faz ver na valorização de certas experiências dentro do Opinião na década de 1960, assume uma atitude modelar e passa da esfera de trabalho do grupo para a da categoria teatral.

Chega-se a imaginar que o Concurso de Dramaturgia Opinião guardasse certo "espírito festivalesco", para usar os termos de Fernando Peixoto (1985, p. 184), dado o caráter competitivo do prêmio e sua repercussão midiática. Mas não se pode também ignorar que a quase inviabilização do teatro na década de 1970, naturalmente acompanhada por uma crise da dramaturgia, tenha levado João das Neves à criação de um projeto de estímulo à escrita de peças, para as quais, dentro de suas limitações, abre o seu espaço – do Opinião – e procura dar oportunidade de trabalho para seus autores. Dessa forma, ele se esforça por manter o lugar e o reconhecimento do autor nacional, o que remonta ao pré-64, buscando providenciar materialmente, inclusive, a montagem dos espetáculos e divulgar o trabalho de autores pouco conhecidos.

Mas, se por um lado, o Concurso de Dramaturgia Opinião continuava a abastecer o aparelho produtivo – o que as parcerias desejadas ou estabelecidas corroboram –, há um empenho de ruptura com a hegemonia cultural Rio-São Paulo, o que se pode notar em

alguns premiados. Com origens variadas, mas principalmente do Nordeste brasileiro, alguns se destacam, como os vencedores do prêmio em 1970 e 1971: o recifense Aldomar Conrado e o pernambucano Fernando Melo, respectivamente. Esse caráter descentralizador merece destaque ao se considerar o papel da indústria cultural nesse momento, que, por meio da televisão, veiculava nacionalmente conteúdos e formas pautados pela região Sudeste, como comenta Fernando Peixoto (1985, p. 175):

> [...] o *vídeo-tape* reduziu a produção aos dois grandes eixos econômicos, com graves consequências para o futuro das culturas regionais, lentamente sufocadas por uma massificação que, para melhor vender, artificialmente procura fazer do país uma coisa só, deliberadamente ignorando as diferenças sociais que existem num território de grandes dimensões.

Nesse sentido, o concurso tentava superar certos padrões estéticos, que começavam a se estabelecer de modo dominante na primeira metade da década de 1970, ao romper com essa hegemonia, privilegiando expressões culturais de outros estados brasileiros no que se refere aos autores e aos experimentos cênicos. Por outro lado, o Seminário de Dramaturgia Opinião apresentava outras características:

> O seminário dá oportunidade a muitos dramaturgos, mesmo os não premiados no concurso de discutir suas peças e, com isso, aprender elementos básicos de carpintaria teatral. A leitura das peças permite também que elas sejam divulgadas para os produtores que assim, talvez, se interessem por um outro texto, podendo eventualmente montá-lo (OPINIÃO, 1974, n.p.).

Da declaração de Neves, pode-se separar e analisar os argumentos com os quais ele justifica a realização do Seminário de Dramaturgia Opinião. Observa-se, em sua fala, o apelo à possibilidade de inserção dos autores no mercado de artes, o que, em alguns casos, de fato aconteceu[64]. Mas, a despeito da consciência de seu realizador, os pontos mais interessantes do seminário são outros. Contando com muito menos publicidade, se comparado ao concurso, e sem nenhuma garantia de realização profissional para os envolvidos, o seminário viabilizava, acima de tudo, o encontro entre artistas e o debate sobre ideias teatrais, o que o depoimento de Neves também aponta.

[64] A peça *O processo Crispim*, de Luis Gutemberg Lima e Silva, participante do Seminário de 1973, foi radiofonizada na Alemanha. Ainda segundo João das Neves, também foram montadas as peças *Queda de Irene Satã*, de Paulo Afonso Lima, participante do Seminário de 1972, e *Os mansos da terra*, de Raimundo Alberto, cujo registro de participação do Seminário não foi localizado (Cf. OPINIÃO: Quando o autor testa a peça. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1974, n.p.).

As atividades do Seminário de Dramaturgia Opinião, que parece ter reunido representantes de variados setores da categoria teatral, contando com a presença de pessoas de diversas áreas e especialidades, se dedicavam à discussão sobre o trabalho artístico, sua relação com a técnica – ou a "carpintaria teatral" – e, consequentemente, suas condições de produção. E isso ao mesmo tempo em que contava com um público frequentador de teatro, contribuindo para eliminar, ou ao menos diminuir consideravelmente, a distância convencional entre palco e plateia. Assim, e mesmo que essa talvez não tendo sido a intenção primeira de João das Neves, o seminário ensejou a formação de uma coletividade ou de um coletivo de cultura.

A detenção de um espaço próprio, no caso a sede do Opinião, foi decisiva para a proposta de reunir pessoas ligadas ao fazer teatral ou interessadas em teatro, o que João das Neves certamente sabia e fez uso da melhor forma possível. No entanto, há de se considerar o contexto do período para a realização de tal proposta. Depois da decretação do AI-5, haviam sido tachadas de subversivas e proibidas todas as formas de agrupamento de trabalhadores, sejam da cultura ou de quaisquer outros ramos de atividade. Entrava-se então no período em que, já "sem necessidade de disfarces de legalidade", "todas as consequências repressivas do arbítrio declarado" (MICHALSKI, 1989, p. 38) abatiam o Brasil. No caso da cultura, e propriamente do teatro, a dispersão e o isolamento se mostravam como únicas alternativas para a sobrevivência e permanência dos artistas no país[65].

Nesse sentido, o Seminário de Dramaturgia Opinião ainda representou uma atitude de resistência e, pode-se dizer até de enfrentamento, tendo em vista a adesão dos artistas, a manutenção da atividade por quatro anos, a disposição para o debate e os assuntos suscitados sobre a produção em arte. E na medida em que o que era produzido por esse coletivo já estava fora do mundo da mercadoria, o seminário também contribuiu para o aprendizado de seus participantes e para o fortalecimento da oposição não só à

[65] Em entrevista concedida à revista *Aspas*, Iná Camargo Costa comenta: "O problema é que com a ditadura não se tratava de mero fim de jogo. Foi combate, inclusive físico. E acho que a manifestação extrema disso é o exílio do Boal. A ditadura não estava para brincadeira. E, no caso de São Paulo, a nossa burguesia também não estava para brincadeira. A palavra de ordem dos vitoriosos passou a ser: 'Chega de graça e desse negócio de teatro político! Nós queremos sinestesias, queremos experiências sensoriais, queremos estímulo para a imaginação...', era isso que a burguesia queria e, portanto, não o teatro político tal como ele se desenhou a partir de 1958" (CARBONE, Roberta; COSMO, Matheus. Entrevista com Iná Camargo Costa – De derrota em derrota a luta continua. **Aspas** – 1968 e o processo cultural brasileiro. São Paulo, v. 8, n.2, 2019a, p. 33). Em 1971, Augusto Boal é preso e torturado, deixando o país com destino à Argentina, terra de sua companheira, Cecília Boal. Para mais informações, consultar BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro** – Memórias Imaginadas. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2000.

ditadura, mas ao *status quo*. Por isso, acredita-se que ele, de certa forma, superou a distinção entre cultura e política, representando uma possibilidade real de organização dos trabalhadores, a partir da proposição, por parte de João das Neves, de uma atividade exemplar de militância artística.

Os limites de um projeto

Em 1972, João das Neves (DRAMATURGIA, 1972, p. 10) ainda enfatiza o concurso em detrimento do Seminário e sua importância na revelação de novos autores ao mercado. Para tanto, ele lembra o preconceito pequeno-burguês do público para com as peças nacionais e, em decorrência disso, a incerteza do retorno financeiro que tornam arriscados investimentos desse tipo, resultando no desinteresse dos produtores por nossos autores. Neves ainda destaca o acesso restrito ao "circuito teatral", que exigiria o que ele chama de "*public-relations*", ou seja, um esforço pessoal na bajulação de produtores, críticos etc., e isso tanto para o autor de vanguarda quanto o comercial. Dessa forma, o concurso e o seminário parecem ser vistos como uma vitrine alternativa para novos ou mesmo antigos dramaturgos e suas obras. Mas, ao mesmo tempo em que Neves afirma ser essa iniciativa uma possibilidade para a inserção de novos dramaturgos no mercado de artes, ele também a vê por outro ângulo, como se pode ler a seguir: "O caráter não comercial do Concurso Opinião é demonstrado no nível das peças vencedoras e também na importância dada aos seminários de dramaturgia que promove com os textos classificados" (DRAMATURGIA, 1972, p. 10). O que não deixa de ser verdade, tendo em vista, principalmente, o que já fora dito em relação ao seminário.

Mas outros comentários de João das Neves, tecidos em anos posteriores, apontam expressivas mudanças e passam a enfatizar o caráter pedagógico do Seminário de Dramaturgia Opinião, o que ainda pode reorientar a interpretação do que ele chamou de "carpintaria teatral" em citação acima. Assim, Neves recupera o projeto pedagógico de formação continuada do Seminário de Dramaturgia do Arena, porém visando sanar agora outras dificuldades enfrentadas pela produção, provenientes de um novo contexto histórico, como revela o depoimento abaixo:

> Uma pequena minoria se mostra interessada e preocupada com os problemas que circunscrevem, com as questões sociais, e voltada na busca por entender a nossa gente e seus problemas. De outro lado, há um bom número de dramaturgos preocupados consigo mesmos, com seus problemas existenciais e com suas intimidades fechadas e alienadas de uma realidade mais geral. Isto é

> resultado de uma série de acontecimentos a que se veem submetidos nossos jovens. Com poucas possibilidades de se expressar, nossa juventude se interioriza, buscando em si respostas para a angústia que via de regra é determinada, justamente, pelo cerceamento da liberdade de expressão. Isso pode inclusive ser muito enriquecedor para a nossa dramaturgia, mas é claro que isso carrega consigo o perigo do isolamento progressivo, do desenvolvimento de uma linguagem extremamente particularizada, individualista, interessando cada vez menos a muitos, à medida em que interessa a apenas um ou outro. Coisa que tem pouco a ver com teatro. Há porém que se estudar essa tendência e neste sentido também se justifica o Seminário que ora realizamos (OPINIÃO, 1974, n.p.).

Da fala acima, que data do ano de 1974, já se pode ver o acúmulo da experiência dos primeiros anos de realização do concurso e do seminário, ambos tendo completado quatro edições. E se comparada à entrevista concedida pelo dramaturgo em 1972, pode-se tirar algumas conclusões a partir dos novos argumentos utilizados. Dois anos mais tarde, em 1974, o tema da visibilidade se mantém, como demonstra o trecho da entrevista concedida ao *Jornal do commercio* supracitado, mas o seminário ganha destaque em suas considerações, com ênfase em seu aspecto formativo, principalmente, para os jovens autores. Para tanto, João das Neves coloca em questão o que ele chama "tendência simbólico-alegórica", observando a presença cada vez maior de elementos "alegóricos, suprarreais, ritualísticos e sensoriais" nas recentes peças teatrais (OPINIÃO, 1974, n.p.).

Partindo em defesa de uma "linguagem mais realista, mais didática no teatro", Neves acredita que, refletindo o avanço capitalista, "[...] essa fuga para os elementos irracionais chega a ser uma ótica do mundo ocidental, inclusive em países onde não há censura tão rigorosa como aqui" (OPINIÃO, 1974, n.p.). Para ele, portanto, isso não seria uma exclusividade do nosso contexto, um reflexo da produção pautada por um regime de exceção, mas revelaria antes "[...] a dificuldade de se retratar um tipo de sociedade violentamente irracional e que não satisfaz a uma imensa maioria de homens, num ritmo, numa linguagem, numa forma de expressão mais próxima de certa lógica racional" (OPINIÃO, 1974, n.p.). A tendência a que Neves se refere pode ser reconhecida no pensamento estético de certa vanguarda teatral, a qual, segundo Welington Andrade (2013, p.245):

> [...] absorveu as ideias e os conflitos da geração de 68 e os processou de modo muito particular. Ao colocar a lógica de lado, [o novo drama] passou pelo absurdo, pelo irracional, pelo surreal e pelo grotesco, incorporando-os dialeticamente a fim de apresentar as contradições do seu tempo.

Para se compreender o que o autor chama de "novo drama", há de se considerar que "[...] esse período (primeira metade da década de 1970) assinalava no país o ápice da chamada contracultura, e que essa antagonizava e depreciava explícita e contundentemente as principais premissas da arte de esquerda" (BETTI, 2013, p. 207). No concernente ao campo teatral, esse afluxo contracultural ganha múltiplos contornos, mas de modo geral transitam "[...] pelo grande rigor experimental, linguagem visual repleta de elementos oníricos e ritualísticos e uma poética existencialista impregnada de aspectos da cultura 'hippie'" (BETTI, 2012, p. 182). As implicações dramatúrgicas dessa tendência, como fala Neves, tornaram-se cada vez mais expressivas ao longo da década em questão e, como seria de se esperar, nas peças enviadas ao Concurso de Dramaturgia Opinião. Mas, fazendo uso novamente das palavras de Maria Silvia Betti (2012, 186) sobre Vianna, pode-se dizer também que para João das Neves, "os avanços artísticos na direção de formas 'novas' não se desligavam [...] da necessidade de representar processos sociais e suas contínuas transformações". Por isso, a estratégia do pessedismo começa aqui a mostrar os seus limites para João das Neves, assim como já havia acontecido com Vianna.

Não é a primeira vez que João das Neves analisa criticamente o que ele reconhece como tendência irracionalista afeita ao teatro, como pode ser verificado em um de seus escritos analisados em minha pesquisa de mestrado, mais especificamente em "Ionesco e a mistificação da linguagem", publicado no jornal comunista *Novos Rumos*, no ano de 1960. Ali, Neves chega a citar um trecho do prefácio do livro *A destruição da razão*, de György Lukács, aproximando a crítica lukacsiana à vertente de pensamento irracionalista às propostas dramatúrgicas de Eugène Ionesco, que invadia a cena carioca naquele momento do pré-64 com muito boa recepção. Já sem a necessidade de lançar mão do pensamento do húngaro, Neves agora reafirma seu posicionamento – que se faz ver de modo mais tímido desde o início da década de 1970 –, transformado em uma militância declarada em favor da palavra. Inclusive, certas semelhanças entre o que se convencionou chamar Teatro do Absurdo[66]— do qual faria parte Eugène Ionesco — e o "novo drama" da "geração de 69" são inegáveis e podem ser identificadas como influências diretas. Até

[66] Expressão cunhada pelo crítico húngaro Martin Esslin no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia realista.

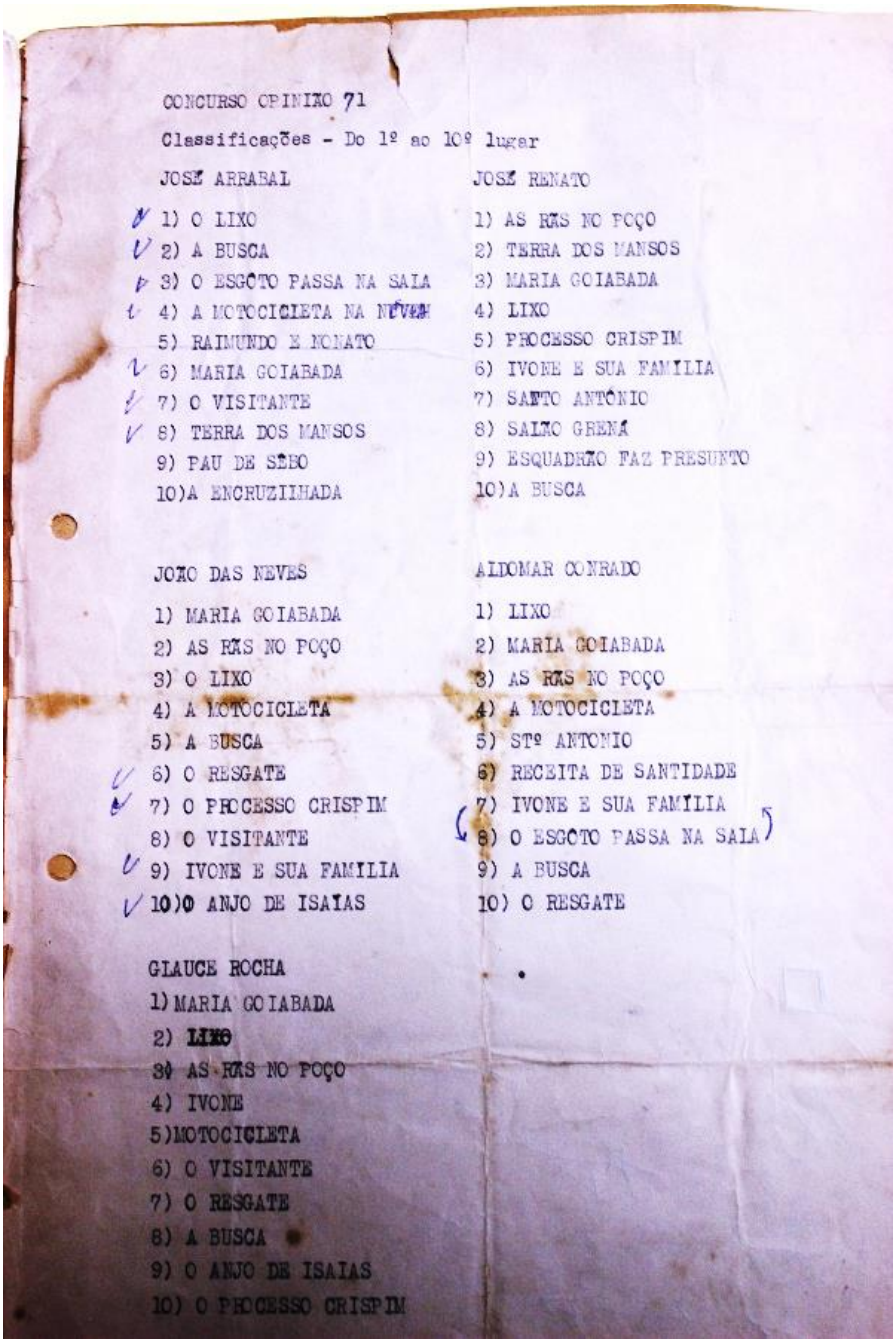
mesmo Welington Andrade (2013, p. 244), que nega a constituição de um movimento como esse no Brasil, reconhece que:

> [...] a recepção do teatro do absurdo pelos novos dramaturgos brasileiros se revestiu de certas peculiaridades. Assim, abrindo mão do ataque sistemático à estrutura da linguagem verbal, os autores nacionais exploraram o forte elemento alegórico contido em algumas situações "absurdas", investiram na situação básica de um indivíduo e procuraram combinar o riso com o terror, além de experimentar a conjunção de ações sem motivação aparente com outras racionalmente motivadas.

Dada a estratégia pessedista concretizada por meio do Concurso e, principalmente, do Seminário de Dramaturgia Opinião, com certeza João das Neves se viu cada vez mais exposto à tendência por ele criticada. E o que o levou a se posicionar frente à expressão teatral que ele chama de "simbólico-alegórica" também parece apontar para os limites de seu projeto de união da categoria teatral. Nesse sentido, um caso merece destaque e se refere ao Concurso Opinião 71, em que duas peças saíram premiadas, como previamente citado: *O trágico fim de Maria Goiabada*, do pernambucano Fernando Melo, e *O lixo*, do mineiro Marcio Sgreccia. A exceção aberta pelo próprio promotor do concurso, João das Neves, atribuindo o prêmio a duas peças diferentemente do exposto no edital, causou controvérsia e foi noticiada pelos jornais, como se lê na coluna de teatro de Yan Michalski (1971, p. 2) no *Jornal do Brasil.* O fato ainda envolveu um terceiro texto, *As rãs do poço*, de Ivo Cardoso, o qual teria empatado com as outras duas peças, mas que levado a nova votação, acabou eliminado.

Em documento encontrado no acervo de João das Neves, hoje em posse da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, teve-se acesso à classificação das peças enviadas ao Concurso Opinião 71, de acordo com os votos de cada um dos jurados, conforme a Figura – 8.

Figura 8 – Classificação do Concurso Opinião 71



CONCURSO OPINIÃO 71

Classificações - Do 1º ao 10º lugar

JOSÉ ARRABAL	JOSÉ RENATO
1) O LIXO	1) AS RÃS NO POÇO
2) A BUSCA	2) TERRA DOS MANSOS
3) O ESGOTO PASSA NA SAIA	3) MARIA GOIABADA
4) A MOTOCICLETA NA NEVE	4) LIXO
5) RAIMUNDO E RENATO	5) PROCESSO CRISPIM
6) MARIA GOIABADA	6) IVONE E SUA FAMILIA
7) O VISITANTE	7) SANTO ANTÔNIO
8) TERRA DOS MANSOS	8) SALTO GRENÁ
9) PAU DE SEBO	9) ESQUADRÃO FAZ PRESUNTO
10)A ENCRUZILHADA	10)A BUSCA

JOÃO DAS NEVES	ALDOMAR CONRADO
1) MARIA GOIABADA	1) LIXO
2) AS RÃS NO POÇO	2) MARIA GOIABADA
3) O LIXO	3) AS RÃS NO POÇO
4) A MOTOCICLETA	4) A MOTOCICLETA
5) A BUSCA	5) Stº ANTONIO
6) O RESGATE	6) RECEITA DE SANTIDADE
7) O PROCESSO CRISPIM	7) IVONE E SUA FAMILIA
8) O VISITANTE	8) O ESGOTO PASSA NA SAIA
9) IVONE E SUA FAMILIA	9) A BUSCA
10)O ANJO DE ISAIAS	10) O RESGATE

GLAUCE ROCHA

1) MARIA GOIABADA
2) LIXO
3) AS RÃS NO POÇO
4) IVONE
5) MOTOCICLETA
6) O VISITANTE
7) O RESGATE
8) A BUSCA
9) O ANJO DE ISAIAS
10) O PROCESSO CRISPIM

Fonte: Acervo João das Neves - UFMG

O registro tem sua importância não só por revelar os selecionados por João das Neves, mas também por demarcar escolhas distintas entre os jurados, que deixam ver diferentes vertentes estéticas e, consequentemente, dizem muito sobre o clima interno do concurso e seu contexto histórico. Para a compreensão do que se deseja apontar, será necessária uma breve análise das duas peças vencedores do prêmio. Comecemos pela preferida de José Arrabal e Aldomar Conrado, *O lixo*, de Marcio Sgreccia. Pode-se dizer

que essa é uma peça autenticamente representativa da tendência que se viu Neves criticar acima e Welington Andrade definir. Ela pode ser sintetizada pela análise que Luiz Carlos Moreira (CARBONE; COSMO, 2019b, p. 47) faz da produção da década de 1970, uma dramaturgia "com personagens fechadas, praticamente claustrofóbicas, desesperadas, sem saída. [...] o teatro brasileiro nunca rastejou tanto como nessa fase, por causa dessas personagens". A rubrica inicial já dá o tom de *O lixo*: "A ação toda se passa nas lixeiras de uma cidade americana, onde ficam os esgotos[67]." A peça segue, portanto, o que Welington Andrade (2013, p. 241) chama de "modelo da 'peça de dois personagens'", muito em voga naquele momento e, para o pesquisador, uma influência do dramaturgo norte-americano Edward Albee[68] e de Plínio Marcos.

O lixo é composta por três cenas, em que duas personagens, Arthur e Isabela, na verdade dois jovens irmãos, criam e recriam situações para preencher uma existência marginal. Eles se transfiguram em outros papéis, que se acredita serem revividos da memória de um tempo em que ainda integravam um corpo social civilizado e burguês, haja vista, inclusive, a alusão a compositores clássicos por eles sempre citados. Assim, eles passam de irmãos à situação relacional de juiz e acusado, mãe e filho, médico e paciente moribundo, em um jogo onde a própria ideia da representação é questionada, já que, nesses momentos, há o apagamento da relação fundante entre eles, que chegam a um ato sexual. Nesses jogos ficcionais, uma humanidade, ao menos do ponto de vista de certos padrões de convivência, é restaurada, em contraposição à condição animalesca em que agora se encontram – vivendo a rastejar entre a lama dos esgotos –, e que relativiza a relação de incesto entre os irmãos, desprovidos de qualquer orientação moralizante. Além disso, eles vivem claustrofobicamente em um mundo em que são a única referência um para o outro e, por isso, se exaurem e se consomem.

Enquanto as palavras são ditas para serem esquecidas, as imagens criadas raramente se conectam às ações das personagens. Há também uma força externa, a qual não se define e nem se concretiza, mas que tensiona discursivamente a existência dessas

[67] De acordo com cópia datilografada e rasurada, pertencente ao Acervo da Sociedade Brasileiro de Autores Teatrais, adquirida mediante pagamento para a presente pesquisa.

[68] A esse respeito, consultar *The zoo story*, escrita em 1958, traduzida como *A história do jardim zoológico* por Luiz Carlos Maciel e publicada na octogésima quinta edição dos **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro. n. 85, p. 15-26, abr./jun. 1980.Para mais informações sobre o autor e suas obras, ver: LEITE, Luiz André. **O zoológico existencialista de Edward Albee**. 2006. 153f. Dissertação (Mestrado Em estudos Linguísticos) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006; BOCHIXIO, Lucimara Bauab. ***Three tal women*, de Edward Albee**: Autobiografia ou crítica à sociedade norte-americana? 2007. 70f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

figuras e é ora identificada ao governo, ora a seus soldados. Evoca-se assim uma guerra, mas que se faz sentir apenas subjetivamente. Arthur e Isabela são, como dizem, representantes dos vícios da sociedade, que assim os construiu. Enquanto revivem seus traumas e angústias, afirmam ser a própria dor e o medo. Ao mesmo tempo, são personagens conscientes, que para encontrar a si próprias, escolheram viver reclusas, sugerindo a criação de uma microssociedade anárquica, que recorre às drogas como forma de recuperar certa lucidez. Eles estabelecem seus próprios rituais, a partir de símbolos cristãos ocidentais, como a cruz que permanece no centro do palco durante toda a peça e, no final, é usada para crucificar Arthur. Esse se define como um herói anti-histórico, enquanto denuncia a dominação imperialista da América. Isabela, por sua vez, parece escrever uma carta para as futuras gerações, como uma espécie de testamento, em que se pode interpretar – com ênfase no *pode* – uma crítica à noção excludente de progresso.

Já *O trágico fim de Maria Goiabada* apresenta uma narrativa organizada com começo, meio e fim, a partir da seguinte situação: Otávia, apelidada de Maria Goiabada, que mora na casa das máquinas de um edifico e presta serviços de limpeza a seus condôminos, cisma que está apaixonada por Oswaldo, um dos moradores. Ela é uma mulher de 45 anos que passou a vida inteira sozinha em um buraco escuro, com os elevadores acima de sua cabeça, e que não quer esperar mais por algo que dê sentido à sua existência. Por isso, em um dia em que está a limpar o apartamento de Oswaldo, 35 anos e professor de Educação Social na escola mais importante da cidade, ela se declara apaixonada por ele, fato que desencadeia todas as ações que se seguem. Como se pode perceber, trata-se de uma comédia, e como tal, recorre a muitos expedientes convencionais para suscitar o riso da plateia. Dividida em dois atos, o primeiro é marcado pela apresentação das pessoas que compõem o círculo relacional próximo a Oswaldo: Pedro, seu amigo de infância; Ana, sua noiva; e seu chefe, o Diretor da escola em que trabalha. Enquanto Otávia insiste na ideia do casamento e ameaça se suicidar caso ele não aceite sua proposta, Oswaldo não consegue explicar a nenhum deles o que está acontecendo. Pedro, seu amigo e que também é jornalista, vê no quiproquó a oportunidade de escrever uma matéria que lhe renda uma promoção, já que sua inspiração é ser Perry White, amigo do Super-Homem. Ana, noiva de Oswaldo, acredita que ele assediou Otávia. E o Diretor da escola quer evitar qualquer tipo de escândalo que envolva o nome de sua instituição e, por isso, o demite.

No segundo ato, é revelado que Pedro publicou sua matéria e foi promovido, gerando uma reviravolta nos acontecimentos e transformando a atitude das personagens.

Como Otávia é dez anos mais velha que Oswaldo, fica-se sabendo que as "coroas" ao redor do mundo, da Rússia a Wall Street, ao lerem a matéria de Pedro, estão a caminho do Brasil para disputar o "amor" de Oswaldo. Ou seja, uma "revolução" foi iniciada. Muitas "velhotas" também estão ocupando a frente da escola, o que passa a interessar o Diretor, tendo em vista a publicidade gerada. Ana, por sua vez, também começa a ver a situação com outros olhos e aventa a possibilidade de vender a "atração" para seu tio, dono de um circo em Caxias, o que a leva, agora, até mesmo a acreditar na inocência do noivo. Otávia, que desde o início ameaçava se suicidar frente à insistente recusa de Oswaldo, finalmente se joga do sexto andar, mas ainda no empenho de manutenção de uma estética realista, ela cai em um caminhão que transportava galinhas e se salva. Já em uma segunda tentativa, ela novamente precipita da janela e, para espanto de todos, consegue voar. Oswaldo, ao se dar conta das motivações das demais personagens, as expulsa de seu apartamento e resolve aceitar a proposta de Otávia, decidindo ganhar os ares ao seu lado.

Como se observa, ao mesmo tempo em que essa peça não pode ser considerada política ou politizante, ela repõe vários elementos e princípios da dramaturgia do pré-64 e do que fora reivindicado por João das Neves em fala reproduzida acima. Ainda que apresente um final fantástico ou fantasioso, que remete à libertação não só de Otávia, como também de Oswaldo, sua estrutura de base é realista. Nesse sentido, ela chega mesmo a flertar com um realismo *stricto sensu*, alinhado à concepção da "peça bem-feita" e sustentado por pressupostos do drama. Isso se pode notar na proposta de espacialização da peça, que sugere "um palco divido em três zonas distintas, a saber: I – Quarto, à E., no alto. II – Banheiro, à D., no alto. III – Sala, que toma todo o espaço restante[69]", contando também com uma privada, uma porta e uma janela. A divisão do palco em quadrantes, de acordo com três grandes regiões – alta, média e baixa –, que são ainda subdivididas entre sua localização à esquerda ou direita, obedece às prescrições de um modelo italiano de palco, delimitado pela boca de cena e definido pela relação frontal do espectador com o espetáculo. Usada para facilitar a comunicação entre atores e ensaiador, e tendo como finalidade organizar espacialmente as cenas, essa convenção pressupõe uma outra, a da quarta parede, que invisivelmente separa palco e plateia em nome da instauração da ilusão de realidade do que é representado.

[69] De acordo com cópia datilografada e rasurada, pertencente ao Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, adquirida mediante pagamento para a presente pesquisa.

No entanto, em sua defesa do realismo, João das Neves não se refere a tais pressupostos estéticos. Para um marxista, como ele, cujas referências teatrais sempre foram épico-dialéticas, sejam piscatorianas ou brechtianas, o "realismo não é mera questão de forma" e sua "concepção deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e da convenção" (BRECHT, 1967, p. 118-119). O que ainda se traduz no conselho de Brecht (1967, p. 118):

> Não devemos abstrair um só realismo de certas obras dadas, mas fazer um uso vivo de todos os meios que tivermos, velhos e novos, testados, tirados da arte e de outras fontes, com o objetivo de colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo de tal forma que ela possa ser dominada.

De acordo com o citado acima, a tentativa de manutenção de certo realismo ilusionista não é, claramente, o que faz Neves preterir as outras peças inscritas no Concurso Opinião 71. O que, no entanto, orienta a visada realista de Neves e, consequentemente, sua escolha pela peça em questão é o "objetivo de colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo de tal forma que ela possa ser dominada". Mas se, nesse momento, o diálogo direto com o "povo", pretendido e, muitas vezes, realizado no trabalho do CPC, não se faz mais possível devido ao corte imposto pelo golpe civil-militar, Neves não desiste de lutar por esse projeto. E balizado pelas limitações do momento histórico, ele parte em defesa de uma dramaturgia que não abandonou o ponto de vista das classes populares e procura continuar, ao menos, a representá-la. O que se faz ver também em sua posição crítica frente a uma arte feita para e por especialistas, que comunica a poucos, àqueles cuja subjetividade se identifica com a dos representados no palco, ou seja, uma classe média a fazer teatro para uma classe média.

Enquanto *O lixo* se mostra um típico exemplo da tendência irracionalista de que fala Neves, a peça não apresenta nada além de um sintoma abstrato segundo a ótica de uma determinada classe. Em sentido oposto, *O trágico fim de Maria Goiabada* estrutura-se de modo lógico, a partir de uma narrativa que se pode acompanhar e dela tirar conclusões. Ela também flerta com uma estética de inclinação popular, ao lançar mão de experientes típicos da comédia. E não se pode ainda esquecer que, propostas com o objetivo explícito de suscitar o riso sempre tiveram que lidar com o "antigo preconceito do *teatro* brasileiro tido como sério contra a farsa, a sátira e a revista" (COSTA, 1996, p. 60). Tal desconfiança, que revela antes o gosto e os hábitos culturais de uma classe, já foi, inclusive, problematizada enquanto tal por João das Neves em sua crítica à peça

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, quando da temporada carioca do Teatro de Arena de São Paulo, em 1960. Além do mais, *O trágico fim...* coloca em primeiro plano uma personagem originária das classes populares, Otávia, apelidada de Maria Goiabada por seus próprios pares, remetendo a uma pessoa com problemas cognitivos e marginalizada.

Ocupando-se como uma espécie de zeladora do prédio em que mora Oswaldo, Otávia vive pela vida dos condôminos, cujas casas ela limpa e dos quais tudo sabe, se satisfazendo com seus amores, decepções e manias. Até mesmo os seus gostos são pautados pelos dos moradores, como pelo cantor Vicente Celestino, que ela se habituou a apreciar "junto" com a moradora do apartamento 104. Sua existência é marcada por uma não existência, ao menos no sentido da alteridade, da relação com os outros para os quais ela é invisível. E isso é determinado por uma barreira social que a separa das demais personagens, compostas preponderantemente por elementos de classe média. Portanto, é muito significativo que ela, em certo momento de sua vida, cansada dessa condição de invisibilidade, tente forçar essa barreira ao limite, querendo ser vista e, quem sabe, integrar essa camada social casando-se com Oswaldo. E o mais interessante é que esse desejo de Otávia, enquanto fato desencadeante de uma narrativa ─ o qual se configura como um acontecimento excepcional plausível de dar origem à obra ─ chama a atenção pelo seu descabimento e é fator decisivo para a comicidade da peça. O que, talvez até mesmo a despeito de seu autor, já seja motivo suficiente para provocar no leitor / espectador um efeito de estranhamento, em um sentido até mesmo brechtiano, ao evidenciar algo socialmente naturalizado e satirizar o incômodo gerado pela situação.

A peça também ironiza o sentido comportamental de revolução, muito em voga na década de 1970 e fruto dos ares contraculturais que se faziam sentir por essas bandas, quando fica-se sabendo que as "velhotas" ou "coroas" estão, emblematicamente, a enforcar os comunistas russos e os capitalistas estadunidenses em disputa pelo "amor" de Oswaldo. Aspectos da vida cotidiana pautados por valores condicionados pelo sistema capitalista também são representados pelas atitudes das personagens que rodeiam Oswaldo. Assim, o papel da mídia não passa incólume e tem grande destaque na narrativa, já que é a partir da matéria distorcida e sensacionalista publicada por Pedro que há uma reviravolta na trama. Pode-se ainda dizer que, na esteira do Dias Gomes de *O pagador de promessas*, a peça "demonstra o mecanismo de funcionamento da imprensa: ela não só *induz* e *decodifica* declarações segundo seu próprio interesse de modo a *criar*, de um pequeno incidente, um fato de repercussões nacionais [e acrescenta-se internacionais],

como também se envolve com o caso com a disposição de 'administrá-lo'" (COSTA, 2017, p. 66). Nesse sentido, é notável a banalidade da situação explorada pelo jornal em comparação com sua repercussão mundial. E uma vez provocado o escândalo que a todos mobiliza, Ana, noiva de Oswaldo, e o Diretor da escola, seu empregador, mudam radicalmente suas estratégias, visando os próprios interesses, ligados a vantagens comercialmente lucrativas para ambos.

Pelo apresentado acima, a preferência de João das Neves por *O trágico fim de Maria Goiabada* revela muito claramente o seu posicionamento estético e político, inclusive, como já mencionado, em relação ao esforço de manutenção de certos princípios dramatúrgicos característicos do pré-64, ao mesmo tempo em que mostra a coerência de sua trajetória e escolhas artísticas. Nesse sentido, ainda há de se considerar que, de acordo com o regulamento do concurso e com as pretensões primeiras de seu idealizador, seria o mesmo João das Neves a dirigir o espetáculo, o que não chegou a se realizar, mas que deve ter sido um fator decisivo para que as duas peças levassem o prêmio, tendo em vista o "gosto", de parte dos jurados, por *O lixo* e a posição de seu presumível diretor. Até mesmo porque João das Neves já havia tido uma experiência de direção em diálogo com a tendência estética apresentada pela peça de Marcio Sgreccia com *A ponte sobre o pântano*, de Aldomar Conrado, vencedora do Concurso Opinião 70, primeiro a ser realizado e cuja peça foi a única a ser dirigida por Neves. Por isso, tal peça também é um exemplo interessante de ser analisado.

A rubrica inicial da peça indica, como cenário, as margens de um pântano com árvores secas e uma luz amarela. Sem divisões em atos ou cenas; de início ela segue o "modelo da 'peça de dois personagens'" e apresenta um casal: Maria, que se identifica como o homem da relação, e P., identificado, por aquela, como a mulher. Enquanto Maria é detentora do verbo, P. apenas consegue balbuciar algumas letras que, ao longo da peça, se completam formando uma palavra. P., por sua vez, realiza pequenas ações, como recolher gravetos para acender uma fogueira, acariciar Maria e dormir. Maria, que nos informa da situação em que se encontram e por quem se fica sabendo que algo grave aconteceu, não se lembra de nada, nem do nome do país em que estão ou como foram parar ali. Mas há, ainda que distante, a memória de um outro tempo, pela rememoração de certos hábitos, como a sensação prazerosa da água do banho a escorrer pelo corpo, e de outra paisagem, com árvores verdes e o céu azul a contrastar com a intensa e imutável luz amarela e a terra calcinante de agora. Externamente à relação do casal, há o cantar

atormentador de um pássaro ferreiro e a presença de um terceiro elemento, K., o qual conecta a ação de Maria e P. com o entorno e mobiliza uma fuga constante.

A chegada de K., um homem, intensifica a ameaça que Maria sente em relação à P., que ela se obriga a proteger pois acredita ser sua mulher, sua propriedade. K., que insiste em se unir ao casal nessa travessia errática, ganha tempo comprometendo-se a encontrar uma forma de atravessarem o pântano sem precisar contorná-lo. Aos poucos, mas não sem um violento enfrentamento, K. conquista a confiança de Maria, que por meio da possibilidade do diálogo e do que ouve sobre as lembranças do país e da cidade do outro, redescobre certas emoções e sentimentos. Assim, Maria e K. se aproximam em um momento de intensa intimidade, quando então se beijam e dão início a uma luta selvagem de amor. K. propõe tal aproximação como uma experiência para testar Maria, que apesar de sua relação com P., diz não sentir nenhum desejo pelo "companheiro". P., que a tudo observa, finalmente completa sua palavra: "Napalm!". É quando então o passado vem à tona e, em um jogo psicanalítico de perguntas e respostas entre K. e Maria, o decorrido é trazido à consciência dela. Fica-se sabendo que Maria estava grávida e, em uma tarde de sábado, esperava seu marido, P., retornar de um encontro com os amigos. De repente, as sirenes da cidade colocaram todos em alerta e o céu escureceu. Em uma tentativa de fuga, Maria conta ter visto uma mulher se liquefazer e, encostada a uma árvore, deu à luz seu filho. Entretanto, P. não conseguiu carregar os dois, e isso fez Maria deixar o recém-nascido para trás. O impacto desse acontecimento apagou o passado recente de sua memória e a fez prosseguir até o lugar onde se encontram agora. O fato acabou atingindo também P., e resultou no seu emudecimento.

Depois dessa revelação, muito das falas sem sentido, como o balbuciar de P., se completam, e as circunstâncias da peça, que a princípio beiravam o absurdo, se tornam logicamente compreensíveis. A informação trazida por P. sobre o napalm, um armamento militar incendiário muito utilizado pelos Estados Unidos em seus ataques ao Vietnã, remete imediatamente ao contexto de tal guerra, que vinha mobilizando manifestações ao redor do mundo desde a década anterior e sendo tematizado artisticamente por canções e peças teatrais[70]. Tudo, portanto, se funde, e a paisagem ganha concretude dramatúrgica, tanto no que se refere ao estado e às relações das personagens quanto ao cenário que habitam. Ao final, Maria, que acumulara a revolta pela perda do filho e o peso de carregar

[70] Nesse sentido, cabe lembrar a já citada *A saída? Onde fica a saída?*, de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar, que tematiza as guerras imperialistas travadas no período e termina com o depoimento de uma vietnamita.

o marido, o esfaqueia e segue com K. pelo pântano, ainda sem se reconhecer enquanto mulher ou mesmo indivíduo, expondo um dos efeitos do horror da guerra não só para os combatentes, como também para a população civil.

Nesse sentido, a peça não só denuncia um certo estado de coisas, bem como ironiza a "tendência simbólico-alegórica" a que se refere Neves, quando engendra de sua forma, o florescer de um conteúdo, pode-se dizer, até mesmo, de feição realista. Assim, o que parecia em um primeiro momento, puro exercício formal desprovido de lógica, ganha corpo e materializa uma situação que permite ao leitor / espectador revisitar analiticamente o que fora até então apresentado com uma compreensão outra dos fatos. Há também a questão da troca de gênero, que permeia toda a peça e se revela no final, abordando criticamente certas posturas e hábitos patriarcais incorporados e reproduzidos pelas próprias mulheres. Já que, ao se ver obrigada a assumir a responsabilidade de proteger e prover a si e ao outro ─ comportamento culturalmente associada ao universo masculino ─ Maria abandona sua identidade, chegando simbolicamente a rebatizá-los: a si, de João, e a ele, de Maria, seu próprio nome.

Aldomar Conrado, autor de *A ponte sobre o pântano*, manteve, ao longo de sua trajetória, um diálogo estreito com a cultura popular e, quando se mudou de Pernambuco para o Rio de Janeiro no início da década de 1960, participou do Centro Popular de Cultura e se filiou ao Partido Comunista Brasileiro. Tendo em vista a sua carreira, pode-se imaginar que a ironização de que se falou tenha sido uma proposta consciente, ainda que, no caso do Concurso Opinião 71, seu voto tenha sido para *O lixo*, peça que reafirma a tendência que se julga aqui ter sido ironizada. Ou pode ser ainda que, ao se deixar levar pelos ventos vanguardistas, tenha pretendido o autor se aventurar por essa forma de escrita, que no caso, acabou levando-o por outros caminhos, em decorrência do assunto e de seu próprio engajamento. Seja como for, a questão é que a materialidade cênica mais próxima da tendência criticada por Neves e com a qual ele teve de lidar, coloca, intencionalmente ou não, em xeque a forma do "novo drama". Por isso, ele parece ter se negado a afirmar do ponto de vista cênico algo que política e esteticamente se apresentava de modo contrário às suas convicções. Assim, sua estratégia prática do pessedismo começa a se mostrar insustentável, e o concurso ainda é mantido, nos mesmos moldes do projeto original, por mais um ano apenas, até 1973, cujos resultados se fariam sentir em 1974. E, a partir desse momento, pode-se observar uma transformação radical na atitude e no discurso do dramaturgo e diretor.

CAPÍTULO 4 – DA ATITUDE À REPRESENTAÇÃO

> *A história da dramaturgia brasileira nos anos 60 mostra que poucos que se engajaram nessa luta conseguiram sobreviver esteticamente à derrota. Uma das razões foi a dificuldade de encará-la – e examiná-la – como tal [...].*
>
> **COSTA, 1996, p. 138.**

A perspectiva coletivizante continuará a ser questão de fundamental importância para João das Neves nos anos que se seguirão, mas seu foco se transferirá da categoria teatral para a classe trabalhadora e, assim, da atitude à representação, o que pode ser verificado em seus comentários ou mesmo realizações artísticas. Em entrevista para *O Globo*, concedida a Elias Fajardo da Fonseca (1977, p. 35) sobre a montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, dirigida por Neves em 1977, ele comenta sobre a relação entre as personagens Paco e Tonho: "O mundo que os oprime é tão imenso que eles não chegam a agir coletivamente. O ideal seria que, ao invés de se eliminarem, os dois propusessem agir juntos. Mas isso não existe na peça e nem na realidade." Nessa declaração, João das Neves coloca claramente o tema da organização coletiva, tal como se procurou destacar em suas ações anteriores, mas afirmando agora a sua impossibilidade na ficção, como na vida. Ele refere-se, nesse momento, a uma camada social diferente da almejada por suas propostas no início de 1970 e já não mais reflete sobre sua prática, ainda que sua fala revele suas experiências anteriores e sintetize o aprendizado proporcionado pelo projeto de união dos artistas, cujos limites já foram apontados.

Figura 9 – Cena de *Dois perdidos numa noite suja* (1977)

Fonte: Exposição Confluências

Em termos propriamente teatrais, o que Neves (apud FONSECA, 1977, p. 35) constata, a dramaturgia de Plínio Marcos acaba, de fato, por explicitar; como o diretor ainda comenta:

> Paco e Tonho são duas pessoas que se completam. No fundo, os dois formam um ser coletivo, em que a visão de um é fundamental para o outro poder compreender o mundo. [Mas] O código de ética do Tonho não serve ao Paco e vice-versa. Como Tonho não compreende o que de verdadeiro existe na ética de vida de Paco e Paco não compreende o que de verdadeiro existe na aspiração de Tonho, só se pode chegar a um desfecho trágico.

