# Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes Departamento de Artes Cênicas

# **ROBERTA CARBONE**

O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil.

São Paulo 2014 O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Área de Concentração: Teoria e Prática do

**Teatro** 

Linha de Pesquisa: História do Teatro

Orientadora: Maria Silvia Betti

**Discente: Roberta Carbone** 

## ROBERTA CARBONE

O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos* em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr (a): Maria Silvia Betti

Função: Presidente

Instituição: FFLCH - USP

Assinatura:

Prof.(a) Dr (a): Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

Função: Titular

Instituição: ECA – USP

Acris 110 hoter

Assinatura:

Prof.(a) Dr (a): Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques

Função: Titular

Instituição: UFU - Externo

Assinatura:

São Paulo, 13 de novembro de 2014



### Agradecimentos

A Maria Silvia Betti, orientadora deste trabalho, por estar sempre presente, por me ensinar a descobrir os caminhos da pesquisa pela escrita, pela leitura atenta e, acima de tudo, pela disposição em partilhar seu conhecimento.

Ao Sérgio de Carvalho pela sugestão do tema deste trabalho, por me apresentar possibilidades novas de conhecimento e estudo, e por mostrar que ensinar não é apenas uma questão pedagógica, mas de visão de mundo.

A Iná Camargo Costa, que sempre esteve aberta à pesquisa. Agradeço pelo diálogo franco e por acompanhar de perto este trabalho.

Ao João das Neves, que gentilmente concedeu as entrevistas e outros materiais analisados na pesquisa, que abriu seus trabalhos a este estudo e me permitiu acompanhar seu processo de criação. A quem devo ainda agradecer pela produção de todas as suas obras. Agradeço também a Titane, sua companheira, por muitas vezes ter intermediado nossa comunicação e pela generosa atenção que sempre dispensou a mim.

A Maria do Socorro por se dispor a participar de minhas Bancas de Qualificação e Defesa, por fornecer fontes valiosas de estudo e por me considerar uma parceira de pesquisa sobre os trabalhos de João das Neves.

Aos professores Daniel Puglia, Ellen de Medeiros, João Roberto Faria e Walter Garcia, pelas disciplinas oferecidas e pelo conhecimento que me proporcionaram.

A Tania, funcionária do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, pela paciência e por todos os esclarecimentos.

Ao Marcus Horak e sua companheira, Mirella, pela disposição em revisar esta dissertação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por financiar este estudo.

Agradeço ao Cedem – Centro de Documentação e Memória da UNESP – que me disponibilizou todo o acervo do jornal *Novos Rumos*.

À equipe da Companhia do Latão e, em especial, a Helena Albergaria, ao João Pissarra e Ney Piacentini, por carinhosamente me acolherem e partilharem seus conhecimentos e experiências. E ao processo de criação da peça *Ópera dos Vivos*, do qual participei como assistente de direção e que representou, para mim, uma segunda formação. Essa experiência tem me possibilitado conhecer a história recente do Teatro Brasileiro e ter acesso às referências fundamentais para pensar sobre os temas deste estudo.

Ao Roberto Propheta por acompanhar também esse aprendizado.

Aos meus amigos pelo carinho e pela preocupação: Adriana Costa, Ari Portivignon, Bianca Giggier, Debora Penafiel, Douglas Coelho, Ellen Cristine de Morais, Flavia Araújo, Gabriela Itocazo, Maira Grigoleto, Paula Belaguarda, Rodrigo Cohen, Thiago Leite, Vânia Vasconcelos. Em especial:

A Bianca pelas traduções e transcrições, pela pesquisa dos jornais, por dedicar seu tempo a me ajudar e por partilhar comigo este processo.

A Flávia, minha amiga fiel, por estar presente nas horas mais difíceis.

A Gabriela, minha parceira, pelas conversas, pela busca do aprendizado e por tentar deixar tudo mais leve.

Ao Rodrigo Cohen, que tive o prazer de conhecer por meio do trabalho do João das Neves. Além de dividir as angústias, agradeço por partilhar o interesse pelo tema deste estudo.

À minha avó, Elza Guiguer Rosa (*in memorian*), que cultivou o gosto pelo estudo e sempre foi um exemplo para nós. Agradeço também a toda minha família.

Ao Igor Bologna, meu companheiro, que na reta final dedicou-se integralmente a mim e a este trabalho. Agradeço pela leitura dos capítulos, por me apontar problemas e soluções quando eu já não era mais capaz de enxergá-los, pela pesquisa da cronologia e, especialmente, por querer construir esse conhecimento comigo.

A Maria Cleseide e ao Roberto Carbone, meus pais, por serem vocês. Agradeço pela paciência, por compreenderem as ausências e sempre se fazerem presentes, pela dedicação, pelo carinho e amor. Enfim, por absolutamente tudo.