Ao representar figuras desprovidas de consciência ou de uma intuição que seja sobre sua condição, qualquer forma de união se apresenta impraticável, delineando o que João das Neves interpreta como "desfecho trágico". Assim se configura a dramaturgia de Plínio Marcos, que espelha um novo momento histórico, cuja inviabilização da coletividade parece ser a tônica para muitos artistas, como os representantes de uma suposta vanguarda teatral caracterizada anteriormente e à qual também muitos afiliam o autor de *Dois perdidos...*[71]. Se em 1958, com *Eles não usam black-tie*, Gianfrancesco

[71] Esse é o caso de Welington Andrade, que afirma em seu estudo: "A obra que viria a plasmar as primeiras criações da geração de 1969 foi *Dois perdidos numa noite suja* –, cuja atmosfera de verdade e violência embaralhou as fronteiras das experiências realistas realizadas no Brasil até então" (ANDRADE, Welington.

Guarnieri tinha inaugurado uma nova fase na dramaturgia brasileira ao alçar para primeiro plano o autor nacional e eleger a classe trabalhadora como protagonista de sua peça, Plínio Marcos reafirmava a aposta na autoria nacional, mas levava para os palcos uma camada social que, fruto direto de uma sociedade classista, disso não tinha compreensão, muito menos buscava transformar. Contrariamente, a peça de Guarnieri tematiza uma greve, legítima ação coletiva do proletariado dentro do sistema capitalista e – de acordo com o materialismo histórico, referência fundamental para os artistas militantes dos anos 1960 –, postulava que a mudança política e econômica estaria a cargo da classe trabalhadora organizada. Nesse sentido, *...Black-Tie* pode ser tomada como um dos símbolos da esperança revolucionária do pré-golpe, enquanto Plínio Marcos apresenta-se como:

> Um autor cujas personagens não tinham propósito revolucionário, nem a encantadora ingenuidade dos malandros conhecidos até então. Antes, revelavam um rancor e um ressentimento nunca vistos na dramaturgia brasileira, personagens habitantes de um estranho mundo de desocupados, bandidos, prostitutas, homossexuais, que na avaliação de Décio de Almeida Prado, não se constituíam nem povo, nem proletariado. Personagens subterrâneos em plena ditadura de 1964. Mas que, em geral, não sonhavam com a liberdade, nem tinham consciência de uma engrenagem a esmagá-los (VIEIRA, 1994, p. 12).

Como se pode ver, Plínio Marcos representa uma camada social que a política antitrabalhista implementada pela ditadura só fazia inchar, a ponto de não mais poder ser ignorada, ao menos, artisticamente. Por isso, sua dramaturgia concebe homens e mulheres que não fazem parte da classe operária no sentido clássico do termo, mas também não se situam fora do processo produtivo, sendo que a maior parte de suas personagens está ligada, de alguma forma, ao mundo do trabalho: desempregados, proxenetas, catadores, prestadores de serviços ocasionais etc. Em termos factíveis, não se pode excluir a possibilidade de resistência e associação dessa camada social, mas esse não é o tema central da dramaturgia em questão, que pela via do realismo fotográfico, apresenta personagens abandonadas à própria sorte e enclausuradas em seu universo cotidiano, a disputar pelo espaço partilhado, cujas relações que enseja são de compra e venda ou forçadas pela falta de alternativas. Porém, dado o sentimento de fracasso do projeto de transformação social do pré-64 interrompido pelo golpe civil-militar, a dramaturgia de

O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro** – Do Modernismo às tendências contemporâneas. v.2. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013, p. 241).

Plínio Marcos parecia uma saída para expor temas de ordem social, ao mesmo tempo em que acenava para a possibilidade de isenção de um posicionamento político. Se o teatro de Plínio Marcos não se configurava de modo alienado, ele não implicava responder politicamente a questões sobre aquele estado de coisas, nem mesmo recolocar temas ainda em aberto, o que, naquele momento, poderia ser considerado "ultrapassado", tendo em vista o ímpeto vanguardista sublinhado.

Dois perdidos... seria a segunda montagem de um texto do autor dirigida por João das Neves, que havia estreado, em 1968, *Jornada de um imbecil até o entendimento* também no Opinião. Já em 1977, quase dez anos depois, a iniciativa dessa produção não partira de Neves, que foi contratado por Juca de Oliveira e Osvaldo Loureiro para dirigir *Dois perdidos...*, espetáculo que inauguraria a empresa teatral Juca & Osvaldo. Porém, como observa João das Neves, se em *Dois perdidos...* não há possibilidade de uma ação coletiva, essa será dramaturgicamente figurada em *O último carro*. Sendo a questão, para o dramaturgo, a da união, ele não se furta a apontar uma saída para o Brasil daquele momento: a mobilização do "povo", reeditando essa categoria tão discutida e representada no pré-64, mas com algumas especificidades, que serão tratadas mais à frente. Gestada entre 1961 e 1962, escrita em 1964/65 e refeita em 1967, a peça reflete a experiência de trabalho de Neves em Campo Grande com seu grupo semiprofissional Os Duendes. O trajeto para o Teatro Arthur Azevedo, ocupado na época pelo grupo, e a observação do cotidiano dos passageiros que viajam da Central do Brasil para o subúrbio carioca inspiraram *O último carro*, sua peça mais conhecida e das poucas escritas em um processo solitário de criação. Assim, apesar de sua estreia ter se dado apenas em 1976, já no Grupo Opinião, João das Neves (1987, p. 25) diz: "Comecei a pensar a peça por volta de 61/62", quando:

> [...] morando em Copacabana, tinha de pegar o trem. Naquela época, era um especial das 6h50min, que ia mais rápido; mas era a hora do *rush*, a hora do pega pra capar, quando o trem ia apinhado de gente. Eu voltava todo dia no trem da uma, das duas da madrugada, e esse trem de volta era uma barra pesada. [...] na época, quem andasse no trem da madrugada só pegava o primeiro vagão. [...] No máximo, ia até o terceiro vagão, à medida que os seis vagões iam enchendo. Do terceiro vagão em diante, só ficava a marginália, quer dizer, prostitutas que faziam a vida nos trens, assaltantes que surpreendiam as pessoas dormindo e as depenavam inteiramente. Acontecia de tudo. A maconha corria à solta [...]. E foi uma intensa lição de vida. Estive nesse negócio durante dois anos e meio e fiz observações (NEVES, 1987, p. 12).

A peça, portanto, documenta ficcionalmente as personagens e fatos vivenciados por João das Neves ainda no período pré-golpe. O que, em parte, justifica a reposição figurativa da noção de "povo", que a partir da segunda metade da década de 1960, havia praticamente desaparecido da cena teatral. Mas em parte também, a restituição dramatúrgica das classes populares atende a uma inquietação do próprio autor naquele novo momento:

> 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 do que a censura e os censores oficiais baixou em nossos palcos e em nossas cabeças o espectro da autocensura. É claro que se não existisse a causa não existiriam os efeitos. [...] Mas a distância que separa o ajustamento a determinadas situações da demissão de si mesmo é, infelizmente, muito pequena (NEVES, 1976, p. 5).

Como se observa, fica evidente que a proposta de recolocar o "povo" em cena visa reatar um fio rompido, no sentido da reafirmação e da continuidade do projeto artístico e militante da década de 1960, ainda que se limite agora à representação, tendo em vista a inviabilidade política de uma tentativa de aproximação das classes populares. Por outro lado, se comparada a certa caracterização anterior, em *O último* carro: "Existe pouca ou nenhuma idealização romântica das classes populares. São mostradas como qualquer classe ou sujeitos que estão em condição humana: ambígua, injusta, egoísta e dissimulada. Mas, por vezes solidária, afetuosa, esperançosa e empática" (BATISTA, 2019, p. 121). Nesse sentido, pode-se ainda apontar avanços, que revelam o aprendizado provocado pelo processo vivenciado pelo artista. Diferentemente das criações dramatúrgicas do pré-64, em que se tendia a representá-lo de forma homogênea, o "povo" agora é figurado segundo os agrupamentos condizentes com suas disposições. E, de acordo com Roberto Schwarz (1992, p. 84), "somente através dessa crítica surgiriam os verdadeiros temas do teatro político: as alianças e os problemas de organização, que deslocam noções como sinceridade e entusiasmo para fora do campo do universalismo burguês".

Por isso, pode-se dizer que a peça de João das Neves une as personagens típicas das peças de Plínio Marcos, no sentido do total esfacelamento da noção de indivíduo, com papéis mais positivos, próximos, nesse sentido, a *...Black-tie*, como trabalhadores politizados e operários propriamente ditos. Lidando com uma visão de conjunto, mas ampliando consideravelmente a noção de "povo", todas as personagens "são lidas como

resultado do processo de concentração capitalista. Dentre elas, há operários, mendigos, prostitutas, bêbados, camponeses e assaltantes" (BATISTA, 2019, p. 32). Como já comentado no capítulo anterior, o dramaturgo, portanto, opta deliberadamente por excluir a representação da classe média, camada social bastante visada no pós-golpe. Diante da nova situação e das possibilidades de análise crítica, essa era uma das perspectivas que se apresentava, explorada por exemplo, pela dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, que realiza um exame dos mecanismos pelos quais a classe média foi cooptada pelo sistema capitalista no pós-64. Mas João das Neves arrisca-se em um outro panorama, e as "personagens de *O Último Carro* são exatamente os sujeitos ausentes do golpe. Ausentes das políticas e das práticas" (BATISTA, 2019, p. 95).

Em 1967, *O último carro* ganha o I Seminário de Dramaturgia Carioca, realizado pela Secretaria de Turismo da Guanabara, e em decorrência disso, é indicado a receber o Prêmio Especial de Montagem do Serviço Nacional de Teatro, o que também já foi citado. Como o SNT não chegou a efetivar a premiação, sua montagem só aconteceria anos depois, em 1976, com a liberação da verba estatal[72]. Porém, a versão da peça que até hoje se encontra disponível, publicada na ocasião de sua estreia, não parece ter sofrido significativas modificações em relação à vencedora do concurso de 1967, quando o texto então se fez conhecido. O que ainda pode ser verificado em um comentário do próprio autor quando a peça foi finalmente levada aos palcos: "Não me parece, a não ser pela alusão a uma moeda que não existe mais, que fiz questão de manter para situar a peça exatamente no momento em que foi escrita que o texto tenha perdido atualidade" (NEVES, 1976, p. 5). Portanto, para a análise de *O último carro*, há de se considerar dois pressupostos importantes: o momento histórico que abrange a finalização da peça (1964/65), bem como sua reescrita em 1967, e o acontecimento relativo à sua encenação, a cargo de seu autor, que se acredita reveladora de muitas de suas intenções dramatúrgicas.

Sendo assim, optou-se por orientar o exame da peça pelo que expõe João das Neves no programa do espetáculo: "*O último carro* é um texto em que o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo" (NEVES, 1976, p. 5). Seu universo é

[72] Para a montagem de *O último carro*, João das Neves envia ao SNT documento solicitando seu financiamento. A referida documentação foi analisada por Natália Cristina Batista em sua tese de doutorado (BATISTA, Natália Cristina. **O tempo em processo**: Cultura na ditadura militar e os impasses em torno do popular na peça *O último carro* (1964-1978). 2019. 339f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 169-170).

o dos subúrbios do Rio de Janeiro, sobre o qual Yan Michalski (1976, p. 2) comenta: "Todos sabemos por esporádicas experiências próprias ou por noticiário dos jornais, das degradantes condições em que esses milhões de trabalhadores passam um terço de suas vidas nas imundas plataformas das estações e no apinhado interior dos infectos vagões [...]." E acrescenta, como mérito de seu autor, ter: "Transformado esse nosso conhecimento teórico e acomodado do problema em imagens cênicas de grande força [...]" (MICHALSKI,1976, p. 2). De tais colocações, interessa destacar e analisar como, nessas circunstâncias dramatúrgicas, João das Neves trabalhou a qualidade de "agente" das personagens representadas. Ou seja, pretende-se examinar como o autor, ocupando-se de uma noção coletiva, o "povo", em um contexto de envergadura épica, os subúrbios cariocas, figurou-os a partir de um pressuposto dramático, a ação.

O último carro: a representação do "povo" enquanto "agente"

O último carro é dividida em dois atos e ambientada entre a plataforma e o interior de um trem suburbano em péssimas condições de conservação. Cada uma das cenas que compõem o primeiro ato, seis no total, apresentam seus passageiros, "habituais usuários pertencentes às mais variadas categorias dos setores populares" (HENRIQUE, 2006, p. 33). Zé, interpretado por João das Neves[73], e Zefa formam o casal de mendigos, que briga pelas esmolas recebidas e expõe a violência policial por meio da abordagem que a eles é feita. Jorge, descrito na rubrica como "um rapaz meio abobalhado", pela intimidade com outros passageiros, como o casal João e sua mulher, sublinha o tempo que passam diariamente dentro do trem, praticamente uma segunda morada dos que nele viajam (NEVES, 1976, p. 22). Alguns vendedores cruzam a cena de tempos em tempos, um menino que oferece amendoim, outros, cocada e doce de leite, configurando o mundo do trabalho em tais circunstâncias.

Um grupo de operários, Deolindo, Hilário, Neco e Pedro, espera o trem para o trabalho, enquanto Mariinha, acompanhada do noivo, se dirige a uma entrevista para um emprego temporário. Outro núcleo é composto por uma prostituta, que usa a cabine do

[73] Sobre sua interpretação de Zé, João das Neves conta que: "no dia do ensaio geral para a censura, eu fui para o vagão onde estavam os censores. Vocês lembram que a censura vinha e cortava várias frases. Pois eu não cortei nenhuma; nunca obedeci à censura. Na hora das passagens problemáticas, eu ia para cima da censura e começava a *enrolar* com aquela coisa do texto destruído. [...] Os censores não entendiam nada, riam muito das minhas palhaçadas e não viam o que estava se passando em cena. Em termos de lidar com a censura, *O último carro* foi um ótimo exercício" (NEVES, João. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. v. 5. Rio de Janeiro: Minc/ Inacem, 1987, p. 34).

maquinista para prestar seus serviços, e Antônio, um cliente que a agride. Aos dois somam-se os malandros Cicatriz, Ruivo e Zico, que desafiam Antônio e estupram a prostituta, novamente violentada. Há também uma família, cuja filha, Silvia, é assediada pelo bilheteiro e apanha do pai, por esse lhe atribuir a culpa pelo ocorrido. Além de passageiros que apenas dormem nos bancos do trem, realizam ações esporádicas ou travam diálogos rápidos, são ainda representadas uma velha acompanhada de uma criança, Judith, um camponês ingênuo que se confunde com o preço da cocada e é humilhado pelo seu vendedor, um maestro decadente e bêbado a reger um coro imaginário e um beato a pregar aos passageiros.

Como se observa, Neves recorre a um espaço compartilhado de convivência, mas sem nenhum propósito relacional entre as personagens capaz de configurar uma coletividade. Enquanto transporte público e por sua característica de *meio*, o trem impõe o forçado convívio, que se estabelece enquanto condição das classes populares, as quais todos os dias se veem obrigadas a dividir o mesmo tempo e espaço, como em um movimento cíclico. O que implica ainda a ausência de relação entre os passageiros, que enquanto tais, apenas ocupam temporariamente um mesmo ambiente e se encontram em um entretempo, em direção a um destino próximo. Suas atividades são, portanto, pautadas pela espera de algo não desejado. Ou melhor, há um tipo muito particular de interação, de caráter objetivo e que se encerra em si mesma. Essa é orientada pelo interesse de compra e venda de alguma mercadoria (a prostituta e seu cliente, o vendedor e o camponês) ou pela violência contextual (Zé e Zefa a disputar as esmolas, malandros e prostituta, bilheteiro e Silvia).

E isso porque "os quadros deste primeiro ato revelam as personagens-passageiros condenados pelo fardo de sua condição econômica e de gênero" (HENRIQUE, 2006, p. 34). Apesar disso, sua base é dialógica, o que não deixa de se mostrar problemático, já que acaba por "coloca[r] a estrutura do diálogo em xeque", como analisa Marilia Gomes Henrique (2006, p. 36). Essa renúncia à comunicação não prevê um ponto de fuga – como a lembrança ou a utopia – e é inerente à rotina sufocante a que os passageiros estão submetidos. Como exemplo, pode-se citar Zefa, a mendiga que, logo na primeira cena, "conversa" com um homem que dorme na estação e, portanto, não a escuta. Nesse caso, seu *status* social, que não contempla a presença ostensivamente imposta dos malandros e nem o respeito dedicado aos trabalhadores, é determinante na cena, que evidencia a sua inexistência para o outro, fazendo lembrar Otávia, personagem de *O trágico fim de Maria Goiabada*. O mesmo pode ser observado na cena de apresentação de Jorge, o "rapaz

abobalhado", que se dirige a um passageiro, João, que ele chama de compadre, com o pretexto apenas de "monologar" sobre o que ele observa no dia a dia do trem ou sobre seus hábitos cotidianos; ou ainda quando o pai de Silvia, que interpreta o assédio da filha como lhe convém, se nega a de fato ouvir o ocorrido para além de sua preconceituosa perspectiva, que atribui à mulher a motivação de tal ato.

A opção pela comunicação dialógica somada ao fato de que na peça são representadas "variadas categorias dos setores populares" (HENRIQUE, 2006, p. 33), acarretou que o primeiro ato se concentrasse nos pequenos núcleos relacionais, como o casal de mendigos, o grupo de operários, os malandros e a prostituta, o casal Mariinha e Beto e a família. Ainda assim, esses diálogos são esvaziados de função dramática, se prestando mais a informar sobre as personagens: quem são, porque estão no trem a essa hora etc. Logo, também são incapazes de serem móveis de ação. O próprio autor, em seu livro *Análise do texto teatral*, apresenta o primeiro ato de sua peça da seguinte forma: "Um trem dirige-se de madrugada, dos subúrbios de uma grande cidade para o centro. Seus usuários vão-se acumulando nos primeiros vagões, temerosos de assaltos" (NEVES, 1997, p. 29). O resumo que João das Neves faz do primeiro ato no que ele chama de um só seguimento síntese deixa ver, inclusive, a consciência do autor sobre a ausência de um acontecimento potencialmente dramático (NEVES, 1997, p. 67).

Conclui-se, portanto, que o primeiro ato de *O último carro* tem uma função puramente demonstrativa. E a independência de suas cenas, que "somente se interligam pelo ambiente da estação ou do interior do próprio trem" (HENRIQUE, 2006, p. 36), torna explícito o papel do dramaturgo enquanto um articulador que seleciona as personagens e os problemas a serem vistos pelo leitor / espectador. Dessa forma, é a visão de conjunto do autor que permite a apreciação dos passageiros enquanto "povo", sendo que os cortes e as passagens de uma cena à outra são marcados, dramatúrgica e cenicamente, pela alteração espacial – plataforma e interior do trem. E isso porque a apresentação do contexto suburbano carioca, por meio de personagens condicionadas pelos fatores econômicos, acabou se impondo, enquanto matéria, à estrutura dialógica, que se manteve enquanto forma, mas esvaziada de sua função. O que se acredita ter sido uma das principais razões para que *O último carro* fosse considerada mais próxima a um roteiro de cinema do que a uma peça de teatro[74].

[74] Sobre essa questão, Natália Cristina Batista afirma: Fausto Wolff e Yan Michalski acompanharam de perto a iniciativa e fizeram uma avaliação bastante consistente do I Seminário de Dramaturgia Carioca em

No entanto, a ausência da noção de "povo" em sua qualidade de "agente" verificada no primeiro ato se faz presente como assunto, e quem o aborda é, não por acaso, o grupo de operários que conversa enquanto espera o trem na plataforma:

> Deolindo – Essa droga de trem já tem mais de uma hora de atraso.
> [...]
> Hilário – Por isso que outro dia tocaram fogo na estação de Queimados.
> [...]
> Deolindo – Tocar fogo em estação não resolve nada.
> [...]
> Hilário – Se toda vez que o trem atrasasse a gente fizesse um quebra, garanto que endireitava.
> Deolindo – Besteira. Quem que você pensa que vai pagar a estação nova? É a gente mesmo. Quebra-quebra é bobagem. Arruaça besta.
> [...]
> Deolindo – [...] O que podia era todo mundo combinar. Trem começou a atrasar, todo o povo ficava em casa. Ninguém ia trabalhar. Queria ver se não endireitava.
> Pedro – Sei. Endireitava. Ia todo mundo pro olho da rua. Nem precisava mais tomar trem nenhum.
> Deolindo – Que olho da rua! Não vê que eles precisam da gente? Bota a gente na rua e quem é que vai sujar as mãos de graxa, levar cimento nas costas, assentar tijolo?
> Hilário – Tem muito morto de fome aí pra isso. Te garanto (NEVES, 1976, p. 24-27).

Esse é um típico exemplo dos diálogos estabelecidos dentro de cada núcleo, que mais se assemelham a comentários e refletem sobre circunstâncias mais amplas do que o contexto imediato das personagens. Nesse caso, o assunto é uma ação de caráter coletivo, sobre a qual Deolindo e Hilário expressam pontos de vista diferentes. E tendo em vista o momento de escrita da peça e as divergências apresentadas pelas personagens, é impossível não pensar que o diálogo entre os operários aluda às duas diferentes teses defendidas no âmbito da esquerda do pós-64: a estratégia legalista do PCB e a militância das organizações de luta armada. No prefácio da peça, João das Neves (1976, p. 5) escreve: "*O último carro* ou *As 14 estações* foi escrita em 67. Mais precisamente, foi refeita em 67 por ocasião do 1º (e único) Seminário Carioca de Dramaturgia do qual ela foi vencedora." O I Seminário de Dramaturgia Carioca encerrou suas inscrições em junho,

geral e de *O último carro* em particular. São elas que permitiram compreender como a peça foi recebida ainda enquanto texto por parte dos críticos. Uma questão em comum levantada por eles era o fato de a peça ser um excelente roteiro cinematográfico, mas que encontraria muitas dificuldades de ser levada à cena. Essa parece ser uma crítica bastante comum na trajetória da peça. Até o momento da encenação quando a dúvida sobre a possibilidade de ela ser levada à cena foi descartada, foi reconhecida mais como roteiro cinematográfico do que teatral" (BATISTA, op. cit., p. 107-108).

portanto, poucos meses antes do VI Congresso do PCB, realizado na clandestinidade, quando Neves ainda fazia parte de seus quadros.

Entre as deliberações partidárias do VI Congresso, apresenta-se como objetivo estratégico a superação dos dois obstáculos ao progresso da nação, o domínio imperialista e o monopólio da terra, enquanto arroga-se a conquista das liberdades democráticas como sua principal tarefa (CARONE, 1982, p. 70-73). Em favor do processo de isolamento como forma de reduzir a base social e política do governo autoritário e assim derrotá-lo, critica-se a luta armada como tática de combate, avaliada como uma "posição voluntarista", "resultado da ação heroica de alguns indivíduos" (CARONE, 1982, p. 60). Com isso, refirma-se uma política frentista a partir da rearticulação do movimento nacionalista, que agora propõem a união das forças de oposição à ditadura, não sem reconhecer que: "Há uma estreita relação entre as tarefas hoje propostas para a frente única e as estabelecidas antes do golpe de abril" (CARONE, 1982, p. 73). O que, por sua vez, pode-se perceber remetido no pensamento politizado de Deolindo e em sua defesa da legalidade, adepto de uma mobilização grevista, na qual até mesmo se aventa a atuação do movimento sindical com a influência do PCB.

Já a sugestão de Hilário em favor de um "quebra", tendo como exemplo o protesto na estação de Queimados, remete à tática foquista, que propunha a criação de focos guerrilheiros, a fim de desencadear o processo revolucionário e arrastar as massas a aderir a ele. É claro que o assunto é tratado dentro das limitações do diálogo entre as personagens e justificado pelas circunstâncias em que estão inseridas. Por isso, os operários "observam os impasses das propostas para solucionar os problemas cotidianos relativos ao trem, com ênfase nas estratégias para interromper os atrasos constantes" (BATISTA, 2019, p. 125). Mas o teor dessas observações ainda permite imaginar que João das Neves, um militante comunista, tenha procurado de alguma forma registrar o debate da esquerda do pós-64 em sua peça.

O descontrole do trem: Um acontecimento forjado pelo autor

Seguindo para o segundo ato, ele se mostra muito diferente do primeiro, já que um acontecimento atinge todas as personagens e passa a organizar a narrativa: o descontrole do trem.

> De repente, um acontecimento imprevisível – cuja relativa implausibilidade em termos realistas emposta de saída a segunda parte da peça num clima livre das limitações da convenção que prevalecia até então – anula as diferenças

> individuais entre os diversos personagens e os transforma a todos numa entidade coletiva, unida numa reação comum contra o perigo que a ameaça. Sob essa pressão surgem então do corpo coletivo algumas novas identidades individuais, definidas pela sua maneira de reagir diante do perigo (MICHALSKI, 1976, p. 2).

Esse trecho da crítica de Yan Michalski condiz com seu comentário reproduzido anteriormente, sobre o "conhecimento teórico e acomodado do problema" (MICHALSKI, 1976, p. 2) – vinculado a uma condição de classe. Pois, graves acidentes nos trens cariocas eram mais comuns do que se possa imaginar[75] e tinham sido "responsáveis pela morte de 396 pessoas e 1 mil e 115 feridos" até aquela data (THEOBALD, 1975, p. 20). As linhas de transporte ferroviário do Rio de Janeiro no período – Leopoldina, Central do Brasil e Auxiliar –, projetadas há mais de um século – com exceção da Auxiliar – sofriam com a falta de investimentos e sua consequente deterioração. À obstrução da visibilidade dos velocímetros pelos maquinistas, às muitas e perigosas curvas, acrescentam-se ainda "os dormentes, só substituídos quando muito podres, as inúmeras passagens de nível, e os grandes trechos de ferrovia (60%) sem muro de proteção" que concorriam "para a ameaça permanente aos usuários desse transporte de massa" (THEOBALD, 1975, p. 20).

De qualquer forma, o fato é que: "Se antes faltava um conflito que unificasse as cenas agora ele é percebido através da relação entre os usuários e o trem que corre para a morte" (BATISTA, 2019, p. 131). O descontrole do trem instaura, sem dúvida, um conflito capaz de engendrar uma ação viável a uma visão de conjunto, como pretendia João das Neves. Mas isso não aparece de súbito, pois durante todo o primeiro ato, o trem já dava alguns indícios – solavancos, luzes que se apagam, portas que se movimentam loucamente abrindo e fechando – e preparava para algo a acontecer, ainda que não se soubesse o quê. A rubrica que antecede a segunda cena explica: "Trem parador, desses que devem parar obrigatoriamente em todas as estações" (NEVES, 1976, p. 20). E, após a entrada do grupo de operários ─ que dá início à terceira cena do primeiro ato ─, em um

[75] Alguns desses acidentes aconteceram em: Nova Iguaçu, em 1951; Anchieta, em 1952; Paciência, março de 1958; Mangueira, maio de 1958; Campos Elíseos, 1965; Olinda, 1966; Nilópolis, 1971; Barão de Mauá, fevereiro de 1973, e Madureira, em 1975 (THEOBALD, Ronaldo. Andar com atraso pode significar segurança. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, 27 jul. 1975, p. 20). No ano anterior à estreia da peça, um trem saído da estação Dom Pedro II com mais de mil passageiros, "derrubou as redes de alimentação e sinalização e atirou seus cinco primeiros vagões sobre a quadra da Escola de Samba Império Serrano, matando 12 e ferindo mais de 200 pessoas" (TREM tomba sobre a quadra da Império Serrano. **Jornal do Brasil**, 1° Caderno, 18 jul. 1975, p. 5). Também em 1975, duas composições se chocaram na altura da estação Benjamim do Monte, quando uma delas fazia a manobra para retornar à estação Dom Pedro II, deixando uma morte e mais de vinte feridos (TRENS da Central batem e passageira morre. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, 04 dez. 1975, p. 14).

momento em que as luzes se apagam, há uma indicação: "O trem passa por uma estação. Seu interior é parcialmente iluminado[76]" (NEVES, 1976, p. 30). No entanto, de acordo com o comentário de Yan Michalski, essa construção gradual e o esforço de incorporar o evento ao desenvolvimento ficcional da peça não parecem ter surtido o efeito desejado. Tendo em vista as precárias condições do transporte público – e o "conhecimento teórico e acomodado" dos espectadores / leitores –, os sinais estrategicamente criados pelo autor durante o primeiro ato devem ter sido percebidos como condição intrínseca dos trens suburbanos – o que, em certa medida, não deixa de ser condizente com a realidade.

Por outro lado, pode-se analisar a surpresa que o evento representou, como comenta Yan Michalski, enquanto apropriada ao caráter circunstancial que marca o descontrole do trem. De acordo com a análise estrutural do primeiro ato, verificou-se a ausência de motivações para que uma ação pudesse se engendrar da própria representação. O que significa que o acontecimento desencadeador da qualidade de "agente" das personagens teve de vir "de fora", ou seja, teve de ser inventado pelo dramaturgo. Ainda segundo João das Neves:

> É que esse evento, no caso a corrida alucinada do 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 (NEVES, 1997, p. 74).

O que se lê acima auxilia a interpretar a proposta de construção gradual do descontrole do trem de que se falou, enquanto um esforço do dramaturgo para que esse acontecimento irrompesse da própria ficção. Pois ele parece corresponder ao objetivo de tornar o trem uma personagem, ou melhor, o protagonista da situação, o que é corroborado por Natália Batista (2019, p. 122). Porém, o acontecimento figurado no segundo ato forja uma espécie de escolha, que possibilita às personagens se atualizarem por meio de uma decisão – ainda que pela vida ou pela morte –, e parece ensejar o verdadeiro conflito da peça.

> A "totalidade de reações" representada no segundo ato se baseia sobre uma aguda percepção das várias alternativas diante das quais se encontra o povo

[76] Esse é um momento de preparação para o que se seguirá no segundo ato, já que a próxima cena, que apresenta o casal Mariinha e Beto, passa-se na plataforma e termina com a chegada do trem para o embarque dos dois.

> brasileiro. Ao misticismo irracional do beato, ao conformismo dos mendigos ou à tentativa solitária do marginal Cicatriz, o grupo de operários liderado por Deolindo aponta uma solução não apenas solidária mas também racional: os que querem efetivamente viver – os que não querem ser levados pela vida como numa corrida sem objetivos, mas desejam controlá-la e submetê-la a um comando racional – aceitarão a solução proposta pelo grupo de operários e, portanto, assegurarão o seu futuro (COUTINHO, 1976, p. 3).

São justamente as "alternativas" que permitem a configuração de uma decisão entre elas e, desse modo, a caracterização do "povo" enquanto "agente". A despeito da "totalidade de reações", elas giram em torno das duas opções que se apresentam: lutar pela vida ou aceitar a morte, antecipando-a, como faz Cicatriz ao pular do trem em movimento, ou conformando-se com o fim, a exemplo do que propõe o Beato. Em uma dessas pontas está o grupo de operários, Beto, o noivo da moça grávida, e João, a quem o "rapaz abobalhado" chama de compadre. Porém o destacamento de Deolindo é evidente, tendo em vista que nas rubricas do segundo ato, João das Neves, inclusive, fala em "grupo de Deolindo" quando se refere aos que buscam alternativas para sobreviver (NEVES, 1976, p. 50). Após o descontrole do trem, ele passa a se comportar como uma espécie de líder dos que decidem lutar pela vida, como aponta Coutinho[77].

O destaque da personagem pode ser verificado por meio da análise de seu papel no segundo ato. Deolindo mantém os olhos sempre à frente, trabalhando em uma perspectiva de futuro. Essa característica faz dele um dos principais móveis da ação – se não o principal –, e não parece casual que ele participe de todas as situações de "fuga" ou abdicação do presente, o que atribui a suas ações uma certa unidade. Ele é quem organiza as duas tentativas de parar o trem recorrendo aos freios de emergência e quem procura controlar o caos, se comprometendo com o salvamento dos passageiros: "Nós vamos ver o que se pode fazer" (NEVES, 1976, p. 52). Após um dos mais impactantes acontecimentos do segundo ato, a morte de Judith, atirada acidentalmente do trem em movimento, Deolindo é quem procura recobrar o ânimo de todos, lembrando-os das muitas outras crianças que ainda estão ali. Também quando Cicatriz, o líder dos malandros, decide saltar, é Deolindo quem trava os últimos diálogos com ele, a fim de convencê-lo do contrário – "Quem salta do trem andando tá é caindo fora da briga, não tá brigando ela" (NEVES, 1976, p. 60). É ainda Deolindo que protagoniza o momento

[77] Nesse sentido, Natália Cristina Batista analisa que Deolindo "seria dotado de uma 'moral comunista'", que marcaria seu comportamento ainda no primeiro ato: quando "a luz se apaga, homens fazem brincadeiras imitando a voz de mulher. Uma voz de mulher pede socorro. Deolindo avisa que é para acabar com a pouca vergonha, pois o ambiente tem família. Um homem reclama e ele o ameaça pela camisa dizendo para ele ficar quietinho. Alguns batem palmas para Deolindo" (Idem, ibidem, p. 126).

decisivo para o encaminhamento final da peça, sendo sua a ideia de desprender o último carro da composição usando os ferros que apoiam as correntes dos vagões como alavanca. Por fim e coerente com o modo como o seu percurso "solidário" foi construído, Deolindo se sacrifica para salvar Mariinha, a noiva grávida de Beto que, por acreditar estar em pecado, se mostra disposta a morrer aos pés do Beato.

Figura 10 – Cena de *O último carro* (1976)

Fonte: Exposição Confluências

Na outra ponta estão o individualismo de Cicatriz e a crença supra-humana do Beato, que postula o sacrifício como forma de redenção[78]. Mais do que irracionais, esses comportamentos são antidramáticos, pois incapazes de gerar o avanço da ação. Já o operário Deolindo, guiando-se pelas convicções de uma classe trabalhadora organizada, atua no sentido da arregimentação, no esforço de fazer os demais aderirem ao futuro e

[78] Ainda que se trate de uma "tentativa solitária", considera-se a atitude de Cicatriz como uma das emblemáticas alternativas citadas por Coutinho, tendo em vista o papel destacado da personagem no segundo ato de *O último carro*. Por isso também, o campo das escolhas foi aqui definido como entre a vida e a morte, pois acredita-se que somada à mensagem de salvação do Beato, a decisão de Cicatriz seja uma das opções apresentadas. Desse mesmo modo, os efeitos da peça examinados e, em grande parte, apoiados nas impressões de Yan Michalski, leva em conta o público de classe médica frequentador do Opinião, haja vista a declaração de João das Neves – citada na página 90 –, de acordo com a qual as necessidades cênicas do trabalho tornariam inexequível sua representação em qualquer espaço. Neves cita, por exemplo, a improbabilidade de "levar para a periferia" a sua peça, o que, mesmo que implicitamente, delimita de certa forma a plateia de seu espetáculo.

escolherem pela vida, principalmente os que a ela se mostram contrários. Desse modo, as ações realizadas ou lideradas por Deolindo buscam garantir não só a sobrevivência dos passageiros, como também do segundo ato da peça. Ao mesmo tempo, a presença de ambos – Cicatriz e Beato –, é fundamental para que haja "alternativas". Pois, ao confrontar essas duas pontas ou extremos, percebe-se que no segundo ato de *O último carro,* as personagens se veem diante de uma escolha, podendo assumir para si o seu destino. Sobre isso, Natalia Batista (2019, p. 120) comenta que: "A dificuldade de manutenção da vida material não tira das personagens a capacidade de escolha: são vítimas e sujeitos."

O que enseja essa transformação – das "vítimas" em "sujeitos" – é a própria situação engendrada do descontrole do trem, na medida em que ela passa a exigir uma "tomada de posição", sendo que para João das Neves (apud ALENCAR, 1976, p. 4), essa é a questão principal da peça e "o problema fundamental do ser humano". Nesse sentido, acrescenta o autor: "Do estado de semiletargia em que se encontra, a maioria das personagens é jogada no torvelinho dos acontecimentos. A aparente uniformidade de comportamento começa a ser quebrada" (NEVES, 1997, p. 57). Não por acaso, a "uniformidade" de que fala Neves teve de ser "quebrada" para que a transformação citada fosse possível. À vista do que foi representado nas seis primeiras cenas da peça, em que se privilegiou a apresentação de personagens condicionadas pelos fatores econômicos, faltava-lhes, sobretudo, autonomia para que pudessem se configurar "agentes". E, para tanto, as questões relacionadas à "dificuldade de manutenção da vida material" (BATISTA, 2019, p. 120) tiveram de ser minimizadas, tornadas pano de fundo, e, as personagens, distanciadas do papel social que representam, semelhante a milhares de pessoas que vivem nas mesmas condições.

Por isso ainda, observa-se, segundo Yan Michalski (1976, p. 2), que "a segunda parte da peça [...] anula as diferenças individuais entre os diversos personagens e os transforma a todos numa entidade coletiva". Para além, é claro, de uma visão de conjunto almejada e alcançada pela encenação, o apontamento do crítico denota outra alteração determinante para que a transformação – das "vítimas" em "sujeitos" – fosse possível. Nesse sentido, vale lembrar a heterogeneidade que marca a apresentação das personagens no primeiro ato – "operários, mendigos, prostitutas, bêbados, camponeses e assaltantes" (BATISTA, 2019, p. 32) – e enfatiza os distintos grupos representados. A fim de que se colocassem em relação direta por meio do diálogo – muitas vezes inexequível no primeiro ato – tais agrupamentos cênicos, condizentes com suas disposições, tiveram de ser

desfeitos. Dado que, para entrarem em conflito, foi necessário que as personagens se entendessem e fossem vistas como "iguais" – a ponto de um operário gastar tempo e saliva para convencer um marginal a não se jogar do trem, em meio à desesperada tentativa de salvar os demais passageiros.

Observa-se, portanto, que algumas significativas alterações tiveram de ser feitas na caracterização das personagens do primeiro para o segundo ato. Mas todas elas, como já citado, são decorrentes do acontecimento ensejado pelo autor: o descontrole do trem. Vale ainda notar que a situação forjada no segundo ato reorganiza as personagens em uma espécie de encarceramento, sendo esse, na verdade, fator decisivo para que os agrupamentos fossem desfeitos. A estratégia do confinamento a que o autor recorre é, inclusive, tematicamente abordada por Cicatriz em seu diálogo com Deolindo: "Tuas paredes são essas. Tu levantou elas e elas te fecharam" (NEVES, 1976, p. 60). Esse procedimento tem por efeito impelir os passageiros, a despeito de suas disposições, à relação, ao diálogo e, assim, à ação. A isso se soma à situação limite, que também ajuda a relativizar as condicionantes materiais das personagens, ao desconectá-las do contexto em que estão inseridas. O que ainda resulta, como também observa Natália Batista (2019, p. 122), em uma única e longa cena, bem como em um acúmulo de acontecimentos.

Um drama naturalista?

Desse modo, e conforme as significativas palavras de Yan Michalski (1976, p. 2) sobre a encenação, "uma vez passada a um tanto monótona cena de abertura", estaria ele diante de um "dos mais emocionantes e sustentados crescendos de emoção vistos num teatro carioca". E a concluir pelos repetidos comentários do crítico sobre o "impacto emocional", a "tocante tensão na parte final do espetáculo" ou "a música como elemento criador de clima", pode-se confirmar um efeito gerado pela simples leitura da peça. Embora *O último carro* esteja bem distante da forma do drama, a análise dramatúrgica e o exame de alguns aspectos suscitados pela encenação, evidenciados por Yan Michalski, deixam ver que João das Neves se encontrou preso a algumas expectativas dramáticas. Por sua vez, se essas expectativas não condizem com as circunstâncias representadas – propriamente de dimensões épicas –, parecem coerentes com a perspectiva temática de seu autor. Ainda assim, é possível perceber um conflito entre a matéria propriamente dita da peça e a opção formal inerente aos anseios dramatúrgicos e cênicos de João das Neves, que já se desenha no primeiro ato e se intensifica no segundo. Nesse sentido, recorre-se novamente a crítica de Yan Michalski (1976, p. 2), para quem:

> [...] as falas da discussão entre o bandido Cica e o operário Deolindo, por exemplo, que seriam incompatíveis com a formação e a capacidade de verbalização dos personagens, não chocam pela implausibilidade, pois são proferidas num momento em que a peça escapa da convenção realista.

Interessa aqui observar não o que diz respeito à "convenção realista" – ao que ainda se voltará –, mas a incompatibilidade observada pelo crítico em relação às falas do malandro Cicatriz (Cica) e do operário Deolindo. A discussão gira em torno dos argumentos que ambos apresentam para, no caso de Cica, abandonar o presente e saltar do trem e, no caso de Deolindo, não só expor sua perspectiva, como também convencer o outro a aderir a ela.

> Cica – Tá tudo com medinho de morrer. Mas vai morrer! Porque o trem não vai parar e ninguém vai ter peito de saltar dele andando. [...] Vocês passam a vida esperando pela morte dentro dessa geringonça. Esse trem não para, seus bestas! Tá sempre andando com vocês. Vocês pensam que entram e saem dele todo dia mas estão enganados! Vocês já nasceram aqui dentro. E tão sempre nascendo pra encher essa lata velha que carrega vocês. Vocês tão sempre resmungando que a lata não presta, tá sempre atrasada e isso e aquilo, mas tão só enchendo a lata, nascendo e enchendo ela com a cara de vocês, com a covardia de vocês, o suor fedorento, a merda de vocês. Até que um dia ela arrebenta. [...] Que que vocês são: tu é pedreiro, velho? Constrói casa, edifício, constrói? Constrói merda nenhuma. Tu nunca saiu daqui. Tuas paredes são essas. Tu levantou elas e elas te fecharam. Sai daqui, pedreiro, sai. Sai nada, pensa que sai. Num pensa que é saltando direitinho nas estações que você se livra das paredes não. Elas vão atrás de ti. [...]
> Deolindo – Não sei se fui eu quem levantou essas paredes, mas sei que foi um como eu que levantou. E outro como eu que fez essa máquina, e outro que botou pra andar. E se ela desembestou é que tá faltando um de nós pra controlar. Por isso ela tá correndo para a morte. Que nem você. Que briga muito mas só briga no caminho errado (NEVES, 1976, p. 60).

Para além do que já se falou sobre essa interação, cabe ressaltar o grau de consciência que as personagens demonstram ter e que parece, realmente, pouco plausível, como observou Michalski. Mesmo a fala do operário Deolindo, de quem se espera um posicionamento mais politizado, tendo em vista sua construção dramatúrgica, tem um tom excessivamente lúcido para a ocasião. Assim, suas falas, que manifestam as convicções das personagens sobre a vida pautada pelo mundo do trabalho, se assemelham a comentários acerca de um contexto mais amplo, que não encontra motivação nas circunstâncias ficcionais, e nitidamente extrapolam a comunicação entre Cica e Deolindo. Percebe-se, com isso, a presença do próprio autor que, nesse momento, fala por suas personagens. Esse é um dos evidentes momentos em que o assunto entra em contradição

direta com a forma e que, na tentativa de manutenção do diálogo, ganha relevo a matéria, ou melhor, o próprio dramaturgo.

Se, nesse momento, o autor aparece transvestido de suas personagens, há outros em que ele se impõe ostensivamente. Duas intervenções, conforme as rubricas do segundo ato, indicam que as falas devem ser "lentas"[79]. A primeira é logo após um dos operários voltar com a notícia de que os freios estavam enguiçados, na sequência do acidente de Judith, e a outra já praticamente no fim da peça. As falas que se sugere ralentadas são repetições que enfatizam a presença de certas personagens, como o camponês, a velha e os vendedores, praticamente ausentes do segundo ato. Por isso, elas remetem ao primeiro ato e, para além do excepcional acontecimento da ficção, às condições cotidianas de uma classe, fazendo, inclusive, lembrar o mundo do trabalho sustentado por aquele ambiente. Por outro lado, chama a atenção que esse procedimento, na primeira vez em que aparece, não pretenda dissolver a tensão de um dos momentos de maior dramaticidade da peça, a morte da criança, haja vista que seu uso seja indicado somente após o desenvolvimento completo do conflito, depois da entrada do operário com a notícia dos freios.

Além disso, há o emprego de um dos mais significativos recursos épicos: a utilização de projeções fílmicas no segundo ato, conforme também apontado nas rubricas da peça. E, em alguns desses momentos, elas parecem cumprir sua função epicizante, justapondo a realidade do mundo à do palco. Logo após a percepção do descontrole do trem, um filme mostra as consequências externas do acidente, com imagens de: "Rotativa de jornais. Multidões nas estações" (NEVES, 1976, p. 50). O segundo momento, em que são exibidas imagens de uma religiosidade popular, se segue à primeira pregação mais inflamada do Beato, a partir da qual ele começa a ganhar a adesão dos passageiros. O terceiro momento cumpre ainda uma função de interrupção bastante evidente e aparece após o suicídio de Cicatriz, quando se sugere a projeção de fotos e matérias de conhecidos bandidos, expondo a desmedida violência policial enquanto braço armado do Estado. Percebe-se que há aqui também uma tentativa de relativizar o comportamento individualista de Cicatriz, antecipando a fala de Deolindo à prostituta, após o malandro

[79] De acordo com Jean-Pierre Sarrazac, essa é também uma das marcas da teatralidade naturalista de André Antoine, considerado o primeiro encenador teatral moderno: "Antoine ralenta a representação dos atores de modo a dar, por exemplo, importância ao silêncio. Este ralentamento, que se assume como um efeito de arte, algo parecido como uma câmera lenta, serve para nos revelar a vida que não enxergamos" (SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e encenação moderna: O trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, Sérgio de [org.]. **O teatro e a cidade**: Lições de história do teatro. São Paulo: SMC, 2004, p. 126).

saltar do trem em movimento: “Pra ele não tinha mais nenhuma saída” (NEVES, 1976, p. 62).

Mas, como observa Natalia Batista (2019, p. 123), em outras ocasiões, o recurso às projeções fílmicas “também tem tom realista, mostrando aquilo que não pode ser visto na cena, como a destruição do trem ou a morte de alguns passageiros”. Esse é o caso da imagem do fotograma de um homem inteiramente arrebentado no meio nos dormentes, que é Cicatriz, como do corpo de Judith ou da foto de um desastre de trem, com composições engavetadas, corpos pendurados e mutilados (NEVES, 1976, p. 61-62). Somando-se a isso, há cenas que são projetadas em continuidade à ação, como Mariinha nos braços de Beto sendo levada para o último carro ou a câmera percorrendo todo o trem. E tendo em vista o teor de algumas dessas imagens, pode-se aventar que o uso da projeção fílmica, em certos momentos, tenha até mesmo intensificado a tensão dramática gerada no segundo ato.