### Resumo

Esta pesquisa dedica-se ao trabalho teatral de João das Neves, correspondente ao período histórico do processo de politização do Teatro de Arena e de constituição do Centro Popular de Cultura da UNE. Dividida em duas partes, que abordam diferentes fases de sua atuação artística, a primeira analisa a produção crítica de João das Neves e tem como material de estudo as publicações no jornal comunista *Novos Rumos*, que datam do ano de 1960. A segunda parte refere-se à participação no Centro Popular de Cultura, a partir do final de 1962, e à direção do Departamento de Teatro de Rua do CPC. Por meio de entrevistas, depoimentos e textos dramatúrgicos de sua autoria, bem como de documentos originais do CPC pretendeu-se o registro do posicionamento de Neves em relação ao trabalho *cepecista*, no sentido de ampliar e aprofundar as visões sobre o tema. Assim, as duas partes deste estudo pretendem documentar a atuação do artista no pré-64, em uma análise que contribua para o entendimento do recente processo cultural brasileiro, a partir da verificação da relevância do pensamento de João das Neves no cenário teatral do período.

### **Abstract**

This research intends to dedicate to developing a research on the theatrical work of the Brazilian playwright João das Neves, covering the historic period of the politicization of the Teatro de Arena and the constitution of the Centre for Popular Culture of UNE. It is divided into two parts covering the different stages of his artistic work; the first one analyzes the critical activity of João das Neves and consists of a study of the reviews he published in Novos Rumos, an important newspaper of the Brazilian left in the 1960s. The second part covers his experience within the Centre for Popular Culture (CPC) from the end of 1962, and the direction of the department of Street Theatre of CPC. Through interviews, testimonials and dramatic compositions that was made by him as well as the originals documents of CPC. Intends the register of Neves' position relative to the work of CPC, in the meaning to increase and deepen the views about the topic. Therefore, the two parts of this study wants to document the work of João das Neves as an artist in the pre-64 period so as to allow the readers to understand the Brazilian culture of the period, and the relevance of J. das Neves s work in the Brazilian theater world of the period.

## Aos que hesitam

Você diz:

Nossa causa vai mal.

A escuridão aumenta. As forças diminuem.

Agora, depois que trabalhamos por tanto tempo

Estamos em situação pior que no início.

Mas o inimigo está aí, mais forte do que nunca.

Sua força parece ter crescido. Ficou com aparência de invencível.

Mas nós cometemos erros, não há como negar.

Nosso número se reduz. Nossas palavras de ordem

Estão em desordem. O inimigo

Distorceu muitas de nossas palavras

Até ficarem irreconhecíveis.

Daquilo que dissemos, o que agora é falso:

Tudo ou alguma coisa?

Com quem contamos ainda? Somos o que restou, lançados fora

Da corrente viva? Ficaremos para trás

Por ninguém compreendidos e a ninguém compreendendo?

Precisamos de sorte?

Isso você pergunta. Não espere

Nenhuma resposta senão a sua.

**Bertolt Brecht** 

# Sumário

Apresentação	12
1. João das Neves e a crítica militante	17
(17) Novos Rumos e o Partido Comunista Brasileiro	
(21) Revolução e contradição	
(25) A hora do teatro épico no Brasil	
(32) Da favela aos campos de futebol	
(40) "Mais-valia" no Teatro Jovem	
(52) Lukács chega ao Brasil	
(56) Ionesco: a mistificação da linguagem	
(59) Uma dramaturgia irracionalista	
2. Dos Duendes ao Centro Popular de Cultura	62
(64) A experiência de Campo Grande	
(68) A grande estiagem	
(70) Um drama sobre a seca	
(73) Identificando as "inadequações"	
(75) Qualquer semelhança não é mera coincidência	
(77) Historicizando argumentos e formas	

3.	A adesão de João das Neves ao CPC	82
(84)	O Teatro de Rua do Centro Popular de Cultura	
(89)	O projeto da carreta	
(10	0) Assim era o CPC	
(102	2) O quintal	
(112	2) A estória do Formiguinho	
(11)	6) O tema da canção em forma de <i>rap</i>	
(113	8) O auto dos 99%	
(12)	2) Como seria o CPC em tempos atuais	
(12:	3) Outros pontos de vista sobre o trabalho	
(	Conclusão	_ 130
(	Cronologia dos trabalhos de João das Neves	_ 135
I	Bibliografia	_ 144
ANEXO	os	153
(154) M	ateriais analisados na dissertação	
(169) Eı	ntrevista com João das Neves concedida à pesquis	a em 22 de novembro de 2012
(176) Eı	ntrevista com João das Neves concedida à pesquis	a em 24 de fevereiro de 2014

## Apresentação

Uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura que, segundo Antonio Candido, se esboçara depois do movimento revolucionário de 1930, ganha na década de 1960 uma força de debate e realização nunca antes vista. E a figura do artista e do intelectual como criador de um trabalho empenhado na transformação da ordem estabelecida, que havia sido reprimida pelo regime autoritário de Getúlio Vargas, volta agora com força total.

O chão histórico que possibilitou esse ressurgimento foi cultivado no governo de Juscelino Kubitschek e sua política nacional-desenvolvimentista, que promoveu um acelerado crescimento econômico e acentuou as contradições sociais do país. A arrancada urbano-industrial, responsável por gerar um grande contingente de operários, fortaleceu as organizações de trabalhadores, enquanto a presença ativa dos comunistas contribuía para a politização do movimento sindical. As condições de trabalho no campo também se agravaram, devido à crescente absorção dos produtos agrícolas e da pecuária pelo mercado interno, que acentuou o valor da terra. Nesse contexto, o populismo de João Goulart assentado, entre outros, no programa das reformas de base, torna as mobilizações populares mais expressivas. Ao lado das recorrentes greves operárias, as Ligas Camponesas ressurgem com força de intervenção política,<sup>2</sup> enquanto o movimento estudantil, principalmente por meio da UNE, radicaliza suas propostas de ação. (C.f. BORIS, 1995, p. 419-462) E é nesse contexto que o Teatro de Arena de São Paulo se politiza, e o Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro e o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco<sup>3</sup> se constituem, sendo os dois primeiros temas debatidos neste estudo.