Figura 11 – Cena de *O último carro*, com destaque para a personagem Beato (1976)

Fonte: Exposição Confluências

Como nada fora dito até agora sobre a sonoplastia de *O último carro*, cabe ainda acrescentar que, com exceção de um momento de protagonismo do Maestro, na quinta cena do primeiro ato, quando uma música de retreta é regida pelo homem vestido com uniforme de "bandinha de interior" (NEVES, 1976, p. 38), e das projeções associadas à religiosidade popular brasileira, cujas imagens são acompanhadas de "O messias", de Georg Friedrich Händel (NEVES, 1976, p. 56), a sonoridade ambiente prevalece. Assim, os ruídos do próprio trem (barulho das rodas, de freio hidráulico, de outro trem se aproximando etc.), o choro de Mariinha, vozes destacadas de alguns passageiros e a reza, que ora evolui para um canto de procissão, dominam a cena, também permeada por muitos instantes de silêncio. Refletindo, portanto, a criação do "clima" de que fala Michalski (1976, p. 2), pode-se avaliar que, entre outros fatores, a reprodução dos sons ligados às circunstâncias reais representadas na peça tenha contribuído para o recorrente apontamento de críticos e pesquisadores sobre certo realismo dramatúrgico e cênico. Porém, isso leva ainda à outra questão, indicada por Yan Michalski (1976, p. 2):

> Com *O último carro*, de João das Neves, nosso teatro ganha um equivalente nacional de *Ralé*, de Gorki. Não se trata de uma comparação qualitativa; mas as peças são ligadas por no mínimo duas nítidas semelhanças: a vontade de jogar no rosto da humanidade a escandalosa rotina de um submundo que vive no extremo limite das condições e resistências humanas; e, por outro lado, a profunda identificação dos dois autores com os habitantes desse submundo, através de íntimo conhecimento dos seus hábitos, problemas e reações, e solidário calor humano com que Gorki e Neves põem em relevo a dignidade de ser humano inerente a cada uma dessas maltratadas figuras.

O crítico foi certeiro em seu comentário sobre a equivalência entre os autores, mas ficou só no campo do conteúdo, sendo que essa afinidade também se revela formalmente. Para o desenvolvimento da hipótese que aqui se levanta, é importante relembrar a situação do Partido Comunista Brasileiro durante o período em que a peça foi finalizada (1964/65) e refeita (1967), bem como as relações de seu autor, João das Neves, com o PCB, ao qual se manteve filiado até 1968. A participação de setores majoritários da burguesia nacional no golpe de 1964 levou a esquerda ligada ao Partido a um intenso processo autocrítico. Nesse movimento, as "ilusões de classe" ou o reboquismo do PCB em relação à burguesia nacional, se apontaram como fator decisivo para o despreparo de seus quadros no enfrentamento do golpe de Estado. E é alinhada a esse processamento crítico que se pode entender a afirmação: "A resposta da peça à aliança de classes é o povo se organizando –

ainda que precariamente – para assumir o controle da situação, sem a ajuda do Estado, da burguesia ou do Partido" (BATISTA, 2019, p. 114).

Mas a concretude do processo histórico não lhe fornecia elementos para isso, o que compreende, inclusive, a ampliação de uma camada, de certa forma, definidora de uma nova experiência social e que não mais pode ser excluída dos processos de representação que busquem recolocar o "povo" em cena, como se observa na dramaturgia de Plínio Marcos. A ostensiva presença de personagens que se dividem entre exército de reserva, extratos mais baixos da classe trabalhadora e até mesmo o lumpesinato na peça, implica sobretudo a inexperiência ou o despreparo para uma ação mobilizada coletivamente. A reboque, portanto, das iniciativas do operário Deolindo, a ação figurada em *O último carro* não deixa de afirmar a perspectiva do trabalhador organizado como motor da revolução. Porém, tendo em vista o desmonte de todos as formas de associação política provocado pelo governo militar e, portanto, a ausência das condições objetivas para o que pretendia o autor, acabou ele praticamente adotando um procedimento de "substituição", que o manteve preso à esfera burguesa.

Nota-se, por exemplo, que a representação do "povo" enquanto "agente" por meio da situação do segundo ato recupera, inclusive, "noções como sinceridade e entusiasmo" para dentro "do campo do universalismo burguês", a fim de se pensar "as alianças e os problemas de organização" (SCHWARZ, 1992, p. 84). Com isso, infere-se que João das Neves permutou os protagonistas do processo, mas os manteve ligados a certos valores das classes dominantes, que se revelam dramaturgicamente enquanto pressupostos dramáticos. Por outro lado, tal detecção permite ainda aproximá-lo dos dramaturgos naturalistas, que procuravam afirmar que o "drama não era uma posse exclusiva da burguesia" (SZONDI, 2003, p. 101-102). Pois, na tentativa de representar o "povo" assumindo "o controle da situação", acabou o autor por figurá-lo em sua capacidade para sustentar um drama. Espelhando, assim, o fato de que, para os dramaturgos naturalistas, "à diferença entre as camadas baixas e altas da sociedade correspondia a diferença dramatúrgica: a capacidade e a incapacidade para suster um drama (SZONDI, 2003, p. 101). Mas, para as limitações épicas de nossa crítica, o "povo" agindo dramaticamente teve muito boa acolhida, e a peça foi assimilada como "um símbolo evocador das potencialidades populares na luta contra a alienação" (COUTINHO, 1976, p. 3).

Contudo, se o naturalismo no teatro, a seu tempo, como escreve Peter Szondi (2003, p. 101), representou uma das "tentativas de salvamento" da forma do drama, já em *O último carro* talvez seja mais coerente falar em recuo em relação à forma-limite que é

o teatro épico. Recuo esse que condiz com o nosso processo histórico e a repressão que vinha sofrendo nosso movimento social. Nesse sentido, a peça é também uma alegoria desse processo, pois se o primeiro ato corresponde ao nosso aceno épico, o segundo representa o retrocesso a que fomos sujeitados enquanto país. A verificação dos avanços e, sobretudo, dos limites do primeiro ato de *O último carro* faz lembrar o Brasil do período pré-golpe, em que o ascenso da luta de classes era uma realidade e o contato dos artistas com o "povo" um objetivo palpável. No entanto, depois de 1º de abril de 1964, encaminha-se cada vez mais para um recorte privado da vida, provocado pela dispersão ou pelo enclausuramento dos artistas em seus palcos e pela coerção da classe trabalhadora, reduzida à luta individual para sua subsistência e sobrevivência.

Na medida em que o "povo", no Brasil, não chegou a se organizar para produzir suas próprias formas de expressão e que as pesquisas sobre as manifestações propriamente populares, para além do que era viável ao circuito empresarial, tiveram que ser abortadas, João das Neves acabou recorrendo a formas ultrapassadas para figurar esse mesmo "povo" em ação. Frente a esse contexto e querendo seu autor representar que "diante de suas habilidades, só o povo seria capaz de modificar e transformar a realidade social" (BATISTA, 2019, p. 135-136), foi impelido a um acontecimento de implicações dramáticas. *O último carro*, em seu hibridismo formal, é, portanto, espelho de sua matéria em termos históricos, já que o "povo", nesse momento, havia sido circunscrito política e economicamente ao âmbito dramático ou às "paredes do trem". E aponta para as consequências de sua inegável crítica à diretriz conciliatória do PCB, o que, inclusive, acredita-se ser uma das razões da peça não ter sido montada na década de 1960 pelo Grupo Opinião.

No início da década de 1980, João das Neves afirma: "*O último carro* é uma peça que foi escrita entre 64/65. Mas ela não foi endossada pelo Opinião. Ela foi lida, ganhou o prêmio de dramaturgia, em 67, da Secretaria de Cultura do estado do Rio de Janeiro. Não foi montada pelo Opinião porque não foi endossada." E a despeito do argumento atribuído pelo autor, segundo o qual o "realismo fantástico" a que recorre no segundo ato teria sido o principal motivo da peça ter sido rejeitada pelo grupo, acredita-se que as razões tenham sido outras. Principalmente ao se considerar que, depois da leitura e discussão de algumas peças, a escolhida pelo Opinião para ser encenada tenha sido *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar. Segundo Iná Camargo Costa (2017, p. 120) em sua análise sobre as conexões históricas de *Dr. Getúlio...* com o PCB, a peça teria as "qualidades requeridas por sua 'plataforma-político-cultural', tanto

no plano do conteúdo como no da linguagem". Costa (2017, p. 129) ainda acrescenta que, com *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, "a lição que procuraram passar é nada mais do que a antiga política de aliança de classes ou, tal como ficou especificado na peça, união do povo no apoio ao líder nacionalista de plantão – a resposta (única possível?) à permanente ameaça da contrarrevolução".

Confia-se ainda que certas orientações do Opinião, como o favorecimento de *Dr. Getúlio...* em relação a *O último* carro, tenham ajudado a endossar a visão de que o grupo, enquanto entidade coletiva, foi o que mais se vinculou à trajetória do PCB e assumiu a tarefa de promover a aliança de classes. Porém, como se observa, essa leitura exclui alguns pontos de vista, como o de João das Neves, que revela uma ligação muito mais contraditória com o PCB, ora marcada por severas críticas, ora pela afirmação, até mesmo programática, de certas diretrizes partidárias. Seja como for, João das Neves não deixa de apontar a sua saída para o Brasil daquele momento: o povo organizado. Mas, nem por isso propõe ele estratégias concretas e talvez mais aponte as dificuldades para isso.

Soma-se, ao que já foi analisado, a cooptação de pensamento enquanto um mecanismo de acomodação ao sistema por meio da representação de Zefa, a mendiga, cujo comportamento deslocado de sua condição se aproxima ao de uma dona de casa pequeno-burguesa, que se preocupa com a roupa que veste seu companheiro e com sua aparência social. Nesse sentido, também se observa o trabalhador que incorpora, de acordo com sua posição, certa autoridade patronal e dela faz uso contra a sua própria classe, como o bilheteiro que coage a passageira Silvia e não a deixa passar a não ser que ceda aos seus caprichos – o que não deixa de dizer sobre uma violência típica contra a mulher –; ou a presença coerciva da polícia enquanto o braço armado do Estado, que corrupta e injustamente age contra os despossuídos. Tendo em vista, então, mais esse aspecto, conclui-se que seu autor não teve a intenção de escrever uma obra de características dramáticas, porém foi a elas levado em decorrência da temática pretendida. Por isso, pode-se dizer que *O último carro* é uma obra híbrida, que revela muito do seu momento histórico.

O escancaramento das contradições e a síntese final do grupo

Acredita-se que a estreia da peça e a boa acolhida que teve o espetáculo favoreceram a radicalização da crítica de João das Neves à vanguarda teatral e de sua defesa da palavra como expressão potencialmente mobilizadora. E o que já consta no

programa do espetáculo, Neves deixa público e notório em suas falas à imprensa e demais publicações, como se lê abaixo:

> O novo tem aparecido tão somente como uma reviravolta formal. O novo deve ser surpreendido. A possibilidade de surpreender só se apresenta quando você está enraizado no seu grupo social. Vanguarda de fora para dentro é importação cultural barata. Em certa época, a doença do teatro brasileiro foi a expressão corporal. Tudo o que se dizia de novo deveria estar identificado com a negação da palavra. E os que defendiam a palavra eram chamados de ultrapassados. No fundo, a luta contra a palavra é uma luta a favor dos meios de coerção. E a luta contra a palavra não é uma luta de vanguarda mas a favor do retrocesso (NEVES apud MIRANDA, 1976, p. 15).

No ano seguinte, a mesma crítica se faz presente em sua colaboração ao livro em homenagem a Paulo Pontes (1977, p. 19):

> [...] a partir de 68, o teatro brasileiro estava impedido de ter acesso à realidade brasileira. Então o teatro brasileiro volta-se para o quê? Para o "puro espetáculo". As palavras começam a perder força e sentido. O teatro brasileiro termina voltando-se contra a própria palavra. Então, surge a promoção do teatro brasileiro de espetáculo. E não só do espetáculo como do espetáculo dito de vanguarda, aquele que assimila formas oriundas de culturas estrangeiras, como se estivessem de novo à procura dos caminhos determinados pelas metrópoles europeias.... de repente, há uma visão colonialista, colonizadora de nossa cultura.

Percebe-se que João das Neves, agora, rompe completamente com a proposta estético-política da vanguarda e com a estratégia pessedista. No entanto, entre os anos de 1976 e 1978, ele desfecha sua crítica a outros nichos teatrais, como o grupo, de que já se falou em oposição à empresa, geralmente localizado nas regiões periféricas das grandes cidades: "Se a gente pegar os grupos teatrais que fazem teatro na periferia, a gente vê que eles são formados de atores de pequena-burguesia, que, por um motivo ou outro, resolveram ir à periferia. No entanto, eles fazem teatro *para* a periferia e não *com* a periferia" (O POVO, 1978, p. 10). Desse modo, João das Neves alinha-se à posição de Fernando Peixoto, que define como "romântico e idealista" o raciocínio que encontra no grupo uma fórmula redentora e ignora "todo o processo histórico do teatro nacional" (PEIXOTO, 1985, p. 174).

Mas, no caso de Neves, duas parecem ser as motivações que pautam suas colocações nesse momento. A primeira se refere à busca pela afirmação e reconhecimento de seu próprio trabalho no Grupo Opinião, baseado na crença de que se pode "ser profundamente reacionário, mas ao mesmo tempo progressista dentro do próprio sistema" (O CPC, 1978, p. 68). Essa parece ter sido a estratégia do grupo desde a sua criação e

que, após João das Neves assumi-lo artística e administrativamente, se intensifica de modo a evidenciar o esforço em aliar o caráter imperativo do mercado de artes a ações à esquerda. Assim, se não há mais alternativa à dinâmica empresarial que define o Opinião ─ ao menos não para o grupo de pessoas oriundas do trabalho no Centro Popular de Cultura ─, Neves se esforça por fazer desse espaço físico um lugar de interesse coletivo, sustentado pela união da categoria teatral em prol da formação, do debate livre e vivo de ideias e da resistência à descaracterização da cultura promovida pelo regime militar.

Já a segunda motivação, que se associa ainda à primeira, está relacionada a uma tentativa efetiva de inserção de não profissionais – pessoas pertencentes às classes populares – nas montagens de *O último carro* realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, como aqui já citado. O que significa, de certa forma, dar continuidade ao projeto do *Show Opinião*, a partir das limitações impostas pelo contexto histórico: se não se pode mais ir até o povo, que ele venha até o teatro. Nesse sentido, é ainda interessante notar como a montagem representou uma quebra de paradigmas em certas instâncias: "*O Último Carro* é uma das primeiras manifestações artísticas, inseridas dentro da lógica de mercado, que contou com atores oriundos das classes populares. Portanto, foi perceptível a presença de negros e mestiços[80], o que ainda hoje é uma exceção no teatro brasileiro" (BATISTA, 2019, p. 237). Assim, dentro dos limites que lhe cabiam, há de se reconhecer que João das Neves proporcionou aos não profissionais, incluindo trabalhadores, a condição de produtores culturais.

Retomada a convivência direta, do ponto de vista teatral – já que musicalmente ela havia sido mantida desde a década de 1960 –, com pessoas provenientes das classes trabalhadoras, mesmo que agora de modo restrito, o pensamento de João das Neves, que nunca negou ou abandonou os ideais cepecistas, passa claramente a demarcar sua posição em favor da cultura popular, abandonando radicalmente a estratégia pessedista e se

[80] Em sua peça infantil, *O leiteiro e a menina-noite*, escrita em 1970, João das Neves recomenda expressamente que a intérprete da personagem noite seja negra (NEVES, João. O leiteiro e a menina noite. **As crianças vão ao teatro**. Rio de Janeiro: SNT/Minc, 1970). Orientação essa que sua fala reafirma: "A noite, na peça, é criada através de uma *menina-noite*. Menina-noite porque é negra [...]. Sem que se toque na discriminação racial propriamente dita, essa menina negra é valorizada. Aliás, faço questão absoluta de que a personagem seja representada sempre por crianças negras, por atrizes negras. Não pode ser representada por atrizes brancas e, menos ainda, por branca pintada de negra" (NEVES, op. cit., p. 24). Pode-se também citar sua versão de *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, intitulada apenas *Zumbi*, que estreou em 2012 e contou um elenco de dez atores negros. Nesse caso, a encenação de João das Neves não abriu mão do Sistema Coringa e nem mesmo da proposta épico-narrativa, mas optou pelos negros a contarem a história de seus antepassados.

posicionando contrariamente a certos pressupostos da vanguarda teatral. De acordo com essa perspectiva, uma fala de Cachimbo (apud BATISTA, 2019, p. 185) parece bastante significativa: "Os estudantes, são muito bem-intencionados, mas não podem querer assumir uma luta dos operários e camponeses, que não é deles. [...] Acredito também que o intelectual não muda nada... quem muda é o operário, os camponeses, o soldado que pertence ao povo e sofre com ele." E, nos anos que seguem, acredita-se que essas serão as principais investigações, em tema e forma, de João das Neves: o "povo" e a cultura popular.

Mas seu esforço por uma ação "progressista dentro do próprio sistema" (O CPC, 1978, p. 68) chega objetivamente a seu limite com a ameaça de fechamento do Opinião, um espaço gerido segundo a lógica do mercado, e, com ele, o que restava da estratégia pessedista, em parte mantida por sua associação com os produtores e demais empresários teatrais. Aqui se vê refletida uma tentativa de aliança que, espelhando o ocorrido em 1964, culminou também em um golpe ou na segunda expulsão de João das Neves de seu local de trabalho. A primeira foi em decorrência da montagem de *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, dirigida por Neves com seu grupo semiprofissional Os Duendes e apresentada no Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande, subúrbio carioca. A encenação levou à cena temas como a reforma agrária e acabou, por isso, sendo alvo da censura do governo de Carlos Lacerda, devido a uma conservadora crítica de Barbara Heliodora, publicada no *Jornal do Brasil* em 1962. E em todos os sentidos, esse foi um trabalho decisivo, tanto para o grupo quanto para João das Neves, que depois disso migra para o Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro. No caso do Opinião, João das Neves se vê mais uma vez obrigado a migrar. Ainda em 1979, o Grupo Opinião foi premiado com o Troféu Mambembe na categoria produtor ou empresário, por quinze anos de atividades permanentes. Mas o prêmio, acima de tudo, revela mais uma vez as ambiguidades do trabalho de João das Neves, como aponta ironicamente Licínio Neto (1980, p. 10), afirmando não concordar com a escolha dos jurados, já que não vê em Neves a coerência empresarial de faturar sobre suas produções.

Porém, a questão é que, quando da comemoração, o teatro estava ameaçado de fechar suas portas. Em visita regular de inspeção, a Divisão de Controle e Fiscalização de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança interditou por tempo indeterminado o Opinião, alegando "imundície, falta de segurança e outras irregularidades" (MOREIRA, 1980, p. 10), como o fato das arquibancadas serem de madeira e da ausência de

bebedouros para crianças. O caso repercutiu nos jornais do período, mobilizando artistas e críticos, como Yan Michalski (1980, p. 2) que reconhece que "[...] não deixa de ser estranho que a Secretaria de Segurança tenha escolhido por alvo apenas o Opinião", já que vários teatros estatais, como o Cacilda Becker, se encontravam na mesma situação, dispondo também de arquibancadas de madeira. A advogada do Opinião, Regina Helena Shalders, impetrou um mandado de segurança argumentando a subjetividade do laudo, que se referia "à aparência feia e aos banheiros de difícil limpeza" (MOREIRA, 1980, p. 10). O mandado foi analisado pelo Conselho Superior de Censura na primeira reunião depois da posse do Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, que substituía o recém-falecido Petrônio Portalella, sendo autorizada a reabertura do espaço desde que as adequações fossem realizadas em até sessenta dias.

Toda essa polêmica se deu entre o início e o fim de janeiro de 1980, sendo que em março do mesmo ano, o teatro já havia sido vendido. Nesse ínterim, foi possível a estreia de *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, reconhecido como "um dos melhores espetáculos não empresariais de 1979" (TEATRO, 1980, p. 5), que contava com direção de Paulo Reis, um dos finalistas da categoria Revelação, do Troféu Mambembe, de que Neves foi um dos ganhadores. O espaço ocupado pelo Teatro Opinião estava arrendado por João das Neves e foi vendido por quatro milhões e meio de cruzeiros ao industrial Adaury Dantas, "produtor esporádico de espetáculos de cunho comercial" (MOREIRA, 1980, p. 10).

Tendo em vista a proximidade da venda, a interdição foi uma tática de despistamento, que visava deslocar a atenção pública para o fechamento por inadequação. Licínio Neto (1980, p. 10), ainda em janeiro, identifica o seu real motivo, antevendo o problema por trás desse episódio: "Acontece que o proprietário do imóvel onde se localiza o Teatro Opinião, ex-senador arenista [por Alagoas] Arnon Melo, já anunciou que quer negociá-lo, e por força da lei, um teatro não pode ser alienado sem que outro seja edificado em seu lugar." Ou seja, o alvará definitivo impedia que o Opinião fosse vendido, a menos que se encontrasse alguma inadequação para o seu funcionamento e ele tivesse de ser inevitavelmente fechado, o que ardilosamente se tentou operar. Na ocasião, João das Neves cogitou comprá-lo, mas como ele mesmo comenta: "se comprássemos o teatro através de um empréstimo bancário, a proposta cultural, é evidente, não poderia ser mantida. E quanto ao SNT, talvez pudesse ter feito alguma coisa a tempo, se tivesse sido

transformado em fundação, como se desejou e nunca se obteve" (MOREIRA, 1980, p. 10).

Como nada disso foi possível, chega ao fim a história do Grupo Opinião, e, a estratégia pessedista a um limite irrevogável. Vencido pela especulação imobiliária, fruto do avanço capitalista, concluiu-se a carreira de um espaço que acolheu artistas interessados no debate cultural; abrigou grupos teatrais ─ como o que ali estava no momento de seu fechamento ─ que não conseguiriam pagar pelos exorbitantes alugueis das salas de espetáculo; e foi um dos berços da cultura popular por meio, principalmente, da divulgação da produção de históricos sambistas cariocas, como Clementina de Jesus, Jackson do Pandeiro, Nélson Cavaquinho e Zé Kéti. Encerra-se também aqui uma proposta que, como se tentou mostrar, evidencia as ambiguidades que impregnaram o contexto político e cultural dos anos 1970 e refuta as interpretações dicotômicas do período, que alienam todo e qualquer espécie de fazer artístico de caráter empresarial, apagando o esforço, como o de Neves, "progressista dentro do próprio sistema" (O CPC, 1978, p. 68). Essa talvez seja uma das razões que justifiquem a afirmação de Neves (KÜHNER; ROCHA, 2001), segundo a qual: "nenhum dos movimentos que alcançaram projeção nacional a partir da década de 50 e até os anos 80 foram tão sistematicamente ignorados quanto o Grupo Opinião". Porém, mais interessante e honesto do que um raciocínio oposicionista, como comenta Fernando Peixoto (1985, p. 173-174), parece ser identificar as contradições vivenciadas por aqueles que, inseridos no mercado cultural, ao mesmo tempo procuravam realizar um trabalho mobilizador e coletivizante, como João das Neves.

CAPÍTULO 5 – O MODELO POPULAR E DOCUMENTÁRIO DE JOÃO DAS NEVES

Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo.

BRECHT, 1967, p. 119.

A criação com base em certas referências é um traço distintivo e recorrente do trabalho de João das Neves. Uma de suas primeiras experiências com a escrita foi ensejada pela leitura de um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Morte do leiteiro*. Primeiramente, teve origem o conto infantil *O leiteiro e a menina noite*, produzido entre 1956 e 1957, mais tarde retrabalhado na peça teatral de mesmo nome, publicada em 1970, pelo SNT e Ministério da Cultura e Educação. O retrato do leiteiro de Drummond, seu trabalho, sua plástica figura, bem como a denúncia da violência capitalista em defesa da propriedade privada são registros facilmente detectáveis em *O leiteiro e a menina noite.* João das Neves estabelece mesmo um diálogo criativo com o poeta. Enquanto esse que diz não ter podido saber se o leiteiro assassinado "era noivo, se era virgem, se era alegre, se era bom" (ANDRADE, 2000, p. 108), o dramaturgo responde: "O *nosso* leiteiro não era moço, nem velho. Nem bom nem mau. Às vezes alegre, às vezes triste. Dependia do que havia comido" (NEVES, 1970, p. 3 – grifo nosso). E se, da mistura entre o sangue e o leite derramado, pode-se dizer que Drummond recria a origem da aurora a partir de um ato concreto de violência social, a peça de Neves narra o aparecimento da lua, que surge das garrafas "batizadas" com água a fim de aumentar o lucro do patrão do leiteiro.

Como o exemplo acima, há muitos outros, inclusive de peças aqui citadas, como *A assembleia dos ratos*, de 1964, examinada no segundo capítulo da presente tese, que teve como material de base a fábula de La Fontaine, *O conselho dos ratos*, reinterpretada por Monteiro Lobato. Mas essas são experimentações que, partindo de um modelo, dele se afastam, tendo em vista, inclusive, a recriação em outro gênero. Já outras peças do autor trabalham essa ideia de maneira a revelar o modelo e evidenciar seu caráter exemplar. A noção de modelo a que aqui se refere é a engendrada por Bertolt Brecht a partir da década de 1930, quando: "Tornam-se mais e mais numerosos e integrados, na sua obra, os recursos da continuidade, isto é, os dispositivos que visam a assegurar sua

duração, sua reposição e integridade" (PASTA, 2000, p. 23) Enquanto fatores desencadeantes dessa nova postura, José Antônio Pasta Jr. (2000, p. 23) explica:

> É certo que o nazismo e o exílio são determinantes dessa atitude, ao se imporem como experiência de ruptura violenta, de destruição do campo da cultura, o que faz ver com outros olhos os potenciais de clarificação e organização que este guardava em seus momentos fortes. Mas ambos, nazismo e exílio, funcionam, antes, como instância de cristalização de uma experiência que, a rigor, começara anteriormente – a experiência do poder desagregador da forma-mercadoria, do qual ambos se revelaram, na verdade, momentos exponenciais.

Nesse sentido, a noção brechtiana de modelo é orientada pelo esforço de uma totalidade relativa tanto à própria produção artística quanto às demais formas de produção. Tal atitude visa o exame de seu caráter histórico e de suas complexas relações, com vistas à sua modificação. Porém, tais formulações brechtianas têm ainda um forte traço coletivizante, já que sua historicidade é marcada pelas descobertas da própria classe trabalhadora organizada. Ou, nas palavras de Brecht (2005, p. 54), elas representam os avanços dos "pequenos agrupamentos teatrais proletários que, na Alemanha, após a Revolução[81], elaboraram um estilo próprio, moderno, a serviço de seus objetivos operários". Esse é, portanto, o critério primeiro e último para a noção de modelo e para a definição do cunho modelar de uma obra ou dispositivo cênico. Como esse estilo se faz "desconhecido não só dos espectadores, como dos atores, dos encenadores, e também dos dramaturgos" (BRECHT, 2005, p. 54), cujos países não produziram a experiência de uma classe trabalhadora organizada a criar um teatro que atendesse aos seus objetivos, ele enseja a sua reprodutibilidade. Do ponto de vista cênico, a noção brechtiana de modelo implica a ativação de um comportamento prático, viabilizado pela tomada de posição frente aos acontecimentos. Sendo, para isso, necessário que as experimentações artísticas se pautem não apenas por argumentos de ordem artística, mas política, e que explorem dispositivos capazes de suscitar um impulso libertador em seu público.

Um exemplo de como João das Neves trabalha a noção brechtiana de modelo pode ser encontrado em *Caderno de acontecimentos*[82], escrita em 1987, fruto de uma oficina

[81] A Revolução Alemã transcorreu entre os anos de 1918 e 1919 e foi uma tentativa de se instaurar um governo comunista na Alemanha logo após a Primeira Guerra Mundial.

[82] A peça não está publicada, sendo que a versão aqui analisada foi cedida à pesquisa pela professora doutora Maria P.S.C. Marques, que digitou o texto usado na encenação.

de teatro ministrada em Rio Branco, no Acre, e primeira peça do que é considerada a trilogia acreana de João das Neves. Verifica-se no quadro "A morte do Piaba" que, inegavelmente, o autor se guiou pelo "modelo-padrão", conforme Brecht (2005, p. 102) o define, da cena de rua. A peça, segundo Marques (2016, p. 72), "tem como ponto nevrálgico a violência na cidade causada, entre tantas possibilidades, pelo êxodo de seringueiros e índios que perdem seus espaços". Tema recorrente nas peças, principalmente, infantis do autor – como ainda se verá –, nesse caso, o processo de retirada tem como razão de ser o crescente desmatamento da Floresta Amazônica para a expansão agropecuária, que se faz ver a partir da década de 1970.

No quadro que interessa aqui analisar, "A morte do Piaba", a vida na cidade é figurada pelos jiraus, segundo Marques (2016, p. 64) "as pias das cozinhas amazônicas", onde três atrizes lavam louças, panelas e conversam. "No diálogo [...] estão os vários pontos de vista sobre o assassinato de um jovem de dezessete anos pela polícia acreana. Uma estava do lado da polícia, outra não; uma terceira viu o acontecido, enquanto outra não o viu, mas insiste em afirmar tê-lo visto" (MARQUES, 2016, p. 65). Reconhece-se nessa apresentação o mesmo esquema da cena de rua: "a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre" (BRECHT, 2005, p. 90). Sabendo-se, no entanto, que não basta essa coincidência para assegurar o trabalho de João das Neves com base na noção brechtiana de modelo, propõe-se verificar a presença dos elementos essenciais da cena de rua no quadro em análise. Nesse sentido, há de se destacar, em primeiro lugar o "caráter repetitivo" da ação cênica, tendo em vista que o "acontecimento realizou-se e eis que se realiza agora a repetição", a fim de que possa ser feita uma avaliação crítica do ocorrido (BRECHT, 2005, p. 91).

Também "A morte do Piaba", como a cena de rua, tem cunho descritivo, do qual faz parte "demonstrar como foi a morte do rapaz", para o que as atrizes "se transformam no próprio, ou mesmo nos policiais, voltando depois a serem as narradoras do início" (MARQUES, 2016, p. 65). Observa-se, por meio dessa apresentação do quadro, "a transição direta da representação ao comentário, que caracteriza o teatro épico" e, por sua vez, é outro elemento essencial do "modelo-padrão" (BRECHT, 2005, p. 98). Mas essa descrição ainda tem, para usar os termos de Brecht (2005, p. 94), como "ponto culminante", o momento da abordagem policial, para que seja averiguado quem primeiro

se usou de violência. Por isso, o ocorrido é apresentado mais de uma vez, de acordo com as perspectivas das mulheres, em favor dos policiais ou do rapaz. Entre as duas versões, há pequenas alterações, mas significativas, como o *gesto* do policial de se aproximar colocando a mão no ombro do rapaz ou, na repetição, a acrescida agressividade desse, que já responde se responsabilizando por algum malfeito praticado. Assim, o recurso da demonstração, mais um elemento essencial do "modelo-padrão", se presta, no quadro em questão, a evidenciar apenas os traços indispensáveis para que os espectadores elaborem suas próprias opiniões sobre o caso. Além disso, o presente da representação também é lembrado a todo instante por uma das mulheres, que repreende a filha por querer participar da conversa entre elas.

Para finalizar, pode-se ainda definir o quadro "A morte do Piaba" utilizando-se das palavras de Brecht (2005, p. 102) sobre o "modelo-padrão": "um determinado incidente que serve de pretexto e [...] pode ser analisado de diversas formas e reproduzida desta ou daquela maneira", o que significa dizer que "trata-se de um caso 'ainda por resolver' e que, muito pelo contrário, virá a ter consequências, sendo importante que sobre ele se forme um juízo". Essa, que parece ser a verdadeira finalidade do "modelo-padrão", visa provocar, no caso de Neves, uma reflexão sobre a violência policial contra a população pobre, uma realidade das grandes cidades do país inteiro. Para tanto, a reprodução dos elementos essenciais apontados por Brecht ou o uso do "modelo-padrão" viabiliza a João das Neves "apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações causais" (BRECHT, 2005, 89), haja vista sua estrutura de base "possibilitar uma apreciação crítica da ocorrência" (BRECHT, 2005, 102). Mas, para além desse caso, em que João das Neves toma a exemplaridade de um esquema proposto por Brecht teoricamente, outra peça sua enseja a análise do trabalho com um modelo dramatúrgico, *Tributo a Chico Mendes*[83].

Segunda peça fruto da experiência de atuação de João das Neves no Acre, a peça foi escrita em 1989 a pedido do Conselho Nacional dos Seringueiros e, seguindo a trilha aberta por *Mural mulher*, peça escrita e dirigida por João das Neves em 1979 – ainda a ser analisada –, seu material de criação foi coligido de matérias de jornais, rádios e de

[83] Como *Caderno de acontecimentos,* a peça não está publicada, sendo que a versão aqui analisada, datilografada e rasurada, foi adquirida, mediante pagamento, junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Por isso, suas citações não serão seguidas de referência.

entrevistas realizadas com os envolvidos no conflito. Sendo assim, a partir do expediente formal da colagem, não só os depoimentos dos seringueiros são apresentados como tais, como falas de Chico Mendes ligam os quadros. Um deles interessa especialmente aqui, posto motivado por uma cena de *A mãe*, de Bertolt Brecht, baseada, por sua vez, no romance homônimo de Máximo Gorki escrito entre 1906 e 1907. Três anos antes da escrita de *Tributo a Chico Mendes*, em 1985, João das Neves traduz e dirige a peça *A mãe*[84] com os alunos recém-formados do curso de Artes Cênicas da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), cuja montagem teve a participação de Lélia Abramo no papel-título.

Figura 12 – Cena de Tributo a *Chico Mendes* (1989)

Fonte: Ocupação João das Neves - Itaú Cultural

A peça de Brecht, que tem início com o envolvimento político de Pavel, logo se volta ao processo de aprendizagem de sua mãe, Pelagea Wlassova, que com o intuito primeiro de proteger o filho, adere progressivamente à causa operária. Por isso, faz parte da trajetória da personagem Wlassova o aprendizado, entre muitos outros, da leitura e da escrita, que tem como motivação e fim sua autonomia em termos políticos. Em cena intitulada por Brecht (2004, p. 194) "Pelagea Wlassova aprende a ler", expõe-se o caráter

[84] Essa tradução está publicada em BERTOLT, Brecht. *A mãe*. In: **Teatro completo v. 4**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004, p. 164-235.

elitista do ensino, sustentado pelas ideias de eternidade e humanidade, cuja ausência de sentido prático faz com que até mesmo o professor desacredite de sua função social. Em *Tributo a Chico Mendes*, João das Neves toma essa cena como um modelo a ser recriado em novas circunstâncias, e os métodos tradicionais de ensino, que professam ser necessário começar pelo ABC, são também questionados pelos estudantes, os quais procuram mostrar ao professor sua curiosidade em relação a termos que lhes são úteis em sua organização para melhores condições de trabalho e vida. Desse modo, aos seringueiros – diferentemente dos operários fabris de *A mãe* – interessa aprender a escrever: cooperativa, posse, reserva extrativista, empate etc.

João das Neves vê na cena brechtiana um modelo para demonstrar as dificuldades enfrentadas por aqueles que compreendem o poder dominador perpetuado pela Educação e, portanto, a importância de novas concepções e formas de ensino, pautadas por outros valores. Mas, se o ponto de partida do dramaturgo é a exemplaridade da cena brechtiana, seu ponto de chegada é o contexto brasileiro e, com isso, o Método Paulo Freire de Alfabetização de Adultos em ação. Desse mesmo modo, algumas significativas alterações são aferidas, como na canção, de caráter didático, que praticamente encerra a cena de *A mãe*. Na peça *Tributo a Chico Mendes*, ao invés de "Você tem que saber tudo" (BRECHT, 2004, p. 197), João das Neves prefere "Você tem que tomar o que é seu", que enfatiza a consciência do trabalhador em relação ao que constrói e produz com suas próprias mãos. Na mesma canção, há ainda o acréscimo dos versos "Junta-se ao companheiro / Juntos ninguém irá vencê-los", reforçando a importância do movimento iniciado pelos trabalhadores, que se revela uma das principais lutas dos seringueiros liderados por Chico Mendes: a formação de uma cooperativa.

Acompanhando a trajetória de Wlassova, constata-se não só suas transformações, como das personagens que a cercam, incluindo o professor, que aos poucos compreende sua contribuição para a mudança do *status quo*. Mas, como a peça de João das Neves trata do enfrentamento da personagem-título, Chico Mendes, com os latifundiários que acarretou seu assassinato, o desnudamento da relação entre os interesses políticos e as práticas pedagógicas, demonstrado pelo processo de aprendizagem do professor ao longo de *A mãe*, tem de ser apresentado em um único quadro. Para marcar essa mudança processual, João das Neves interrompe a cena com uma narração, que remete à passagem do tempo. O texto narrado é a reprodução de uma fala documental de Chico Mendes sobre o papel da alfabetização na luta dos seringueiros, que a rubrica propõe ser apresentada

por uma voz em *off*, como aliás todas as outras declarações factuais do líder seringueiro durante a peça. E, após esse comentário, a cena se modifica por completo, sendo que o aprendizado do professor passa a ser evidenciado, ao mesmo tempo em que o seu ofício e o papel do ensino são ressignificados. Assim como o "modelo-padrão" da cena de rua, a estrutura cênico-dramatúrgica construída por Brecht nessa cena de *A mãe* é entendida por João das Neves como modelar por sua capacidade de sintetizar a experiência de uma classe social que, a despeito das diferentes condições político-econômicas, tem na exploração e na opressão seus pontos de contato e identificação.

Sobre esse seu modo de trabalho, é interessante notar que ao se referir a Brecht, João das Neves sempre fala em termos de "modelo" que, com o fito de evitar a reprodução generalizada e, em certos casos, até mesmo inconsciente de uma concepção tradicional – guiada por pressupostos dramáticos –, pretende recolocar o problema da função social do teatro. Para tanto, o dramaturgo alemão recomenda um estudo prático, a partir da cópia do que seja exemplar, a fim de se "descobrir os motivos que determinam as disposições de grupo, os movimentos e os gestos" (BRECHT, 2005, p. 2018). Por isso, a cópia para Brecht não só é considerada uma arte, como não significa a simples e pura reprodução do original, o que para ele seria uma "imitação servil" (BRECHT, 2005, p. 221). Ou, nas suas palavras: "é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma" (BRECHT, 2005, p. 220). Nesse sentido, o modo como João das Neves entende a concepção de modelo e a trabalha na prática são também exemplares do que apresenta Brecht. E, conforme se acredita, ajudam a iluminar sua função e uso, enquanto um expediente coletivizante, que responde à denúncia de formas de exploração que congregam uma determinada classe social e se sobrepõem a diferenças político-econômicas particularizadas, ainda que não menos importantes.

Mas, comentando a noção de modelo de Brecht, Bernard Dort aponta para os perigos do efeito inverso, ou seja, da generalização que transforma o sentido político do teatro épico-dialético em repetição de formas esvaziadas. Assim, Dort (2010, p. 328) aconselha: "Partindo do modelo, devemos voltar ao método, e o que precisa ser seguido é este método, não o modelo". Dort tem razão quando aponta para o perigo sobre o qual alerta, mas em se tratando de um marxista, como João das Neves, em busca permanente por ferramentas teatrais para a análise social, além de trabalhar com a própria ideia de

modelo, seria inevitável refazer os caminhos pelos quais Brecht operacionaliza essa noção, chegando assim ao método.

A cultura popular como modelo épico-dialético

Seguindo os rastros de como João das Neves entende e se apropria da ideia brechtiana de modelo, percebe-se um olhar sempre voltado às conexões estabelecidas pelo dramaturgo alemão com a cultura popular: "Quando nós [...] falamos de Brecht, enchemos a boca, muitas vezes nos esquecemos de que é exatamente nesse tipo de experiência [popular] que ele vai buscar a inspiração e até mesmo os procedimentos para realizar o seu trabalho em teatro político" (NEVES, 1987, p. 14). Esforçando-se por desmistificar a referência brechtiana, observa-se que Neves procura investigar não suas formas, mas seus processos criativos com base na noção de modelo. É nesse sentido que, somando-se ao que foi analisado acima, algumas de suas peças e encenações se apresentam como derivações da cultura popular e, mais especificamente, dos folguedos populares. Seu interesse sempre vivo por tais manifestações se transforma em um método de criação tomado à noção brechtiana de modelo, e os primeiros sinais dessa abordagem são observados em uma peça infantil escrita em 1975.

A lenda do vale da lua, que não chegou a ser dirigida pelo autor, é uma recriação em outro gênero, como outras peças citadas acima: o conto infantil *A história do boizinho estrela*, escrito em 1974, é reelaborado em 1975 na forma teatral. No que se refere à produção de João das Neves para crianças, essa é sua terceira peça, antecedida por *A assembleia dos ratos* (1964), já aqui examinada, e *O leiteiro e a menina noite* (1970), cujo processo de criação foi acima evidenciado. E, como em *Caderno de acontecimentos*, tanto *A lenda...* quanto *O leiteiro...* transitam pelo mesmo escopo temático: a violência das cidades em decorrência do avanço capitalista. Mas, diferentemente de *A lenda do vale da lua*, *O leiteiro e a menina noite* constrói sua denúncia por meio de uma narrativa linear, da qual faz parte um conflito central, instaurado quando um pecuarista, produtor de leite, vê no aprisionamento das estrelas para a geração de luz doméstica, uma forma de ampliar seus negócios e obter mais lucro.

Assim, as personagens elencadas no início da peça são divididas em dois blocos, os opositores do pecuarista-empresário e os seus apoiadores, como o Misterioso ou apenas *Mister*, que se utiliza de certas expressões em inglês, sugerindo-se a origem

estrangeira da personagem. Com isso, a peça deixa ver que no início da década de 1970, como já foi apontado, João das Neves ainda trabalha em sintonia com certa orientação do Partido Comunista Brasileiro, nesse caso, refletida no caráter anti-imperialista da peça. Porém, esse alinhamento não se dá mais nos mesmos termos da política pecebista, e a crítica de Neves procura expor as alianças entre a burguesia nacional e o capital estadunidense, cuja "esperteza", inclusive, fica muito aquém dos exploradores internos. Mas, fato é que, por meio dessa aliança vê-se concretizar o empreendimento pretendido, e a menina que representa a noite perde sua função de "guardiã" das estrelas, passando a morar apenas nos olhos daqueles que se mantêm distantes, por forças materiais, dos grandes centros. O leiteiro, seu amigo e "namorado", quem a acorda ao anoitecer por trabalhar à noite, parte em seu resgate, mas o êxito de sua missão se deve à união de todas as personagens, o que pretende evidenciar o esforço coletivo no reestabelecimento da cultural local.

Já em *A lenda do vale da lua*, João das Neves toma como base de seu trabalho o Bumba-meu-boi[85] e recria dramaturgicamente "o entrecho da morte e ressureição do Boi, fundamento do folguedo" (LIMA, 1962, p. 186). Porém, esse se faz ver não apenas na figuração propriamente dita do animal, como "no seu colorido, na sua parte falada, dançada, cantada e tocada" (LIMA, 1962, p. 190). E, nesse sentido, o mais interessante e significativo a ser analisado concerne à própria estrutura da peça, dramaturgicamente apoiada no folguedo. Mário de Andrade (2002, p. 56) afirma que o Bumba-meu-boi é "a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas", como "também a mais exemplar." Essa exemplaridade, de acordo com as transformações apuradas pelo autor no decorrer dos tempos, reside no fato de que "o assunto dá ensejo a um episódio só, rápido, dramaticamente conciso. E esse núcleo básico é então recheado de temas apostos a ele"

[85] João das Neves assim apresenta algumas versões para a origem do folguedo: "Essa brincadeira é muito antiga. Uns dizem que ela nasceu porque um fazendeiro do sertão havia perdido seu boi de estimação. E ficou tão triste, mas tão triste, que os peões de sua fazenda fizeram uma armação de madeira, cobrindo-a com o manto do boi morto. Um deles entrou embaixo e começo a dançar. Eu sei que o pessoal gostou tanto desse boi e de sua dança que começou a inventar um monte de personagens, bichos ou gente. E inventaram também uma história em que o boi morria e era ressuscitado em meio a danças e muitas brincadeiras. Outros dizem que uma mulher estava grávida e teve o desejo de comer uma parte qualquer de um boi de estimação do marido, e este não teve outro remédio senão matá-lo. Como o boi era muito grande, cada um dos vizinhos foi pegar um pedaço para levar para casa, fazendo-se então a partilha do boi em meio a uma festa e brincadeiras. Há ainda quem diga que essa brincadeira é muito mais antiga, E que teria chegado ao Brasil trazida pelos portugueses colonizadores. De um jeito ou de outro, ela é hoje uma brincadeira bem brasileira e muito divertida" (ITAÚ Cultural [org.]. **Ocupação João das Neves** - Brincando com João das Neves. São Paulo: Itaú Cultural, 2015, p. 18).

(ANDRADE, 2002, p. 56) Na mesma direção que Mário de Andrade, João das Neves (1987, p. 14) identifica, nos folguedos, "uma linguagem tradicional que só aparentemente é imutável, imóvel. Na verdade, têm liberdade imensa na sua realização, no seu interior e, principalmente, uma liberdade de utilização dos diversos gêneros".