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> C.f. "A Revolução de 30 e a cultura". In: *Novos Estudos Cebrap*. Vol. 2. São Paulo: abril de 1984, pp. 27-39.

<sup>39.</sup>As primeiras Ligas Camponesas haviam surgido em 1945-46, formadas pelo Partido Comunista Brasileiro, e quando o Partido foi posto na ilegalidade, elas também foram atingidas. Em 1955 foi criada, no Engenho Galiléia, em Pernambuco, a "Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco", mais tarde "Liga Camponesa da Galiléia", que alavancou o seu ressurgimento. (C.f. JULIÃO, Francisco. *Que são as Ligas Camponesas. Cadernos do povo brasileiro*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962)

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>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.

Escancara-se, assim, a definição ideológica dos agrupamentos, no que se vê repetir o processo de 1930. E, de acordo novamente com Antonio Candido, a orientação à esquerda:

(...) consistia em procurar uma atitude de análise e crítica em face do que se chamava incansavelmente a "realidade brasileira" (um dos conceitos-chave do momento). Ela se encarnou nos "estudos brasileiros" de história, política, sociologia, antropologia, que tiveram incremento notável, refletido nas coleções dedicadas a eles. (1984, p. 32)

A paridade entre os dois períodos é tamanha, que para uma interpretação histórica do Brasil, os marxistas da década de 1960 baseiam-se, entre outras referências, no pensamento socioeconômico renovador dos anos 30, como na teoria do subdesenvolvimento nacional, revelando a leitura de Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Junior. E se, naquele momento, a União Soviética representava ainda uma alternativa, depois de 1959, o Partido Comunista Brasileiro passa a ver a Revolução Cubana como confirmação do acerto de sua política antiimperialista e antilatifundiária. Nesse mesmo contexto, a cultura, setor privilegiado pelas ações de militância do período, começa a ser pensada em termos nacionais. Também é possível notar a emergência de referências artísticas vindas do proletariado, como o samba do morro carioca, evidenciado pelo Centro Popular de Cultura; o que, para as artes de um modo geral, representou tanto a rejeição de velhos padrões, como a pesquisa de novos temas e formas, espelhando mais uma vez o que significou o movimento de 1930 para a cultura. Ainda, sobre as expressões artísticas engajadas daquele momento e no que se refere à literatura – tema principal de estudo do autor –, Candido observa que:

(...) a preocupação absorvente com os "problemas" (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o "problema" podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a "matéria" com os requisitos da "fatura", poderia esta atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição). (1984, p. 35)

Mas também, segundo Candido, essas esperadas renovações, enquanto consequências formais da "consciência social" caracterizam-se muitas vezes como "atualizações" ou efetivações das propostas modernistas da década anterior. Atendo-se ao teatro daquele período, nossas primeiras experiências que podem ser ditas modernas, como se sabe, ou não tiveram a oportunidade de se efetivar teatralmente – exemplo das peças de Oswald Andrade que nem chegaram a ser encenadas quando de sua escrita -, ou não tiveram força suficiente para se tornarem símbolos do movimento, tal como a peça Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues, levada à cena pelo grupo Os Comediantes, em 1943. Porém, o sentido de modernidade atribuído ao texto, correspondendo a certa concepção do teatro moderno europeu, parece mais ligado à afirmação da figura do encenador no Brasil do que à proposta dramatúrgica de Nelson Rodrigues. Pois, o que foi considerado seus principais aspectos inovadores, no sentido de uma nova proposição formal, como a divisão da ação em diferentes planos espaciais e a manipulação temporal, já haviam sido utilizados por Oduvaldo Vianna em Amor, peça escrita em 1933.<sup>5</sup> Outro passo tido como importante no sentido da constituição do moderno teatro nacional foi dado em 1948 pelo Teatro Brasileiro de Comédia, que, reafirmando a perspectiva da cena e, portanto, do diretor, profissionalizava, no que o termo carrega de melhor, o trabalho artístico.

Observando-se ainda o processo de modernização teatral, tal como analisado por Peter Szondi, ele parece coincidir com o rompimento da expressão clássica do drama, na medida em que começam a se colocar conteúdos temáticos diferentes dos enunciados na forma dramática. E nesse sentido, o moderno teatro brasileiro, enquanto um programa de necessidades, parece ter início em 1958 com *Eles não usam black-tie*. A partir desse momento e ao focalizar o mundo do trabalho, se vê uma nova proposição temática começar a sedimentar-se formalmente.

Assim, as experimentações teatrais do pré-64 epicizam processualmente a cena nacional e, calcadas no movimento concreto da luta de classes, passam a negar qualquer

.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Segundo Jean Jacques Roubine, o surgimento do encenador representou o início do processo de modernização do teatro europeu, quando da passagem do texto à valorização da cena. O que, por sua vez, só foi possível devido à estrutura física das casas de espetáculo e ao advento da luz elétrica nos teatros, portanto, por razão das transformações materiais das forças de produção. (In: *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998)

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> A esse respeito ver o artigo de Ellen de Medeiros, "Aspectos e problemáticas de uma proposta de renovação: *Amor*, de Oduvaldo Vianna", publicado em *Cadernos letra e ato*. Campinas: Unicamp – Instituto de Artes, ano 3, n° 3, julho de 2013. E também: ALMEIDA PRADO, Décio de. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp. 25-26.

tentativa de normatização. Se por um lado, a prática dá o tom épico do teatro do período, as teorizações a respeito ainda sofrem da falta de categorias para sua análise, o que se reflete não só na crítica, como também nas falas dos próprios fazedores. Ao mesmo tempo em que se experimentava uma forma teatral crítica, o *Teatro político*, de Erwin Piscator e os primeiros escritos e peças de Bertolt Brecht começam a chegar ao Brasil, elucidando uma mudança de paradigma e apresentando um novo modelo teatral.

Mas, as interpretações acerca desse fazer épico-dialético se fazem de modo bastante confuso, ainda que na maioria das vezes se perceba o esforço em se considerar as relações entre a "matéria" e sua "fatura", para usar os termos de Antonio Candido. A fala do autor, nesse sentido, parece apontar, ao menos do ponto de vista teatral, a continuação de um processo de modernização, retomado agora com força total. Á diferença, no entanto, do que fora observado sobre décadas anteriores, a problemática apontada se revela agora não como expectativas frustradas de feitura, pois as realizações efetivam um pensamento moderno, parecendo portanto estranhas às análises.

O movimento cultural iniciado em 30, quando retomado pelos artistas da década de 1960, radicaliza suas propostas de ação e ultrapassa os domínios da criação. Para além de questionar a própria ideia de cultura, se preocupa agora também em intervir politicamente e, portanto, em buscar meios concretos de se aproximar do "povo", interlocutor identificado às classes trabalhadoras. Mas a passagem para uma etapa próxima, em que se veriam afirmar os propósitos de um Centro Popular de Cultura, com a adesão do proletariado à causa revolucionária, foi brutalmente interrompida pelo golpe militar.

Essas e outras considerações acerca do fazer artístico do pré-64 são suscitadas pela análise do pensamento crítico de João das Neves, que se revela tanto em escritos publicados na época, quanto em avaliações posteriores sobre sua atuação teatral no período. Escrevendo sobre teatro para o jornal comunista *Novos Rumos* e acompanhando a cena politizada, como as produções do Teatro de Arena, Neves coloca questões de grande relevância para a construção de um projeto popular em arte. As discussões por ele levantadas são também de suma importância para o entendimento do processo que engendrou a formação do Centro Popular de Cultura, do qual Neves também participou. E, nesse sentido, sua avaliação sobre a atuação do CPC parece ampliar as ideias sobre o movimento, apresentando outro ponto de vista sobre seu trabalho artístico. Como militante do Partido Comunista Brasileiro e homem ligado à prática teatral, a problemática apontada por seu posicionamento revela importantes

aspectos da vida cultural do período. Considerando, assim, as experimentações artísticas em seu caráter de agentes do contexto histórico, ele parece contribuir para a constituição de um fazer teatral épico-dialético no Brasil, fortalecendo o debate sobre a produção cultural da década de 1960.

### João das Neves e a crítica militante

A luta de classes sempre foi um pouco incômoda, mesmo quando levada na brincadeira. João das Neves, "Revolução e contradição".

### Novos Rumos e o Partido Comunista Brasileiro

Durante os primeiros anos da década de 1960, João das Neves foi colaborador do jornal *Novos Rumos*, escrevendo sobre teatro. Uma publicação semanal do Partido Comunista Brasileiro, dirigida por Mário Alves e Orlando Bonfim, *Novos Rumos* tem sua primeira edição em 28 de março de 1959, onde são apresentados, em uma espécie de editorial, os propósitos do jornal:

NOVOS RUMOS integra-se com entusiasmo e ânimo combativo na frente unitária das forças nacionalistas e democráticas, que lutam por superar os obstáculos ao desenvolvimento independente e progressista do país: a dependência ao capital monopolista estrangeiro, o atraso da estrutura agrária. Empenhamo-nos sinceramente na tarefa comum de forjar a unidade de todas as correntes patrióticas e populares, compreendendo que esta unidade é fator básico para a vitória do povo brasileiro sobre o imperialismo norte-americano e seus agentes internos.<sup>6</sup>

No trecho citado, é possível dimensionar o alinhamento do jornal com as orientações do Partido que, naquele momento, tentava superar a crise instaurada no movimento comunista internacional, sentida também no Brasil. Crise essa que tem sua origem na repercussão dos acontecimentos relacionados ao XX Congresso do PCUS (Partido Comunista da União Soviética), quando, no início de 1956, foram denunciados os crimes cometidos por Stalin, provocando grande dissidência entre, principalmente, os intelectuais de esquerda e abalando a unidade do marxismo sob a égide do PCB.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> "Nossos propósitos." In: *Novos Rumos*. Ano I, n° 1. Rio de Janeiro: semana de 28 de fevereiro a 6 de março de 1959, p. 12.