Em contraposição ao "teatro erudito europeu", Mário de Andrade (2002, p. 82) compara a estrutura rapsódica do folguedo com o teatro indiano e chinês, reconhecidos modelos do teatro épico-dialético de Brecht. Andrade (2002, 56), assim, define o Bumba-meu-boi como: "uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio final." Na mesma direção, João das Neves (apud MESQUITA, 1999, p. 23) chama a atenção para o caráter independente dos quadros em tais arranjos: "A estrutura dos folguedos e rituais religiosos que se manifestam em festas é descontínua", como a "dos reisados, dos ternos de Congo, das folias, das escolas de samba, do Bumba-meu-boi, das cavalhadas..." Nesse sentido, é interessante notar que, ao se apoiar na estrutura do folguedo para a construção dramatúrgica de *A lenda do vale da lua*, João das Neves abandona qualquer tentativa de aproximação de uma ação dramática, ainda verificada em outras peças do autor. Por isso, no encalço de Brecht, acredita-se que, gradativamente, João das Neves transforme seu trabalho, na medida em que passa a encarar não só os folguedos, como outros expedientes observados em tais manifestações, enquanto modelos épico-dialéticos[86].

A lenda do vale da lua, como no folguedo, termina com o evento da morte e ressurreição do boi, sendo no mais de caráter eminentemente episódica. Seu enredo, portanto, não depende, como se viu em *O leiteiro e a menina noite*, de um acontecimento propriamente dito para que a peça se construa como tal. O fato de dois irmãos assistirem a uma estrela cair do céu é meramente casual e poderia ser substituído por qualquer outra brincadeira que estimulasse a imaginação deles e lhes fosse aprazível. E isso porque esse fato enseja, entre mil possibilidades, a confecção de um boi, que acolhe também livros, flores e todo o Vale da lua, local onde mora a família. O boi, espelhando novamente o folguedo, começa a dançar e é seguido por todos, que são levados pela dança até a cidade. Essa, por sua vez, viabiliza a inserção do episódio referente à morte do animal, que acaba atropelado por um carro, expondo a estranheza vivida por aqueles que são violentamente

[86] Cabe aqui citar que a dramaturgia de César Vieira, fundador do Teatro União e Olho Vivo procede dessa forma, como se pode observar na peça *Bumba, meu queixada* (VIEIRA, César. ***Bumba, meu queixada* e *Morte aos brancos***. São Paulo: TUOV, 2008.

impelidos a abandonar o campo ou floresta em busca de melhores condições de vida. Nesse sentido, a peça oportuniza uma crítica contemplada em *O leiteiro e a menina noite*, porém construída em outros moldes, que potencializam esse efeito.

Também como no folguedo, a morte do boi propicia a entrada em cena da dupla Matheus e Bastião, do Doutor, do Cavalo-Marinho e da Ema, todas personagens tradicionais do folguedo, até o boi ser ressuscitado e tudo acabar em festa. Mas, apesar dos vários papéis incorporados à dramaturgia, a rubrica inicial indica que: "todos são representados por quatro atores, apenas. Esses atores deverão, conforme indicação, trocar de papéis em todo o decorrer da peça, como na brincadeira de pique-esconde". Dramaturgicamente, portanto, já se observa, na dissociação entre atores e personagens, uma proposta diferente das demais peças analisadas, que escancara o princípio da representação. Até mesmo o narrador, que também se faz presente em *O leiteiro e a menina noite*, mas oculto por uma voz em *off*, agora se reveza entre os papéis dos irmãos Lúcia e Carlos e de seus pais, entre outras personagens. Esse revezamento é, inclusive, evidenciado em termos de assunto, quando os papéis são distribuídos em cena ou quando os atores discordam de alguma atribuição que lhes é feita. Para João das Neves (apud MESQUITA, 1999, p. 23), esse procedimento também deriva dos folguedos populares, em que os "brincantes têm perfeita noção de estarem ali a mostrar personagens, comportamentos, a obedecer a determinados procedimentos, a realizar com extrema precisão gestos ritualizados que carregam significados profundos, socialmente reconhecíveis". O que é ainda reiterado na citação abaixo:

> [...] de repente, você surpreende numa manifestação popular uma compreensão instintiva dos aspectos gestuais do teatro épico. Em determinado instante os brincantes pararam de brincar para descansar um pouco e uma das moças que assistia foi lá dentro da casa e trouxe um copo d'água pra eles, para o rapaz que dançava o boi (com uma carcaça em cima e um respirador). Ela pegou o copo d'água, deu para o brincante ali dentro e, enquanto ele tomava o copo d'água, ela fez uma coisa lindíssima. Acariciou a cabeça do rapaz por dentro da máscara e, em seguida, acariciou a cabeça do boi, separando a personagem do ator, como se agradecesse aos dois por estarem brincando ali para eles. Isso me deixou profundamente impressionado: pela beleza desse gesto e pela significação que tinha, pela capacidade que tinha a mulher do povo de separar perfeitamente quem estava brincando do objeto brincado (NEVES, 2019, p. 236).

A observação de atitudes, como a descrita acima, leva João das Neves a pesquisar os aspectos modelares da cultura popular e a elaborar novos procedimentos de criação. É

ainda, nesse sentido, que ele afirma, em mais de uma ocasião, que: "Tudo isso é muito próximo do teatro épico de Brecht, que, por sinal, foi grande observador de culturas populares" (NEVES apud MESQUITA, 1999, p. 23). Mas muitas outras conexões podem ser estabelecidas entre o trabalho de Brecht e de João das Neves com a cultura popular. Observa-se que, enquanto para Brecht (2005, p. 98-99), o fazer épico-dialético "remonta a um teatro simplíssimo", porém "mais rico, mais complexo, mais evoluído", as manifestações populares, para João das Neves (1987, p. 14), são "ao mesmo tempo muito simples e muito sofisticadas". E é justamente a partir dessa relação dialética que Neves particulariza o seu fazer teatral, como ao buscar reconfigurar a função do diálogo, um pressuposto da forma do drama, de maneira que ele passe a operar narrativamente. E isso porque, como comenta Mário de Andrade sobre as inserções feitas, com o passar dos tempos, nos folguedos populares e suas apropriações literárias, como os romances:

> Essa teatralidade consiste formalmente no emprego da dialogação. Em vez da descrição que é um mecanismo intelectualmente mais complicado e correto, abrangendo o assunto por mil lados, o povo prefere criar na forma de diálogo, de que ele tem a amostra fácil no mecanismo cotidiano das suas comunicações. O diálogo evita a análise psicológica, evita a descrição de gestos e ambientes, facilita a síntese dos recontos, sem que haja propriamente desistência de elementos tão importantes como a psicologia e descritividade, pois que ele os implica a todos (ANDRADE, 2002, p. 51).

O diálogo, que se configura, portanto, como a forma privilegiada dos entrechos teatrais dos folguedos, também é muitas vezes usado por João das Neves como um modelo dramatúrgico. Porém, esvaziado de seu compromisso psicologizante, ele é refuncionalizado, de acordo com o contexto, passando a atuar de modo narrativo. Para tanto, alguns outros expedientes são a ele somados, como se viu no quadro "A morte da piaba", da peça *Cadernos de acontecimentos*, ou como se verá em outra peça sua, *Café da manhã*, analisada mais adiante, em que o diálogo entre funcionárias de casa de família comenta as ações do núcleo "principal", o casal. Nesses casos, vê-se que o comentário, contido nessa forma de expressão tipicamente popular, é priorizado pelo autor. Da mesma maneira, o interesse pelo cômico, de algum modo sempre presente nas peças de João das Neves, corresponde à "vontade de caçoar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso", como nos folguedos, em que a crítica é ensejada pela ridicularização (ANDRADE, 2002, p. 34). Assim, tanto disposições de caráter narrativo específicas,

como a essência dos folguedos, são tomadas por João das Neves como modelos cênico-dramatúrgicos épico-dialéticos.

O que pode ser verificado pela primeira vez em sua peça infantil *A lenda do vale da lua* se repete nas próximas peças de autoria de João das Neves, algumas por ele também dirigidas, e produzidas a partir do final da década de 1970. Nesse sentido, vale também destacar um novo modo de produção, que se aproxima cada vez mais de uma "criação [...] anônima e coletiva", como Andrade (2002, p. 51) descreve os folguedos e sobre o que já se falou aqui enquanto uma marca do trabalho teatral de João das Neves. A partir desse momento, suas peças acenam para uma forma coletivizada e coletivizante e reúnem todas as experiências do artista. Nessa perspectiva, o que se mostra realmente passível de exemplaridade, e determinante para o que foi analisado sobre os aspectos formais dos folguedos, é o fundamento dessas manifestações. Enquanto "bailados coletivos, e por isso infensos aos sentimentos individualistas (principalmente amoroso)", esses representam os aspectos materiais da vida em comunidade (ANDRADE, 2002, p. 33). Ou seja, "a necessidade do alimento (qualquer), as dificuldades e lutas pra conquistar o alimento, bem como práticas da vida familiar e coletiva" (ANDRADE, 2002, p. 33). Ou, especificamente sobre o Bumba-meu-boi:

> Desde os mais antigos, o folguedo teve sempre características de crítica social. [...] E, na verdade, até hoje, esta é sua função primordial, mesmo nas formas mais simples do Boi com toureiros, que notamos nos próprios carnavais da cidade de São Paulo. [o Boi] não apenas visa brincar, [mas] toma uma atitude frente a diferentes situações sociais. [...] encarnando outros personagens, os componentes do folguedo têm as suas licenças de ordem social, perante os demais agrupamentos do lugar. [...] também, o Bumba-meu-boi, como outros folguedos e danças dá aos seus participantes o sentimento de subsistirem como grupo cultural, que expressa sua opinião sobre os demais personagens (LIMA, 1962, p. 190).

Desse modo, o trabalho de João das Neves deriva acima de tudo, do "espírito" dos folguedos, em referência a Andrade (2002, p. 56), que guardam sua criticidade e cumprem uma função social nas coletividades em que acontecem, o que o modelo de Brecht procura restituir ao teatro. É tomando como base esses modelos que Neves cria um teatro político, épico-dialético, com características específicas, que contemplam, para além do que já foi dito, o caráter festivo dos folguedos e a coparticipação do público. Por isso, seu projeto pode até mesmo ser aproximado do que Mário de Andrade acredita que poderia ter embrionado "a evolução e a criação de um teatro único nacional" (ANDRADE, 2002, p.

50): as nossas manifestações populares. Infelizmente, as condições históricas não permitiram a Andrade conhecê-lo, já que certos processos seriam determinantes para que ele tivesse origem, entre eles, o aprendizado de alguns artistas e intelectuais ensejado pela busca de aproximação do "povo" e da cultura popular, o que remonta ao Centro Popular de Cultura. Anos depois, inclusive, esse mesmo caminho leva João das Neves a vivenciar "as ocorrências folclóricas como um todo socialmente integrado", que "constitui uma realidade social" (FERNANDES, 1978, p. 28-29). E por mais casual que tenha sido sua transferência para o Acre e sua posterior mudança para Lagoa Santa, em Minas Gerais, é a partir desse momento que ele não só tem a oportunidade, mas escolhe vivenciar diferentes culturas e os conflitos de pensamento entre elas, o que gera novas e dialéticas relações do seu trabalho.

Mural mulher: Uma peça-síntese

Esse percurso, que se acredita ser de amadurecimento do fazer épico-dialético de João das Neves e, como citado, pode ser observado pela primeira vez em *A lenda do vale da lua*, se revela, nas suas peças adultas, em *Mural mulher*[87]. Escrita e dirigida pelo próprio autor depois das temporadas de *O último carro*, ela representa uma das suas derradeiras produções no Opinião e a última apresentada no espaço do grupo. De acordo com tudo o que foi dito acima e com o que ainda será analisado, ela se caracteriza como uma peça-síntese, que, de certa forma, também pode ser encarada como um modelo para as próximas escritas e encenações do autor, como *A pandorga e a lei*, *Caderno de acontecimentos*, *Tributo a Chico Mendes*, *Yuraiá – O rio do nosso corpo* e *Maria Lira*. Em *Mural mulher*, observa-se, por exemplo, a presença de expedientes tomados diretamente da cultura popular, adotados na qualidade de modelos narrativos, como um cego acompanhado por seu violão.

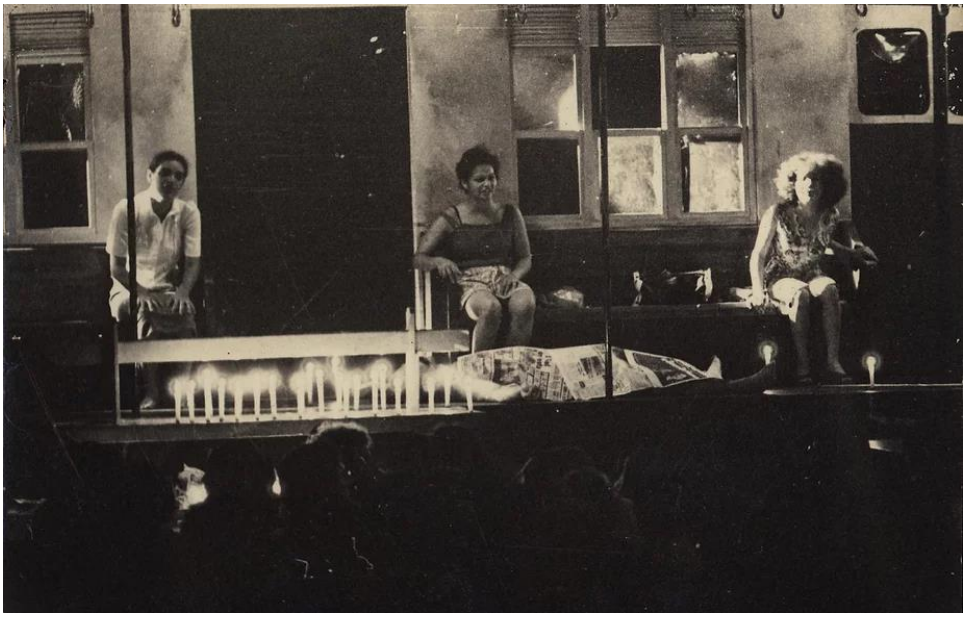
Esse, que representa o cantador popular do Norte e Nordeste brasileiro, em sua maioria, pequenos plantadores, mendigos, cegos e aleijados (CASCUDO, 2002, p. 237),

[87] Do ponto de vista da encenação, é interessante notar o que os diferentes tempo-ritmos das alas das escolas de samba já se apresentam como um "modelo" para João das Neves: "Em *O último carro*, há também forte alusão simbólica à imagem do ritmo das pessoas que entram no primeiro vagão e do ritmo das pessoas que entram nos intermediários. A inspiração de entrada no texto cênico, segundo o autor, veio da imagem sonora das entradas de alas de escolas de samba (MARQUES, Maria do P.S.C. **Teatro de João das Neves**: Opinião na Amazônia. Uberlândia/MG: UDFU, 2016, p. 162).

se interpõe entre certos quadros com a função clara de historicizá-los. Com esse fim – e de acordo com o que é possível verificar das letras compostas por João das Neves –, as canções parecem priorizar a cadência do verso ao desenho melódico, um típico traço de tal manifestação. Entre essas canções, destaca-se um canto de trabalho composto por Neves e intitulado "Apanhadoras de café", que antecede o depoimento de uma trabalhadora do campo. A mulher conta sobre a perda de seus dois filhos em decorrência de um acidente com o caminhão que os levava às plantações onde trabalhavam para sustentar a família. A canção, portanto, contextualiza a fala da mulher e alude à condição dos que são impelidos a vender sua força de trabalho ao "grão patrão", cuja mortalha é o próprio pano estendido no chão para a colheita do café.

Mas, para além da análise pontual dos recursos que permeiam a peça, é no arranjo cênico que se percebe o modo como João das Neves passa a interpretar a cultura popular em seu caráter modelar. Em *Mural mulher,* isso se revela, entre outras, na relação entre palco e plateia, marcada não só pela fala direta das atrizes ao público, como também pela convocação para que esse participe, inclusive, da construção da peça / espetáculo. No entanto, uma maior participação do público já se expressa como um projeto teatral de João das Neves três anos antes de *Mural mulher,* na encenação de *O último carro*, em que, como comenta Sábato Magaldi (2003, p. 60): "Sob a direção do autor, o cenógrafo Germano Blum construiu um espaço em que o trem do subúrbio carioca se espraiava num retângulo que envolvia a plateia, e alguns espectadores postavam-se em bancos que pareciam fazer parte dos vagões." Percebe-se que a disposição do cenário, que posicionava os espectadores enquanto passageiros do trem, procurava destruir "o ilusionismo do teatro 'burguês', devido à interpenetração de tempo e espaço cênicos e empíricos" (ROSENFELD, 2012, p. 47). Porém, ao inserir o público no âmbito fabular e, portanto, no universo cênico, essa "interpenetração" acabou se dissolvendo, restando somente o tempo e espaço da ação representada.

Figura 13 – Cena final de *O último carro*, na qual as mulheres velam o corpo de Deolindo (1976)



Fonte: Exposição Confluências

Isso, claro, viabilizado também pelo que já foi examinado dramaturgicamente, como a fusão entre atores e personagens e a tentativa de manutenção de certo encadeamento próprio a uma ação dramática. Tudo corroborando a anulação da distância entre intérpretes e frequentadores de classe média do Opinião, que em sua maioria, certamente, nunca tiveram a necessidade de fazer uso de um trem suburbano. O que, por sua vez, é reforçado pelas críticas de Miriam Alencar e Tânia Pacheco ao espetáculo, citadas e analisadas por Maria do P.S.C. Marques, em passagens que apontam para o tipo de relação estabelecida entre público e peça: "Fim do espetáculo, um espectador se aproxima, respeitosamente apaga uma das velas e vai embora em silêncio", Miriam Alencar (apud MARQUES, 2016, p. 158) cita que essa "cena se repetiu com frequência nesses oito meses em que a peça está em cartaz no teatro Opinião". E procurando entender as motivações de tal atitude, a crítica comenta que, segundo o diretor do espetáculo, "em algumas cidades do Brasil, é comum, num velório, um dos presentes apagar uma das velas acessas próximas ao morto, num sinal de derradeira homenagem" (ALENCAR apud MARQUES, 2016, p. 158). Tânia Pacheco registra outro caso de recepção do espetáculo alinhado ao citado por Alencar:

> Uma noite [...], um velhinho, sentou-se na primeira fileira, comendo biscoitos de polvilho. No palco, Zé e Zefa, os mendigos, brigavam pelo dinheiro das

> esmolas. De repente, o velhinho levantou. Entrou no espaço cênico da estação, e silencioso, deu os biscoitos aos dois atores. (ALENCAR apud MARQUES, 2016, p. 160)

Por meio desses exemplos, é possível concluir sobre o envolvimento provocado pela peça e sua encenação, em que a empatia dos espectadores se configura como um dos efeitos cênicos mais marcantes. O mesmo procedimento, que procura envolver o público enquanto "ator" da ficção, se repete na montagem da peça de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, previamente citada e realizada na sequência da encenação de *O último carro*:

> Se na entrada no Opinião há um cartaz indicando um Hotel popular, se a sala de espera foi decorada com camas baratas e colchões, se o próprio público se senta sobre mini colchões vagabundos, a atmosfera no palco e o espaço cênico são bem mais do que um teatro de arena comum (PACHECO apud MARQUES, 2016, p. 162).

A criação de uma atmosfera, que diferencia o espaço cênico de "um teatro de arena comum", reforça o princípio da ilusão como eixo basilar de sua recepção, suscitada mais uma vez, pela inserção cênica do espectador. Em ambos os casos, percebe-se que, assim como analisado do ponto de vista dramatúrgico no capítulo anterior, a encenação se manteve vinculada a alguns pressupostos dramáticos, ainda que esse não fosse o objetivo de seu diretor. No entanto, a proposta verificada nas encenações de *O último carro* e *Dois perdidos numa noite suja*, de uma maior comunicação entre palco e plateia, é reconfigurada em *Mural mulher*.

> 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 plateia até o terceiro sinal. Depois se reúnem no centro do palco[88].

Essa dinâmica se repete durante o intervalo, que marca a passagem entre os dois únicos atos da peça, e, distanciando-se de um mero recurso formal, as entrevistas realizadas com as mulheres da plateia passam a integrar o espetáculo. No início do

[88] As citações da peça não serão seguidas de referência, posto a versão aqui analisada não estar publicada e ter sido cedida à pesquisa pela professora doutora Maria P.S.C. Marques.

segundo ato, a rubrica indica que as atrizes "vêm agora com gravadores e vão ligando um a um. As entrevistas realizadas com o público, durante o intervalo, começam a ser ouvidas, umas misturadas às outras." Nesse caso, observa-se que, diferentemente do que acontece em *O último carro* e em *Dois perdidos...*, o amplo universo figurado para refletir sobre a situação da mulher na sociedade contempla também o público de classe média do Opinião. Essa identidade entre palco e plateia, muitas vezes alvo das críticas construídas na peça, corrobora a utilização de recursos que neguem uma direta identificação e acarreta a pesquisa de outras formas de interação. Sendo que, como comenta Henrique (2006, p. 51), "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". Essa nova disposição cênico-dramatúrgica, como em *A lenda do vale da lua*, permuta o princípio da "interpenetração de tempo e espaço cênicos e empíricos" (ROSENFELD, 2012, p. 47) pela ratificação de um tempo e espaço únicos, pautados pelo presente da representação. Como evidencia João das Neves (apud MESQUITA, 1999, p. 23), essa relação é observada por ele nos "brincantes [que] têm perfeita noção de estarem ali a mostrar personagens", deixando ver que a partir de *Mural mulher*, suas peças passam a ser informadas pelos aspectos modelares da cultura popular, que fornecem ao autor novos códigos de criação.

Mas cabe também dizer que, além de convocar as mulheres do público a integrarem o *mural* apresentado, enquanto o que, de fato, são, ou seja, espectadoras – cuidando para que a mistura de vozes não exponha demasiadamente nenhuma delas –, o expediente se presta a explicitar o processo de criação da peça. A isso concorre a primeira conversa entre as atrizes sobre as entrevistas e seus contextos de realização, seguida por um depoimento reproduzido no espetáculo e acompanhado visualmente por um foco de luz apenas no gravador. Dessa forma, é apresentada a base sobre a qual foi composta a peça, convencionando pactualmente com o público o que será visto e ouvido. E isso porque, como escreve Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 164): "O texto foi resultado de entrevistas, orientadas por João das Neves, realizadas pelas atrizes que trabalhavam no Opinião." No que se refere ao tratamento desse material, o autor ainda explica que: "Algumas dessas entrevistas foram aproveitadas em bruto, outras, apenas em parte. Depoimentos completos e até poemas, que depois foram musicados, que procuramos construir a respeito da situação da mulher na sociedade atual" (GARCIA, [1982?], n.p.)

Nesse sentido, cabe ainda verificar outra referência que se acredita decisiva para o amadurecimento do fazer teatral épico-dialético de João das Neves e que representa a retomada de um modo de trabalho previamente experimentado pelo Grupo Opinião. Pois, as investigações que marcam o projeto teatral iniciado com *Mural mulher*, enquanto peça-síntese, tem também caráter documentário, que, pode-se dizer, provém de outros "modelos". Entre eles, as experimentações da peça radiofônica de seu tempo, que ainda deixam ver o relacionamento de Neves com a indústria cultural na década de 1970.

O intercâmbio entre a Alemanha e o Grupo Opinião

Em entrevista concedida à pesquisa, João das Neves explica os caminhos e os meios que viabilizaram seu contato com a peça radiofônica:

> Por volta de 1971/72, uma moça alemã estava no Brasil com o marido e ia ao teatro assistir a estas leituras. Ela se interessou pelo trabalho todo e começou a pegar uma série destas peças que nós líamos e mandar para a Alemanha. Estas peças eram radiofonizadas lá. Várias peças vieram a ser radiofonizadas lá, e nós estabelecemos um contato muito estreito com este casal. E eles nos convidaram para ir à Alemanha fazer um estágio na Westdeutscher Rundfunk[89].

As "leituras" a que João das Neves refere-se foram realizadas no Seminário de Dramaturgia Opinião, exposto e examinado no capítulo anterior. E a "moça alemã" que nelas esteve presente é Margret Cordes-Kraft (1973, p. 19), cujo interesse pelo debate sobre as produções artísticas, que ela afirma já acontecer na Alemanha desde 1964, a levou a participar assiduamente das discussões públicas realizadas por João das Neves no Opinião. Logo, uma estreita parceria se firmou entre os dois, e Cordes-Kraft foi a principal responsável pela colaboração que veio a se estabelecer entre Neves, representando o Grupo Opinião, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), o Instituto Goethe e a Westdeutscher Rundfunk[90] (WDR). Só na década de 1970, por intermédio do

[89] Conforme informação que consta na entrevista a mim concedida em 22 de novembro de 2012, durante a elaboração da pesquisa para minha dissertação de mestrado. As passagens dessa entrevista que dizem respeito ao Grupo Opinião são inéditas por não terem sido incluídas na dissertação, cujo objeto era especificamente a produção crítica de João das Neves para o jornal *Novos Rumos* em 1960, e acompanham agora a presente tese. Portanto, suas demais citações no corpo do texto serão acompanhadas da referência "NEVES, 2012 – informação verbal".

[90] A WDR faz parte do agrupamento de nove canais públicos regionais, cuja programação é voltada para a Alemanha como um todo e que leva o nome de Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-

ICBA, duas peças lidas no Seminário de Dramaturgia Opinião foram radiofonizadas pela WDR: *O processo Crispim*, do jornalista Luiz Gutemberg, em 1971, e *Nada de novo em Babaneiralle*, de Ricardo Meirelles Vieira, em 1978, que, segundo João das Neves (1979, p. 62), é "uma versão um pouco modificada do *Palácio dos urubus*", do mesmo autor[91].

Mas, o trabalho de João das Neves no Opinião ainda resultou em outras ações, fruto da parceria com Cordes-Kraft e da colaboração do ICBA, como a realização, em 1972, do Seminário da Nova Dramaturgia Alemã. O evento teve como objetivo oferecer um panorama do teatro alemão do pós-guerra, com destaque para a importância, na Alemanha, da peça radiofônica. Estendendo-se do dia 21 de novembro a 5 de dezembro, sua programação contou com palestras de: Anatol Rosenfeld (O Teatro Documentário); Willy Keller, dramaturgo, ensaísta e tradutor romeno radicado no Brasil (A Base do Moderno Teatro Alemão); e Margret Cordes-Kraft (Peças Radiofônicas na Alemanha). Foram ainda realizadas leituras dramatizadas das peças *Uma visita*, de Martin Walser, e *Insulto ao público*, de Peter Handke, além da projeção de *Antithese*, de Mauricio Kagel. É importante também mencionar que todas as atividades tiveram entrada franca e foram seguidas de debate com o público presente.

Uma síntese do Seminário da Nova Dramaturgia Alemã foi publicada na *Revista de Teatro SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em dezembro de 1973, patrocinada pelo Grupo Opinião e pelo Instituto Goethe. A edição traz um texto de apresentação de João das Neves, além dos artigos de Willy Keller, Anatol Rosenfeld e Margret Cordes-Kraft, que levam os mesmos títulos de suas falas no Seminário. Acompanham esse material dois breves perfis dos dramaturgos Martin Walser e Peter Handke, em que constam uma cronologia dos seus trabalhos e alguns trechos de entrevistas ou depoimentos dos autores. E, para fechar, a edição contempla a peça *Uma visita*, de Martin Walser, lida no Seminário e escrita em 1961, que segundo o próprio autor, se trata de "um ensaio em diálogos depois de ter escrito muitos anos em prosa" (WALSER apud CORDES-KRAFT, 1973, p. 24). Ainda, de acordo com Magret Cordes-Kraft (1973, p. 24), a peça "é uma sucessão dos trabalhos da década de 1950", cujos

rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands (ARD). Essa associação de emissoras de radiodifusão estatal foi também a responsável pela criação do primeiro canal de televisão alemão.

[91] De acordo com Cordes-Kraft, uma adaptação de *Morte e vida severina*, de João Cabral, foi transmitida pelas emissoras alemãs em 1967 (CORDES-KRAFT, Margret. Peças radiofônicas na Alemanha. **Revista de Teatro SBAT** – Número especial, Rio de Janeiro, 1973, p. 25).

conflitos “giram em torno do matrimônio e da relação entre compromisso assumido e liberdade sexual”, figurados por meio de representantes de camadas sociais diferentes.

Dando continuidade à apresentação do painel levantado do trabalho de João das Neves para o intercâmbio entre a dramaturgia e o teatro alemães, em 1973, entre os dias 28 e 31 de maio, o Grupo Teatro Gomez, de Madri, fez uma curta temporada no Opinião. Segundo João das Neves (1973, p. 1), “sem dúvida uma das mais relevantes visitas de um grupo teatral estrangeiro nos últimos vinte anos, para o teatro Opinião, não se constitui assim em mero acaso, mas sim consequência natural da daquela colaboração”, diga-se, do ICBA. Pois, apesar do elenco espanhol, o repertório essencialmente de língua alemã mobilizou o Instituto Cultural Brasil-Alemanha a patrocinar as apresentações. O grupo, formado por cinco atores incluindo seu diretor, que dá nome ao coletivo, foi fundado por José Luiz Gomez, nascido na Espanha, mas com formação teatral na Alemanha, cursos na escola de mímica de Jacques Lecoq, em Paris, e um estágio na Polônia com Jerzy Grotowski. A passagem do grupo pelo Brasil, como já aponta o depoimento de João das Neves, foi recebida com entusiasmo por ser “a primeira visita, em muitos anos, de um elenco espanhol” (MICHALSKI, 1973b, p. 2), para o que também contribuiu o reconhecimento de seu diretor “como um dos mais talentosos encenadores do teatro espanhol de vanguarda” (MICHALSKI, 1973b, p. 2).

Não deixou, entretanto, de ser motivo de excitação a razão pela qual o Grupo Teatro Gomez havia conseguido o patrocínio do ICBA: o próprio repertório. Três foram as peças apresentadas: uma transposição cênica do conto de Franz Kafka “Comunicação a uma academia”, e duas obras de Peter Handke, o mimodrama *O pupilo quer ser tutor* e *Kaspar*, “uma das obras mais perturbadoras e polêmicas ultimamente surgidas nos palcos europeus”, segundo Yan Michalski (1973b, p. 2). Peter Handke[92] já havia sido apresentado ao público do Opinião e, ao que parece, aos espectadores brasileiros, por meio da leitura dramatizada da peça *Insulto ao público* no Seminário da Nova Dramaturgia Alemã, realizado em 1972.

O intercâmbio teatral Brasil-Alemanha, iniciado e difundido por João das Neves no início da década de 1970, gera novas atividades em 1976, desta vez centradas no debate

[92] Um dos roteiristas de *Asas do desejo* e um dos ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura de 2019, Handke já se mostrava um autor controverso desde a juventude, como percebe-se em *Kaspar*, que inaugura a “tortura linguística” – expondo a língua como instrumento de dominação – explorada em suas peças seguintes (CORDES-KRAFT, op. cit., p. 27).

sobre a peça radiofônica e espraiadas para São Paulo. Em ambas as cidades, o evento teve o título Seminário Sobre a Peça Radiofônica[93], mostrando um esforço maior de divulgação do gênero no Brasil. O primeiro desses eventos é realizado no espaço do Opinião, portanto, no Rio de Janeiro, entre os dias 30 de março e 02 de abril. Promovido novamente pelo próprio grupo e pelo ICBA, ele agora ganha o apoio não só do Serviço Nacional do Teatro, como também do Departamento de Cultura da Secretária de Educação e Cultura. Já no caso de São Paulo, ele é patrocinado pela Fundação Anchieta, pelo Instituto Goethe e pela Associação Brasileira de Teleducação, sendo realizado entre os dias 22 e 27 do mesmo mês. O evento apresenta uma estrutura muito semelhante nas duas cidades, mas cabe observar que em São Paulo as vagas foram limitadas, e foi necessária a realização de inscrição para participar do evento, ao contrário do Rio, que manteve sua entrada franca.

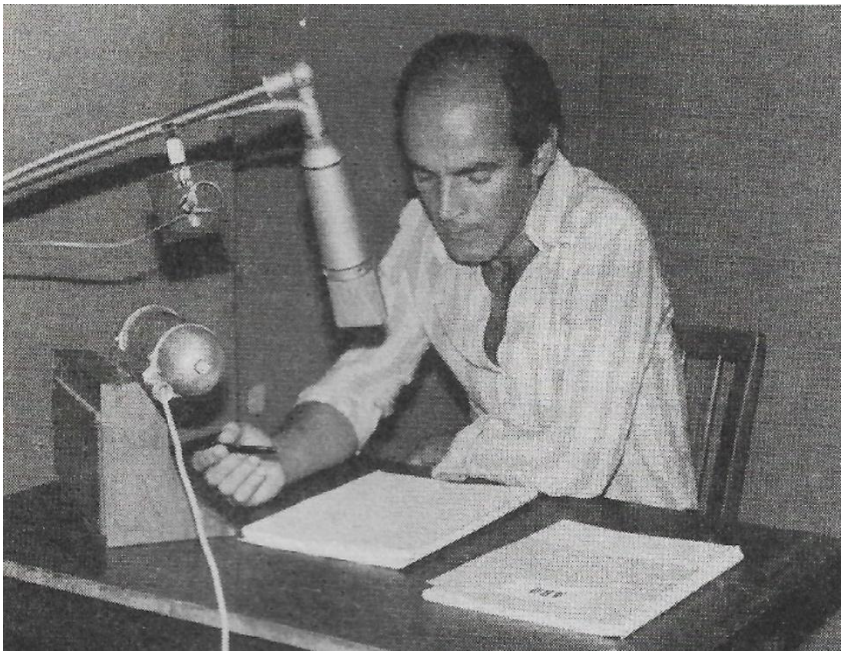
Paul Schultes, diretor do setor de peças radiofônicas da Rádio de Colônia falou sobre o panorama internacional e as condições de produção da peça radiofônica na Alemanha. Outras conferências foram realizadas, como a de Ulrich Lanterbach, da Rádio de Frankfurt (Tendências Contemporâneas – Texto e Realização), a de Margret Kraft-Cordes (O Aproveitamento Pedagógico) e dos brasileiros Júlio Medaglia e Iberê Cavalcanti (O Cenário Cultural Brasileiro no Rádio), e Fernando Peixoto e Maria Helena Küchner (O Cenário Cultural Brasileiro no Teatro). Na ocasião, ainda foi apresentada uma versão em língua portuguesa da peça radiofônica *Cruelândia*[94] (Crueland), de Hubert

[93] Ainda que João das Neves tenha participado dos bastidores do evento, ele já não foi organizado por ele, mas sim por sua parceira Margret Kraft-Cordes, haja vista a coincidência com uma das temporadas de *O último carro*. Por sua vez, as palestras e os debates, no Rio, foram coordenados por Willy Keller, enquanto que, em São Paulo, o evento foi organizado por George Bernard Sperber. Já sem vínculos com o Opinião, é oportuno citar que se encontram notícias de um Segundo Seminário Sobre a Peça Radiofônica realizado pelo Instituto Goethe em São Paulo no ano de 1977, quando teria também acontecido o Primeiro Concurso de Peças Radiofônicas Brasileiras; assim como, em 1979, há relatos de ter sido promovido pelo Instituto Goethe, Fundação Padre Anchieta e Fundação Konrad Adenuer, um seminário de produção ou *workshop* sobre a peça radiofônica.

[94] De acordo com os pressupostos da nova peça radiofônica e da estereofonia: "No lugar de uma corrente de consciência", opta-se "por uma montagem de momentos da consciência, conduzindo a formação de um mosaico que integra pedaços da mentalidade, do meio-ambiente, da biografia e da psiquê de um epilético" (SCHULTES, Paul. Introdução. In: **Cruelândia**. Alemanha: Instituto Goethe, 1975, p. 25). Esse "mosaico" é composto por narrações do protagonista, em que se misturam tempos/idades e diferentes sintomas provocados pela epilepsia, confrontados com as atitudes das pessoas que participam de seu círculo relacional: pai, mãe, médico, professor, crianças, pastor e alguns "burgueses típicos", que às vezes, se associam em coros de representação social mais ampla. Por isso, as personagens não têm nome e mostram a violenta reação de uma *cruel* comunidade, que se une na perseguição moral e física do protagonista até sua morte. Segundo os tradutores, "o que caracteriza essa peça radiofônica é a ausência completa de qualquer sensacionalismo ou falsos efeitos dramáticos". E, nesse sentido, percebe-se o

Wiedfeld, premiada com o Prix Itália[95] 1972. Produzida pela WDR e traduzida por Willy Keller e Nice Rissone, ela foi interpretada[96] por João das Neves, que auxiliou Klaus Mehrländer, atuando como assistente de direção.

Figura 14 – João das Neves em gravação de *Cruelândia* (1974)



Fonte: CORDES-KRAFT, 1975, p. 146

esforço de figurar o protagonista como alguém à margem do sistema capitalista, que não se enquadra no mundo do trabalho e, portanto, nos processos de produção e consumo. Em grande parte, tal intenção se revela na exploração das possibilidades acústicas da estereofonia, indicadas, inclusive graficamente, no manuscrito, que estabelece quatro diferentes posicionamentos das vozes, bem como o deslocamento entre eles: extrema esquerda e direita, centro esquerda e direita. Também de acordo com os tradutores, se essa divisão acústica "empresta ao espaço uma profundidade plástica incomum", a música e os ruídos "são elementos puramente funcionais e nada têm a ver com o irritante e meloso acompanhamento musical das conhecidas radionovelas" (RISSONE, Nice; Keller, Willy. Observação dos tradutores. In: **Cruelândia**. Alemanha: Instituto Goethe, 1975 p. 140). Entre esses sons estão: latidos de cachorros, ruídos metálicos, marcações de batuta que regem o coro infantil, dobrar de sinos, arrastar de pés, além de canções não especificadas da banda britânica de *rock* Pink Floyd, do instrumentista mexicano Carlos Humberto Santana Barragán e do saxofonista estadunidense Ornette Coleman.

[95] Prêmio internacional italiano de televisão e rádio, criado em 1948 pela Radio Audizioni Italiane, hoje demoninada Radiotelevisione Italiana.

[96] A peça também teve as atuações de Altair Pimpão, Fernando Peixoto, Guilherme Dieken, Henrique Gnypeck, Luzia Griethe, Sandra Dieken, Vanilda Paiva, Victor Haegeli e Zulma Pimpão, além de algumas crianças que compunham um coro infantil. O som e a técnica ficaram a cargo de Günther Half.

O manuscrito em versão bilíngue de *Cruelândia* foi publicado em 1975 no Brasil, pelo Instituto Goethe. Essa publicação, bem como o número especial da *Revista de Teatro SBAT* supracitado, dá mostras do empenho em apresentar e difundir a peça radiofônica no Brasil, encampando e estimulado por João das Neves. Além da peça ser um exemplo concreto das mais recentes experimentações daquele momento, o manuscrito ainda é acompanhado de um "Protocolo de produção da peça radiofônica *Cruelândia*", produzido por Margret Cordes-Kraft, em que ela esmiuça o processo de gravação em seus aspectos organizacionais, técnico e artísticos, recorrendo a fotos ilustrativas. A "Introdução", de Paul Schultes, faz um balanço histórico da peça radiofônica, e a "Bibliografia", ainda que exclusivamente em língua alemã, enseja uma ampla pesquisa aos interessados no aprofundamento do gênero. Essas publicações se mostraram, durante a pesquisa agora realizada, de grande importância, por serem as poucas fontes sobre a peça radiofônica alemã traduzidas para o português, contendo obras consagradas, experimentações acústicas, reflexões e um apanhado histórico do gênero. No entanto, pelo desconhecimento de tais materiais, a principal referência para quem aborda esse tema ainda hoje é o livro *Introdução à peça radiofônica*, organizado por George Bernard Sperber. Por isso, as apresentações e análises empreendidas neste trabalho se baseiam amplamente nos materiais levantados ao longo da pesquisa, a fim de apresentá-los e destacá-los.

Tendo em vista o envolvimento e o esforço de João das Neves na divulgação da dramaturgia alemã no Brasil e vice-versa, a Fundação Konrad Adenauer[97] concede, em 1976, uma bolsa de estudos para a pesquisa da peça radiofônica na sede da Westdeutscher Rundfunk, em Colônia. Esse estágio, para qual o acompanharam Fernando Peixoto e Germano Blum com os mesmos fins, foi, de acordo com Neves, sua terceira excursão para a Alemanha. Em entrevista concedida a Vera Candido, ele conta que: "Em 1974 recebi o primeiro convite para ir à Alemanha. Em 1975 fui pela segunda vez, já para discutir as bases dos concursos de peças radiofônicas. E agora pela terceira vez, com um convite estendido em forma de bolsa, através da Fundação Konrad Adenauer" (NEVES, 1979, p. 62-63).

[97] Instituição benemerente alemã fundada em 1956 e associada ao partido da União-Democrática-Cristã, com sede em Berlim.

Imagina-se que a segunda viagem citada por João das Neves tenha sido dedicada à organização do Seminário Sobre a Peça Radiofônica, realizado em 1976. Mas, ainda sobre o estágio, Neves (1979, p. 63) explica que:

> Ficamos inicialmente dois meses em Berlim, sem nenhum contato com a rádio, aprimorando nossos conhecimentos da língua alemã para que pudéssemos ficar depois quatro meses radicados em Colônia, acompanhando o trabalho na rádio em todos os seus aspectos, inclusive nos critérios de escolha do material brasileiro e sul-americano. [...] o trabalho com a rádio foi o aspecto principal de nossa viagem.

Como acima evidenciado, esse trabalho fornece a João das Neves um amplo conhecimento teórico e prático da peça radiofônica, inclusive, das mais recentes experimentações realizadas naquele momento. E, como se procurará aqui mostrar, acredita-se que o processamento dessa experiência seja muito significativo para o seu fazer teatral futuro. Caudatária da literatura, do teatro e do cinema, a história da peça radiofônica é marcada pelo debate em torno de sua autonomia, de seu reconhecimento enquanto uma categoria artística nova, ora reivindicada no campo literário, ora no campo da realização eletroacústica. Nesse sentido, uma de suas definições refere-se a um gênero "composto por quatro elementos básicos: um texto de cunho literário apresentado pela voz humana, o som de ruídos e música, e a pausa, isto é, a suspensão temporária de som" (EGGENSPERGER, 2009, p. 92). Mas há ainda, conforme verifica-se no livro organizado por George Bernard Sperber (1980, p. 125), quem advogue que "os traços da peça radiofônica não são deduzíveis literariamente".

A peça radiofônica alemã

O que pode parecer óbvio – o fato da existência da peça radiofônica estar condicionada a um invento técnico, o rádio, e se configurar como uma proposta artística dentro de um meio de comunicação de massa –, é, na verdade, o que determina muito das discussões de ordem estética, como a forma de entremear os seus elementos e explorar o meio acústico. Pois o que esse gênero fez foi posicionar teóricos e artistas em relação às concepções da finalidade radiofônica. E, desde o princípio, é essa a questão de fundo que embasa suas diferentes e divergentes apreciações ao longo dos tempos. A título de exemplo, alguns, como Richard Kolb (apud SPERBER, 1980, p. 121), no início da década de 1930, defendem que: "O ator radiofônico não fala [...] com uma massa compacta de

centenas de milhares de pessoas, mas com o ouvinte, com o ouvinte individual." Já outros, como Hermann Pongs (apud SPERBER, 1980, p. 114), contemporâneo de Kolb, acreditam que:

> O rádio acopla uma tarefa individual a uma tarefa coletiva, fala ao interior de cada um e procura o que há de humanamente comum em centenas de milhares de pessoas. Neste sentido, o fator determinante, em primeiro lugar, é a necessidade da massa. Transmite-se ao indivíduo aquilo que todos querem. O rádio torna-se o meio de comunicação mais generoso para informações e educação. Nele podem ocorrer experiências coletivas extraordinárias, que sobrepujam o jornal em imediatez e nos efeitos sobre a comunidade.

Tais posicionamentos deixam ver o teor dos debates que marcam as primeiras experimentações da peça radiofônica e que sustentam a sua história. Na esteira do exposto por Pongs, Brecht produziu "um conjunto de breves artigos sobre esse então novo meio de comunicação, escritos entre 1927 e 1932" (FREDERICO, 2007, p. 217). E segundo Margret Kraft-Cordes (1973, p. 19): "Só no fim dos anos vinte, quando Bertolt Brecht desenvolveu sua 'Teoria do rádio', esboçou-se uma dramaturgia independente nas peças radiofônicas." Por isso, de acordo com certa periodização, sua primeira fase se estenderia de 1929 a 1933, ainda que, anos antes, experiências isoladas inaugurem o gênero na Europa, como *Danger* (Perigo), de Richard Hugles, transmitida em Londres no mês de janeiro de 1924, e *Zauberei auf dem Sender* (Magia na emissora), de Hans Flesch, com estreia em outubro no mesmo ano em Frankfurt, e considerada a primeira peça radiofônica alemã.

Cinco são os artigos que compõem a teoria de Brecht, em que ele "desmascara o significado político da utilização burguesa do rádio" (PEIXOTO, 1980, p. 6). De acordo com Celso Frederico (2007, p. 224), o mais importante deles seria "O rádio como aparato de comunicação", traduzido para o português por Tercio Redondo e publicado em 2007, na revista *Estudos Avançados*[98]. O principal argumento de Brecht (2007, p. 228), nesse texto, é que "o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação". O que ainda significa dizer que ele deve "organizar o ouvinte como fornecedor" e "imprimir nos assuntos públicos um caráter realmente

[98] Os demais textos, já com os títulos traduzidos para o português, são: "O rádio: Um descobrimento antediluviano", "Sugestões aos diretores artísticos do rádio", "Aplicações" e "Nota sobre *O voo sobre o oceano*". Este último foi publicado, com tradução de Fernando Peixoto em BERTOLT, Brecht. **Teatro completo 3**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004, p. 184-186.

público" (BRECHT, 2007, p. 229). Ou seja, "tornar interessante o que interessa", possibilitar o intercâmbio e "permitir que o público não apenas seja ensinado, mas que ele também ensine" (BRECHT, 2007, p. 231).

Dessa forma, "Brecht propõe a democratização do rádio, aconselhando também a transmissão de obras exclusivamente destinadas a esse meio de expressão", e "acentua a necessidade de se buscar uma estrutura expressiva nova, para experimentar uma linguagem que ganhe sua gramática nova, a partir de seus próprios recursos narrativos" (PEIXOTO, 1980, p. 6-7). Na direção de Walter Benjamin (1985) – que também se aventurou no campo da peça radiofônica –, Brecht desejava que o advento da reprodução técnica e da difusão em massa, fundamento de sua produção, se fizesse em favor de seu caráter coletivo e não no interesse de uma minoria de proprietários. Por isso, como fim último de suas teorizações, Brecht "não queria apenas 'democratizar' o acesso dos consumidores à radiodifusão, mas 'abalar a base social deste aparato'" (FREDERICO, 2007, p. 224). Nessa perspectiva, sua peça "*O voo sobre o oceano*[99] [1929] não foi um material destinado a ser usado pela rádio, mas sim, algo que deveria modificá-la" (PEIXOTO, 1980, p. 6).

As experimentações de Brecht e os argumentos apresentados em sua "Teoria do rádio", que marcam a primeira fase da peça radiofônica alemã, tornam-se uma referência para aqueles que, no decorrer dos tempos, buscam trabalhar pela democratização desse meio de comunicação de massa. Tais esforços, porém, foram brutalmente interrompidos pelo nazismo, que exilou e assassinou muitos dos artistas alinhados a essas ideias. Em vista disso, a segunda fase da peça radiofônica alemã tem início em 1945, estendendo-se até o início dos anos 1960. Esse momento é apontado como "a idade de ouro da peça radiofônica", mas, em relação à finalidade da radiofonia, os impulsos democratizantes perdem espaço para uma "forma que, embora permita que se fale simultaneamente com muitas pessoas, não o faz com elas enquanto massa, mas enquanto indivíduo[100]" (SPERBER, 1980, p. 130). Desse modo, a peça radiofônica perde seu caráter coletivo,

[99] Ainda que escrita para teatro, a sua peça *Santa Joana dos Matadouros* (1929/1930), ganhou uma versão abreviada para ser transmitida pela Rádio Berlin como peça radiofônica (CORDES-KRAFT, op., cit., p. 20).

[100] Para o rechaço alemão ao uso político e social do rádio contribuiu a elaboração da experiência nazifascista, que usava a radiodifusão como um de seus principais meios de propaganda. Também fruto de certo processamento da guerra, autores como Beckett e Pinter, na Inglaterra, Tardei e Ionesco, na França, entre muitos outros que fazem parte do mesmo escopo irracionalista de criação anteriormente abordado, se aventuraram na peça radiofônica, influenciando as produções alemãs.

para se dirigir "ao indivíduo em seu isolamento, no seu 'quartinho' privado" (SPERBER, 1980, p. 142).

O caráter ilusionista das peças radiofônicas da década de 1950, que procuram anular a distância entre aparelho e ouvinte na busca de uma identificação com o texto transmitido, passa a ser questionado no início dos anos 1960. E a hegemonia do que ficou conhecida como "estética da inteorização" ou "dramaturgia do fluxo de consciência", é definitivamente abalada em meados da década de 1960, quando então tem início a terceira fase da peça radiofônica alemã, também conhecida como "nova peça radiofônica". Para além do engajamento de certos autores, concorre para o balanço crítico das formas tradicionais o advento da estereofonia[101], quando as novas condições do progresso técnico exigem reflexões de ordem dramatúrgica. Do ponto de vista estético, esse avanço técnico implica a percepção, por parte do ouvinte, de certas localizações espaciais, como à esquerda ou à direita, favorecendo até mesmo certa noção de profundidade. E, do mundo interior da peça radiofônica tradicional, o acontecimento acústico é transferido para o espaço que se encontra diante do ouvinte. Nesse novo contexto, que coincide com o momento em que Neves, Peixoto e Blum realizaram o estágio na Alemanha, Brecht e sua "Teoria do rádio" ganham renovado interesse, e surge o que se chama de "novo realismo", dividido em duas tendências: o "metateatro" ou, no caso radiofônico, as "peças faladas", e o "teatro documentário" ou a "peça radiofônica de som original".

Ambas as tendências têm em comum, como escreve Margret Cordes-Kraft (1973, p. 28), "a desconfiança em vista de uma língua tradicional, padronizada". E um dos representantes mais proeminentes das peças faladas é Peter Handke, já aqui mencionado, que segundo Anatol Rosenfeld (1973, p. 13), "analisa ou critica tanto o próprio teatro e sua linguagem verbal e gestica, como o público e seu comportamento". A outra tendência,

[101] Em termos muito concretos, a diferença do processo de gravação e reprodução tradicional, mono, para o estereofônico, é que: "No lugar do sistema de canal único, existe um sistema de dois canais, isto é, em lugar de termos uma recepção com apenas um ouvido, temos agora uma recepção através de dois ouvidos" (KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard [org.]. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980, p. 17-18). Com essas inovações, as circunstâncias antes exclusivamente dramatúrgicas, passam a ser agora acústicas e, mais, a não depender da realidade de gravação. Pois "o engenheiro de som [...] pode determinar os efeitos estereofônicos espaciais, alargar ou diminuir a posição da base e pode, independentemente da posição da fonte sonora durante a gravação, modificar as direções da forma que desejar" (Idem, ibidem, 1980, p. 20). O realizador acústico, seja o engenheiro de som, o diretor ou até memo o produtor, conquista então o *status* de coautor, e o texto, a palavra falada, se torna um dos elementos a serem combinados com outros sinais acústicos; é quando se "transfere o trabalho dramatúrgico da escrivaninha para o estúdio" (SPERBER, George Bernard. Introdução. In: _____ [org.]. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980, p. 170).

a da peça radiofônica de som original, tem no teatro documentário, que remonta a Erwin Piscator, e em Peter Weiss mais recentemente, alguns de seus precursores. Para Anatol Rosenfeld e seu inegável interesse pelo que ele também chama de "reportagem cênica", Weiss havia alcançado os melhores resultados no caminho do teatro documentário até aquele momento, na medida em que, ao unir réus e vítimas, sua peça *O interrogatório* descortinou "um recurso artístico que se distancia das ocorrências extremamente emocionais e dramáticas do processo real" (ROSENFELD, 1973, p. 15). Adaptada para a transmissão radiofônica, o efeito verificado por Rosenfeld parece ter sido intensificado, já que *O interrogatório* "provocou na Alemanha um impacto muito maior no rádio do que no palco, quando não se trata de testemunhas que estão fazendo o seu depoimento, mas quando vozes se dirigem à capacidade de imaginação do ouvinte" (CORDES-KRAFT, 1973, p. 23).

Dessas tendências, a peça radiofônica de som original, que mais interessa aqui, apresenta ainda duas possibilidades de utilização de seu material de base: uma que "usa textos já transmitidos", como os provenientes de pesquisas em arquivos oficiais, e a outra "que procura publicar a língua não publicada", a partir de entrevistas ou testemunhos dos excluídos do processo de comunicação (CORDES-KRAFT, 1973, p. 28). Essa concepção de som original, que se usa de "elementos colhidos 'ao vivo'" (SCHULTES, 1975, p. 23), reata com o projeto democratizante de Brecht e procura, ainda que em outros moldes e de certas limitações, fazer do ouvinte um "fornecedor" e "permitir que o público não apenas seja ensinado, mas que ele também ensine" (BRECHT, 2007, p. 231). Consequentemente, essa nova proposta modifica o modo de produção da peça radiofônica, e impele o autor a sair às ruas com seu gravador. Na busca por outra forma de encarar os fatos, que fuja à superficialidade e os apresente criticamente, o autor passa a "dividir" sua autoria com outros, evidenciando o esforço de aproximação de um processo criativo coletivizado.

Assim, a peça radiofônica que "usa textos já transmitidos" e a "que procura publicar a língua não publicada" lança mão de documentos, que se referem "à realidade e são reais", a fim de lê-los, interpretá-los, compará-los e julgá-los (SPERBER, 1980, p. 160). E "o meio desta verificação é a colagem", que "representa a atividade manipuladora e artificial que descobre autenticidade concreta do documento (o que transporta conteúdos), na medida em que submete este documento a novos relacionamentos" (SPERBER, 1980, p. 159). Como forma de articulação desses materiais, o processo de

colagem, portanto, se mostra a técnica capaz de compô-los estruturalmente por justaposição, passando a ser investigada e aprimorada.

Mas, essas descobertas e avanços também só foram possíveis em decorrência da exploração de outro princípio técnico, a gravação em fita magnética – "transferência de informações elétricas em informações magnéticas" (KLIPPERT, 1980, p. 28) –, que além das transmissões ao vivo, permitiu a reprodução do material acústico armazenado. Esse recurso técnico aguçou as possibilidades da montagem – "colagem em sequência de trechos escolhidos da fita" (KLIPPERT, 1980, p. 29) –, e, com isso, o estudo de novas funções do corte e da fusão. A nova peça radiofônica assume, então, uma posição fundamentalmente crítica, devido a inovações que refletem novas viabilidades formais e expressivas. E ainda que certo polo tenha se dedicado à pesquisa formalista, as experimentações da peça radiofônica de som original se sobressaem, e suas possibilidades são amplamente investigadas quando Neves, Peixoto e Blum realizam o estágio na Alemanha.

Enquanto um outro "modelo" cênico-dramatúrgico, acredita-se que a peça radiofônica de som original, a mais moderna forma radiofônica daquele período, permita a João das Neves retomar e verticalizar certos procedimentos já utilizados pelo Opinião, ao mesmo tempo em que favoreça uma forma de reconexão com o "povo", inviabilizada depois do golpe civil-militar de 1964. Mas, antes da análise de como os estudos sobre o rádio transformam o fazer teatral de João das Neves – o que é possível detectar a partir de *Mural mulher*, por isso chamada aqui de peça-síntese –, o assunto enseja apresentar as aspirações propriamente radiofônicas de Neves. Pois, ainda que o trabalho pretendido e almejado em parceria com uma rádio não tenha se efetivado, seu exame tangibiliza a relação do autor com a indústria cultural, que se fortaleceu na década de 1970 e engolfou vários artistas, inclusive, colegas de militância de João das Neves.

A relação de João das Neves com a indústria cultural

Após o estágio mencionado e visando um novo passo quanto ao que já vinha sendo construído no que se refere à apresentação e divulgação da peça radiofônica no Brasil, João das Neves assume o compromisso de adaptar os novos aprendizados para as bandas de cá. Engajamento que também se vê refletido em uma declaração de Fernando Peixoto (SPERBER, 1980, p. 10): "Nossa experiência e nossa vivência agora cobram de nós uma

prática real e uma entrega transformadora." De acordo com o seu projeto de produção de peças radiofônicas, João das Neves pretende desenvolver o seu trabalho em uma rádio pequena e utilizar a técnica de gravação e reprodução mono, cujas possibilidades artísticas já foram apontadas previamente. Mesmo reconhecendo que "se possa fazer muita coisa em estéreo, FM e até cabeça quadrafônica[102], como eles fazem lá, a gente quer fazer um trabalho em mono mesmo [...]", na medida em que ele "pode ser apanhado por um radinho de pilha no interior do Brasil[103]" (NEVES, 1979, p. 65). Como se vê, a opção pelo processo mono, no caso de Neves, não se vincula às suas condicionantes estéticas e sim a um ditame material, guiado por uma proposta de comunicação em ampla escala e que atinja, principalmente, as populações rurais, afastadas dos grandes centros urbanos.

Como idealizava Brecht (2007, p. 229), João das Neves objetiva criar alternativas para as "forças de desconexão", buscando se comunicar com os "desconectados". Nesse sentido, ele também acrescenta que sua intenção "é trabalhar e estudar uma linguagem acessível a esse tipo de ouvinte, mas sem fazer nenhuma concessão, sem menosprezar a capacidade de entendimento, de raciocínio, a inteligência desse ouvinte, que é um pouco a tendência de todo o trabalho de comunicação no Brasil" (NEVES, 1979, p. 65). Para tanto, como também entendia Brecht[104], ele se opõe ao rebaixamento da linguagem – o

[102] É ainda parte dos avanços técnicos a da estereofonia de "cabeça artificial", cujo funcionamento foi demonstrado no Brasil por Paul Schultes na ocasião do Seminário Sobre a Peça Radiofônica, realizado no Rio e em São Paulo no ano de 1976. Nesse caso, o instrumento de gravação é o que se chama "cabeça artificial", que procura reproduzir o processo da audição humana do modo mais próximo possível. No que se refere às percepções espaciais da radiofonia simples, elas se ampliam e se sofisticam, incluindo agora impressões mais refinadas de distância, como também de localização vertical. Assim, essa técnica, ainda em fase de experimentação, pretendia "transmitir um universo acústico totalmente envolvente" em relação ao ouvinte (KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard [org.]. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980, p. 22).

[103] Com o aparecimento do transistor, posterior ao funcionamento à base de válvulas eletrônicas, o poder de recepção do rádio aumentou muito, alcançando não só maiores áreas urbanas, como também certas populações rurais. Por sua vez, se comparada à televisão, a tecnologia empregada para a produção de um aparelho de rádio ou mesmo a constituição de uma emissora é muito mais simplificada. Por isso, a história mostra ser mais praticável a produção de conteúdo pelos próprios ouvintes ou por iniciativas individuais ou coletivas independentes. Esse é o caso das rádios operárias, mas também das emissoras piratas, das rádios livres e/ou populares e até mesmo das rádios comunitárias, cuja existência pode ser verificada até hoje. Também do ponto de vista da captação de recursos para a criação e manutenção de uma emissora de rádio independente, ou seja, que sua programação não esteja a reboque da publicidade que a paga, as estratégias são exequíveis, diferentemente da TV, que exige uma verba muito maior. E a estratégia de rádio clubes ou sócios-ouvintes ou amadores remonta o próprio início da radiodifusão no Brasil.

[104] De acordo com o próprio autor: "Falo de experiência própria quando digo que não se deve ter medo de colocar coisas novas e não habituais diante do proletariado, desde que tenham algo a ver com a realidade. Haverá sempre pessoas educadas, conhecedoras de arte, que vão dizer que 'o povo não vai entender'. Mas o povo, com impaciência, se livrará delas para se entender diretamente com o artista" (BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 121).

que se nota, por exemplo, na operação que implica o enxerto de conteúdos revolucionários a formas, até mesmo, conservadoras, como propõe Carlos Estevam Martins (1963, 1979) –, afirmando a necessária pesquisa de formas novas e próprias a esse meio de comunicação, que deem vazão aos conteúdos que almeja transmitir.

> Nós já temos uma tradição em radionovela e em teleteatro, mas esse ato de encarar a peça radiofônica como um trabalho que pode não apenas consagrar o gosto comum, mas pode se atirar a todas as tentativas de pesquisa, como por exemplo, a pesquisa de linguagem, de fixação de linguagens regionais, de desmembramento da própria linguagem no sentido de fazer uma pesquisa literária mais aprofundada, isso nós não temos, e é justamente esse trabalho que nós estamos querendo fazer[105] (NEVES, 1979, p. 65).

É evidente o seu esforço de democratização no sentido do alcance e da representação popular, manifesto no desejo de facilitação do acesso. Para tanto, e ainda que, segundo João das Neves, tenha se estabelecido um contato com a rede pública Rádio-TV Cultura[106], ele reconhece que o modelo alemão de subvenção "nem seria ideal para um país como o Brasil" (NEVES, 1979, p. 64). Até porque, ao falar sobre a experiência de estágio na Alemanha, Neves traz à tona veementemente a questão da censura, inexistente lá. Assim, ele toma como um imperativo a realização de um trabalho em uma emissora de pequeno porte, que talvez "queira arriscar um tipo de trabalho de certa maneira inovador, no sentido até da conquista de uma audiência que ela não teria meios comerciais de conseguir" (NEVES, 1979, p. 64).

Assumindo a inviabilidade do financiamento estatal para os fins de seu projeto e entendendo o rádio como um meio tão comercialmente administrado quanto a televisão, João das Neves procura reverter a própria lógica do mercado em seu favor, projetando

---

[105] João das Neves talvez também tenha se inspirado no Projeto de Educação pelo Rádio, que durou de 1° de setembro de 1961 a fevereiro de 1963, colocado em prática pelo Movimento de Cultura Popular já aqui mencionado. O MCP tinha como um de seus objetivos o combate ao analfabetismo, com Paulo Freire à frente do Projeto de Alfabetização de Adultos. Os programas do Projeto de Educação pelo Rádio eram transmitidos de segunda a sexta-feira, à noite, e tinham duração de uma hora. Seus conteúdos contemplavam Alfabetização, Educação de Base – inclusive, política – e Aritmética, sendo transmitidos por uma emissora local. Os finais de semana eram dedicados aos programas recreativos, que incluíam peças radiofonizadas pela equipe da Divisão de Teatro do MCP e novelas gravadas pelo Sistema Rádio Educativo do MEC (FÓRUNS EJA Brasil. Projeto de Educação pelo Rádio – Movimento de Cultura Popular. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/files/proj_escola_radio.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2021).

[106] Inaugurada em 1960 pelos Diários Associados, a partir de 1969 ela passa a ser mantida pela Fundação Padre Anchieta, que recebe recursos públicos, por meio do governo do Estado de São Paulo, e privados, por meio da venda de horários em sua grade de programação à publicidade.

sua parceria com uma rádio pequena, capaz de ser seduzida por uma nova programação que lhe favoreça mais ouvintes. O mesmo se percebe em suas perspectivas, ao menos iniciais, que não contemplam a incorporação do consumidor enquanto produtor, muito menos "abalar a base social deste aparelho" (FREDERICO, 2007, p. 224), mas antes elevar a qualidade das transmissões, "no sentido de [...] uma pesquisa literária mais aprofundada" (NEVES, 1979, p. 65). Tais aspectos, que pontuam a distância entre o pensamento de Brecht e de João das Neves dizem, acima de tudo, sobre circunstâncias históricas absolutamente distintas. Como comenta Celso Frederico (2007, p. 219) sobre as condições que permitiram a Brecht elaborar sua "Teoria do rádio": "O ativismo cultural do período deve-se à formação de um novo público, *produtor e consumidor* de arte, que exige a renovação do fazer artístico[107]." Já o projeto radiofônico almejado por João das Neves no final da década de 1970 não tem nenhum respaldo popular[108], sendo motivado

[107] Citando alguns exemplos da transformação que fomenta o projeto brechtiano, Frederico refere-se ao caráter verdadeiramente interativo da imprensa operária, que, inclusive, serviu como referência para as novas práticas teatrais, bem como à participação do público por meio da federação dos corais operários e às experimentações cinematográficas dos comunistas alemães. Especificamente sobre a radiodifusão, o autor destaca o seu uso pelo movimento operário durante os anos iniciais da República de Weimar, em que "o rádio faz sua estreia, servindo como meio para coordenar o movimento nas várias regiões do país e manter contato com o regime revolucionário da Rússia" (FREDERICO, Celso. Brecht e a "Teoria do rádio". **Estudos avançados**, São Paulo, 21 [60]. 2007, p. 220-221).

[108] Outro exemplo do rádio como um instrumento de politização, historicamente mais próximo de João das Neves e do qual ele certamente teve conhecimento, é o uso da radiodifusão durante a luta pela emancipação da Argélia entre 1954 e 1962. Frantz Fanon, que se propôs a estudar o papel desse meio de comunicação no processo de independência do país, comenta que até 1945, ele "se multiplica na sociedade dominante como instrumento técnico de informação", configurando-se "como um meio de resistência entre os europeus isolados e como meio de pressão cultural sobre a sociedade dominada". Esse fato, que reflete o acesso à informação, aponta antes para a estrutura social do país, extremamente desigual, e para as condições miseráveis em que vive a maior parte de sua população, excluída da esfera do consumo e, por consequência, da possibilidade de aquisição de um aparelho de rádio. Nesse sentido, o símbolo do monopólio francês dos veículos de comunicação, a *Radio-Argel*, reedição ou eco da Radiodifusão Nacional Francesa instalada em Paris, dirige-se exclusivamente aos representantes do poder na Argélia. Esse quadro, no entanto, começa a se alterar no início da década de 1950, quando impulsionados pelas lutas por independência travadas por outros países da África do Norte, como a Tunísia e o Marrocos, e pela adesão da Argélia à Frente Anticolonialista do Magrebe, o povo argelino percebe-se restrito a uma limitada rede de informações e passa a buscar outras fontes. Decorrido um ano do enfrentamento principiado pelo Exército de Libertação Nacional, "a aquisição de um rádio receptor na Argélia, em 1955, representa o único meio de obter de fontes não francesas notícias da Revolução", transmitidas por países vizinhos, como Egito e Síria. Para o que corroborava o fato de que o "analfabetismo generalizado do povo o deixava indiferente à expressão escrita". Mas a sua verdadeira força viria a se revelar no final de 1956, quando é criada a *Voz de Argelia Combatiente* (Voz da Argélia Combatente), pela direção política do movimento independentista. Tendo em vista as configurações do país e com o objetivo de alcançar o maior número de pessoas, ela transmitia suas mensagens em árabe, cabila e francês. Ainda segundo Fanon, com a sua criação, "os aparelhos de rádio se multiplicaram em proporções extraordinárias" e, fruto das necessidades materiais dos ouvintes, uma evolução técnica se viu repentinamente acontecer: "No caso do aparelho à pilha, forma melhorada e mais moderna do aparelho que funciona à base de eletricidade, o especialista das transformações técnicas nos países

pelo entusiástico ativismo de artistas e intelectuais, cujos entraves se escancaram. Esses que, ao serem impedidos de realizarem o que verdadeiramente os anima, procuram brechas para uma comunicação com o "povo", mesmo que limitada, por meio do que lhes parece, naquele momento, um meio mais acessível.

> Para nós, o rádio, ainda que seja o instrumento de maior penetração no povo brasileiro, parece um aparelho moribundo, medíocre ou limitado. Não é. Caberia a nós assumi-lo enquanto linguagem e instrumento: mergulhar em nossas origens e em nosso não revisado passado, sem preconceito ou medo, sem recusar os heroicos mas ingênuos instantes da Rádio Nacional ou da Mayrink Veiga ou da Cruzeiro do Sul, ou mesmo, das estapafúrdias e populistas tentativas de hoje. E descobrir, sem falso espanto, em nós e em nossas tradições populares, a possibilidade de uma utilização racional e até política de uma técnica que, entre nós, não chegou ainda a traduzir um vigor artístico respeitável (PEIXOTO, 1980, p. 09).

Coerente com a afirmação de Fernando Peixoto, Marcia Tosta Dias (2000, p. 52), comprova o crescimento, em quase vinte por cento, de domicílios com rádio no Brasil da década de 1970 para seguinte. Esses dados mostram que, apesar dos esforços empreendidos durante, principalmente, os anos 1950 e 1960 em prol da elitização e do "refinamento" de sua programação, o rádio havia agora de duelar a publicidade com outro meio de comunicação de massa[109]. E o resultado dessa disputa é que, "a partir da década

subdesenvolvidas poderia ver uma mudança radical. De fato, o argelino dá a impressão de que salta uma etapa e chega de repente às formas mais modernas de informação. Na realidade, vimos que esse 'progresso' se explica pela falta de eletricidade no campo argelino." O que significou a *Voz da Argélia Combatente* para o fortalecimento da guerra pela emancipação do país pode ser também medido pela reação, já que Fanon cita as ondas de interferência emitidas por estações francesas especializadas, a proibição de venda de aparelhos ou mesmo de pilhas de reposição a quem não fosse ligado ao governo francês e, a partir de 1957, o confisco de rádios e a censura à sintonização de determinadas frequências. Além do mais, quando Fanon escreve seu livro, em 1966, ele afirma que a *Voz da Argélia Combatente* se proliferou e os programas para o povo se difundiram, sendo os próprios argelinos agora seus produtores. Por tudo isso, o caso argelino é sem dúvida, um modelo de luta e resistência, amparado em uma concepção evolutiva dos meios de comunicação a serviço do povo e, portanto, um exemplo da passagem da distribuição em aparato de comunicação, como propunha Bertolt Brecht em sua "Teoria do rádio" (FANON, Frantz. *Aqui la voz de Argelia*... In: _____. Sociología de uma revolución. México: Ediciones Era, 1976, p. 50-76 – tradução nossa).

[109] Tinhorão afirma que, após as primeiras experiências na década de 1920, ao longo dos anos 1930, "a profissionalização do rádio começava a se fazer pelo atendimento das exigências mais imediatas das massas". E, com a inovação dos programas de auditório, a partir da década de 1940, o rádio "assume definitivamente a sua vocação de teatro das camadas mais pobres da cidade". Para as classes populares, os programas de calouros – depois incorporados à televisão – significavam ainda uma possibilidade de integração na estrutura socioeconômica. Dessa forma, "o rádio vinha permitir a representantes de grupos proletários fazerem ouvir suas vozes perante as outras classes sociais". Traduzindo o gosto do "povo", transmissão e ouvinte, palco e plateia se identificavam pelo samba ou pelo baião, o que imprimia ao rádio brasileiro uma feição eminentemente nacional e popular. Feição essa que começa a se alterar já no final dos anos 1940, quando o público ouvinte de rádio se torna uma força econômica ou nas palavras de

de 1970, os investimentos na área vão gradativamente dirigindo-se à televisão", "que estava vendendo, nos Estados Unidos, automóveis e apartamentos" (TINHORÃO, 1981, p. 171). Ou dito de outra forma, haja vista "a diferença de preço entre o rádio e a televisão, a tendência era o rádio manter sua tradicional penetração entre as camadas mais baixas da população, enquanto a TV se encaminharia para uma posição de veículo dirigido a um público de maior poder aquisitivo" (TINHORÃO, 1981, p. 171). Mas, se o rádio recuperava a sua vocação popular, isso não se dava mais enquanto programação e sim apenas enquanto alcance, na medida em que a música de massa internacional, viabilizada pelo avanço técnico da gravação em disco, já dominava as transmissões nacionais.

De acordo com o contexto nacional, que determina a distância da "Teoria do rádio", de Brecht, e com os próprios objetivos expostos por João das Neves, conclui-se que seu trabalho em rádio visava, antes de tudo, a produção experimental de conteúdos e formas de representação nacional. E, ainda que projetando sua atuação em um meio "de maior penetração no povo", percebe-se que o objetivo de João das Neves não difere muito dos artistas que se encaminharam para a TV[110], como Oduvaldo Vianna Filho. Ao analisar

Tinhorão: "o rádio passava pouco a pouco de teatro do povo para veículo sonoro de expectativas de ascensão social de novas camadas da classe média emergente, mais ligadas às subliminares mensagens econômico-culturais da nova era de integração no universo do consumo internacional do que na pobre realidade brasileira" (TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular** – Do Gramofone ao Rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981p. 43-61).

[110] Ainda na década de 1960, mais precisamente em 1967, João das Neves tem sua primeira experiência em televisão. Ele é escalado para interpretar a personagem Shaffi na novela *O Homem Proibido Demian, o Justiceiro*, com autoria de Glória Magadan e direção de Daniel Filho, exibida entre dezembro de 1967 e junho de 1968, no Rio de Janeiro, no horário das 21:30. Segundo o próprio ator: "Eu fazia um papel pequeno, um papelzinho de passagem, mas para mim, na época, estava ótimo. [...] eu fazia seis capítulos e me matavam no sétimo". Neves também apresenta os motivos de sua decepção com esse trabalho, que se acredita, contribuíram para sua rejeição à TV: "Na televisão, você gravava hoje e recebia dali um mês. [...] Quando chegou o dia do pagamento, fui receber. E não me pagaram. Fui num outro dia, e noutro, e noutro. Nada. Aí, fui falar com o Boni [...] a secretária disse que o Boni estava em reunião e que não poderia me receber. Fiquei irritado. Eu estava precisando de dinheiro, tinha uma promissória vencida que já ia para o pau. [...] Então, não tive dúvidas: abri a porta do Boni e entrei, na marra. E o Boni estava sozinho, como, em geral, acontece. Fui logo falando: 'Olha, disseram que me pagavam em trinta ou quarenta dias, já se passaram quinze dias a mais, eu venho aqui todo dia e não consigo receber e estou precisando do dinheiro.' Aí, o Boni olhou para a minha cara e escreveu um bilhetinho. [...] peguei o bilhete e fui à pessoa que ele me indicou. Depois, dessa pessoa para outra, e dessa para outra, e outra – e eu acabei no porteiro da Globo. Então, subi de novo. Dessa vez, o Boni estava mesmo em reunião. Escrevi atrás do bilhete: 'Seu Boni. Este seu bilhetinho não serviu para nada. Obrigado. João das Neves.' E enfiei por baixo da porta. No dia seguinte, quando voltei, havia um aviso assim: "O ator João da Neves está proibido de trabalhar nesta emissora" e tal e coisa. Mas me pagaram" (Conforme informação que consta na entrevista a mim concedida em 22 de novembro de 2012, durante a elaboração da pesquisa para minha dissertação de mestrado. As passagens dessa entrevista que dizem respeito ao Grupo Opinião são inéditas por não terem sido incluídas na dissertação, cujo objeto era especificamente a produção crítica de João das Neves para o jornal *Novos Rumos* em 1960, e acompanham agora a presente tese).

a trajetória de Vianna na televisão[111], Maria Silvia Betti (1997, p. 261) destaca que "seu argumento central apoia-se na constatação do predomínio da programação nacional sobre a estrangeira". Na mesma esteira, o projeto radiofônico de João das Neves limita-se a usar os meios técnicos para um alcance maior, de massa, com predomínio do que seja nacional. Porém, é possível também notar uma diferença, que se refere ao que Neves chama de "fixação de linguagens regionais". Viabilizada principalmente pela ação integradora da rede Globo, a década de 1970 firma novos hábitos de entretenimento e de consumo em escala nacional. Integração essa que se faz da região Sudeste para o Brasil, como comenta Fernando Peixoto (1985, p. 175), e é favorecida pela adoção do uso do *vídeo-tape*. Por isso, a preocupação de João das Neves com as particularidades culturais brasileiras distingue sua pretensa relação com a indústria cultural – que não chegou a se efetivar – e se mostra de grande relevância. Para tanto, contribui ainda a estrutura de trabalho pretendida – em uma emissora de pequeno porte –, que certamente lhe garantiria uma maior liberdade de realização.

Mas, a despeito das condicionantes históricas, é interessante notar que a análise do pensamento de João das Neves deixa ver que o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht em seus objetivos políticos e politizantes continuava a ser uma das principais referências para os artistas de esquerda na década de 1970[112]. Pois, se a peça radiofônica alemã, com o decorrer dos anos e respondendo a diferentes circunstâncias históricas, já havia ganho novos contornos e muitos outros autores, como aqui apontado, o que parece informar o projeto radiofônico de Neves, bem como a análise crítica da experiência do estágio elaborada por Fernando Peixoto (1980, p. 7), é ainda a "Teoria do rádio", de Brecht, como se observa abaixo:

> Alguns meses de experiência prática junto à produção radiofônica na República Federativa da Alemanha [...] impõem algumas colocações básicas. Certamente a proposta do ouvinte como produtor, formulada por Brecht, não

[111] Desde 1968, Vianinha já escrevia para a TV Tupi e, em 1971, ingressa na TV Globo.

[112] Sobre isso, João das Neves ainda afirma: "Outro momento muito bom de nossa excursão foi o Colóquio Brecht, realizado em Frankfurt, para comemorar os oitenta anos do autor. Nesse colóquio estavam presentes autoridades em teatro de todo o mundo: França, Estados Unidos, África, Inglaterra etc., além dos principais realizadores de teatro da Alemanha. Travaram-se debates curiosos principalmente sobre os modelos brechtianos (NEVES, João. **Radiopinião** – Entrevista de João das Neves a Vera Candido. Ensaio – Teatro, Rio de Janeiro, 1979, p. 63). Desse depoimento, destaca-se que mais uma vez, Neves evidencia a sua apropriação das teorias e práticas brechtianas por meio da noção de modelo, tal como analisado anteriormente.

> se realiza no nível político. A democrática proposta de Brecht parece ter sido assumida de forma consequente, apenas em outro nível: o ouvinte hoje é solicitado, como indivíduo, a participar, enquanto criador, de transmissões que, através de uma linguagem expressiva e rigorosa, mas não perigosa para a ordem vigente, estabelece uma nova relação, menos concreta mas estimulante e viva, entre quem produz e quem consome.

Fica claro o respaldo em Brecht no sentido político do exame que faz Peixoto do que fora possível acompanhar da mais-recente produção radiofônica alemã daquele momento, cujo interesse pela "Teoria do rádio" já foi acima apontado. Por outro lado, sua apreciação crítica sobre a tentativa de se recuperar a proposta brechtiana fora das condições em que ela foi gestada aponta para as limitações das experiências realizadas, em que a forma de solicitação do ouvinte, tal como na peça radiofônica de som original, já não oferece nenhum perigo "para a ordem vigente". Ainda assim, como também comenta Peixoto (1980, p. 7), ela não deixa de ser "estimulante e viva", o que também se aplica ao modo como João das Neves transforma essa ideia em seu trabalho teatral, a ser analisado em *Mural mulher*. Nesse caso, porém, o processamento de seus aprendizados sobre a peça radiofônica lhe permite reatar um fio rompido pelas forças militares depois de 1964, fazendo com que a reconfiguração do fazer teatral de João das Neves seja condizente com os objetivos políticos por ele nunca abandonados.

O processamento de uma experiência de trabalho

Como escreve Marília Gomes Henrique (2006, p. 50), "o limiar entre ficção e realidade é bastante tênue" em *Mural mulher*. E isso porque a peça trabalha abertamente com a articulação de documentos, seguindo o "modelo" da peça radiofônica de som original, cujo material de base "procura publicar a língua não publicada", utilizando-se de "elementos colhidos 'ao vivo'" (CORDES-KRAFT, 1973, p. 28). Desse modo, o processo de pesquisa sobre a peça radiofônica e a dramaturgia alemã, que a essa altura já completava quase uma década, se mostra muito significativo para o aguçamento das ferramentas dramatúrgicas de João das Neves que, a partir desse momento, passa a explorar novas possibilidades de abordagem dos temas a serem investigados artisticamente.

Figura 15 – Ensaio de *Mural mulher* (1979)

Fonte: Exposição Confluências

Enquanto *O último carro* (1964/65), analisada anteriormente, e *O quintal* (1978), examinada em minha dissertação de mestrado e mencionada no segundo capítulo da presente tese, se configuram como elaborações artísticas de experiências do próprio autor, registrando ficcionalmente as personagens e fatos vivenciados por João das Neves, *Mural mulher* se assume como um documentário teatral. Por outro lado, seu prévio interesse pelo documentário, um traço distintivo de seus trabalhos enquanto encenador, se faz ver na inserção de referências factuais a fim de justapor a realidade do mundo à do palco. O que se pode verificar nas direções das peças *A grande estiagem*, de Isaac Godim Filho, *A saída? Onde fica a saída?*, de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar, e em *O último carro*, do autor em análise – nesse caso, já sugeridas dramaturgicamente.

As pesquisas sobre a peça radiofônica e o recém-finalizado estágio na Alemanha, cujo processamento se interpreta como uma guinada no trabalho teatral de João das Neves, o próprio autor reconhece, ao menos, enquanto consequências para o seu fazer artístico. Quando questionado por Vera Candido, em 1979, sobre se sua relação com o rádio influiria em sua produção dramatúrgica, ele responde: "Eu acho que sim. Se bem que todo o meu trabalho, tanto de dramaturgo quanto de diretor, já vem sendo impregnado de outros meios de comunicação. Logo, um contato mais íntimo com um desses meios, só pode resultar em algum fruto" (NEVES, 1979, p. 65). "Fruto" esse que se faz ver, inicialmente, em *Mural mulher,* terceiro exercício dramatúrgico voltado ao público adulto

de João das Neves, que confrontado com suas peças anteriores, radicaliza um traço já nelas contido. Assim, ao mesmo tempo em que se percebe a retomada de aspectos desses outros trabalhos em *Mural mulher*, observa-se um avanço, resultando em uma nova proposta dramatúrgica, que declara seu caráter documentário.

Esse recurso de criação também não é propriamente original e já foi aqui examinado como procedimento que determina um dos componentes fundantes do *Show Opinião*, conforme se acredita, condicionado à aproximação do "povo". Nesse sentido, *Mural mulher*, como o seu "modelo" radiofônico, também procura estreitar a conexão com as classes populares. Porém, restritas a tema e fonte de criação, essas não se fazem mais presentes na peça-espetáculo, como no *Show Opinião*, o que faculta "uma nova relação, menos concreta [...] entre quem produz e quem consome", como avalia Peixoto (1980, p. 7) ao cotejar a proposta da nova peça radiofônica com a "Teoria do rádio", de Brecht. Essa "nova relação", que se expressa em *Mural mulher*, converte-se, portanto, em uma estética distinta do *Show Opinião*, da qual se destaca uma maior ênfase nos depoimentos. Isso, somado ao aproveitamento, muitas vezes, "em bruto" das entrevistas realizadas pelas atrizes, que dispensam qualquer elaboração dramatúrgica, favorece a descentralização do autor que, como acontece na nova peça radiofônica, passa a "dividir" sua autoria com outros. Ao mesmo tempo, sua concepção de *mural*, que procura despersonalizar as falas, também possibilita uma outra perspectiva de análise, que resulta em uma visão panorâmica sobre o tema.

Porém, talvez o mais interessante de ser observado em *Mural mulher* se refira ao seu próprio modo de produção, que enseja a retomada de um dos aspectos do trabalho teatral do pré-64: o retorno dos artistas às ruas. Aludindo, portanto, às práticas do Centro Popular de Cultural, o processo de criação de *Mural mulher* recupera uma forma de atuação já antes experimentada por João das Neves. De modo original nesse novo contexto, a realização das entrevistas permite, no caso, às atrizes saírem do espaço teatral e se colocarem em conexão direta com o "povo", reestabelecendo também a relação de aprendizado antes citada. Esse traço representativo do trabalho, que viabiliza outra abordagem estética, não obstante, parece tornar essa "nova relação [...] estimulante e viva, entre quem produz e quem consome", como comenta Peixoto (1980, p. 7).

O processo de articulação dramatúrgica de *Mural mulher*, a que se chama técnica da colagem, ainda possibilita a João das Neves figurar a classe média e trabalhadora, cujas representações haviam sido desagregadas em suas peças anteriores, como em *A*

assembleia dos ratos e *O último carro*. Superando a perspectiva da aliança pecebista, a exploração dessa técnica lhe permite contrapor os depoimentos e suas circunstâncias, evidenciando as contradições na forma do arranjo criativo. Pois, como no "modelo" da peça radiofônica de som original, tais documentos ensejam a "atividade manipuladora e artificial", que os coloca em verificação a partir de "novos relacionamentos" (SPERBER, 1980, p. 159). Mas a colagem, por sua vez, é outro recurso já consagrado pelo Grupo Opinião desde o seu primeiro espetáculo, o *Show*. Também João das Neves já a havia utilizado dramaturgicamente, como se observa no primeiro ato de *O último carro* e na peça *O quintal*, nesse último caso, para a manipulação do tempo e a reapresentação das cenas. Porém, essa é sua primeira experiência de organização dos materiais de forma mais livre, com base em um tema e não em uma narrativa. Algo semelhante se verifica em *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, encenada por Gianni Rato em 1965 no Opinião, e *A saída? Onde fica a saída?*. Mas, se a primeira recorre a trechos de obras da literatura universal como forma de denunciar o seu contrário, ou seja, a ausência de liberdade através dos tempos, *A saída?...* se apoia essencialmente em acontecimentos históricos[113].

Assim, *Mural mulher* se mostra inegavelmente uma herdeira de *A saída?...* e aposta na proposta estética da colagem a partir da justaposição de situações cênicas que giram em torno de um determinado assunto. Ao mesmo tempo, João das Neves se usa de novas fontes documentais e, além da consulta a registros jornalísticos, como fazem os autores de *A saída?...*, ele trabalha dramaturgicamente com as entrevistas recolhidas pelas atrizes. Também se percebe que Neves procura, no seu processo de colagem, contrapor diferentes perspectivas, mais acentuadamente de classe. Essa manipulação dramatúrgica

[113] O teatro documentário brasileiro tem em *A saída? Onde fica a saída?* uma de suas principais antecessoras. Porém, as críticas de Michalski ao espetáculo ainda deixam ver como a novidade passou despercebida, ao ser avaliada como "uma realização puramente didática", sem eficiência para o público do Opinião, que "[...] sabe o que se passa no mundo" (MICHALSKI, Yan. Precisa-se de administradores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1967. Caderno B. n.p.). De acordo com esse argumento, vale observar que a peça não objetiva apresentar o assunto em pauta, mas, antes, reconstruir o processo e expor as motivações concretas que possibilitaram os acontecimentos de modo como se deram. Podendo-se, portanto, entender essa articulação dramatúrgica enquanto um procedimento épico afeito ao teatro. Suspeita-se que a originalidade da proposta de *A saída? Onde fica a saída?* tenha sido ofuscada pelo impacto dos espetáculos anteriores, como o *Show* e *Liberdade, liberdade*, que representaram, segundo o mesmo Michalski: "o lançamento e a popularização de um novo gênero: o *show* musical adaptado às exigências de um palco italiano". Mas não há como se ignorar que o embrião dos documentários teatrais, do teatro documentário ou da reportagem poética, que iriam ser amplamente explorados por João das Neves, se encontra em *A saída?...* (MICHALSKI, Yan. Grupo Opinião, de *Opinião* a *Antígona*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16-17 nov. 1969. Caderno B. n.p.).

ainda opera de modo mais avançado, fazendo com que as contradições emerjam dos próprios materiais, o que sobrevém da eleição de temas análogos manifestos nos depoimentos. Nesse sentido, acredita-se que o acionamento de sua pesquisa sobre a peça radiofônica tenha lhe fornecido ferramentas para aprimorar a abordagem dramatúrgica por meio da colagem, que pressupõe uma maneira diferente de organizar seu material de criação visando um efeito crítico.

No que se refere, por exemplo, à desigualdade de condições de estudo, a peça apresenta duas diferentes situações. Primeiramente, uma mulher, que a rubrica enfaticamente descreve como "vestida discretamente, sem exageros de dondoca de classe média", pede a sua vizinha, uma "dona de casa típica", que cuide de seus filhos para que ela possa fazer uma prova na faculdade. A mulher, no entanto, não aceita assumir essa responsabilidade e critica a outra por nutrir o que ela julga ser uma "vaidade". Esse curto diálogo entre as duas termina como uma narração: "As mulheres que não trabalham, as mulheres que não estudam, são as primeiras a reprimir aquela que está tentando fazer alguma coisa para se libertar." Na sequência, porém, outra cena mostra "duas cocotinhas que conversam na praia" e discutem a obrigatoriedade dos estudos imposta pelos pais. As duas situações, apresentadas uma na sequência da outra, contrapõem a ideia de liberdade à de oportunidade e reposicionam a culpabilização individual, conforme o comentário, enquanto uma condição de classe.

Como essa, a construção da peça por meio da colagem está recheada de confrontações, que mediam a exposição dos depoimentos concentrados em operárias, varredoras de rua, trabalhadoras do campo, prostitutas. Com isso, a peça se distancia da perspectiva de um movimento de mulheres unificado para trabalhar os pontos de ruptura entre as operárias – trabalhadoras de modo geral – e as burguesas, representadas como exploradoras das primeiras. Mas, ao mesmo tempo em que o autor parece privilegiar o sentido crítico ao manipular seus materiais, ele não deixa de considerar questões relacionadas especificamente à divisão sexual do trabalho e suas consequências para as mulheres, submetidas a situações mais aviltantes que seus companheiros. Enquanto certos temas são retomados em chave conflitante, percebe-se a reiteração de outros enquanto uma identificação de classe. E isso tanto do ponto de vista das madames, cocotas e patroas, como das trabalhadoras. Estas, em sua maioria, têm em comum uma trajetória marcada pela retirada do Norte e Nordeste do país em busca de melhores condições de

vida e trabalho nas capitais do Sudeste, e se dividem entre a maternidade e o sustento da família, que mantêm sozinhas.

Observa-se também que, entre os depoimentos da classe trabalhadora, alguns se prestam a comentar outros, às vezes dramaturgizados em certos quadros. Esse é o caso, por exemplo, de uma fala da prostituta: "Porque aqui na vida é melhor do que ser empregada. Porque empregada do jeito que eu vejo umas madame igual elas faz às empregadas por aí, dentro da casa delas ah, eu prefiro muito mais essa vida. Pelo menos não temos... patrão... somos nós mesmos." A exploração das trabalhadoras é agora tematizada na entrevista com a prostituta, que explicitamente a rejeita. Enquanto uma apreciação crítica, sua fala converte-se, assim, em uma análise de situações apresentadas anteriormente engrenada pela estrutura interna da peça. Mas há ainda situações que apresentam um maior grau de complexidade, como uma "empregada uniformizada, com um desses uniformes de empregada das famílias abastadas da zona Sul", que atende a uma mulher vestida como sinhá, enquanto essa entrevista duas candidatas ao emprego. Suas falas, que reiteram as da patroa, deixam ver a cooptação de pensamento pela adesão aos valores contrários aos da sua classe que, inclusive, acabam por prejudicar ela própria. E é, portanto, nesses confrontos que a perspectiva crítica de João das Neves se funda, na medida em que se escancaram as contraditórias relações sociais que sustentam um determinado estado de coisas, focalizado processualmente em movimento.

Com isso, observa-se que João das Neves explora de maneira bastante precisa, de acordo com seus objetivos, a técnica da colagem. Nesse processo, o autor se mostra muito inventivo na justaposição dos materiais de criação, o que também parece ter sido fomentado por suas pesquisas sobre a peça radiofônica, principalmente, no que concerne ao corte e à fusão entre os quadros. Inerente à colagem, os cortes em *Mural mulher* articulam muitas cenas e são conduzidos ora pela iluminação – *blackouts* –, ora pela própria atuação – troca de papéis e circunstâncias –, que implicam ainda a precisão dramatúrgica no encerramento e início das situações, bem como um ritmo cênico que auxilie as transições. Mas, o que chama a atenção na peça são as fusões, um dos procedimentos mais discutidos nas experimentações radiofônicas.