(RUBIM, 2007, p. 345) Como alternativa para frear tais efeitos, a Declaração de Março, aprovada em 1958, assume então a posição reformista dos comunistas brasileiros:

A revolução no Brasil, por conseguinte, não é ainda socialista, mas anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática. A solução completa dos problemas que ela apresenta deve levar à inteira libertação econômica e política da dependência para com o imperialismo norte-americano; à transformação radical da estrutura agrária, com a liquidação do monopólio da terra e das relações précapitalistas de trabalho; ao desenvolvimento independente e progressista da economia nacional e à democratização radical da vida política. Estas transformações removerão as causas profundas do atraso de nosso povo e criarão, com um poder das forças antimperialistas e antifeudais sob a direção do proletariado, as condições para a transição ao socialismo, objetivo não imediato, mas final, da classe operária brasileira. (Declaração de Março, 1958)

"De acordo com essa visão estratégica, a primeira fase do processo seria a luta anti-imperialista, só depois de cumprida essa etapa, a transição para o socialismo entraria na ordem do dia." (FREDERICO, 2007, p. 276) A passagem de Celso Frederico parece resumir a posição que se coloca o Partido, a qual pode ser também identificada no exposto por *Novos Rumos*. No trecho da Declaração de Março citado acima, o anti-imperialismo e o antifeudalismo são os objetivos imediatos e a perspectiva revolucionária é formulada em longo prazo. O projeto de intervenção pacífica no plano histórico-social é assim vinculado à ampliação dos espaços democráticos, como escreve Roberto Schwarz:

Antes de 64, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve em parte ao menos na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo

 $http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com\_content \& view=article \& id=5: declaracao-sobre-a-politica-do-pcb-marco-de-1958 \& catid=3: temas-em-debate.$ 

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>No acervo digital da Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis. Acessado em 6 de junho de 2012:

nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. (1978, p. 63)

A aposta no caminho da legalidade e na via de um governo nacionalista e democrático tem como objetivo a aproximação dos trabalhadores, bem como a retomada do prestígio junto aos intelectuais e estudantes de esquerda. (RUBIM, 2007, p. 345) É também sustentada na formação de uma "frente unitária das forças nacionalistas e democráticas", legitimando a conciliação de classes, entre a burguesia e o proletariado. Reafirmando uma linha política deliberada por Moscou em 1935, a proposição dessa aliança, no entanto, se faz apoiada na especificidade de nosso país e de nosso tempo, em que "o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo." (Declaração de Março, 1958) Posicionamento que seria posteriormente sacramentado no V Congresso do PCB, em 1960.

Ainda, a Declaração afirma: "As concepções dogmáticas e sectárias, que nas condições atuais de nosso Partido constituem o perigo fundamental a combater, se opõem de modo radical ao próprio caráter da missão que os comunistas têm a cumprir." (Declaração de março, 1958) Na mesma direção, *Novos Rumos* apresenta sua crítica às posições arraigadas do Partido, quando procura, pela via da negação, esclarecer sua filiação ao marxismo-leninismo:

> Adotar os ideais do marxismo não significa, porém, fechar-se em atitude de isolamento sectário. O marxismo-leninismo é contrário, por princípio, a todo sectarismo, porque as transformações revolucionárias não são fruto da ação de pequenos grupos de líderes desligados das massas 8

Assim, "Novos Rumos propõe se integrar na frente nacionalista e democrática, do ponto de vista do proletariado e se diz marxista-leninista, sem que isso implique uma posição sectária." (RUBIM, 2007, p. 321) Ainda segundo Antônio Albino Canelas Rubim, o jornal foi publicado até 1964,9 quando a imprensa comunista foi duramente

março de 1959, p. 12

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> "Nossos propósitos". In: *Novos Rumos*. Ano I, n° 1. Rio de Janeiro: semana de 28 de fevereiro a 6 de

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> No acervo da Biblioteca Nacional, a última edição data do dia 27 de março de 1964. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/novos-rumos

reprimida. Mas, de acordo com o Cedem – Centro de Documentação e Memória da UNESP –, que mantém o acervo do jornal, o último arquivo constante corresponde a outubro de 1962, sendo que as últimas edições apresentam uma sensível diminuição em seu número de páginas.

De qualquer forma, no período em que João das Neves escreve para o jornal, durante o ano de 1960, quatro são o total de críticas por ele assinadas. Número de escritos esse que parece se justificar pela própria fala de Neves:

(...) quando comecei a fazer teatro, eu era comunista, e o Partido Comunista me convidou para fazer crítica no jornal *Novos Rumos*. Eu era muito jovem e, como todo jovem, muito pretensioso. E eu aceitei. Mas com uma condição: eu só escreveriacrítica para o espetáculo que eu gostasse. Que eu gostasse não, mas que me interessasse. (informação verbal<sup>10</sup>)

Dois desses escritos são sobre peças apresentadas pelo Teatro de Arena quando de sua temporada carioca: *Revolução na América do Sul* e *Chapetuba Futebol Clube*, cujas críticas se intitulam respectivamente: "Revolução e contradição", publicada na edição de 11 a 17 de março; e "Da favela aos campos de futebol", referente à semana de 15 a 21 de julho. Uma terceira crítica escrita por Neves, "'A Mais-valia' no Teatro Jovem", data da semana de 12 a 18 de agosto e marca o início do que posteriormente se organizou como o Centro Popular de Cultura: a encenação da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, no saguão da Faculdade de Arquitetura do Brasil, no Rio de Janeiro. A quarta e última produção de Neves é encontrada na edição de 23 a 29 de setembro: "Ionesco: a mistificação da linguagem."