Essas fusões, no caso de *Mural mulher*, não têm qualquer pretensão de encadeamento dramático ou manifestam apego realista. Antes, elas revelam um trabalho cênico-dramatúrgico já amadurecido, de alguém que projeta a cena no momento da escrita. Para exemplificar, o final da entrevista conduzida pela mulher vestida como sinhá

se encaminha para uma tentativa desencontrada de explicação de onde as candidatas temporariamente estão hospedadas – há que se considerar que elas foram para o Rio em busca de trabalho em casa de família, onde terão que morar e, por isso, ainda não têm residência fixa. Logo que esse assunto entra em pauta, a rubrica sinaliza que ele deve ser acompanhado de alguns sons de rua, como carros em movimento, buzinas etc. A sonoridade antecipa as circunstâncias da próxima cena, e as prostitutas ocupam o palco aludido à rua, para, na sequência, serem entrevistadas pelas atrizes.

Nesse mesmo sentido, cabe também citar a passagem dessa para a próxima cena, que dá continuidade ao depoimento de uma atriz impelida, por seu companheiro, a realizar um aborto. A fala das prostitutas aborda a reação delas à concorrência em seu trabalho, representada por mulheres que disputam o mesmo espaço, cobrando muito menos pelos serviços prestados. E a cena termina com a teatralização do que foi mencionado na entrevista, quando uma atriz entra em cena para figurar a situação e é agredida pelas demais, que a desnudam. Sozinha no palco, sua imagem se soma ao som reproduzido da gravação que, aos poucos, é substituída pelo depoimento ao vivo. E a figura fragilizada da mulher que acaba de ser violentada reverbera visualmente o depoimento da atriz, também violentada, a ponto de ambas se fundirem cenicamente.

A eleição do teatro, mas como instrumento de análise materialista

Percebe-se também que os recursos sonoros têm papel de destaque no arranjo dramatúrgico de *Mural mulher*. E cabe ainda mencionar que, além da dramaturgização de algumas situações contidas nos depoimentos, as entrevistas expostas como tais são apresentadas de diferentes formas: ora só o gravador permanece iluminado em cena, como durante a reprodução do depoimento da atriz; ora as atrizes entrevistam as depoentes no palco, como no caso das operárias e das prostitutas; ora elas são interpeladas por uma voz gravada, como no caso da varredora de rua, ora falam diretamente para o gravador, como se a entrevista estivesse sendo gravada durante a peça. Essas experimentações, que se iniciam em *Mural mulher*, muito se aproximam, em seus aspectos técnicos e teóricos, ao que foi anteriormente exposto sobre a peça radiofônica, cuja pesquisa, como se disse, parece reprocessada dramaturgicamente por João das Neves. Com isso, verifica-se que os recursos sonoros, em *Mural mulher*, ultrapassam a função de trilha ou mesmo uma tentativa de figuração realista – como se observa na sonoplastia de *O último carro* –, já

que eles têm um protagonismo na constituição das cenas, inclusive, no que se refere à articulação do todo.

Nesse sentido, é também interessante confrontar *Mural mulher* com a versão radiofonizada[114] de *A pandorga e a lei*[115], peça de João das Neves escrita, sob encomenda, em 1983, para ser apresentada no Seminário Tortura Nunca Mais, realizado na cidade do Rio de Janeiro em outubro de 1985, oficializando a existência do grupo de mesmo nome. No entanto, a encenação de *A pandorga e a lei* foi proibida pela censura e somente uma leitura, a muito custo liberada, pôde ser mantida na ocasião do Seminário. A peça, como comenta Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 44), "faz uma síntese dos tipos de perseguição e torturas sofridas por aqueles que queriam um outro país", a fim de denunciar a Lei de Segurança Nacional, que respaldava as atrocidades cometidas pelos militares. Assim, ela segue a proposta estética iniciada em *Mural mulher* e se configura como um documentário teatral, construído a partir de depoimentos de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dodora), seu esposo Chael Charles Schreier, Frei Tito, Jen Marc[116], Frei Betto[117] e do advogado Antônio Modesto da Silva[118]. Ou, ainda segundo Marques (2016, p. 43), que analisa a versão a ser encenada:

> A peça apresenta um número de trinta personagens em dez cenas, cujas falas são caracterizadas por narrativas (depoimentos) de presos políticos. As cenas estão distribuídas em vários espaços conforme os relatos: ora ocorrem em um tribunal, quando há o julgamento de quatro camponeses, ora no campo,

[114] *A pandorga e a lei* foi radiofonizada pela Westdeutscher Rundfunk em 1987, sob o título *Der drachen und das gesetz*.

[115] Como outras peças citadas neste capítulo*, A pandorga e a lei* não está publicada, sendo que a versão aqui analisada, datilografada e rasurada, foi pesquisada junto ao acervo do Museu Lasar Segall, localizado em São Paulo.

[116] Maria Auxiliadora Lara Barcelos era integrante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares) e foi presa em 1969, com Chael Charles Schreier, morto 24 horas depois de detido. Frei Tito, integrante da Juventude Estudantil Católica (JEC), e Jean Marc, militante da Ação Popular (AP), foram presos pela primeira vez em 1968, quando participavam da realização clandestina do XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), tornando-se alvos de perseguição pela repressão militar. Dodora, Tito e Marc entraram na lista de presos políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Eurico Bucher, sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) em 1970, e seguiram para o exílio. Dodora e Tito tiveram que se submeter a tratamento psiquiátrico e acabaram tirando a própria vida. Marc foi anistiado em 1979 e retornou ao Brasil.

[117] Assumiu a direção nacional da Juventude Estudantil Católica (JEC), em 1963, e foi preso por duas vezes durante o regime militar: em 1964, por 15 dias; e entre 1969-1973.

[118] Defensor dos presos políticos durante o regime militar, tornou-se advogado voluntário da Associação de Imprensa (ABI) em 1970 e foi um dos articuladores da Lei de Anistia, decretada em 1979.

> demonstrando a organização política dos camponeses acusados de subversivos, ora numa casa de classe média alta. Em cada local, determinado pelas rubricas, há uma denúncia dos horrores praticados pela ditadura.

Como a citação acima deixa ver, alguns depoimentos são apresentados narrativamente, enquanto outros são reelaborados em cenas que reconstituem suas circunstâncias, como também em *Mural mulher*. Dodora, Jean Luc e Frei Betto comunicam-se diretamente com a plateia ou, na versão radiofonizada, falam diretamente ao ouvinte. Por sua vez, são representados o julgamento e a organização de alguns camponeses, a tortura e o testemunho de três militantes, a tentativa de denúncia de uma presa política e o diálogo entre Mello e Helena, que revela as atrocidades por ela presenciadas em visita ao irmão preso. De estrutura eminentemente épica, os atores não encarnam suas personagens e antes se dividem entre intérpretes e comentadores das situações, seja por meio de canções, narrações ou de criações poéticas, como a citação de poemas escritos por Frei Tito em Paris. Em outros momentos, como durante o depoimento de Dondora, ela, por vezes, assume vários papéis ou vozes além da sua própria. Em relação à versão a ser encenada, a peça radiofônica *A pandorga e a lei* é mais sucinta e perde a divisão em cenas, cujos títulos eram projetados em telões instalados no teatro. Com isso, a peça segue um fluxo contínuo e passa a exigir outra proposta de indicação das transições entre os quadros. Observa-se que, nessa adaptação, o corte seco e direto é priorizado e, em apenas dois momentos, a fusão é sugerida, mas limitando-se à sobreposição de vozes na passagem de um quadro a outro.

Evidentemente, na versão radiofonizada, as projeções, que incluem imagens do delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury[119] e de Frei Tito, bem como o recurso da voz em *off*, foram eliminadas. Dessa forma, alguns artigos da LSN, antes projetados para serem lidos durante as cenas, ganham expressão humana. Nesse tocante, a impossibilidade do uso de tais recursos acarreta um acréscimo de intenções vocais ao texto, como no caso dos artigos da LSN, os quais recomenda-se que sejam ditos por uma "voz monótona e autoritária". Na adaptação mais concentrada da peça, certas situações de "humor sarcástico", como interpretam Marques (2016, p. 45-47) e Henrique (2006, p. 61-62), também foram subtraídas. No entanto, alguns efeitos cômicos, utilizados como recurso crítico, parecem ter sido enfatizados, como, por exemplo, o pretendido na cena

[119] Delegado do Departamento de Ordem Social (DOPS) de São Paulo, foi um dos mais violentos torturadores da ditadura militar no Brasil e responsável pelo assassinato de diversas pessoas.

do julgamento dos camponeses. Em determinado momento, o Promotor solicita que sejam apresentadas as "armas" usadas pelos "subversivos", que são acompanhadas auditivamente por "ruídos metálicos"; e, após a expressão de surpresa do Presidente, a fala de um dos camponeses revela se tratar de pás, enxadas, foices e outros instrumentos da lida na terra. O mesmo acontece com a ordem do Promotor para que seja apresentado o "canhão", na verdade, uma espingarda de chumbo para caçar rolinhas. Nesses casos, o que antes era logo mostrado à visão, agora ativa a expectativa do ouvinte, estimulada, inclusive, pela reação verbal das personagens, até que os objetos sejam, de fato, nomeados, potencializando a comicidade da cena e, dessa forma, um riso ridicularizante que enseja a crítica.

No que se refere à exploração sonora da versão radiofônica, com exceção das canções, ela atua dentro de um escopo realista, reforçando as circunstâncias sugeridas pelas falas, que concentram todas as informações da peça. Desse modo, as rubricas indicam a utilização de sons, como o de máquina de escrever, de caneta sobre o papel, socos, pontapés, baque (queda), rufar de tambores, passos cadenciados de soldados, choro etc. Percebe-se, portanto, que os recursos sonoros utilizados na peça radiofônica *A pandorga e a lei*[120] são muito mais despretensiosos do que as experimentações aferidas em *Mural mulher*. Por outro lado, a versão da peça para ser encenada e o uso de diferentes recursos não só revelam o processamento das experiências acumuladas pelo autor desde o final de década de 1950, como uma tendência estética e política, que tem início em *Mural mulher*. Por isso, acredita-se que as consequências das pesquisas sobre a peça radiofônica empreendidas por João das Neves tenham afetado – ou até mesmo

[120] *A pandorga e a lei* ainda justifica a reprodução de um comentário de João das Neves quando de sua leitura no Seminário Tortura Nunca Mais: "[...] a violência dos órgãos é uma violência política. Junto a isso, junto a essa afirmação, que é preciso que não seja esquecida nunca, eu diria que a nossa violência, se nós temos alguma tradição histórica nesse país tão esquecido de sua história, é social, das classes dominantes. [...] essa violência é das violências mais brutais da face da terra. As classes dominantes no Brasil sempre foram profundamente violentas. [...] Precisamos, com mais clareza ainda, perceber que a violência que existiu nos últimos vinte anos existiu sempre na história do Brasil. Foi institucionalizada nesse período, mas sempre existiu. Ela é um de nossos 'patrimônios históricos' mais caros. Esse, sim, precisa ser derrubado" (ELOYSA, Branca [org.]. **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais**. Vozes: Petrópolis, 1987, p. 124-125). Como o seu depoimento deixa ver, o pensamento de João das Neves refuta qualquer tentativa de dissociação entre as esferas política e econômica e mantém a luta de classes como categoria prioritária de suas análises sociais. É nessa mesma perspectiva, aliás, que se acredita que o autor tenha procurado examinar a condição da mulher na sociedade atual em sua peça de 1979, como ainda se verá.

transformado – sua produção cênica de modo muito mais contundente do que um fazer artístico voltado à linguagem do rádio.

Em contrapartida, o levantamento desses documentos e suas formas de articulação só foram viáveis em decorrência do que distingue o Grupo Opinião no final da década de 1970 e seu elenco composto preponderantemente por mulheres: "Quando voltei [da Alemanha], no Opinião, só tinha mulheres. Umas sete ou oito mulheres trabalhando lá. E elas toparam fazer *Mural mulher*" (NEVES, 2012 – informação verbal). Mas, após o afluxo ideológico de 1968 e a ascensão da luta pelos direitos civis, poder-se-ia supor que tratar da condição da mulher alinharia o autor ao prisma das "novas identidades coletivas" ou dos "novos sujeitos da história". Ou seja, à validação de posições que, conforme Fredric Jameson (1992, p. 102) adverte, são: "[...] claramente caracterizadas, por diferentes que sejam as várias concepções, como repúdio às antiquadas políticas de classe e de partido de tipo 'totalizante'". E isso porque, como também esclarece Jameson (1992, p. 102), sua "síntese mais óbvia foi o desafio do movimento feminista, com suas peculiares novas estratégias e preocupações que atravessam [...] muitas formas clássicas herdadas de ação política 'pública' ou 'oficial', inclusive as de tipo eleitoral". Porém, não é isso o que se vê em *Mural mulher*, e o próprio autor esclarece que a peça não tem: "Nada que pudesse ser rotulado de feminista" (1987, p. 37). Ainda assim, é impossível não perceber as tensões entre dois campos em luta, um que pende para o debate sobre sexualidade e relações de gênero, presente no improviso das atrizes e na fala de algumas entrevistadas, e outro que elege as classes, de inspiração materialista, como categoria de análise e que se revela nas elaborações do dramaturgo.

Chega-se até mesmo a identificar, em *Mural mulher*, certa tendência feminista radical, segundo Maria L.Q. de Moraes (2008, p. 355), cultivada principalmente pelas estadunidenses na década de 1960, que "partiam da premissa de que o inimigo é o homem da sociedade patriarcal, falocrática etc." Na primeira cena da peça, por exemplo, que supõe ter sido escrita com base no improviso das atrizes, uma pergunta "A gente vai entrevistar homem?", ao que a outra responde: "Só se for morto." Esse debate inicial, que gira em torno exclusivamente das relações de gênero, culmina na censura a comentários interpretados como machistas e proferidos pelas próprias intérpretes. Tendo em vista os ataques que se encerram em si mesmos e não avançam nem do ponto de vista da reflexão e nem da cena, ela termina com uma briga, seguida pelo comentário de uma delas para o público, que dá uma pista do encaminhamento que pretendeu o autor: "Bom, o final dessa

cena foi uma concessão ao diretor do espetáculo que não passa de um porco chauvinista. A gente não queria acabar assim". E a partir desse momento, a peça segue outros rumos.

Ao ser questionado por Maria Cecília Garcia ([1982?], n.p.) sobre quais as principais questões levantadas pelas entrevistadas, Neves responde: "Sua relação com o homem", ao que acrescenta: "O aborto também é muito discutido. No Rio, por exemplo, o que podemos perceber é que 65% das mulheres são a favor da legalidade do aborto e apenas 35% contra." Desde o fim dos anos 1960, o direito ao aborto se definia como uma das principais pautas feministas, que na década posterior se somaria às reinvindicações ligadas à liberdade sexual. Mas, a despeito do que fora observado pelo autor enquanto um tema recorrente nas entrevistas, a peça, no único depoimento que toca no assunto, o trata em outra chave. Dividido em duas partes, que compõem momentos diferentes do primeiro ato, a fala que aborda o tema é de uma atriz cujo testemunho é reproduzido, em parte, da própria gravação e expõe a situação da mulher submetida a um aborto sem respaldo legal, em que a responsabilidade, sobretudo pelos riscos que corre a paciente, cabe apenas a quem contrata o serviço.

A escolha pela reprodução da fala da atriz na peça não deixa de ser uma forma de denúncia e até mesmo uma defesa de sua legalização. Porém, o que chama a atenção é que o aborto seja tratado como uma imposição e não como um direito da mulher, haja vista a narração da atriz revelar que ela foi impelida a tal ato pelo pai da criança, o qual alegava que um filho iria atrapalhar a sua vida naquele momento. Nesse sentido, a naturalidade com que se fala sobre a realização do procedimento sobrepuja o problema de seu reconhecimento legal, evidenciando, de certa forma, seu caráter de "direito comprado". Assume-se, com isso, que na realidade, abortos são feitos em clínicas clandestinas e estão disponíveis para quem possa por eles pagar. E sem deixar de levantar o problema da precariedade desses atendimentos, enfatiza-se o "poder" de compra em sua faceta de subjugação do outro ou, no caso, da outra.

No final da peça, volta-se às pautas diretamente ligadas ao movimento feminista e, assim, ao debate sobre a liberdade sexual, com a exposição de depoimentos que tratam da necessidade da mulher conhecer o seu próprio corpo e sentir prazer. Esse é o caso da fala atribuída a uma costureira de 29 anos, interpretada por uma atriz que responde a perguntas reproduzidas do gravador. A entrevistada se reporta a uma determinada fase de seu casamento, revelando as consequências de sua falta de libido, sobre a qual fala com bastante desembaraço e de forma muito lúcida. E a primeira pergunta reproduzida do gravador que a interrompe é: "Nessa época, quantas horas você trabalhava por dia?", ao

que a costureira responde: “Ah, eu me matava muito. [...] Eu só pensava em trabalhar.” Percebe-se, com essa indagação, uma tentativa de despertar na costureira – e, posteriormente, no leitor / espectador – uma reflexão que conecte o seu desgaste físico e emocional ao vampirismo característico do mundo do trabalho. Mas a consciência de seu corpo não se estabelece da mesma forma que a de seu pertencimento de classe, e a entrevistada apenas passa pela questão do trabalho, sem avançar para uma possível relação com sua “frieza”, para a qual ela encontra outras motivações. Por outro lado, a escolha pela apresentação do trecho deixa ver, mais uma vez, o enfoque que pretendeu o autor, evidenciando, inclusive, o descompasso entre as reflexões propriamente pautadas pelo movimento feminista e as de maior fôlego ou “totalizantes”.

A análise pautada pela categoria de classe ainda se faz explicitamente presente em dois outros momentos da peça, cujas circunstâncias cênicas são representadas pelas atrizes. Nessas situações – já mencionadas –, em decorrência da elaboração dramatúrgica, observa-se também que os diferentes interesses em luta foram adotados como critério de composição das cenas, que podem ser acompanhadas da perspectiva das patroas ou das empregadas. A primeira dessas situações apresenta uma atriz “vestida tipicamente como mulher da classe média” que, ao contratar uma empregada, lhe apresenta as demandas do trabalho em sua casa. A outra situação, um pouco mais à frente, apresenta os mesmos papéis, porém, agora, a “mulher, vestida como uma dessas sinhás do século XVIII, entrevista duas candidatas à empregada. As candidatas estão vestidas normalmente”. A dinâmica, em ambas as cenas, se repete, com o “diálogo de surdos” das patroas, ainda que a última seja uma “entrevista” (SZONDI, 2003, p. 53). Enquanto isso, são expostas as aviltantes condições a que terão de se submeter e que, como sugere a representação da mulher vestida como sinhá, constituem historicamente essa relação de trabalho, que beira à escravidão. Desse modo, a visada histórica do Brasil – e do mundo – pode ser verificada nas elaborações cênico-dramatúrgicas de João das Neves, que entende o teatro como forma de análise social, cuja categoria prioritária é a luta de classes.

Retomadas e avanços

Cabe ainda dizer que, enquanto peça-síntese, *Mural mulher* apresenta formas resultantes de outros processos criativos, que revelam traços importantes do trabalho de João das Neves. O primeiro a ser destacado, o autor o reconhece na seguinte declaração: “Vou sempre tentando retomar coisas feitas anteriormente” (NEVES, 1987, p. 18) ou, em outras palavras: “Trata-se daquele meu hábito de rescrever, de retrabalhar meus textos”

(NEVES, 1987, p. 36). Alguns exemplos desse modo de trabalho já foram aqui citados, que incluem ainda recriações em outros gêneros, como apontado em *O leiteiro e a menina noite* e *A lenda do vale da lua*[121], mas *Mural mulher* proporciona a análise de diferentes possibilidades por ele exploradas nessa direção. Em vista disso, são retrabalhadas duas cenas de *Antígona*, de Sófocles, que de certa forma, iniciam e concluem a peça. Em 1969, João das Neves havia dirigido a tragédia em tradução de Ferreira Gullar para o espetáculo, o qual Yan Michalski afirmou ter marcado sua estreia profissional nos palcos cariocas. A encenação, realizada logo após a decretação do AI Nº 5, tinha, segundo declaração do diretor (NEVES, 1987, p. 19): "[...] o sentido de representar, naquela ocasião, a desobediência civil ao regime então instalado". A despeito do momento de intensificação da repressão e censura, Neves (apud MICHALSKI, 1969, n.p.) declarava na ocasião que "a ação de Antígona é um ato de justiça. A sua rebelião não é contra o poder, mas contra uma falsa ordem. A luta existe a partir do momento em que essa ordem se revela como tal. E a coação que desperta a ânsia de liberdade."

[121] Outra peça sua voltada ao universo infantil, *O gato pardo de Patrícia e Leonardo*, foi recriada a partir do seu conto *Leonardo e o pé grande*, o qual retoma o primeiro trabalho que João das Neves escreveu para adultos, *Pedro, o homem da flor*, em 1956, mas do qual, segundo o autor, ele se desinteressou por não reconhecer nele valia (Cf. NEVES, João. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987, p. 39).

Figura 16 – Renata Sorrah em cena de *Antígona* interpretando Ismênia (1969)

Fonte: Acervo João das Neves – UFMG

É nessa mesma perspectiva que *Antígona* foi retrabalhada em *Mural Mulher*. Pois, em seu panorama sobre a condição da mulher na sociedade e considerando-se a década em questão, não poderia faltar a figuração do seu papel de enfrentamento com o regime militar. Essa dimensão se mostra muito importante, e mesmo um ponto de contato entre a peça e a constituição de um movimento organizado de mulheres, cuja especificidade brasileira, como comenta Maria L.Q. de Moraes (2008, p. 135), foram as experiências da luta armada e do exílio. Sobre isso, João das Neves (apud MARQUES, 2016, p. 168) também fala: "Duas personagens da tragédia grega que tento adaptar à *Mural mulher*, através de duas posições antagônicas: uma de revolta contra o poder opressor (Antígona); outra de acomodação do mesmo poder (Ismênia)". A primeira cena retrabalhada da tragédia é uma versão reduzida – mais direta – da cena inicial de *Antígona*, em que as duas irmãs discutem sobre o direito de enterrar o irmão morto. Na época da montagem integral da peça de Sófocles, no auge do movimento da luta armada, a reivindicação do corpo do familiar assassinado pelo Estado era muito contundente, mas a retomada do assunto, quase dez anos depois, continuava a ser para muitos. Principalmente, em decorrência do envolvimento social e das mobilizações em favor da anistia aos presos e

perseguidos políticos, que culminaram no sancionamento de um decreto-lei, no mesmo ano da estreia de *Mural mulher*.

Nesse diálogo entre as irmãs, tal como no original, Ismênia lembra Antígona que são mulheres e que, por isso, não convém lutar contra os homens. Já a resposta da irmã se desloca da tragédia: "A minha luta não é contra os homens. É ao lado dos homens livres, contra a opressão." Interessa aqui destacar esse trecho de *Mural mulher* e a fala que João das Neves confere a Antígona, por se acreditar que essa alteração sustente a ideia central da peça. Ou, de acordo com tudo que já foi dito e analisado, esse enunciado se apresenta como a síntese pela qual o autor se guiou durante o seu processo de elaboração. O que ainda se confirma em uma citação do próprio João das Neves, que diz ser a peça "uma reportagem, digamos, emocionada sobre o nosso povo porque é impossível mergulhar no problema da mulher sem estar ao lado do povo [...]." Como se procurou expor, sua fala deixa ver que, para um marxista, como João das Neves, a análise social nunca perde de vista sua dimensão econômica, assim como a teoria das classes sociais se mostra uma referência permanente.

A segunda cena de *Antígona* em *Mural mulher*, inserida próximo ao encerramento da peça, é na verdade uma adaptação mais livre da tragédia, em que João das Neves toma apenas a personagem título, a fim de explicitar as relações entre a tirania de Creonte e de seu próprio tempo histórico. Desse modo, Antígona é interrogada juntamente a outras duas mulheres condenadas à morte por desafiarem o poder, ao procurarem pelos seus mortos. Os tempos agora se misturam, bem como os agentes. E, não por acaso, essa cena é antecipada por trechos de cartas de Flávia Schilling, integrante do Movimento de Liberação Nacional - Tupamaros (MLN-T), que operou durante a ditadura no Uruguai. Escritas durante os sete anos e meio em que ficou detida no presídio dedicada às presas políticas Punta de Rieles, suas cartas foram publicadas no livro *Querida família*, editado no Brasil em 1978, pela CooJornal. Nos trechos selecionados, ela conta sobre um companheiro assassinado depois de dez meses de luta e da "sensação de que era um morto não morto, que só havia desaparecido fisicamente", refletindo a privação que também foi imposta à personagem da tragédia de Sófocles.

Mas, retomando a análise do modo como João das Neves retrabalha certas referências, *Mural mulher* ainda aponta uma outra possibilidade, que se refere a criações prévias do próprio autor. Nesse sentido, cita-se a inserção de um poema escrito antes

mesmo do início do processo de criação da peça e que expõe a perspectiva das classes populares por meio da lavadeira Maria:

> Em Colônia escrevi um poema chamado "A lenda dos filhos de Maria". Era uma história sobre a qual já havia pensado, quando estive em Teresina, no Piauí, dando um curso de teatro. Às margens do Paraíba, em Teresina, há um plano inclinado de cimento que vai até o rio e as lavadeiras batem as roupas ali. Pouco tempo antes de ir dar o curso, me contaram a história de uma lavadeira que, para poder alimentar os filhos, havia lavado tanto roupa, noite afora, que sumiu no rio. Morreu afogada e nunca mais apareceu (NEVES, 1987, p. 35).

O poema, cuja essência é apresentada acima pelo autor, é tecido por imagens que reconstroem poeticamente a rotina da lavadeira, ao mesmo tempo em que sugerem plasticamente o esforço de seu trabalho. Para sustentar sozinha os três filhos, Maria lava, costura e emprega todo o seu tempo com as demandas das "moças ricas" que, por isso, podem se ocupar com afazeres mais aprazíveis, como festas e bailes. Assim, Maria representa várias que, inclusive, produzem novas Marias, como viria a ser Caroline, a filha da lavadeira. Mais uma vez se percebe, como estímulo de sua escrita, a própria realidade que ele transforma criativamente. Ou, como escreve Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 206): "Quase sempre feita de narrações, as obras de João das Neves revelam que o seu *contar* só se efetiva eficaz e prazerosamente porque, além de ser um narrador nato, todas as histórias contadas por meio de seus textos são experiências vividas por ele ou por outros narradores próprios a ele." "A lenda dos filhos de Maria", que dá mostras da análise que Marques faz do trabalho de Neves, insere-se no contexto de *Mural mulher* reforçando a perspectiva crítica do autor no tratamento do tema, como já foi apontado.

Quase três décadas à frente, João das Neves retoma, mais uma vez, "A lenda dos filhos de Maria" na composição de *Maria Lira*[122], escrita em parceria com Luciano Silveira em 2007. A peça conta a história da artesã do Vale do Jequitinhonha, Maria Lira, cuja mãe lavava roupas para fora. Destacando o trabalho das mulheres que sozinhas sustentam a família, as lavadeiras, na peça, têm grande importância. Contou Luciano Silveira à pesquisa que "inclusive teve um laboratório com as lavadeiras, onde elas [as atrizes] conversaram com as lavadeiras, lavaram roupa com elas durante três dias

[122] Como outras peças analisadas neste capítulo, *Maria Lira* não está publicada, sendo que a versão aqui analisada foi fotografada e cedida à pesquisa pelo coautor, Luciano Silveira.

seguidos". Essa experiência não só favoreceu o exercício de interpretação, como foi transformada dramaturgicamente, pois acrescenta Silveira que "a gente pegou algumas histórias para colocar no espetáculo". Na linha de *Mural mulher*, essas histórias são apresentadas como depoimentos das lavadeiras, que falam essencialmente sobre o seu trabalho. Como se observa, o novo contexto de criação atribui outro sentido a "A lenda dos filhos de Maria", nesse caso, comentando poética e narrativamente a matéria documental dos depoimentos, a fim de enfatizar a condição de vida das mulheres do Vale do Jequitinhonha. Mas, além de tais retomadas, pretendia ainda o autor que o poema desse origem a uma dramaturgia desenvolvida a partir de seu tema, como ele comenta: "Esse poema é o embrião de uma peça, não sei se para crianças ou para adultos. É uma história poetizada, a partir da qual, um dia, farei uma peça. Não sei quando. Um dia, vou fazer" (NEVES,1987, p. 37).

Figura 17 – Uma das lavadeiras de *Maria Lira* (2007)

Fonte: Acervo pessoal de Luciano Silveira

Embora *Mural mulher* permita que se analise a maneira como João das Neves retrabalha suas referências e criações em outras circunstâncias, ela também oportuniza o exame sobre como novas propostas artísticas são desenvolvidas. E isso porque a peça se desdobra na escrita de *Café da manhã*[123], segundo João das Neves (1987, p. 38), "uma peça que discute a violência, só que ao nível de um pequeno núcleo familiar, um casal pequeno-burguês". Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 174) esclarece ainda que: "A peça resultou da montagem de *Mural mulher* e, conforme entrevista com o autor, de uma notícia de jornal que muito o impressionou." Algo ainda não mencionado é que, enquanto as atrizes de *Mural mulher* saíam às ruas para a realização das entrevistas, João das Neves (1987, p. 37) realizava suas pesquisas em jornais e revistas, à procura de matérias relacionadas ao tema, como os autores de *A saída? Onde fica a saída?* Uma delas é, inclusive, narrada em *Mural mulher* e se refere ao caso do gerente do Banco do Brasil da cidade de Itapuranga, em Goiás, acusado de ter despido a trabalhadora como punição pelo furto de algumas peças de roupa da patroa, obrigando-a depois a ir a pé para casa e seguindo-a com o carro de faróis acesos sobre a garota (AGRESSOR, 1979, n.p.). Como essa leitura, que certamente o impactou, Marques (2016, p. 174) assim descreve a matéria que inspirou João das Neves a escrever *Café da manhã*:

> [...] uma jovem médica, bem-sucedida em sua carreira estudantil, de uma família aparentemente estável de classe média alta do 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 para a irmã mais ou menos assim (os nomes são fictícios): "Dora, acabei de fazer uma bobagem. Não deixe o maninho entrar." Depois de deixar esse recado na porta, cometeu suicídio.

Já a reelaboração dramatúrgica do descrito acima é apresentada abaixo pelo próprio autor:

> É a história de um casal de engenheiros, ele, empregado; ela, não. Chega-se a um ponto de deterioração no relacionamento em que a mulher não consegue conversar com o marido, a não ser no café da manhã. E ele não responde,

[123] Como *Maria Lira e outras, Café da manhã* não está publicada, sendo que a versão aqui analisada, datilografada e rasurada, foi adquirida, mediante pagamento, junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

> limita-se a ler o jornal, enquanto ela fala. Então, essa mulher começa a criar uma série de fantasias, ou não. A casa é invadida por dois assaltantes, um de cada vez – um homem e uma mulher – que a violentam. Mas, como essa coisa é misturada com a volta do marido, e há um tipo de despedida, não se sabe se esse assaltante existe mesmo, ou se é fantasia dela. Não se sabe se essas violentações – o estupro e a violentação homossexual – são reais ou imaginárias. O final de cada cena é sempre apontando uma arma para um dos assaltantes; e a peça termina com um diálogo, fora de cena, entre ela e o marido, quando um tiro é detonado. Ninguém sabe quem atirou, se ela ou se o marido. A peça termina com a palco vazio (NEVES, 1987, p. 38-39).

Como se observa na narrativa de Neves, a peça parece um estreitamento de foco no que se refere ao amplo escopo de análise pretendido em seu *mural* sobre a condição da mulher na sociedade. Por isso, *Café da manhã* denuncia certas relações de gênero por meio da exposição de uma situação determinada pelo machismo. Essa, figurada por meio da representação do casal Gilberto e Ilse, implica a recuperação dos diálogos intersubjetivos que, nesse caso, não afetam dramaticamente o outro e se configuram como solilóquios públicos. Portanto, uma ação propriamente dramática não chega a se efetivar, até mesmo porque a peça não pretende qualquer encadeamento. Em *Café da manhã*, "os *flashbacks* e as repetições de ações – como em *O quintal* – são mais uma vez utilizados", na medida em que o percurso da peça "está montado sobre um tempo cíclico, de repetições, que desnudam a fantasia de Ilse" (MARQUES, 2016, p, 174). Porém, como comenta Henrique (2006, p. 54), a peça "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".

Ilse é a primeira protagonista não pertencente às classes populares das peças adultas escritas por João das Neves. Uma personagem, sem dúvida, em crise, cindida entre seu papel pequeno-burguês, que se faz ver na dona de casa que exige do marido a contratação de alguém que trabalhe por ela, e a liberdade, inclusive sexual, que sente com os invasores, "estranhos à ordem social" (SPERBER, 1981, n.p). O suicídio, então, se apresenta como uma alternativa viável para quem não consegue realizar uma escolha entre a concretude de sua vida e suas fantasias. A peça, assim, não abandona uma prerrogativa de classe, a qual é contemplada também pela intercalação constante da conversa entre duas trabalhadoras, empregadas em casas de família que moram no mesmo prédio do casal. Elas compõem um segundo núcleo da peça, que se refere ao "presente dos narradores", construído paralelamente "ao presente da narrativa" (SPERBER, 1981, n.p). Núcleo esse que, como também comenta Henrique (2006, p. 64), é composto por

“personagens narradoras”, se expressa formalmente pelo diálogo, que “facilita a síntese dos recontos, sem que haja propriamente desistência de elementos tão importantes como a psicologia e descritividade, pois que ele os implica a todos”, como comenta Andrade (2002, p. 51).

Esse é, portanto, um exemplo de reconfiguração do diálogo de que se falou acima, na medida em que informa o espectador / leitor sobre os acontecimentos do caso, como o próprio suicídio de Ilse. Ao mesmo tempo em que, de acordo com o contexto geral da peça, ele ganha um sentido crítico e demarca as contradições de classe, já que, como ainda destaca Henrique (2006, p. 56), “[...] as empregadas conversam, por exemplo, a respeito do filho da patroa que violenta sexualmente uma delas”. O tema referente ao abuso não parece casual e faz parte de ambas as perspectivas, a das trabalhadoras e a de Ilse. Mas enquanto para Ilse, essa violência representa sua libertação, para aquelas, seu reconhecimento público ou sua denúncia significa a perda do emprego e, portanto, repressão. As oportunidades, no caso do estudo, também são delimitadas, e se Ilse, ainda que seja formada engenheira como seu marido, é por ele subjugada, as trabalhadoras, por sua vez, foram silenciadas até mesmo da possibilidade de reivindicar qualquer outro modo de atuação:

> Emp. 1 – A gente só tem direito de lavar, passar, cozinhar.
> Emp. 2 – É. Se ao menos a gente soubesse escrever.
> Emp. 1 – O que é que tinha?
> Emp. 2 – Sei lá, podia escrever prum programa de rádio desses, contar tudo. Pedir conselho.
> Emp. 1 – E adiantava? Eles iam dizer que é assim mesmo. Pra se conformar, ser trabalhadeira.

Sobre *Café da manhã,* João das Neves (1987, p. 38) declara ser “uma peça muito curiosa, no âmbito da minha carreira de autor para adultos”, ao que acrescenta julgar o “espetáculo ainda a ser retrabalhado”. Na esteira de Suzi Frankl Sperber (1981, n.p), que fala “não só das agressões ao ser humano em geral em nossa sociedade, como também da agressão sofrida pelo Grupo Opinião”, Henrique (2006, p. 59) endossara essa interpretação. Sperber (1981, n.p), certamente, tem suas razões quando aponta que “diante da inevitabilidade da agressão, resta, como forma de resistência, o seu registro”. Porém, essa parece ser uma das experimentações do autor que, enquanto profissional de teatro e vendo-se na eminência de ser privado de seu espaço de trabalho, pesquisava um novo tipo

de linguagem e comunicação, talvez voltada à classe média, sem deixar de apontar, como se procurou mostrar, suas contradições.

De qualquer forma, *Café da manhã* foi a última produção original assinada pelo Grupo Opinião e estreou 1980, no Teatro SESC Tijuca. A partir desse momento, João das Neves inicia, como escreve Marques (2016, p. 137), "as andanças do menestrel pelo cenário do teatro brasileiro", e nelas recupera muito dos elementos experimentados em *Mural mulher*. Por isso destaca-se o seu caráter modelar no âmbito da produção do autor, tendo em vista que suas peças futuras – *A pandorga e a lei*, *Caderno de acontecimentos*, *Tributo a Chico Mendes*, *Yuraiá – O rio do nosso corpo* e *Maria Lira* – se apresentam como derivações desse trabalho. Ao mesmo tempo, *Mural mulher* também enseja a análise das experiências acumuladas pelo autor até aquele momento, motivo pelo qual ela é chamada aqui de peça-síntese. Assim, ela deixa ver o processamento dos "modelos" que transformam o fazer épico-dialético de João das Neves, que, além da referência popular, veio "aprofundando, desde o final dos anos 1970, a experiência, talvez, menos conhecida, do que chamou 'teatro documentário'" (MESQUITA, 1999, p. 22). Essa tendência estético-política, que viabiliza uma reconexão com o "povo", é tanto mais esquadrinhada quanto maior a sua convivência com outras culturas e seus produtores. E as consequências de seu trabalho tendem a se expandir e se aproximar cada vez mais da concepção democrática brechtiana. Expansão essa oportunizada pela relação dialética com peculiaridades de cada coletividade cultural, as quais informam e formam o projeto teatral de João das Neves, restituindo o processo de ensino e aprendizagem que tanto significou aos cepecistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *[...] quando eu fui para o Acre, me enfurnei lá com os seringueiros, depois fui lá para o meio do mato. Se eu não fosse marxista eu não iria. Ou então iria, mas não tiraria a consequência ampla disso, que acho que tirei porque sou. [...] o marxismo é essencial porque só ele te traz uma consciência que te leva a perceber a profundidade que o universo artístico pode te dar. Os caminhos de um artista são amplos, o que não pode é se desligar da sua realidade.*
>
> **COSTA; NEVES, 2010, p. 14.**

Como o teor da pesquisa não pressupõe assertivas irrefutáveis e muitas das conclusões ensejadas já foram apresentadas no decorrer das análises, acredita-se que ao invés do usual encerramento exigido pelo protocolo acadêmico, caibam aqui ainda alguns últimos apontamentos. Porém, antes, é oportuno esclarecer que, além de representarem considerações da própria pesquisadora, os pontos a que se chegou, conforme as pistas fornecidas pelo pensamento e pela prática de João das Neves e o que foi possível verificar, se configuram como consequências de exames motivados por avaliações de um dos próprios atores do processo histórico investigado.

Acrescenta-se ainda que esses exames foram embasados não apenas na fortuna crítica, como em documentos primários levantados, em declarações e depoimentos de João das Neves em diferentes momentos e em entrevista realizada diretamente com ele. E, tendo isso em vista, cabe também mencionar que o foco da presente tese, bem como da minha pesquisa de mestrado, não foi somente a análise de elaborações teóricas, mas o cruzamento dessas com a prática artístico-militante.

Esse esforço de detecção do fazer concreto confrontado com as teorias produzidas por esses mesmos artistas, em certos momentos, evidenciaram contradições irreconciliáveis. Nesses casos, como não poderia ser de outra forma, a pesquisa definiu-se pelas consequências das realizações, "resultantes da sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria [muitas vezes] definha no auxílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com a nossa existência" (BENJAMIN, 1985, p. 80). Ou, como fala Neves, entre os amplos caminhos do artista e agora dessa investigação, decidiu-se sempre por sua vinculação à realidade.

Tecidas tais ponderações, uma última análise parece pertinente, já que no quinto e último capítulo algumas vezes se falou sobre as transformações do fazer teatral e político de João das Neves – motivadas por certos modelos e refletidas em sua peça *Mural*

mulher – que se fazem ver em seus trabalhos futuros. Por isso, cabe ainda o cotejamento de certos aspectos de *O último carro*, que, de acordo com o que aqui se considerou, corresponde a uma produção da década de 1960, com *Yuraiá – O rio do nosso corpo*, escrita no início dos anos 1990.

E isso porque, no Capítulo 2 – O trabalho de João das Neves, foi comentado que a concepção cênico-dramatúrgica de *Yuraiá* muito se aproxima da proposta de espacialização de *O último carro*. Pois, enquanto na primeira, o espectador é recebido no interior de um *cupichaua*, antiga casa dos Kaxinawá, na segunda, ele é convidado a embarcar no trem que viaja do centro para a região periférica do Rio de Janeiro. No entanto, se uma mesma ideia de integração do público as associa, os procedimentos dramatúrgicos adotados em cada peça são absolutamente distintos e resultam em efeitos complemente diferentes nesse mesmo público, como se pretende demonstrar.

Primeiramente, cabe lembrar que *Yuraiá – O rio do nosso* corpo nasceu da estreita convivência de João das Neves com certas comunidades indígenas da nação Kaxinawá. E que, desde a sua transferência para o Acre:

> João das Neves assiste e participa, como cidadão do mundo, ao choque entre índios e seringueiros de um lado e latifundiários e governo, de outro. Enquanto os últimos, munidos do aparato e arsenal financeiro, e muitas vezes armamentício, vislumbram uma sociedade para si, os primeiros (índios) são empurrados para a cidade sem infraestrutura para recebê-los, são literalmente "tombados", pois contraditoriamente, expulsos de suas vidas, são tombados como patrimônio cultural e, até hoje, em *outdoors*, são reverenciados pela nação. Diante desse cenário, o dramaturgo vai colocar sua arte a serviço da contestação e levar aos palcos tanto os conflitos como a cultura dos "tombados" (OCUPAÇÃO, 2015, n.p.).

Consequentemente, a introdução da empresa seringalista, os procedimentos de colonização e domesticação dos indígenas, a presença de nordestinos recrutados como mão de obra para a extração do látex e a passagem da economia extrativista para a pecuária são assuntos de *Yuraiá*. Como se observa, João das Neves representa, nesse caso, um processo histórico, ainda que de modo não linear, e considera essa representação como uma ferramenta analítica, expondo suas principais motivações e consequências. Mas, o ponto de partida e de chegada de João das Neves é o tempo presente da narrativa e, com

isso, o movimento indígena para a criação de uma cooperativa dos trabalhadores da seringa.

A questão para o dramaturgo continua a ser a da união, como em *O último* carro, e a alternativa para a superação do impasse político-econômico brasileiro mantém-se: a mobilização popular. No entanto, como comenta Zanotto (OCUPAÇÃO, 2015, n.p.), em *Yuraiá*, João das Neves extrai do confronto com a história, viabilizado por sua experiência no Acre e por sua formação marxista, a matéria de sua peça. Nesse novo contexto de atuação, algo externo às circunstâncias imediatas não precisou ser forjado, como acontece em *O último carro*, para que coletivamente se colocassem em movimento, visto que esse já estava em processo, importando mais investigar dramaturgicamente as suas razões e sua importância, sem excluir as dificuldades e os desafios.

Em *Yuraiá*, que segue a trilha aberta por *Mural mulher*: "Os depoimentos que o texto apresenta são verídicos, fornecidos por indígenas e seringueiros a antropólogos que estudavam aquela área" (MARQUES, 2016, p. 118). É nesse sentido, por exemplo, que Terri, já citado, se torna uma personagem inserida naquele contexto, como o pesquisador que é da cultura e dos costumes Kaxinawá, buscando uma forma de interação mais ativa, que contribua efetivamente para a comunidade indígena. Ao mesmo tempo em que o Homem Branco, um observador – que pode remeter à presença de João das Neves – guarda uma maior distância da vida Kaxinawá, registrando tudo a sua volta com admiração e encantamento.

Por isso também, nomes de figuras históricas aparecem em certos depoimentos, como Tastevin, Felizardo Cerqueira e Pedro Biló: "O primeiro, padre e antropólogo e os dois últimos amansadores e exterminadores de índios, como confere Aquino[124] em sua coleta de narrações" (MARQUES, 2016, p. 121). Ainda que não recolhidos especificamente para peça, como se viu acontecer em *Mural mulher*, novamente, João das Neves se utiliza de documentos e, a fim de submetê-los a novos relacionamentos, os articula pela técnica da colagem. Desse modo, os quadros, conectados ao tema central da

[124] Conforme mencionado no Capítulo 2 – O trabalho de João das Neves, a relação estreita com o pesquisador Terri Valle de Aquino foi fundamental para a escrita de *Yuraiá*. Entre outros materiais, sua pesquisa está registrada em: AQUINO, Terri Valle de. ***Kaxinawá****:* De seringueiro caboclo a peão acreano. 1997. 119f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

peça, mas preservando sua independência, são justapostos de modo a corroborar, no todo e em suas partes, para uma avaliação crítica do que é apresentado.

Destaca-se então mais um ponto que distancia *Yuraiá* de *O último carro*, em cuja análise, empreendida no Capítulo 4 – Da atitude à representação, procurou-se mostrar a tentativa de manutenção de certo encadeamento próprio a uma ação dramática, mesmo que a despeito do desejo e até da consciência do autor, mas resultado do que ele quis tratar naquelas circunstâncias históricas. Na contramão, *Yuraiá* é assumidamente narrativa ou, como escreve Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 115): "O texto de João das Neves é dividido em alguns quadros que são apresentados por diferentes narradores[125]." Sendo assim, o caráter episódico de *Yuraiá*, que marca a conexão do conjunto dramatúrgico, soma-se ao teor narrativo conferido a cada quadro.

Portanto, o diálogo definido como expressão privilegiada de comunicação entre as personagens de *O último carro* é agora praticamente destituído. E, do ponto de vista crítico, a peça avança até mesmo no que se refere a sua herdeira direta, *Mural mulher*, cuja elaboração cênica de certas situações apresentadas nas entrevistas ainda mantém uma relação intersubjetiva, que pode chegar, em alguns momentos, a suplantar a apreciação dos diferentes interesses em confronto.

Se, do ponto de vista formal, *Yuraiá* reflete as condições objetivas do tema abordado, a peça também remete mais uma vez à noção brechtiana de modelo, na medida em que João das Neves reconhece e destaca esse aspecto distintivo no modo indígena de transmissão de suas tradições: "As nações indígenas são contadoras de históricas natas [...]. Eles contam os mitos ou a história dos antigos, como eles dizem, de uma maneira muito bonita" (OCUPAÇÃO, 2015, n.p.). O que, certamente, incitou o autor a investigar diferentes procedimentos narrativos concernentes ao seu conteúdo, uma vez que, além de depoimentos transformados em falas voltadas diretamente ao público, ele se utiliza de diversos recursos épicos em cada um dos quadros.