E, ainda que seus escritos pareçam em número limitado, a colaboração de Neves a *Novos Rumos* se apresenta de modo singular. Isso tanto em relação às posições defendidas pelo Partido Comunista e, como se procurou aqui apresentar, identificadas

<sup>11</sup> A partir de 1965, a Universidade do Brasil passou a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). (C.f. Endereço eletrônico da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Acessado em 6 de outubro de 2012: <a href="http://www.ufrj.br/pr/conteudo">http://www.ufrj.br/pr/conteudo</a> pr.php?sigla=HISTORIA)

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Entrevista concedida à pesquisa em 22 de novembro de 2012. As demais citações desta entrevista serão acompanhadas apenas da referência "informação verbal" e do ano, permitido localizá-la nos anexos da dissertação.

também com os propósitos do jornal; como no que se refere ao debate teatral do período. Com o olhar sempre voltado às urgências de seu momento histórico, ele aponta questões de grande importância para a construção de um projeto popular em arte – tema que permeou toda a atividade cultural do pré-64. Ao mesmo tempo, seus escritos parecem desafiar a tradição crítica de então, como ao levantar a discussão sobre o experimentalismo formal e o engajamento estético, de modo que seu pensamento parece muitas vezes avançar sobre os limites propostos pelo seu tempo.

A análise dos escritos do autor parece ainda se justificar pela importância do papel mesmo da crítica, que estabelece um diálogo com a produção artística de modo distanciado, partindo do cruzamento do que é comunicado com as proposições do grupo ou do autor. Relevância essa que se reflete também na continuação do debate fora dos palcos e se revela na possibilidade das análises se constituírem como um referencial teórico que parte da própria prática, como aponta Vianna:

A crítica, procurando no espetáculo as raízes do pensamento que informa a criação e a sua correspondência com as nossas necessidades culturais, contribui com muito caldo para a sistematização dos resultados isolados. (PEIXOTO, 1983, p. 88)

## Revolução e contradição

"Revolução e contradição", publicada na edição de 15 a 21 de julho de 1960 do jornal *Novos Rumos*, talvez seja a crítica mais posicionada de Neves e por isso também a de maior repercussão. Augusto Boal, no pequeno trecho de sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro – Memórias imaginadas*, em que fala sobre *Revolução na América do Sul* destaca o argumento conclusivo do crítico:

Do ponto de vista formal, foi *Revolução* que provocou no Arena, outra revolução. Todos elogiavam, mas alguns, como João das Neves, que escrevia para um jornal comunista, *Novos Rumos*, reclamavam de que a peça falava sobre o povo para plateia de classe média! Sempre a mesma queixa! (2000, p. 176)

O que Boal interpreta como "queixa", Iná Camargo Costa coloca em outros termos. No livro *A hora do teatro épico no Brasil*, uma das obras que se dedicam ao teatro do período, a autora introduz sua análise sobre *Revolução* com a seguinte passagem:

Quando *Revolução na América do Sul* estreou no Rio de Janeiro, em setembro de 1960, João das Neves escreveu para o jornal *Novos Rumos* a crítica "Revolução e contradição", na qual apontava o passo em falso que o Teatro da Arena estava dando: produzir um espetáculo épico foras das condições em que ele faz sentido. (1996, p. 57)

Ou, nas palavras do crítico:

Atualmente estamos assistindo, e os próprios mentores do grupo já se deram conta disso, a uma contradição viva. O Arena a fazer um teatro – que deveria ser assistido pela classe proletária, que pretende dirigir-se a ela, que deveria ser por ela criticado, ideológica e artisticamente – para a burguesia, para a gente "bem" de Copacabana. 12

Ao retomar a colocação de Neves, Costa parece considerar a pertinência de seu posicionamento. E, ainda que sua produção tenha sido, por muitos, até agora ignorada enquanto constitutiva do pensamento crítico da época, o argumento acima representa o eco histórico de um debate que, segundo Maria Silvia Betti, significou a encenação de *Revolução na América do Sul* para o Teatro de Arena:

Com o texto de Augusto Boal (...) a linha do nacionalismo crítico, iniciada com ...Black-tie e Chapetuba... (...), desloca-se da observação da realidade sócio-política para a ideia de compromisso, entendido no sentido da mobilização do público para uma adesão ao ponto de vista ideológico veiculado. (...) Esta passagem de um realismo documental para uma postura mobilizadora é defendida num momento em que o Arena estabelece uma nova meta, produto de debates e reflexões a respeito do papel do teatro diante do momento histórico: visa-se,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> NEVES, João. "Revolução e contradição." In: *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, semana de 15 a 21 de julho de 1960, p. 5. As demais citações da crítica de João das Neves não serão acompanhadas de referência, posto se tratar da mesma edição e seguir em anexo à dissertação.

agora, a oferecer teatro também para as camadas da população excluídas das salas de espetáculo; visa-se, ainda, a desenvolver um núcleo de pesquisa sobre o país, estreitando vínculos com associações culturais, sindicatos, e organismos preocupados com a cultura popular, criando equipes paralelas de atuação que se apresentem fora do espaço original do teatro de Arena e em áreas de periferia, escolas, clubes, igrejas. (1997, p. 63)

Ao que se propõe acompanhar as transformações de nosso teatro e, principalmente o processo de politização da cena, Neves problematiza as ações da militância e as perspectivas do teatro engajado. E sua participação no Seminário de Dramaturgia no ano de 1960, quando da temporada carioca do Teatro de Arena, parece fornecer-lhe as bases para o diálogo com o novo ideário do grupo. Assim, a colocação de Neves, amparada nas discussões internas do Arena, fortalece a importância que a aproximação das classes trabalhadoras tinha para um teatro que se propunha tratar de temas de interesse do proletariado:

(...) a crítica de João das Neves tornou mais ou menos pública (...) uma discussão que se desenvolvia no Teatro de Arena desde os tempos do Seminário de Dramaturgia. Simplificada no tópico da contradição entre público e espetáculo, essa discussão implicava até mesmo um questionamento da estratégia empresarial adotada por José Renato quando da profissionalização do grupo. (COSTA, 1996, p. 70)

E, na medida em que seus escritos tendem a discutir os espetáculos para além das expectativas estéticas da crítica regular, <sup>14</sup> ele torna-se um importante interlocutor de alguns componentes do Arena. O diálogo direto com Vianinha revela os primeiros passos da formação de uma frente teatral militante, que iria radicalizar sua proposta de ação com o trabalho do Centro Popular de Cultura:

-

 $<sup>^{13}</sup>$  Informação concedida à autora em entrevista realizada no dia 22 de novembro de 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Os críticos que atuavam nos jornais de maior circulação da época eram no Rio de Janeiro: Barbara Heliodora (*Jornal do Brasil*), Claude Vicent (*Tribuna da Imprensa*), Claudio de Melo (*Diário carioca*), Henrique Oscar (*Diário de notícias*), Miguel Borges (*Tribuna da imprensa*) Paulo Francis (*Última hora* e *Diário carioca*), Zora Celjam (*O globo*). Em São Paulo: Décio de Almeida Prado (*O Estado de São Paulo*), Sábato Magaldi (*Folha de São Paulo*), Alberto D'Aversa, geralmente referido ao período, começa a escrever depois de 1964 para o *Diário de São Paulo*.

Conta ainda João das Neves que Vianinha, ator da montagem carioca, numa conversa, disse-lhe ter gostado muito da crítica mais ou menos pelas seguintes razões: "é exatamente o que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para burguês. Nós fazemos teatro com problemas populares, para o povo brasileiro. Não tem nada que fazer para essa plateia aqui, eu concordo com você". (COSTA, 1996, p. 57-58)

Por isso, a documentação em caráter público do debate que também o Arena se colocava naquele momento é de suma importância para o entendimento das escolhas futuras de alguns de seus principais integrantes. Ao reafirmarem suas reflexões estéticas, segundo a prática da militância, migram para o CPC, assim como João das Neves:

A contradição formulada nesses termos foi "resolvida" pouco depois, a partir da nova experiência teatral propiciada pela produção de *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, com a fundação do CPC, que também incluiu a *Revolução* em eu repertório. (COSTA, 1996, p. 58)

Mas a opção pela militância no Centro Popular de Cultura não parece ter sido uma "solução" para os problemas que o Arena, enquanto grupo, enfrentava. Ao examinar as concepções de nacional e popular para Boal, Guarnieri e Vianna, Betti observa, em *Oduvaldo Vianna Filho*, as diferentes visões que compunham o grupo:

(..) Guarnieri e Boal parecem deixar intocada uma questão, particularmente, que será levantada com insistência por Vianinha nesse período e que, de certa forma, já se encontra nos próprios textos dos ensaios: a da legitimidade de um programa nacional-popular para o teatro, a ser levado a cabo dentro dos limites de uma sala de espetáculos de pouco mais de cento e cinquenta lugares. (1997, p. 67)

Nesse sentido, pode-se ainda entender a interpretação de "queixa" que Boal faz da crítica de Neves. E, por isso ainda, o impasse vivido pelo Arena naquele momento e tornado público nos termos da contradição apontada pelo crítico é apresentado por Iná Camargo Costa pela perspectiva de Vianna e discutido pelo exposto, principalmente, em

textos como "O artista diante da realidade" e "Alienação e irresponsabilidade". <sup>15</sup>Assim, parte do segundo capítulo de *A hora do teatro épico no Brasil* é dedicada à análise dos antecedentes que levaram à criação do CPC, segundo as reflexões de Vianinha sobre o estrangulamento da manutenção de um modelo empresarial que, como comenta Betti, nunca esteve nos horizontes do Arena abandonar:

(...) O Teatro de Arena, em nenhum momento, perdera de vista a especificidade da relação teatral entre autores, atores e plateia, muito embora seu programa de atuação e sua própria estrutura física o distingam das demais companhias. A própria ideia de encenar peças fora do circuito do teatro comercial, em nome do processo de conscientização política, nunca tivera, como perspectiva, no Arena, a realização de um trabalho para "massas", mas para segmentos do proletariado arregimentado em sindicatos, indústrias ou áreas da periferia. (1997, p. 71)<sup>16</sup>

Ao colocar em foco a função social do teatro, Neves parece, portanto, dar voz a um debate histórico, expondo publicamente a necessidade do enfretamento de certas questões que o teatro militante se colocava. Questões também retomadas em análises posteriores, como a de Iná Camargo Costa ou de Maria Silvia Betti, que procuram discutir – mesmo que em termos mais amplos, dado o privilégio da distância temporal – o que a contradição apontada pelo crítico representou para os encaminhamentos futuros do teatro brasileiro. E, nesse sentido, outros pontos, que confluem para o que foi dito até agora, podem ainda ser destacados do escrito de Neves sobre a peça de Boal.