A fim, por exemplo, de contextualizar o leitor / espectador, após o momento inicial de recepção do público – a que se voltará adiante –, um homem sentado entre os espectadores, conforme a rubrica: "Tem nas mãos um caderno amassado em que lê com

[125] Um dos poucos diálogos de *Yuraiá* foi analisado no Capítulo 2 da presente tese, entre Terri e o velho Sueiro, líder do povo Kaxinawá.

dificuldade e com dificuldade de quando em vez faz anotações[126]". A personagem, de nome Elias, deixa ver o esforço para documentar o movimento indígena em uma espécie de diário, sublinhando o domínio da linguagem escrita como ferramenta política, que viabiliza o registro histórico e, por meio dele, a reflexão sobre a prática. Portanto, essa primeira narração se conecta diretamente à imagem apresentada na rubrica de encerramento da peça, analisada no Capítulo 2 – O trabalho de João das Neves, que evidencia uma possibilidade de interação concreta e contribuidora entre indígenas e o pesquisador, artista ou intelectual de classe média.

Por meio dessa leitura, o espectador é introduzido no tempo presente da narrativa e logo fica sabendo da atividade de organização Kaxinawá para as "viagens de politização dos integrantes de outros seringais" (MARQUES, 2016, p. 117). No diário, registra-se também um debate, que enseja a sua representação, cujo assunto é o estatuto da cooperativa no que se refere à percentagem destinada ao trabalhador e à associação. Como no modelo-padrão brechtiano, o "acontecimento realizou-se e eis que se realiza agora a repetição" (BRECHT, 2005, p. 91). Acompanhando também o caráter descritivo da cena de rua, dois atores apresentam o ocorrido e, no decorrer da narrativa, assumem outras personagens participantes da discussão. Assim, ao mesmo tempo em que o quadro expõe a dificuldade de fixação de acordos coletivos ─ que demanda um tempo adicional e maior fôlego de seus membros ─, ele expõe o empenho democrático de organização dos trabalhadores.

Outro recurso narrativo retomado em vários pontos da peça se deve à presença do Homem Branco, cujas intervenções são geralmente reproduzidas por uma voz em *off*, com exceção de um momento em que ele se faz presente cenicamente, a fim de que as reproduções sejam a ele identificadas. Nesse quadro, ele escreve e medita, enquanto sua fala transita do ao vivo para a gravação. Suas narrações parecem cumprir duas funções, sendo a primeira fornecer imageticamente ao público o contexto exterior ao *cupichaua*: "A floresta sob a névoa da madrugada está misteriosa e bela. Bandos de maitacas e papagaios passam alto com seus gritos estrídulos, anunciando uma chuva, forte, amazônica." Já a segunda, relacionada à admiração e ao encantamento de que se falou, se

[126] A peça não está publicada, sendo que a versão aqui analisada, datilografada e rasurada, foi pesquisada junto ao acervo do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Por isso, suas citações não serão seguidas de referência.

revela em certo estranhamento na descrição não só da paisagem, como do modo de vida Kaxinawá. Assim, o Homem Branco, distanciado daquela cultura, assume o ponto de vista do próprio espectador – sendo ele também um –, para o que corrobora a utilização mecânica do áudio, recurso técnico diferenciado das propostas cênicas de *Yuraiá*.

Ainda segundo Marques (2016, p. 115): "Nas narrativas, são apresentados depoimentos, *causos*, presságios e mitos daquela nação", que não deixam de ser documentos. Como se procurou analisar em *Mural mulher*, João das Neves examina e seleciona o que, nas narrativas Kaxinawá, revela a concretude do processo histórico e, por outro lado, as engendraram. Entre os *causos*, pode-se citar a história de Nilo Falado, mencionada no Capítulo 2 – O trabalho de João das Neves. Ela é narrada pelo filho que, após a morte do pai, herdou o seu nome. Nilo, que "num sabia ler mas não era trouxa não", ficou "falado" por enfrentar o patrão ao perceber que esse lhe roubava na pesagem da borracha. E em mais um exemplo de transição entre a narrativa – nesse caso predominante – e à representação, o ator assume uma atitude demonstrativa do *gesto* de enfrentamento da personagem: "Pode deixar minha borracha aqui que eu vou pra Taraucá vender ela. E se quiser impedir vai levar é muito chumbo [...]. E tem é chumbo, que prendi caçar de arco e flexa que nem caboclo só pro mode de economizá no chumbo prêsse dia."

A matéria desse quadro ainda mostra como, no exame e seleção das narrativas que revelam o processo histórico, João das Neves procura conectá-las ao presente da peça: a mobilização indígena. Figura-se aqui um conflito isolado, entre o patrão e o seringueiro emigrante, que fundamenta a busca de soluções para suplantar a exploração capitalista e mais tarde se verá resultar na união dos trabalhadores da seringa. Algo similar vê-se acontecer nos presságios, em que a domesticação e até mesmo o extermínio dos indígenas são mostrados como procedimentos inerentes ao modo capitalista de apropriação, na maioria das vezes, ilegal da terra. Em um desses quadros, uma mulher se pergunta: "Aí, filhos meus, quantas dores, / Quantas mortes nos espreitam? / No rastro do homem branco / As árvores hão de cair / Pisadas por suas botas. / Aí meus filhos, meus filhinhos / Para onde, filhos meus, fugiremos?" Na sequência, em uma imagem apenas gestual, alguns indígenas – incluindo crianças de colo – atravessem a cena em um barco e são confrontados por homens brancos, todos de terçado nas mãos, que os exterminam e ainda debocham da situação. A mulher então reaparece agonizando, e em sua alucinação febril, o que ela vê parece elucidar a violência representada.

Nessas imagens, João Tavares, um seringalista, ameaça: "Eu vou logo avisando que meto bala na cabeça de qualquer caboclo que se atrever a ocupar o seringal Revisão. Vou querer tirar mais uma safra de borracha e só saio quando indenizarem os meus roçados." Primeiramente, cabe destacar de sua fala o papel do Estado no sistema capitalista, um garantidor da propriedade privada e um administrador das perdas da classe dominante. O que explicitamente é exposto, na sequência, por Getúlio e Agostinho, dois representantes da cooperativa que denunciam as manobras governamentais para a administração do conflito e o pacto entre latifundiários e Estado, este representado pela FUNAI, cujos engenheiros ─ simples ou consequentemente ─ desconhecem o território amazônico para a demarcação das terras indígenas.

Seus relatos também revelam que os funcionários da FUNAI vendem, aos seringalistas, os instrumentos de trabalho enviados pela SUDHEVA (Superintendência da Borracha) aos seringueiros, impelidos a comprá-los dos patrões. Mas, a despeito do total desamparo político a que os indígenas estão submetidos, Sueiro, líder do povo Kaxinawá, se compromete com o empate[127] para defender suas terras e garantir o sustento dos trabalhadores indígenas. E como mostra o prenúncio da mulher que agoniza, eles procuram resistir aos "latifundiários e governo [...], munidos do aparato e arsenal financeiro, e muitas vezes armamentício, e são literalmente 'tombados'".

Nesse contexto, portanto, e colocando "sua arte a serviço da contestação", como diz Ilka Zanotto, seria fácil esbarrar na vitimização dos Kaxinawá. Contudo, as personagens de *Yuraiá* são contraditórias e fazem parte da história viva em processo. Um exemplo disso é o depoimento de um indígena, Iban que, conforme a rubrica: "Está bêbado, com uma garrafa de pinga na mão e dirige-se aos espectadores". Com o pretexto de contar uma história, ele comenta:

> Caboclo é assim mesmo, caboclo se contenta com uma garrafa de cachaça, não é mesmo? É tudo cachaceiro. [...] Vai dizer que não acha? Acha, acha sim! É tudo vagabundo, não queri trabalho. Agora, se tem trabalho, é só dar cachaça que eles vão trabalhar. Agora, cariú[128] não. Cariú não bebe cachaça. (*Ri debochado*.) Hum... inventou ela só pra caboclo bebê. De antes, caboclo bebia

[127] Manifestações dos seringueiros para a preservação da floresta amazônica, em que são organizadas correntes de pessoas de mãos dadas em torno da área a ser devastada, impedindo os encarregados de realizarem o seu trabalhado e pressionando o seu líder a assinar um documento garantindo a suspensão do desmatamento naquela localidade.

[128] Como os Kaxinawá se referem ao não indígena.

> era *caiçuma*... *caiçuma* fermentada. As mulheres mastiga a macaxeira assim, ó, cospe no panelão pra fermentar. Dali três dias tá pronta. Agora, pra ficar bêbado demora. Fica, mas demora. Agora, a cachaça... é depressa. Que nem cariú pra ganhar dinheiro. Num instante...ó... [...] cariú... cariú num bebe cachaça. Trabaia. Já viu caboclo produzir 500 kg de borracha? Nem bêbado. (*Ri*.) Agora, cariú não. Produz 1000/1500 kg. Só não produz se estiver bêbado. Aí vai fazer o quê, né? Cortar seringa pro patrão cariú.... Já tá bêbado mesmo, né? Cariú tem tudo patrão cariú, sabia? Patrão é cariú. Agora, cabolco não tem patrão. Quem inventou patrão foi cariú. Inteligente, o cariú. [...] Quer dizer que os patrão são tudo cariú, né? Mas então o patrão que num é cariú, quer dizer, o cariú que num é patrão, que é freguês, que nem caboclo, vai fazer o quê, né? Cortar seringa pro patrão que é cariú.

A representação cênica de Iban corrobora o imaginário conservador a respeito dos povos indígenas – os indolentes, preguiçosos e traiçoeiros – que o trabalho ideológico da classe dominante, amparado em nossa herança colonial e escravagista, consolidou; e que as falas dos próprios Kaxinawá reforçam em muitos momentos da peça, como no irônico comentário reproduzido acima. Mas, ao mesmo tempo em que a fala de Iban revela a cooptação do pensamento, ela contrapõe, pela negação de sua própria cultura, diferentes valores e concepções de mundo, acabando com isso por evidenciar a lógica capitalista, administrada pelo tempo da produção. Ou seja, enfatizando o argumento dos proprietários denuncia-se alguns dos seus pilares, como a exploração e seus métodos de aliciamento.

Entretanto, não só os explorados são representados em *Yuraiá*, como também os exploradores, o que já se pôde perceber na figuração do seringalista João Tavares. E se, em *O último carro,* João das Neves opta por representar apenas as classes populares, em *Mural mulher* e nas peças que a seguem, ele aguça suas ferramentas dramatúrgicas para superar a aliança pecebista e representá-las em conexão ou em luta. Desse modo, há, conforme comenta Maria P.S.C. Marques (2016, p. 125), a "fala de um seringalista famoso no estado", "que integra uma das vozes dos narradores da pesquisa de Terri Vale de Aquino". Esse é Altevir Leal, que expõe, da sua perspectiva, a passagem da economia extrativista à pecuária: "Eu fui o seringalista de maior crédito no Banco da Amazônia. Mas depois de 64... [...]. O crédito caiu de uma hora para outra, a produção caiu de uma hora para a outra, pronto. E eu deixei de ser o maior produtor de borracha do Brasil de uma hora para outra."

A decadência de determinadas relações de produção é sugerida pela imagem da rubrica, que alude até mesmo à figuração de Iban: "Entra um homem branco. Também bêbado e com outra garrafa, mas de *whisky* na mão e um copo cheio de gelo na outra. O

whisky é doze anos." Reconhecendo agora a inutilidade de seu oportunismo para a obtenção de maiores lucros – que se traduz na compra de seringais cujos donos estão endividados para pagá-los à prestação –, ele desiste de defender os seus interesses em uma atitude de acomodação e aderência à novas leis do mercado.

Vendo então ameaçadas suas condições de vida, Altevir Leal conclui que sua única alternativa é "entrar nesse negócio de pecuária também", o que enseja o aparecimento do "novo" sujeito histórico: o latifundiário paulista. Esse é, aliás, um exemplo de transição entre os quadros, em que "um abre e encerra seu momento, passando a fala a um outro" (MARQUES, 2016, p. 115). Nesse caso, o paulista é como que "convocado" a comentar a fala final do seringalista, e logo apresenta o argumento que sustenta todo o seu depoimento, a superioridade de sua situação: "Pobre diabo, como se entrar na pecuária fosse assim..." Sua fala, que corrobora a visão preconceituosa de "gente preguiçosa, acostumada ali com rede", apoiada na transformação econômica do estado, deprecia a habilidade do outro, mas principalmente a do trabalhador acreano, que "só presta mesmo porque qualquer dinheiro resolve pra eles".

Sua presença, que personifica uma das etapas do processo histórico figurado, expõe, de modo até didático, as razões do fim de um ciclo econômico: "Seringa? Ora, meu amigo, a seringa foi-se o tempo. Depois que vieram as plantações da Malásia, acabou. [...] E a castanha? Ora, um trabalhão, um mundo de gente pra apanhar a merda do coco da castanha, quebrar...". Em contrapartida, ele explicita a maior lucratividade da pecuária de tipo extensivo – tradicionalmente nacional –, caracterizada por grandes áreas e rebanhos criados soltos se alimentando de pasto, que não implica grandes investimentos em mão de obra, tecnologia ou maquinário: "Derruba logo essa droga toda e bota pasto pro boi que fica lá e pronto. [...] Mato pra derrubar é o que não falta. Pasto enfraqueceu, toca fogo no mato, pronto. Tem pasto novinho, deixa o outro descansar."

Em sua análise pautada pela categoria de classe, de inspiração materialista, o dramaturgo destaca, por meio da utilização dos depoimentos, os papéis sociais que fixam, naquele contexto, esse conflito historicamente: os seringueiros – indígenas e emigrantes –, o seringalista, o latifundiário paulista. Apoiado nos principais atores econômicos, seu método consiste em reconstruir o curso dos acontecimentos, apresentando um processo que se renova, substituindo os seus sujeitos, na medida em que as relações de produção são alteradas. Mas que, ao mesmo tempo, mantém invariavelmente os seus pilares: a

acumulação de riquezas e, para tanto, a dinâmica exploratória para a obtenção de lucro, ainda que travestida de novas formas de opressão. Com isso, o ponto central da reflexão provocada pela peça atinge o próprio capitalismo enquanto um sistema a ser superado. E a operação dramatúrgica, que permite que se conclua sobre a urgência dessa superação, expressa-se no contraponto com a forma de organização social e política Kaxinawá e, portanto, na confrontação entre diferentes modos de produção e suas consequências para a constituição do homem.

Do ponto de vista dos procedimentos dramatúrgicos utilizados para marcar essa diferença, e a começar pela projeção das personagens, ainda que, às vezes, um ou outro indígena, como Iban, desponte por força das circunstâncias figuradas, na maior parte, os Kaxinawá são representados enquanto uma coletividade. Essa, por sua vez, inerente à matéria representada, não precisou ser forjada pelo dramaturgo, como dito anteriormente, senão que faz parte da própria cultura indígena. Em um dos quadros, por exemplo, representa-se "um grupo de mulheres conversando e preparando *caiçuma*, pilando milho e amendoim para fazer pamonha, desfiando algodão para os teares". Como a conversa é em Kaxinawá, a rubrica também indica: "Não é necessário que se entenda nada. Além de que as mulheres estão em alegre expectativa."

É significativo observar que João das Neves escolha mostrar – e não falar sobre – as relações indígenas de produção e destaque, na rubrica, o estado de ânimo do grupo de mulheres, cujas tarefas são realizadas com alegria. Assim, a imagem leva a pensar sobre o trabalho – não um fardo, mas motivo de satisfação – e suas particularidades no exemplo cênico, dentre elas, o fato das mulheres dominarem todas as etapas do seu fazer – ou o seu caráter autônomo –, que, por isso, é também saber. Além do mais, o quadro enfatiza o trabalho feito em prol da comunidade, visando o sustento de todos e não o lucro individual de um patrão, que transforma o trabalhador em uma mercadoria. Esse modo coletivizado de organização político-econômica, reiterado em diferentes momentos de *Yuiraiá*, se reflete em muitos outros aspectos da cultura Kaxinawá.

Nesse sentido, vale mencionar que: "Como a comida é partilhada por todos [...], os Kaxinawá justificam a necessidade de cooperação no trabalho, através de adjunto ou troca de dia, em algumas tarefas que exigem mais esforços para colocar o *bain kuim* (roçado)" (AQUINO; IGLESIAS apud MARQUES, 2016, p. 118). Somando-se ao quadro acima examinado, que apresenta o trabalho conjunto das mulheres no preparo dos

alimentos, João das Neves alude à "ajuda que todos os índios dão nas plantações dos outros grupos domésticos" (MARQUES, 2016, p. 117). E isso aparece logo no início da peça, quando Elias retoma as anotações do diário e lê que, depois do trabalho de politização, eles se dividiram para ajudar no roçado de Alberto Sabino. Também é interessante notar aqui que João das Neves, mais uma vez, opte por não teorizar sobre a forma coletivista de trabalho dos Kaxinawá, mas aborde o assunto enquanto registro de uma prática concreta.

Chamam ainda a atenção para isso as narrações do Homem Branco, que em verdade e de acordo com o que foi dito acima, se configuram como comentários, tendo em vista o caráter de observador distanciado da cultura Kaxinawá. Em suas anotações sobre a habitação indígena, por exemplo, destaca-se o seu caráter comunitário: "A casa tem um belo espaço, inteiramente aberto. Nem mesmo existe aqui a tradicional separação das casas dos seringueiros, formando um ambiente fechado para o casal e seus filhos dormirem." Essa passagem corrobora a observação de Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 112-113), segundo a qual, "para essa comunidade, a casa é muito mais do que uma unidade residencial. Em assembleia geral, é nelas que se decidem a utilização dos recursos, a distribuição das tarefas entre os grupos domésticos e os caminhos políticos e econômicos que deverão trilhar" (MARQUES, 2016, p. 112-113). Ou seja, para os Kaxinawá, a casa não é sinônimo de propriedade privada, mas sim um espaço coletivo de convivência, onde são debatidas e deliberadas as decisões políticas da comunidade.

No que se refere às consequências para a constituição do homem, uma distinção sutil recuperada em várias narrativas ao longo da peça revela diferentes visões de mundo e se refere à concepção de sonho. Para os trabalhadores não indígenas – emigrantes –, cooptados pela ideologia dominante, sonho é sinônimo de ambição e fruto da crença de ascensão social pelo trabalho, enquanto para os indígenas sonho é miração e vem "de dentro pra fora", permitindo que se reconectem com os seus "parentes da floresta".

O mesmo Homem Branco, de sua perspectiva de espectador, observa:

> José e Renato que estavam numa rede, na outra casa, se levantam, descem, atravessam o milharal em frente e somem atrás de uma touceira: vão cagar no mato. Eu fico observando, com vontade de ir também, mas sem ânimo para enfrentar a dor. Os dois voltam e tornam a deitar em suas redes. E eu aqui filosofando que a felicidade plena de um homem deva às vezes ser apenas isso: poder ir cagar no mato tranquilamente.

As reflexões de alguém que, como o público, não pertence àquela cultura apontam para uma outra forma de relação com o mundo, que resiste à supremacia econômica e política da classe dominante e aos valores por ela instituídos. Ao Homem Branco, que se recupera de algumas picadas de inseto na perna – causa da dor mencionada na citação acima e sintoma que reforça sua estranheza em relação ao lugar —, são dedicados voluntariamente alimentos e cuidados, esses em forma de um tratamento à base de ervas e frutas. Portanto, a própria presença cênica do Homem Branco enseja a amostragem de outros aspectos do modo de vida Kaxinawá e que, enquanto comportamentos intrínsecos aos indígenas, talvez possam ser traduzidos como uma disposição solidária para com o outro e uma vida vinculada à natureza.

Por tudo que foi dito, já é de se imaginar que *Yuraiá* não proponha o mesmo envolvimento do espectador que se viu em *O último carro*, mas cabe ainda analisar mais de perto essa questão, a qual motivou o cotejamento das duas peças. Nesse sentido, na primeira rubrica *Yuraiá*, "uma mini narrativa", como bem observa Maria do P.S.C. Marques (2016, p. 115), indica-se que o espaço deve aludir ao interior de um *cupichaua*, construído à base de colunas e vigas, com um grande banco de madeira, "feito com uma só peça de tronco de árvore", ocupando cada uma das laterais. Esses bancos são ocupados não apenas pelos espectadores – sua única acomodação –, mas também pelos atores ao longo da peça. E entre as ações descritas na rubrica inicial, tem-se:

> Os atores servem *caiçuma* aos espectadores. À maneira do ritual Kaxinawá: quatro ou cinco tigelas menores são cheias de *caiçuma* que, uma vez tomada, devem ser novamente cheias e passadas a uma outra pessoa. Esse ritual toma tempo até que os espectadores compreendam o seu mecanismo e, uma vez vencida a repugnância que comer numa mesma tigela pode causar a alguns, se incorporem a ele.

Esse ritual, somado a outros, como a pintura facial do público com tinta de jenipapo[129], leva Maria do P.S.C Marques (2016, p. 118-119) a afirmar "a intenção de considerar o espectador integrante da nação, posto que compartilha da casa, da comida e, servido da *caiçuma*, que tem um lento efeito embriagador, é também convidado a partir

[129] Fruta da qual extraem a tinta para a pintura corporal e de utensílios.

em uma viagem a um tempo ancestral e sagrado da aldeia". Poder-se-ia então concluir dessa assertiva que, como acontece em *O último carro*, o público seja inserido em âmbito fabular e, portanto, no universo cênico como também integrante da comunidade indígena. Porém, já nesse início, há de se notar que João das Neves propõe o consumo partilhado da bebida típica dos Kaxinawá certo de que esse ritual causará repugnância nos espectadores, induzidos a experenciar hábitos culturais distintos dos seus.

A sutileza do gesto não exclui a sua importância, mas antes denuncia que o dramaturgo procura estabelecer uma relação muito particular do público com a peça: ao mesmo tempo em que o integra, ele delimita a distância histórica entre o espectador e o que é figurado cenicamente. Nesse mesmo início, enquanto os homens sentam-se nos bancos junto ao público, a rubrica indica que as mulheres, "sentadas em círculos comem, conversam e riem, apontando e se referindo abertamente aos espectadores. Diálogo inteiramente improvisado e bem safado, com referência explícita à sexualidade." Essa imagem cênica instaura, mais uma vez, uma relação ambígua, em que se percebe até mesmo certa identificação – haja vista os espectadores despertarem o interesse das mulheres Kaxinawá –, mediada pela diferença e pelo estranhamento, resultante das indicações que podem esbarrar em certo desconforto.

Por outro lado, Maria do P.S.C. Marques, que estudou detidamente a cultura Kaxinawá para a análise da peça, refere-se aos espectadores como visitantes, cuja presença "é motivo de festa e, sendo assim, será servida a *caiçuma* e deverá ser realizada uma competição de quem bebe mais no momento da encenação[130]" (MARQUES, 2016, p. 115-116). A pesquisadora ainda acrescenta que: "Os homens, quando estão em casa recebendo visitas, ficam sempre sentados nos bancos da sala, comendo macaxeira cozida" (MARQUES, 2016, p. 113). Percebe-se, portanto, que João das Neves adota os costumes e tradições indígenas como referência cênico-dramatúrgica, remetendo mais uma vez à noção brechtiana de modelo. Nesse caso, o público, enquanto visitante, não necessariamente pertence à comunidade indígena, mas têm a oportunidade de conhecer e analisar as formas Kaxinawá de ser e estar no mundo, contrapostas, muitas vezes, às suas.

Entre os recursos que visam historicizar a relação dos espectadores com a peça – além da presença do Homem Branco e outros previamente citados –, o que talvez chame mais a atenção seja a manipulação da língua. Em algumas cenas de *Yuraiá*, João das

[130] Na rubrica inicial, há a seguinte indicação que alude a essa tradição: "Um dos atores toma *caiçuma* várias vezes até que vai para um dos cantos e vomita copiosamente."

Neves utiliza um dialeto próprio, resultante da tradução literal do Kaxinawá para o português, a exemplo do que faz J. Capistrano de Abreu em seu livro *Rãn-txa hu-ni ku-i*... Outras vezes, as narrações "cruzam aspectos da fonética da língua Kaxinawá com os do português falado" ou originam-se da "fusão da estrutura da língua Kaxinawá com a língua portuguesa" (MARQUES, 2016, p. 129). Sendo assim, muitas vezes em *Yuraiá*, percebe-se a criação de "um terceiro código, que não é mais a língua portuguesa e muito menos a língua Kaxinawá[131]" (MARQUES, 2016, p. 131).

Para citar apenas um exemplo, segue o trecho inicial de "O cataclysmo", que J. Capistrano de Abreu (1941, p. 481) registra em seu livro e é também narrado na peça: "Os caxinawás mora, casa fizeram, muito aldeias bonitas com moram, muito legumes abundam / Os Kaxinawá em coisa alguma pensam não (medo tem não), muito felizes são, longe não de rio caudaloso moram." A simples leitura é capaz de dimensionar a estranheza gerada por esse procedimento, não mais reconhecível nem pelos próprios Kaxinawá, como comenta Marques acima. A narração, no entanto, conhecida como Mito da criação, sugere alguns aspectos da vida indígena, quando, por exemplo, indica ser esse um povo agrícola independente de produtos externos – industrializados –, em que o cultivo da terra é sua principal fonte de subsistência: "muito legumes abundam", "longe não de rio caudaloso moram".

Alinhado a isso, ao longo da narração do mito, percebe-se uma relação simbiótica com a floresta, que nega o seu puro e simples domínio. Reforçando a importância do reconhecimento legal e da preservação dos territórios indígenas, uma relação harmoniosa com a natureza, que respalda a existência Kaxinawá, se revela inclusive do ponto de vista mítico e sagrado. Enquanto um procedimento historicizante, a criação dos dialetos aponta também para a função prática do aprendizado da língua portuguesa, uma exigência material da constituição da cooperativa, que visa a negociação dos produtos produzidos pelos Kaxinawá diretamente com seus compradores. Portanto, esse recurso dramatúrgico ainda remete à interação entre o pesquisador, artista ou intelectual de classe média com os indígenas e à permutação de seus saberes.

Pode-se, portanto, dizer que, em *Yuraiá*, "o ilusionismo do teatro 'burguês', é de fato destituído, devido à interpenetração de tempo e espaço cênicos e empíricos"

[131] Registros dos estudos de João das Neves da língua Kaxinawá podem ser acessados em: OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural.** Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/poronga/>>. Acesso em 05 mar. 2020.

(ROSENFELD, 2012, p. 47). Interpenetração essa construída de modo bastante sofisticado, que se ora propõe até mesmo uma identificação entre atores e espectadores, em outros momentos evidencia a estranheza dessa relação. Essa dialética da recepção opera de forma a viabilizar uma apreciação crítica do que é representado, cuja síntese cabe ao próprio espectador. Porém, ao contrapor formas distintas de relação com a vida e o mundo, João das Neves não se furta a dizer, ou melhor, mostrar que algo precisa ser desnaturalizado: nossa forma de organização sociopolítica e seus valores pautados pelo modo de produção capitalista.

Cabe ainda lembrar aqui da montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, em 1977, quando João das Neves afirmara, como citado anteriormente, que: "O mundo que os oprime [Paco e Tonho] é tão imenso que eles não chegam a agir coletivamente. O ideal seria que, ao invés de se eliminarem, os dois propusessem agir juntos. Mas isso não existe na peça e nem na realidade." Mas a realidade de *Yuraiá*, ou melhor, sua matéria histórica possibilitou outra experiência ao dramaturgo, e a penúltima cena da peça se configura como uma assembleia, que estabelece a união entre indígenas e seringueiros emigrantes pela defesa de seus direitos e confronto com os patrões. Em sua leitura processual, João das Neves agora evidencia uma forma efetiva de associação, que suplanta os conflitos isolados – como no *causo* de Nilo Falado antes mencionado – e conecta os seringueiros indígenas e emigrantes enquanto classe trabalhadora.

É quando também são informadas as conquistas da cooperativa: "Era a primeira vez em toda a História do Jordão que se conseguia vender diretamente a produção de borracha fabricada pelos próprios indígenas, burlando assim dois dos maiores patrões seringalistas que dominavam o alto curso do Tarauacá e seus afluentes." E sublinhando mais uma vez o esforço e o potencial coletivo, que contraria a avaliação antes feita por Iban, segundo o qual caboclo não era capaz de produzir 500 kg de borracha, fica-se sabendo que o trabalho coletivizado dos Kaxinawá produziu 1200kg de borracha. Por isso ele também se transforma, enquanto um dos atores econômicos desse processo que, portanto, representa a coletividade indígena: "Por muito tempo os seringueiro acreano tiraram tudo / Pela moda dos patrão / Caboclo é tudo ladrão, preguiçoso, tem que matar / Por muito tempo nós teve dividido. / Mas hoje eu digo / [...] Seringueiro caboclo e seringueiro acreano / É tudo seringueiro e tudo parente."

Por fim, é também digno de nota que *Yuraiá* remeta à primeira parte de *O auto dos 99%*, uma das peças mais significativas do CPC, seja pelo esforço coletivizado de produção, que envolveu todos os cepecistas ligados ao teatro, seja por ter excursionado por diferentes estados brasileiros em busca da mobilização dos estudantes.

> O *auto dos 99%* foi escrita com um propósito preciso: tratar da crise da universidade no início dos anos 60. Estava na ordem do dia a Reforma Universitária (de que afinal somos vítimas todos os que estudamos depois de 1970) e a UNE encomendou ao CPC (seu órgão cultural) uma peça que expusesse os problemas da universidade aos estudantes universitários [...]. Na época – marcada pelo alto grau de politização à esquerda e consumo maciço de obras de explicação do Brasil – nenhum problema seria adequadamente abordado se não fosse precedido de uma revisão da História Oficial do Brasil, desde a descoberta (COSTA, 1994, p. 116).

De acordo com sua proposta de "revisão da História Oficial do Brasil", que mais interessa aqui, a narração inicial apresenta um país abundante, de natureza vasta e bela, por meio de um lirismo jocoso, e introduz sua população nativa, os indígenas, como um povo a semear verdade e riso. Na sequência, são esses representados cenicamente no momento de divisão solidária de suas conquistas, caças e frutas. Sobre essa cena, recorre-se novamente a Iná Camargo Costa (1994, p.116), que elucida o objetivo cepecista com essa representação: "[...] mostrando os índios numa idealizada organização comunista, podiam ilustrar com muita simplicidade o sonho – que animava todos aqueles corações e mentes – da solidariedade".

Ratificando certos temas de interesse cepecista e a pesquisa sobre suas formas de abordagem teatral, *Yuraiá* deixa ver não só como o trabalho de João das Neves dá continuidade às inquietações daqueles artistas e intelectuais, mas também mostra, a despeito do que a ideologia dominante desde então quer fazer acreditar, que os grandes impasses político-econômicos nacionais permanecem intocados, quando não foram agravados. Fruto da busca de João das Neves por meios de interação com o "povo", *Yuraiá* expõe, já sem nenhum idealismo, suas contradições, representadas por meio das tensões entre a assimilação capitalista e seus modos tradicionais de organização.

Por outro lado, a peça não deixa de apresentar uma forma de resistência, intrínseca às condições indígenas de vida, que duelando com o modo de produção capitalista, cujos tentáculos se estendem às mais remotas regiões que possam reverter algum lucro, ainda lhes garante certa liberdade. E se, com isso, *Yuraiá* mostra a ligação de João das Neves com a herança cepecista, em seu objetivo de conexão com as classes populares, ao mesmo

tempo ela revela no que esse trabalho poderia ter se transformado, por meio do exame do pensamento e prática de um de seus mais aguerridos e legítimos continuadores. Portanto, a atitude exemplar do dramaturgo em sua persistência solitária de ideais hoje considerados ultrapassados dá sinais, não sem algum pesar, do que poderia ter construído política e culturalmente sua geração, caso não tivesse sido brutalmente interrompida e imobilizada pelo golpe militar brasileiro de 1964.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ABREU. J. Capistrano de. ***Rãn-txa hu-ni ku-i* –** Grammatica, vocabulários e textos caxinawás. Brasília: Edições do Senado Federal, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70**: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC** – Uma história de paixão e consciência. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERLINCK, Manoel T. **CPC** – Une. Campinas/SP: Papirus, 1984.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro** – Memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Julián. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BORBA, Hermilo F. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

CARONE, Edgar (org.). **O PCB** – 1964-1982. v.3. São Paulo: Difel, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

CHAUI, Marilena. **Seminários** – *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Armando; FONTOURA, Antônio Carlos; GULLAR, Ferreira. **A saída? Onde fica a saída?** Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

COSTA, Armando; VIANNA, Oduvaldo F; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes** – Um dramaturgo nacional-popular. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz** – Indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOMONT, Beatriz. **O Centro Popular de Cultura da UNE**: Um sonho interrompido (1961 – 1964). São Paulo: Porto Calendário, 1997.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELOYSA, Branca (org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais**. Vozes: Petrópolis, 1987.

ESCOBAR, Ruth (org.). **Feira brasileira de opinião**. São Paulo: Global, 1978.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo: Hucitec, 1978.

FONTAINE, La. **O conselho dos ratos**. São Paulo: Kuarup, 1993.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GONDIM, Isaac Filho. **A grande estiagem** – Tragédia rural nordestina. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência.** O teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____; VIANNA Filho, Oduvaldo. **Se correr o bico pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, H. B.; PEREIRA, C.A. **Patrulhas ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JOHNSTONE, Monty et al. **História do marxismo**. v.VI. O marxismo na época da Terceira Internacional – Da internacional comunista de 1919 às frentes populares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

JULIÃO, Francisco. **Que são as Ligas Camponesas** – Cadernos do povo brasileiro. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. **Para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 2001.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folguedos populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, 1962.
LOBATO, Monteiro. **Livro das Virtudes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

LOPES, Nei. **Partido-alto** – Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

_____. **Zé Kéti**. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARQUES, Maria do P.S.C. **Teatro de João das Neves**: Opinião na Amazônia. Uberlândia/MG: UDFU, 2016.

MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão** – Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião – Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção***:* Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010.

NEVES, João. **Diálogos com Emily Dickinson**. Beto Horizonte: [s.n.], 2018.

_____. **A lenda do Vale da lua**. Belo Horizonte: Dimensão, 2004.

_____. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Europa, 1997.

_____. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.

_____. **A história do boizinho estrala**. São Paulo: Global, 1984.

_____. **Leonardo e o pé grande**. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, 1983.

_____. **O último carro**. Rio de Janeiro: Opinião, 1976.

_____. **O leiteiro e a menina noite**. Rio de Janeiro: SNT/Minc, 1970.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PASTA, José Antonio Jr. **Trabalho de Brecht** – Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Ática, 1986.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha –** Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha** (Teatro, televisão, política). São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____ (org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

_____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro***:* Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000 /1993.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Buriti, 1965.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SCHILLING, Flávia. **Querida família**. Porto Alegre: CooJornal, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** – Cadernos do povo brasileiro. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo (org.). **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular** – Do Gramofone ao Rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA. Oduvaldo Filho. **Teatro 1**. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos**: A flor e o mal. Petrópolis: Firmo, 1994.

Artigos e peças publicadas em livros

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013, p. 239-256.

BRECHT, Bertolt. *A mãe*. **Teatro completo v. 4**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004, p. 164-235.

_____. *O voo sobre o oceano*. **Teatro completo v. 3**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004, p. 165-186.

BETTI, Maria Silvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro**: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 194-214.

_____. O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios: Concepções dramatúrgicas de Oduvaldo Vianna Filho na fase pós-AI-5. In: PARANHOS, Kátia R. (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 181-200.

CORDES-KRAFT, Margret. Protocolo de produção da peça radiofônica *Cruelândia*. In: **Cruelândia**. Alemanha: Instituto Goethe, 1975, p. 143-146.

COUTINHO, Carlos Nelson. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. In: **O último carro**. Rio de Janeiro: Opinião, 1976, p. 2-3.

FANON, Frantz. "Aqui la voz de Argelia..." In: _____. Sociología de uma revolución. México: Ediciones Era, 1976, p. 50-76.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. In: **Saco de gatos** – Ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HAOULI, Janete El. Mordendo a própria cauda: Peça radiofônica alemã e experimentação de vanguarda. In: BALOGH, Anna M.; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydèe D.F. (org.). **Mídia, Cultura, Comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 167-180.

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 81-126.

KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980, p. 11-110.

MARQUES, Maria do P.S.C. Práticas de um encenador: João das Neves em algumas colocações cênicas. In: GOMES, Andre Luiz; MACIEL, Diógenes André Vieira (org.). **Penso Teatro**: Dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedo/SP: Horizonte, 2012, p. 128-150.

_____. Ritos e rituais na dramaturgia de João das Neves. In: BRONDONI, Joice Aglae; VILMA, Campos Leite; TELLES, Narciso (org.). **Teatro-máscara-ritual**. Campinas/SP: Alínea, 2012, p. 231-241.

MORAES, Maria L.Q. de. O encontro marxismo-feminismo no Brasil. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. **História do marxismo no Brasil** – Partidos e movimentos após os anos 1960. v.6 Campinas: Editora Unicamp, 2007, p. 341-374.

PARANHOS, Kátia. O último carro: Uma viagem de trem com João das Neves. In: _____ (org.). **Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico***:* Cenas fora da ordem. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2012, p. 135-151.

_____. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves.

In: _____. (org.). **História, teatro e política**. Boitempo: São Paulo, 2012, p. 135-156.

PEIXOTO, Fernando. Descobrindo o que já estava descoberto. In: SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980, p. 5-10.

RISSONE, Nice; Keller, Willy. Observação dos tradutores. In: **Cruelândia**. Alemanha: Instituto Goethe, 1975, p. 140-142.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e encenação moderna: O trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). **O teatro e a cidade**: Lições de história do teatro. São Paulo: SMC, 2004, p. 121-132.

SCHULTES, Paul. Introdução. In: **Cruelândia**. Alemanha: Instituto Goethe, 1975, p. 6-26.

SEGATTO, José Antonio; SANTOS, Raimundo. A valorização da política na trajetória pecebista. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. **História do marxismo no Brasil** – Partidos e movimentos após os anos 1960. v.6 Campinas: Editora Unicamp, 2008, p. 13-64.

SÓFOCLES. **Rei Édipo – Antígona – Prometeu Acorrentado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981, p. 149-200.

SPERBER, George Bernard. Introdução. In: _____ (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, 1980, p. 3-4.

TINHORÃO, José Ramos. **Um equívoco de *Opinião***. In: **Música popular** – Um tema para debate. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 72-87.

VIEIRA, César. ***Buumba, meu queixada* e *Morte aos brancos***. São Paulo: TOUV, 2008, p. 49-122.

WIEDFELD, Hubert. Cruelândia. In: **Cruelândia**. Alemanha: Instituto Goethe, 1975, p. 27-137.

Publicações em periódicos

AGRESSOR de menor é julgado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p. 16 mai. 1979. 1º Caderno.

ALBEE, Edward. A história do jardim zoológico. Trad. Luiz Carlos Maciel. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro. n. 85, p. 15-26. abr./jun. 1980.

ALENCAR, Miriam. Nas 300 apresentações de *O último carro*, o perfil de um público reconquistado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4. 27 nov. 1976. Caderno B.

ARAÚJO, Paulo César; LUÍS, Macksen. A diversão que se pode comprar. A cena de ideias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p. 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. Quem viaja neste trem? **Movimento**: Cena Brasileira: Subúrbio carioca, Rio de Janeiro, p. 15-16. 13 dez. 1976.

BRECHT, Bertolt. O rádio como aparato de comunicação – Discurso sobre a função do rádio. Tradução Tercio Redondo. **Estudos avançados**, São Paulo, 21 (60), p. 227-232. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10250/11879>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

CABRAL, Sérgio. O samba saiu de moda. **O pasquim**, Rio de Janeiro, n.p. 1969.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, v.2. p. 27-39. abr. 1984.

CARBONE, Roberta; COSMO, Matheus. Entrevista com Iná Camargo Costa – De derrota em derrota a luta continua. **Revista Aspas** – 1968 e o processo cultural brasileiro, São Paulo, v. 8, n.2, p. 29-42. 2019a. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/157793/153044>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

_____. Entrevista com Luiz Carlos Moreira – De um projeto de nação à mendicância – Uma crônica da produção teatral brasileira. **Revista Aspas** – 1968 e o processo cultural brasileiro, São Paulo, v. 8, n.2, p. 29-42. 2019b. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/157794/153048>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

CONRADO, Aldomar. **A ponte sobre o pântano. Revista de Teatro SBAT**, Rio de Janeiro, n. 440, p.39-51. out./dez. 1981.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 35. p. 13-52. 1998. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/bRxjc4sgdJBPFNPzMHHVNMd/?lang=pt>>. Acesso em: 31 set. 2017.

CORDES-KRAFT, Margret. Peças radiofônicas na Alemanha. **Revista de Teatro SBAT** – Número especial, Rio de Janeiro. p. 17-30. 1973.

COSTA, Iná Camargo; NEVES, João das. A hora do teatro épico – Ciclo de dramaturgia crítica. **Traulito**, Companhia do Latão, São Paulo, n.3, p. 11-14, dez. 2010.

DRAMATURGIA: Uma polêmica fora dos palcos. **O jornal**, Cadernos Brasil-Portugal, Teatro, Rio de Janeiro / Lisboa, p. 10. 19 jul. 1972.

EGGENSPERGER, Klaus. A peça radiofônica alemã dos últimos sessenta anos. Pandaemonium germanicum, São Paulo, 13, p. 92-106. 2009. Disponível em: << https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/74839/78409>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

FONSECA, Elias Fajardo. A volta de *Dois perdidos*. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 35. 13 jun. 1977.

FREDERICO, Celso. Brecht e a "Teoria do rádio". **Estudos avançados**, São Paulo, 21 (60), p. 217-226. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/157794/153048>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

HELIODORA, Barbara. *A Grande Estiagem*: Seca em Campo Grande. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n.p. 4 set. 1962. Caderno B.

JAFA, Van. *Bicho* abre festejo do Grupo Opinião. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 2. 07 dez. 1966

KELLER, Willy. A base do moderno teatro alemão. **Revista de Teatro SBAT** – Número especial, Rio de Janeiro. p. 3-12. 1973.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade brasileira, p. 43-67. jul. 1968.

MARIA, Cleusa. Opinião – A comemoração interditada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5. 25 jan. 1980. Caderno B.

MARTINS, Carlos Estevam Martins. Anteprojeto do manifesto do CPC. **Arte em revista** – Anos 60, São Paulo, n.1. p. 67-78. 1979.

MESQUITA, Claudia. Teatro documentário de João das Neves. **Vintém** – Teatro e cultura brasileira – Companhia do Latão, São Paulo, Hedra, p. 22-24. 1999.

MICHALSKI, Yan. Chega de descriminação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2. 28 jan. 1980. Caderno B.

_____. Trilhos para o inferno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2. 30 mar. 1976. Caderno B.

_____. A mensagem espanhola de Kafka e Handke. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 14. 27 mai. 1973a. Caderno B.

_____. Ingleses e espanhóis no Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2. 16 mai. 1973b. Caderno B.

_____. Concurso Opinião & "A mãe". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2. 28 set. 1971. Caderno B.

_____. Grupo Opinião, de *Opinião* a *Antígona*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p. 16-17 nov. 1969. Caderno B.

_____. Precisa-se de administradores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p. 20 mar. 1967. Caderno B.

MIRANDA, Lula de. Vanguarda, populismo e teatro popular. **Movimento**: Cena Brasileira: Subúrbio carioca, Rio de Janeiro, p. 15. 13 dez. 1976.

MOREIRA, Liana. O diretor e a venda do Opinião. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 10. 21 mar. 1980.

NETO, Licínio. Network no Opinião. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 10. 30 jan. 1980.

NEVES, João. **Revista Aspas** – 1968 e o processo cultural brasileiro, São Paulo, v. 8, n.2, p. 230-237. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/157787/153041>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

_____. **Radiopinião** – Entrevista de João das Neves a Vera Candido. Ensaio – Teatro, Rio de Janeiro, p. 61-66. 1979.

_____. Apresentação. **Revista de Teatro SBAT** – Número especial, Rio de Janeiro. p. 1-2. 1973.

_____. Ionesco: A mistificação da linguagem. **Novos Rumos**, Rio de Janeiro, p. 5. 23 a 29 set. 1960.

_____. *Mais-valia* no Teatro Jovem. **Novos Rumos**, Rio de Janeiro, p. 5. 12 a 18 ago.1960.

_____. Revolução e contradição. **Novos Rumos**, Rio de Janeiro, p. 5. 15 a 21 jul. 1960.

_____. Da favela aos campos de futebol. **Novos Rumos**, Rio de janeiro, p. 5. 11 a 17 mar. 1960.

O CPC desaparece com a UNE. **Memorex** – Elementos para uma história da UNE, São Paulo, "DCE - Livre Alexandre Vanuchi Leme" – Universidade de São Paulo, p. 64-70. 1978.

OPINIÃO: Quando o autor testa a peça. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, n.p. 13 jan. 1974.
O POVO precisa participar. **Última hora**, Rio de Janeiro, p. 10. 17 mar. 1978.

PASTA, José Antonio Jr. Brecht e o Brasil: Afinidades eletivas. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 4, p. 19-26. 2000. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64024>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

PATRIOTA, Rosangela. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: Temas e interpretações. **Baleia na rede**, v. 1, n. 9, p. 69-91. 2012. v.1, n.9. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2836>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

PEIXOTO, Fernando. O público, este desconhecido. **Revista civilização brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, p. 179-192. jul. 1968. Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade brasileira

QUANDO a música escolhe um caminho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p., 1969.

REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A nova geração do Samba. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7. p. 364-374. 1966.

ROMEIRO, Mario Lucia. *O lixo*, *As rãs* e *Maria Goiabada*, os vitoriosos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 7. 24 dez. 1971.

ROSENFELD, Anatol. O teatro documentário. **Revista de Teatro SBAT** – Número especial, Rio de Janeiro. p. 13-16. 1973.

SERVIÇOS – Continuações. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6. 22 ago. 1972. Caderno B.

SPERBER, Suzi Frankl. Agressão e Quotidiano em *Café da Manhã*. **Unicamp**, cópia mimeografada, Campinas. n.p. 22. fev. 1981.

TEATRO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5. 23 jan. 1980. Caderno B.

THEOBALD, Ronaldo. Andar com atraso pode significar segurança. **Jornal do Brasil**, p. 20. 27 jul. 1975. 1º Caderno.

TREM tomba sobre a quadra da Império Serrano. **Jornal do Brasil**, p. 5, 18 jul. 1975. 1° Caderno.

TRENS da Central batem e passageira morre. **Jornal do Brasil**, p. 14, 04 dez. 1975. 1º Caderno.

VIANNA, Oduvaldo Filho. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, p. 69-78, jul. 1968. Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade brasileira.

WALSER, Martin. *Uma visita*. **Revista de Teatro SBAT** – Número especial, Rio de Janeiro. p. 29-59. 1973.

Teses e dissertações

AQUINO, Terri Valle de. ***Kaxinawá:*** De seringueiro caboclo a peão acreano. 1997. 119f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

BATISTA, Natália Cristina. **O tempo em processo**: Cultura na ditadura militar e os impasses em torno do popular na peça *O último carro* (1964-1978). 2019. 339f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BOCHIXIO, Lucimara Bauab. ***Three tal women,* de Edward Albee**: Autobiografia ou crítica à sociedade norte-americana? 2007. 70f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960**: Perspectivas sobre a construção de um fazer épico-dialético no Brasil. Dos Duendes ao CPC, 2014, 192f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARDENUTO, Reinaldo F. **Discursos de intervenção**: O cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964. 2008. 385f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GIANI, Luiz A. A. **A música de protesto**: D'O Subdesenvolvido à Canção do Bicho e Proezas do satanás [1962-1966]. 1985. 495f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1985.

HENRIQUE, Marilia Gomes. **O realismo-encantatório de João das Neves**. 2006. 98f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2006.

LEITE, Luiz André. **O zoológico existencialista de Edward Albee**. 2006. 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara/SP, 2006.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. 2012. 165f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 201

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 2019.

SILVA, Thiago de Faria. **Audiovisual, memória e política**: Os filmes *5X favela* (1962) e *5X favela, agora por nós mesmos* (2010). 2011, 238f. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). 2002. 228f. Dissertação (Mestrado em História), Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, 2002.

TOLEDO, Paulo V.B. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964**: Reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. 191f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Publicações digitais

DECLARAÇÃO de março de 1968. In: **Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis**. Disponível em: << http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=5:declaracao-sobre-a-politica-do-pcb-marco-de-1958&catid=3:temas-em-debate>>. Acesso em 31 ago. 2019.

FÓRUNS EJA Brasil. Projeto de Educação pelo Rádio – Movimento de Cultura Popular. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/files/proj_escola_radio.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2021

GARCIA, Maria Cecília. *Mural mulher*, retrato da sociedade brasileira. São Paulo, [1982?]. In: **Nyrce Levin**. Disponível em: <<http://nyrcelevin.com.br/mulher-mulher/>>. Acesso em 25 out. 2021.

OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural**. 2015. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves//>>. Acesso em 05 mar. 2020.

MARQUES, M. P. S. Calixto. O outro lado do quintal. In: **Publicação Eletrônica dos Anais do XXVII Simpósio Nacional de História** – Anpuh. Natal/RN: julho de 2013. Disponível em: <<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364922438_ARQUIVO_OquintalMariadoSocorro.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2019.

_____. Teatro documentário: aspectos de composição de *A pandorga e a lei*, peça de João das Neves. In: **Publicação Eletrônica dos Anais Do VII Congresso Abrace** – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre/RS: 2012. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teatrobrasileiro/Maria%20do%20Socorro%20Marques%20Teatro%20Documentario....pdf>>. Acesso 17 mai. 2019.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Homens e mulheres do subúrbio: uma viagem de trem com João das Neves. In: **Fazendo Gênero 9** – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Publicação eletrônica dos Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis/SC: UFSC, 2010. Disponível em: <<http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278196989_ARQUIVO_KatiaRodriguesParanhos-FazendoGenero9.pdf>> Acesso em 31 jan. 2019.

_____. João das Neves e o Grupo Opinião: Política e cultura no Brasil pós-1964. In: **Publicação Eletrônica dos Anais do XXVI Simpósio Nacional da Anpuh** – Associação Nacional De História. São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300578677_ARQUIVO_ANPUH-2011-SaoPaulo-textocompleto.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2019.

_____. João das Neves: Trajetória, arte e engajamento no Brasil pós-1964. In: **Publicação Eletrônica dos Anais do I Congresso Internacional do Curso de História da UFG**. Jataí/GO: 2011. Disponível em: <<http://www.congressohistoriajatai.org/anais2011/link%2039.pdf>>. Acesso em 14 mai. 2019.

RODRIGUES, Alexandre M. E. Revista Estudos Sociais: Engajamento na renovação comunista. In: **Publicação Eletrônica das Atas do Colóquio**: Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-americano. Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <<http://www.intellectus.uerj.br/coloquio/Alexandre%20Rodrigues.pdf>>. Acesso em 28 jun. 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. Gurufim; A festa da morte. **Luiz Antonio Simas** – Canal do Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gNXwazaku6Y>>. Acesso em 22 jun. 2020.

SOUZA, Miliandre Garcia de. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da "hegemonia cultural de esquerda". In: **Publicação Eletrônica dos Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da Anpuh** – Associação Nacional De História. São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307372359_ARQUIVO_GARCIA.ComunicacaoANPUH-SP-2011(ART).pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

Acervos digitais

EXPOSIÇÃO Confluências – A vida de João das Neves. **Universidade Federal de Minas Gerais**. 2020. Disponível em: << https://www.exposicaoconfluencias.com/>>. Acesso em 25 dez. 2021.

HEMEROTECA Digital Brasileira. **Biblioteca Nacional**. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/novos-rumos>>. Acesso 19 de jun. 2020.

OCUPAÇÃO João das Neves. **Itaú Cultural**. Disponível em: << https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/>>. 2015. Acesso em 05 mar. 2020.

BANCO de Dados Memórias Reveladas. Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/login.asp>>. Acesso em 25 jan. 2021.

Programas

ITAÚ Cultural (org.). **Ocupação João das Neves** - Brincando com João das Neves. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

NEVES, João. **A santinha e os congadeiros** – Programa e texto. Minas Gerais: Prefeitura de Contagem, 2008.

Materiais não publicados

Neves, João. **Maria Lira**. Minas Gerais, 2001.

_____. **Yuraiá –** O rio do nosso corpo. Acre,1990.

_____. **Tributo a Chico Mendes**. Acre, 1989.

_____. **Caderno de Acontecimentos**. Acre, 1987.

_____. **A pandorga e a lei**. Rio de Janeiro, 1983, 1985.

_____. **Café da manhã**. Rio de Janeiro, 1980.

_____. **Mural mulher**. Rio de Janeiro, 1979.

_____. **A assembleia dos ratos**. Rio de Janeiro, 1964.

ANEXO

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO DAS NEVES CONCEDIDA À PESQUISA EM 22 DE NOVEMBRO DE 2012[132]

ROBERTA CARBONE – João, como vocês se articularam depois do golpe civil-militar?

JOÃO DAS NEVES – Nós todos da UNE dispersamos: alguns fugiram, outros foram presos. Mas o núcleo conseguiu escapar em um primeiro momento. Não era muito difícil se infiltrar, a própria repressão estava muito desorganizada. E nós nos reuníamos frequentemente, todos os que saíram do núcleo de teatro e do núcleo de literatura, todos os comunistas do Partido. Nós nos reuníamos na clandestinamente com alguma regularidade e, como nenhum de nós estava ilegal, resolvemos fundar um grupo de teatro para continuar as atividades do CPC, ainda que com algumas modificações. Até porque nós precisávamos dar uma resposta à ditadura. O Partido Comunista, como item central, não interferia nas nossas decisões, ele nem dava muita bola para nós, que éramos chamados de artistas de esquerda. Eu quero dizer que eles não nos cerceavam, nós tínhamos plena liberdade para fazer o que queríamos. E nós decidimos fundar o Grupo Opinião, que efetivamente fundamos: eu, Ferreira Gullar, Vianinha, Armando Costa, Pichin Plá**,** Tereza Aragão, Denoy de Oliveira, que éramos todos do CPC. Eu, Denoy, Armando, Vianinha, Pichin éramos do núcleo de teatro, o Gullar era do núcleo de literatura, e Tereza do núcleo de jornalismo. E se juntou a nós o Paulinho Pontes, que havia chegado ao Rio de Janeiro no dia do golpe. Ele era do CPC da Paraíba e tinha vindo para um encontro na UNE. Mas quando ele chegou ao Rio, foi apanhado pelo golpe. Eu me lembro que o Marcos Jaimovich era nosso contato, a nossa ligação com o Comitê Central do Partido Comunista, e ele me encarregou de encontrar o Paulinho Pontes em um hotel no centro da cidade. Portanto eu fui o primeiro a fazer contato com o Paulinho, e nós ficamos amigos. E também nesses encontros, os esquerdistas estavam sempre juntos. Nós resolvemos continuar as atividades através de um grupo de teatro, que foi

[132] A primeira parte desta entrevista, referente aos trabalhos de João das Neves no pré-64, compõe os anexos da minha dissertação de mestrado: CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960**: Perspectivas sobre a construção de um fazer épico-dialético no Brasil. Dos Duendes ao CPC, 2014, 192f. Dissertação [Mestrado em Artes Cênicas] – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

pensado no Zi Cartola, onde nós frequentávamos. O Denoy era contador na época e ele cuidava de toda parte burocrática do grupo. Mas é importante historicamente deixar claro que nós achávamos que não deveríamos ter um nome e sair divulgando publicamente a nossa identidade. Essas oito pessoas haviam pertencido ao CPC e, por isso, podíamos sofrer repressão. Mas nós estávamos em 1964 e foi em 1968 que a "barra pesou". Mesmo assim nós tínhamos certo cuidado. Nós solicitamos o nome ao Teatro de Arena de São Paulo, que era um teatro de esquerda, mas que não tinha sido proibido. Em troca, nós daríamos um pequeno percentual de bilheteria a eles. Além disso, convidamos o Boal para dirigir nosso primeiro trabalho, que foi o *Show Opinião*. Ele foi escrito pelo Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa. Mas isso já é outra história, que representa o começo do Grupo Opinião e o fim do CPC.

ROBERTA – E como foi este começo?

NEVES – O Opinião foi formado a partir de um núcleo do CPC que queria ter uma prática artística mais aprofundada, era um núcleo de teatro. As únicas pessoas que não eram de teatro eram o Gullar e a Tereza Aragão, mulher dele, mas que eram muito ligadas a teatro. Quer dizer, o Opinião se formou em torno de um núcleo teatral. Qual era a nossa perspectiva? A partir da montagem do CPC de *Os Azeredos mais os Benevides*, nós tínhamos a ideia de formar uma empresa. Nós já tínhamos uma produtora de livros, que publicava os *Cadernos do povo brasileiro*. Era uma editora que trabalhava comercialmente. Nós tínhamos o teatro de rua e nossa ideia era ter também um teatro mais formal. O elenco de *Os Azeredos...* já era profissional, os atores não eram do CPC, eram contratados. O Nelson Xavier, que dirigiu a peça, foi contratado. Então, vamos dizer, esse é o caminho que nós seguimos no Opinião.

ROBERTA – Você foi assistente de direção de *Os Azeredos mais os Benevides*?

NEVES – Fui, eu era assistente de direção do Nelson. Foi uma peça que estava sendo ensaiada, dirigida pelo Nelson Xavier, para o teatro do CPC que seria inaugurado. Mas era uma peça que tinha nascido no CPC e que depois foi reelaborada pelo Vianinha. Eu escrevi o prefácio dela.

ROBERTA – Você ainda tem este texto?

NEVES – Talvez eu tenha nos meus arquivos do Opinião. Mas a minha consideração era a seguinte: quando nós passamos pela UNE pegando fogo, o Vianinha chorando falou

assim – eu não me lembro exatamente como ele falou, mas o teor era este –, "Eu não acredito que haja um retrocesso democrático no Brasil." No prefácio, eu fazia as minhas considerações sobre o que eu achava desta frase, uma frase esperançosa e ingênua. Porque a peça é um caminhar, e se dá no momento em que a produção de cacau estava crescendo, e existia uma grande migração para a Bahia, atraída pelos donos das terras, como o jovem empreendedor Esperidião. E tinha os camponeses com os quais ele fez uma espécie de aliança, especialmente com um deles, o Alvimar. Mas, no momento em que o cacau entra em decadência, Esperidião quer liquidar tudo. E este camponês, o filho dele principalmente, é um dos revoltosos, das ligas camponesas. O jovem empreendedor manda matar o filho deste camponês, e depois vai falar para o pai que sente muito, e lhe dá uma recompensa, que o pai aceita. Então quer dizer que, naquele instante, o Vianinha, Vianinha militante, não compreendia uma coisa que já tinha na peça dele e que era a aliança impossível de ser realizada entre o oprimido e opressor. Na peça dele, tinha tramas que ele não tinha. Como artista ele já tinha sacado isso.

ROBERTA – Neste sentido, algo que se fala é que o *Show Opinião* parece não ter elaborado o golpe, que a primeira montagem depois do golpe não o sentiu, com exceção de um comentário sobre o vermelho estar fora de moda ou de uma alegoria como "Carcará". Como você vê isso?

NEVES – O problema é o seguinte: pela repercussão do Opinião, pela aglutinação que o *Show Opinião* e o grupo podiam promover, ali dentro parecia realmente que o golpe não existia. E, na verdade, o golpe existiu, mas ainda não era uma coisa forte, repressora, mas frágil em seus fundamentos. O público estável do Opinião era aquele povo esperançoso, que acreditava que alguma coisa ia mudar, e isso era como um banho de esperança em quem estava ali. Todos nós acreditávamos que aquela situação ia se modificar. O que determinou exatamente a existência do golpe foi o golpe dentro do golpe, o AI5. Os militares do golpe pretendiam afastar o perigo comunista, mas criar um ambiente de democracia, uma democracia deles, mas uma democracia sem repressão. Esse grupo foi derrotado dentro do golpe. Porque aquilo não foi um golpe militar, foi um golpe da sociedade civil, foi um golpe de grandes empresários apoiados pelos militares e pelos amigos que vieram de fora. Mas foi um golpe civil! Chamar a ditadura de militar é um erro ou uma redução, porque foi uma ditadura civil-militar, em que os militares se associam à ditadura, mas o grupo militar acabou se associando aos golpistas civis. Se você vê o que aconteceu depois com o Lacerda, com o Juscelino... O Lacerda se juntou

ao Juscelino para tentar reverter à situação, e teve o novo golpe de 1968, que acabou com esta possibilidade. Ainda de 1964 a 1968 existia uma situação de incerteza, onde você não sabia realmente para onde iria, o que realmente aconteceu. O que acontecia no Opinião é que eram pessoas de esquerda que acreditavam ser capazes de legalmente mudar a situação, tanto que a luta armada só começa a partir de 1968. Até 1968 não se tem notícia de luta armada. Tem pessoas que querem, mas ainda não fazem. A partir do Ato Institucional Número 5, do golpe dentro do golpe, quando os militares fecham e não há mais possibilidade nenhuma, passou a ter luta armada. Mas até ali o golpe existia para nós, mas não existia a ditadura tal como ela se formou, tão fechada. Nesse sentido, essa interpretação do *Show* tem razão: não parecia, para nós, não era realmente uma ditadura. Eles punham ainda uma certa imagem de liberdade, quer dizer, a não ser no primeiro momento de caça às bruxas. Depois pôde existir o Grupo Opinião, o Arena pôde continuar a existir, tanto que outros grupos de esquerda no Brasil inteiro continuaram a existir e a trabalhar.

ROBERTA – O que foi cortado realmente em 1964?

NEVES – O governo João Goulart, que era tido como um governo comunista no Brasil, foi cortado. Mas os movimentos populares independentes continuaram a existir. Só em 1968, realmente acabou tudo.

ROBERTA – E o CPC...

NEVES – O CPC foi extinto, foi o único extinto. O Teatro de Arena, que era uma entidade que existia antes do CPC, não foi. Por isso, convidamos o Boal para dirigir nosso primeiro trabalho, que foi o *Show Opinião*, escrito pelo Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa em cima da trajetória de vida da Nara Leão, do João do Vale e do Zé Keti. Nós do CPC sempre fomos muito ligados à música. E o Vianinha é que teve a ideia de fazer um musical, um pouco em cima de alguns musicais americanos, americanos não, dos musicais confessionais, em que as pessoas falavam de si mesmas por meio da música. O primeiro foco de resistência, no Rio de Janeiro, foi o Opinião. Para ver como ainda era possível, neste momento, fazer muita coisa. "Podem me prender, podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião". Este não foi um texto feito por nós, encomendado, foi um texto espontâneo, o que o povo sentia. Era um texto do Zé Keti que, naquele contexto, tinha um outro sentido. O Zé Keti compôs isso durante o governo Lacerda. Eu me lembro que a Sandra Cavalcanti, que foi uma executora ideológica do

governo Lacerda, fez a remoção de vários morros de Botafogo. Seus moradores foram para o subúrbio, onde se fundou a Cidade de Deus. Aquele morro que era perto do Canecão foi todo removido para Bangu, Padre Miguel, e lá nasceu a Cidade de Deus. A Cidade de Deus nasceu da remoção daquele morro. O texto, a música do Zé Keti, foi feito por causa da remoção daquele morro: "Pode me prender, pode me bater / Mas daqui do morro / Eu não saio não." No contexto do golpe, aquilo era um libelo contra a ditadura. Não estava dizendo "Sou contra essa ditadura", mas estava dizendo tudo. Mesma coisa "Carcará", feita pelo João do Vale por coisa da terra dele. "Carcará / Pega, mata e come." Quer dizer, se transformou em um grito contra a ditadura. É a habilidade de tirar de um contexto e colocar em outro para dizer metaforicamente o que você não pode dizer abertamente. Então, dizer que parecia que nós achávamos que não tinha golpe, pelo contrário. Agora, nós achávamos que era possível legalmente derrubar a ditadura. Talvez, um equívoco, sem dúvida foi, mas ninguém achava que não existia, não era inocente suficiente a esse ponto. Não é que não tinha nada, tinha muito. Se tem e não se tem razão.

ROBERTA – Você produziu o *Show Opinião*?

NEVES – É. Eu, como todos os outros, produzi o *Show Opinião.* Eu me lembro que estive uma época afastado inclusive, porque tive divergências com o grupo. Eu me afastei um pouco, mas produzi o *Show* com eles. E o *Show* estreou em dezembro de 1964. Nas primeiras semanas, foram poucas pessoas, mas em pouco tempo, o teatro começou a ter muito público, muito público mesmo. Era um trabalho diferenciado. Em primeiro lugar, naquela época, não tinha nenhum *show* feito em teatro, não era usual, não existia, nenhum teatro fazia *show*. E em segundo lugar, não era um *show* propriamente, não era uma peça de teatro propriamente, porque era baseado na trajetória de vida destas três pessoas. O João do Valle era um grande nordestino que veio para o Rio de Janeiro trabalhar na construção civil; Zé Keti era tido como, um malandro não, um homem negro dos morros cariocas; e Nara era uma menina de classe média, classe média alta, que morava em Copacabana, mas que tinha grande afinidade com a música popular brasileira. A Nara lançou vários compositores populares, foi uma das primeiras cantoras a pegar os cantores de rua e lançar no Brasil. Então, em cima da biografia destas pessoas, da posição delas em relação à ditadura, é que foi feito o *Show.*

ROBERTA – E como foi a substituição da Nara pela Bethânia?

NEVES – A ideia era fazer um musical em que os três falassem sobre suas vidas e que também eram contra o golpe. Depois que a Nara saiu, entrou a Bethânia, e passou a ser a

história dela. A Bethânia foi uma indicação da Nara, do Glauber Rocha. O Carlos Murtinho, no lugar da Bethânia, indicou a Gal, na época, Maria da Graça. Ela era mais cantora do que a Bethânia, agora não. A Gal era muito afinada, musical. A Bethânia, no começo, semitonava bastante, mas tinha muita força. A Bethânia ficou com muita briga dentro do Opinião, muita discussão entre nós. A discussão tinha um papel preponderante no grupo, no bom sentido. No dia em que Bethânia chegou ao Rio, a revista *Fatos e fotos* já a trazia na capa. E ela ainda nem tinha estreado, só tinha ido se apresentar para nós. O Opinião cheio de jornalistas, e a Bethânia com um banquinho, sentadinha, com um vestido modesto, o cabelo preso e um violãozinho. Depois que saiu todo mundo, era o Opinião. Teve um interregno, em que o *Show* foi feito pela Suzana de Moraes, que foi quebrar um galho por dez, doze dias. Mas daí teve uma discussão que durou a noite inteira. Eu queria a Bethânia, a Geni Marcondes, que fazia a direção musical do *Show*, queria a Bethânia, mas quase ninguém queria. A Tereza Aragão estava indecisa, o Gullar não queria, o Vianinha não queria, o Paulo Pontes não queria. Argumentavam que ela tinha uma imagem muito forte, um sotaque carregado, que ela não era musical. Eu me lembro que o último argumento, o que venceu, já era muito tarde da noite, foi da Geni Marcondes, que era a diretora musical do *Show* e, por isso, convenceu os demais. Acho que ficou decidido pelo cansaço. Bethânia fez um grande sucesso, porque ela tem uma presença fortíssima, é uma cantora de palco. E o *Show* fez um sucesso imenso. Nos primeiros programas estava assim "Arena apresenta *Show Opinião*", mas o *Show* era nosso, o espetáculo não era do Teatro de Arena. Por causa do *Opinião.* do *Show*, nós adotamos este nome quando fomos oficializar o grupo. Nosso termo jurídico era outro, era *Arte e Cultura Civil Limitada*, uma sociedade civil sem fins lucrativos. Mas enfim, para todos o nome do grupo era Opinião. Até mesmo por cautela, tínhamos um nome fantasia e um real, mas nós só passamos a usar oficialmente o nome Opinião na excursão do *Liberdade, liberdade*. Até hoje, as pessoas que escrevem sobre o momento dizem que o *Show* foi pelo Teatro de Arena de São Paulo, o que não é verdade. O Boal foi chamado por nós para dirigir o *Show*, porque nós achávamos que não podíamos aparecer. Todos egressos do CPC, portanto, colocados aparentemente na ilegalidade. Então nós chamamos o Boal, mas nós pagamos, como se fosse uma *franchising*, 5% ao Teatro de Arena de São Paulo para nos ceder o nome. Quer dizer, uma espécie de *franchising*. Nós usávamos o nome do Tetro de Arena de São Paulo, que continuava atuando legalmente depois do golpe. O CPC da UNE foi dissolvido porque tinha sido considerado subversivo, e as pessoas que lá trabalhavam, revolucionárias, portanto, terroristas, subversivas. Então, se

nós aparecêssemos, os oito... A primeira peça que saiu oficialmente com o nosso nome foi *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. E nós paramos de pagar os 5% ao mês para o Teatro de Arena. O que foi muito bom, porque na época era uma sangria desatada.
ROBERTA – *Liberdade, liberdade* ainda estreia com o nome do Arena?

NEVES – Eu tenho a impressão que sim. O *Liberdade, liberdade* foi uma proposta feita pelo Flávio Rangel, que era muito ligado a nós, e também escrito pelo Millôr Fernandes. Nós estávamos sem saber o que fazer depois do *Show.*

ROBERTA – E aceitaram a parceria...

NEVES – Aceitamos assim, no sentido que nós produziríamos o trabalho feito por eles, e o Flávio Rangel dirigia o espetáculo, como de fato dirigiu. O Flávio convidou o Paulo Autran, a Tereza Raquel. A Nara Leão e o MPB4 Também participaram. O MPB4 foi um grupo que nasceu no Centro Popular de Cultural de Niterói. O primeiro a dirigir foi o Carlos Vereza, e, o segundo, fui eu, assim nasceu o CPC de Niterói. *Liberdade, liberdade*, o segundo espetáculo que montamos foi atípico. Não foi um espetáculo muito característico do Opinião. Mas era uma coletânea de textos políticos muito significativos naquele momento histórico e também fez bastante sucesso. Mas começou a ter problemas quando viajou. Ele foi proibido no Ceará. O Opinião viajou por quase todo o Brasil, pelo menos do Nordeste até o Sul, ao Norte não chegou a ir. E quando *Liberdade, liberdade* foi proibida no Ceará, não fizemos mais. Nós fizemos um outro trabalho, o terceiro, chamado *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. É uma peça muito interessante, toda feita em versos, a respeito da história do latifúndio no Brasil. Esta peça é interessante, porque ela foi feita a dezesseis mãos, todos os oito membros do grupo participaram da escrita do roteiro. Depois do roteiro pronto, foram designados o Vianinha, o Gullar e eu para escrevermos o texto. Eu e Vianinha escrevíamos o texto e passávamos para o Gullar, que o colocava em versos. Depois discutíamos em grupo o resultado. Em uma destas discussões, houve o primeiro sinal de cisão no grupo, porque eu escrevi diretamente em verso. Na minha formação, eu tinha muita afinidade com o cordel nordestino, e em vez de eu escrever uma cena em prosa, eu a escrevia diretamente em verso. O pessoal gostou muito da cena, mas o Vianinha falou que eu não o tinha consultado, o que não era verdade. Fiquei chateado com isso, então parei de escrever. Vianinha e Gullar continuaram a escrever, e fiquei apenas na produção executiva. E eles escreveram o segundo e terceiro ato, digamos assim.

ROBERTA – Por isso a peça sai só com o nome deles...

NEVES – Mas eles, uma vez terminada a peça, falaram que eu tinha que assinar também. Mas eu disse: "Não quero assinar, só fiz o primeiro ato, não quero assinar..." E não assinei. O Vianinha tinha umas coisas engraçadas. Eu acho que ele não confiava muito nos valores novos. Acho que, por um lado, ele tinha suas razões, mas por outro não. Ele achava que se contasse com medalhões, o movimento teria um respaldo público necessário. Uma pessoa que pudesse ser reconhecida não só pela turma da esquerda, mas por todo mundo. Para você ver, no Opinião nós fizemos o *Show*, eu já dirigia, mas o Boal foi chamado para dirigir, por outras razões também. A segunda peça foi um pouco atípica, porque foi o Flávio Rangel que sugeriu. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* foi o Gianni Ratto que dirigiu. Então, dentro do grupo, nós não tínhamos muita oportunidade, e isso era sempre um tema de debates internos. Para fazer a música do *Bicho*, o Vianinha sugeriu o Edu Lobo, mas quem fez foi o Denoy de Oliveira, que era um excelente músico, mas não tinha formação.

ROBERTA – E em que ano estreia o *Se correr o bicho pega...*?

NEVES – *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* é de 1966/67. Quando foi em 1969, depois que houve o Ato Institucional Número 5, alguns de nós foram presos, como o Denoy e o Ferreira Gullar. Nós outros escapamos, não sei o porquê, e mais uma vez caímos na clandestinidade. Gullar foi preso na casa dele. Quando o Gullar foi preso, estávamos no teatro eu, Denoy, Pichin Plá, Vianinha e Paulinho. Chegou um cara da censura, e nós estávamos reensaiando uma peça do Plínio Marcos que eu dirigi chamada *Jornada de um imbecil até o entendimento.* Nós estávamos fazendo um *show* nas vésperas do Ato Institucional 5 e, quando acabou o *show*, jogaram uma bomba na bilheteria, que por acaso tinha um cacho de bananas. Nós chamávamos os militares de "gorilas", e por acaso tinha um cacho de bananas de plástico que fazia parte da peça. E quando estourou aquele negócio, o cacho ficou à mostra, então saiu uma fotografia no jornal com a legenda: "Olha o que os gorilas fazem com a cultura brasileira". Mas na noite do dia do AI5, nós estávamos no teatro, este grupinho, e chegou lá um carro da censura. O censor saiu do carro e, nós estávamos na porta, chamou o Denoy, que era nosso contador e tratava das coisas da censura. Ele falou: "Denoy, vamos lá na censura, precisamos conversar com você a respeito da peça." A gente estranhou: "A essa hora nas circunstâncias do AI 5?". Mas ele foi. Nós pegamos um fusquinha e seguimos de longe o carro da censura até onde fica o Museu da Arte e do Som no Rio de Janeiro, na Praça 15. Ficamos observando de

longe e, depois de quase uma hora, veio uma pessoa com um bilhetinho do Denoy: "Eu estou preso, avisem o Gullar!" Fomos para a casa do Gullar. Chegamos lá, tocamos a campainha, quem abre a porta é um soldado armado, que diz: "Entra!" Nós entramos, e estavam o Gullar, a Tereza, a filha deles. Só sei que por um milagre ou por desorganização da repressão, levaram o Gullar e nos deixaram. Nós fomos embora e por isso não fomos presos. Mas enfim, o Gullar e o Denoy foram presos, mas não tinha nada contra eles. Eles não faziam nada de ilegal, faziam parte do Partido Comunista, mas isso até então ninguém sabia. E mesmo o Partido Comunista era muito devagar, não queria a luta armada... Mas o Gullar e o Denoy ficaram presos por uns dois meses. E nós parados, porque tinham jogado uma bomba no teatro. Nós tínhamos chamado a perícia, mas ela foi lá e não averiguou nada. Então ficamos com o teatro fechado. Isso em 1968. Em 1967, parte do grupo já tinha se desmembrado, porque nossa situação econômica era terrível na época. Nós tivemos peças censuradas na véspera da estreia. *Brasil pede passagem* foi censurada definitivamente no dia da estreia, e colocamos no lugar um espetáculo chamado *Samba pede passagem*, que era um negócio amazônico louco. Quem dirigiu fomos eu e Armandinho Costa, e tinha um elenco com trinta componentes**,** Baden Powell**,** Ismael Silva, MPB4, Luiz Carlos Sá, Aracy de Almeida, Rosinha de Valença e muitos outros.

ROBERTA – Era um *show*?

NEVES – Era um *show* e foi gravado. No Sebo, você deve encontrar algum bolachão ainda. Mas deu muito prejuízo, e as coisas ficaram difíceis. Então em 1967, parte do grupo decidiu acabar com o Opinião. Neste grupo estavam o Vianinha, o Paulinho Pontes e o Armando Costa.

ROBERTA – E eles resolveram sair?

NEVES – Resolveram sair. A ideia era acabar com o grupo, mas os outros não concordaram. Então eles saíram e fundaram outro grupo, chamado não sei se era Companhia Brasileira de Teatro. Chegaram a fazer uma peça do Vianinha chamada *Dura lex sed lex...* Tinha uma propaganda do Gumex, então tinha uma peça do Vianinha que era *Dura lex sed lex* não sei o que mais, não me lembro direito do nome. Anteriormente nós tínhamos feito duas peças, uma do Vianinha e do Amando Costa chamada *Meia volta vou ver*, que era uma espécie de besteirol de esquerda, e outra peça chamada *A saída? Onde fica a saída?*, que era um texto do Armando Costa, do Gullar e do Antonio Carlos Fontoura e quem dirigiu fui eu. A peça do Vianinha quem dirigiu foi o Armando Costa.

ROBERTA – Isso antes de 1967?

NEVES – No início de 1967. Em 1967 estreou primeiro *Dura lex sed lex...*, mas não no Opinião, no Teatro de Bolso, no Leblon. E *A saída? Onde fica a saída?* estreou no Opinião. Mas em 1967, em uma destas tempestades de janeiro, muitas favelas, muitos morros vieram abaixo, e muitos refugiados foram para o *shopping center* onde nós estávamos, que tinha muitas lojas vazias. O governo entrou em acordo com o proprietário, e as lojas foram ocupadas pelas pessoas. E acabou resultando que os dois espetáculos, que começaram com pouco público, acabaram com público nenhum. E nós tomamos prejuízo com os dois, perdemos muito dinheiro, sem contar que o espaço do Opinião praticamente estava interditado. Então eles resolveram sair. Mesmo porque o Vianinha já estava escrevendo para televisão. Aí teve 1968, o Gullar e o Denoy foram presos. Nós retomamos e fomos até final de 1969 juntos, mas no final do ano a situação estava bem pior. Lembro que nós tínhamos montando uma peça que eu dirigi, uma tradução da *Antígona*, do Sófocles, feita pelo Ferreira Gullar. Neste espaço de tempo, nós tínhamos feito vários espetáculos, como *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, do Gullar junto com o Dias Gomes, uma produção nossa com muita gente. Fizemos também uma série de outras atividades, algumas tiveram público, outras não tiveram. Enfim, a situação econômica estava cada vez pior, e, no final de 1969, eu estava montando a peça que o Gullar traduziu, e nós, os cinco, nos reunimos: Gullar, Pichin, Tereza, Denoy e eu. Os quatro eram a favor de acabar o grupo, e eu, não. "Se vocês quiserem acabar, vocês acabam, mas eu vou continuar com o grupo. Minha única atividade é o teatro, não sei fazer outra coisa." Então eu propus a eles que eu assumisse as dívidas, que não eram poucas, e eles saíram. Em compensação, eu continuei a usar o nome do grupo. Foi isso que aconteceu: eles saíram e eu fiquei, assumi as dívidas do grupo, fiquei com o nome e com todo o acervo. Mas eu tive uma sorte muito grande! Na época dos festivais, quem trabalhava conosco, desde o início, como diretora musical, era a Geny Marcondes. A Geny me telefonou e disse "João, você precisa conhecer um autor fabuloso, um cara que vai provocar a revolução na música popular brasileira". Diga-se de passagem, que o Opinião sempre foi muito ligado à música, desde a época do CPC. Então, desde a primeira gestão, nós fizemos um programa chamado *A fina flor do samba.* Quem produzia este *show* era a Tereza Aragão, mulher do Gullar, que tinha muita ligação com sambistas etc. Nós produzíamos o show toda segunda-feira, e isto ficou famoso no Rio de Janeiro. O Opinião virou o templo do samba.

ROBERTA – Isso ainda na década de 1960? Este *show* se manteve por quanto tempo?

NEVES – Durante toda a existência do Opinião. Depois mudou de nome. Quando a Tereza saiu, passou a se chamar *Noitada de samba*, e quem produzia era o Jorge Coutinho. Enquanto existiu o Opinião, praticamente existiu a *Noitada de samba*. Toda segunda-feira religiosamente. Mas aí a Geny me falou deste músico, deste compositor. Ele tinha concorrido no Festival de Música Popular, e ela conhecido três músicas deste jovem. Este cara era o Milton Nascimento. Eu fui ver o Milton tocar na casa dela. Achei uma coisa absolutamente fora de série, mas ficou nisso. A Geny depois dirigiu o *show* dele no Casa Grande, que foi muito bem. Eu sei que neste meio tempo, me chega um rapaz no Opinião, *José* Mynssen, que estava produzindo o Milton. Eu afogado em dívidas, e ele propôs que eu alugasse o teatro para eles – o teatro era nosso, e nós podíamos sublocar –, e que eu dirigisse o *show*. Nós tínhamos muita ligação com música, e ele sabia disso. Tínhamos dirigido o *show* do Chico Buarque, do MPB4, do Simonal. Eu subloquei o teatro e dirigi o *show*. Fiz o roteiro com o Milton Nascimento, e foi um sucesso enorme. Além disso, eu recebi um convite de um teatro em Porto Alegre para dirigir *Jornada de um imbecil...* Com isso, eu ganhei com o aluguel do Opinião, ganhava como diretor e roteirista do *show* do Milton e ganhei como diretor da peça. Então, eu pude parcelar as minhas dívidas e ir adiante. Nós tivemos outro momento muito difícil também, mas isto já foi na década de 1970. Eu parcelei as dívidas, mas, ao mesmo tempo, tive que colocar ar refrigerado no teatro, que não tinha. Foi uma exigência da saúde pública, e eu coloquei. E a censura em cima. Nós estávamos, naquela época, com um menino de Pernambuco que tinha sido agregado ao Opinião. Durante os anos de 1970, até 1976, mais ou menos, eu também recebi um convite do Instituto Goethe de Salvador para inaugurar o teatro deles. E eu não só inaugurei o teatro na Bahia, como fundei um núcleo do Opinião lá, que recebia verba do Instituto Goethe para fazer peças. Eu recebia como diretor, e colocava este dinheiro no Opinião do Rio de Janeiro, que, enquanto eu estava lá, ficou alugado para outras produções.

ROBERTA – E você ficou lá durante quanto tempo, João?

NEVES – Em Salvador, eu fiquei por dois, três anos, de 1973 a 1976. Eu saí de Salvador porque, na época, tinha uma lei que fazia com que a cada duas peças estrangeiras, uma peça brasileira fosse encenada. E eu tinha encenado duas peças estrangeiras, uma do Brecht...

ROBERTA – O que você montou do Brecht?

NEVES – *Um homem é um homem*, e outra do Martin Walzer, traduzida como *Uma visita* ou *O visitante*. A terceira seria uma peça brasileira, e eu comecei a ensaiar uma peça do Francisco Pereira da Silva**,** uma peça bonita, poética. Só sei que o diretor do Instituto começou a implicar, porque queria outra peça alemã, eu então dei adeus ao Instituto Goethe.

ROBERTA – Então você nem chegou a estrear esta peça brasileira?

NEVES – Não, não cheguei. A peça era *A lenda do mar sem fim* ou alguma coisa assim. Eu rompi com o Instituto Goethe e voltei para o Rio de Janeiro para encenar uma peça minha, *O último carro. O último carro* tinha sido escrito em 1964, quando eu estava na clandestinidade e aproveitei este espaço. Eu estava na casa de uma amiga, na Tijuca, e escrevi baseado nas minhas viagens com Os Duendes. O Opinião tinha o hábito não só de todos escreverem juntos, mas também escrevíamos individualmente. Cada peça que escrevíamos individualmente propúnhamos ao grupo, e o grupo decidia se queira montar ou não. E esta foi uma das peças. Quando eu escrevi, ela ganhou o Concurso Carioca de Dramaturgia, que era produzido pelo SNT. Era um concurso interessante, porque era um concurso de leituras públicas das peças. Depois desta leitura, havia uma comissão julgadora de críticos de teatro e a votação do público. Tinha a categoria musical e tinha a categoria drama, digamos assim. O Denoy ganhou como categoria musical com uma peça baseada em história em quadrinhos. O Vianinha também concorreu com o *Dura lex sed lex* e perdeu para o Denoy. E eu concorri com *O último carro* e ganhei não só o prêmio da crítica como o prêmio do júri. A premiação era a montagem da peça, que foi proibida. O governo proibiu a peça, que não foi montada. Mas quando foi em 1975, na época da abertura, eu mandei a peça e ela foi aprovada, aprovada com cortes etc., mas foi. Eu voltei da Bahia para montar esta peça, mas não tinha dinheiro. Então, o SNT abriu um concurso de projetos para serem aprovados. Parece que, na época, eram cem mil cruzeiros novos. Seria o equivalente ao uns 25 mil reais para montar a peça. Eu sabia que não dava, mas concorri. E não só concorri, como a direção do SNT, que era toda de esquerda, conseguiu driblar uma série de coisas. O diretor era o Orlando Miranda, que era um homem de direita, mas um cara aberto e colocou gente de esquerda lá, porque ele confiava para trabalhar. Enfim, uma das peças escolhidas foi a minha. Só sei que a peça foi escolhida, e eu consegui um quarto ou quinto do dinheiro necessário para montagem. Mesmo assim montei a peça. Era um elenco grande, com mais de mil pessoas, e eu desmontei o teatro inteiro. A peça pegou e ficou um bom tempo em cartaz.

ROBERTA – Depois disso você escreve *Mural mulher*, certo?

NEVES – Primeiro, nós fomos para São Paulo com *O último carro.* Apresentamos na Bienal como convidados. O trabalho ganhou um prêmio de arte não catalogada da Bienal e, depois, eu fui para Alemanha. Ainda na década de 1960, o SNT começou a premiar peças de esquerda, mas a censura as proibia. E como forma de acabar com essa coisa do SNT premiar e a censura proibir, acabaram com o concurso. Nós, do Opinião, como resposta, fizemos o concurso Nossa nova dramaturgia. Nossa premiação era a seguinte: a peça que ganhasse em primeiro lugar era encenada por nós, e as demais participavam de leituras públicas. A primeira foi a do Aldomar Conrado chamada *A ponte sob o pântano*, que nós encenamos e eu dirigi. As outras peças ganhavam merreca, que nós dávamos de prêmio, e uma leitura pública. Por volta de 1971 / 72, uma moça alemã estava no Brasil com o marido ia ao teatro assistir a estas leituras. Ela se interessou pelo trabalho todo e começou a pegar uma série destas peças que nós líamos e mandar para Alemanha. Estas peças eram radiofonizadas lá. Várias peças vieram a ser radiofonizadas lá, e nós estabelecemos um contato muito estreito com este casal. E eles nos convidaram para ir à Alemanha fazer um estágio na Westdeutscher Rundfunk[133]. Então *O último carro* foi apresentado de 1976 a 1977 no Rio de Janeiro, em 1977, foi para Bienal de São Paulo, e, no final de 1977, eu fui para Alemanha. Fiquei um ano na Alemanha. Quando voltei, montei *Mural Mulher*, já em 1979.

ROBERTA – Mas esta peça já estava escrita?

NEVES – Não, eu escrevi quando voltei. Quando voltei, no Opinião, só tinha mulheres. Umas sete ou oito mulheres trabalhando lá. E elas toparam fazer *Mural mulher.* Elas saiam para as ruas fazendo entrevistas com mulheres de todas as classes sociais, desde garis, prostitutas até madames da Zona Sul. Eu peguei este material todo e fiz uma espécie de documentário poético da situação da mulher no Brasil. Isto foi *Mural mulher*, que ficou em cartaz em 1979. Depois de *Mural mulher*, fizemos *Café da Manhã*, também em 1979, que foi uma situação muito especial. Em 1980, o dono do teatro pediu o prédio. O teatro era alugado, e nós não tínhamos condições de comprá-lo. Eu propus ao sindicato dos atores que comprássemos o teatro e eu ficasse na direção. Mas o teatro foi vendido. E nós ficamos sem espaço. Aí eu escrevi *Café da manhã*, minha última peça no Rio de Janeiro.

[133] WDR é uma empresa de radiodifusão pública alemã fundada em 1955 com sede em Colônia.

Depois eu trabalhei na CAL[134] e fiz palestras e conferências pelo Brasil inteiro. Até que um companheiro meu me convidou para fazer uma oficina no Acre e eu topei. *Café da Manhã* não tinha sido uma boa experiência. Eu lembro que os atores que a Globo descobriu eram tirados dos ensaios, e eu fiquei aborrecido com isso.

ROBERTA – Eram atores da Globo?

NEVES – Não eram atores da Globo, eram atores que a Globo estava aliciando, eram talentosos. Já era aquela coisa: você está fazendo um trabalho, a Globo te chama, você abandona tudo para fazer Globo. Eu fiquei muito chateado com este negócio e acabei ficando uns seis sete anos no Acre. Fundei um grupo lá, o Grupo Poronga, casei-me, tive filhos. Depois, no final deste período, fui para Belo Horizonte e estou lá até hoje.

ROBERTA – O Opinião fecha definitivamente em 1980?

NEVES – Isso! Depois da segunda saída, eu refiz o grupo com a Glauce Rocha, o Aldomar Conrado, que era autor de *A ponte sob o pântano*. Mas este grupo durou muito pouco tempo. E depois de *Café da manhã*, o grupo se dissolveu. Mas enfim, éramos eu, o Germano, o Ferreira que retomamos o grupo enquanto grupo. Depois de *O último carro*, o grupo continuou com o Germano, eu e a Simone, mas depois de *Café da manhã*, ele se dissolveu.

ROBERTA – *Café da manhã* já não é mais montado no Opinião, não é?

NEVES – Já é fora do teatro. Dois anos atrás, nós fizemos uma tentativa de recuperação deste acervo, que está guardado, mas tem que ser recuperado. É um projeto que nós tínhamos junto com a Petrobrás. Ele passou em todas as instâncias e, quando chegou à última, que era uma instância política, ele foi descartado. Mas nós vamos insistir para tentar recuperar este acervo. Eu tenho muita coisa para ser recuperada, tenho filmes, fitas de música, tenho muito recorte de jornal, muita fotografia, mas eu não tenho condições de guardar este acervo. Ele está na minha casa, mas mesmo assim não está bem guardado. Eu tenho, por exemplo, o *Show Opinião*, eu tenho as fitas de rolo, as originais. Mas se eles não aprovarem o projeto, não tem como recuperar.

ROBERTA – E quem está cuidando deste projeto de recuperação?

[134] Casa das Artes de Laranjeiras.

NEVES – Nós mesmos! Nós estamos vendo se conseguimos. Mas a Cecília, há pouco tempo, ameaçou vender todos os dados.

ROBERTA – Bom, João, eu agradeço muito. Eu li bastante coisas suas e, agora, vou começar a escrever. Eu queria que este trabalho o ajudasse a desfazer os imbróglios históricos de que você falou.

NEVES – Ah sim, essas coisas ajudam! Quanto mais coisas saírem, melhor! Isto mostra a importância do trabalho. A importância, assim, fica exposta, ganha visibilidade. Tem uma metáfora que eu acho interessante. A mangueira tem a raiz muito profunda; sua copa é aberta aos ventos do mundo, mas a raiz está lá e é por isso que dá frutos tão gostosos. Se você quiser, tem uma pessoa na Unicamp, a Suzi Frankl Sperber, que conhece muito o meu trabalho, e há outras pessoas que podem te ajudar também. Uma pessoa que também gosta do meu trabalho é a Ilka Zanotto. Eu acho que ela é quem mais acompanhou o meu trabalho de perto, ela viu coisa que ninguém viu, e conhece muito as minhas coisas. A Iná também segue o meu trabalho.

ROBERTA – Sim, a Iná! Eu também vou conversar com ela!

NEVES – A Iná é uma bela interlocutora nesse sentido, ela é muito inteligente também.

ROBERTA – Eu acho que é isso! Qualquer coisa, eu recorro novamente a você! E claro, te agradeço muitíssimo!