# A hora do teatro épico no Brasil<sup>17</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> In: Fernando Peixoto. (Org.) *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense: 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> A passagem citada complementa a exposição do pensamento de Oduvaldo Vianna Filho que, segundo Betti, já se faz sentir na escolha dos termos de que ele faz uso: "Nota-se, primeiramente, que ao questionar o alcance cultural do trabalho do Arena, Vianinha o faz a partir da perspectiva de 'massas populares', e não mais de 'público' na acepção usual do termo". (In: *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 71)

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Refere-se aqui ao título do livro de Iná Camargo Costa já citado: *A hora do teatro épico no Brasil*, uma importante referência para a pesquisa e principalmente para a análise e o entendimento da mudança histórica, que representou para o teatro brasileiro o interesse pelos assuntos do domínio do épico, tanto do ponto de vista formal, quanto temático e que se tratará neste capítulo. (Paz e Terra: São Paulo, 1996)

A associação de *Revolução na América do Sul* a Brecht é o principal argumento de muitas críticas da época, que pontuam a influência do dramaturgo alemão em *Revolução*, como Décio de Almeida Prado: "A inflexão antirrealista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil." (2002, p. 70) O mesmo efeito brechtiano é identificado por Barbara Heliodora, que segue comparativamente relacionando os dois autores no que se refere aos ganhos e perdas na articulação do conteúdo político com a realização dramática, sempre em defesa desta última:

Revolução na América do Sul é profundamente influenciada por Brecht, mas, para grande regozijo nosso, Augusto Boal conseguiu livrara-se da extrema reverência ao mestre, rasgou a fantasia e fez o que Brecht havia feito, principalmente nos primeiros estágios de sua carreia, quando esteve influenciado pelas formas de entretenimentos de cabarés e circos. (BRAGA, 2007, p. 511)

Se a referência a Brecht, feita também por Neves, não apresenta novidade para o pensamento teatral do período, há por outro lado uma diferença fundamental em sua análise, que reside no fato de abandonar a ideia de influência, como se destaca nos trechos acima citados. Como marxista e homem de teatro, o crítico parece ter condições de discutir o dramaturgo alemão que superam, concretamente, as da crítica naquele momento. E o seu apontamento, assim, apresenta a questão em outros termos, reconhecendo a importância história para o teatro brasileiro da mudança de paradigma implicada na composição de *Revolução*: a adoção de um novo modelo dramatúrgico. Para a validação de seu ponto de vista, Neves se utiliza de uma citação do próprio Brecht:

Não há um acesso puramente teórico aos métodos do Teatro Épico: O melhor é, na prática, copiar e esforçar-se incessantemente por descobrir as razões dos grupamentos cênicos, dos movimentos e dos gestos indicados. Em minha opinião, deve-se ter feito uma cópia antes de realizar-se, por si, um modelo... E é preciso ter sempre em mente que há uma cópia servil e uma cópia soberba.

Sobre o trecho acima, Neves observa: "Estas palavras, que pronunciadas em referência à encenação de suas peças, podem e devem ser transportadas a qualquer realização que vise o Teatro Épico". Dessa indicação, pode-se concluir que a passagem tenha sido extraída de comentário do dramaturgo sobre "a práxis no teatro" e, guardadas as diferenças de tradução, – já que Brecht ainda não havia sido editado no Brasil – encontra-se a mesma ideia em "A utilização de um modelo restringe a liberdade artística?" publicado em *Estudos sobre o teatro*: 20

Não é possível um acesso puramente teórico aos métodos do teatro épico; o melhor processo é a cópia, no domínio da prática, cópia que deverá ser, evidentemente, acompanhada de um esforço desenvolvido com vista a descobrir os motivos que determinam as disposições de grupo, os movimentos e os gestos. Provavelmente, será necessário ter feito uma cópia, antes de se poder fazer um modelo. (2005, p. 218)

A complementação final de Neves para a passagem brechtiana tem seu correspondente em trecho algumas páginas à frente do mesmo texto: "Deve-se saber distinguir tudo o que não for suscetível de ser imitado de tudo o que é exemplar. Além disso, há imitação servil e imitação livre." (2005, p. 220-221)

No referido texto, uma entrevista realizada por E. A. Winds, diretor do teatro da cidade alemã Wuppertal, Brecht discute a necessidade de utilização de um modelo formal – épico – para a montagem de sua peça *Mãe coragem*. E a defesa de uma orientação estética se contrapõe à reprodução generalizada de certos procedimentos teatrais, de conhecidos efeitos, a quaisquer textos a serem encenados, como de hábito entre os diretores de seu tempo. Mas, ao ser interrogado sobre o conceito de teatro épico ou estilo de representação épica, Brecht assim o responde:

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> "A práxis no teatro" dá nome à segunda parte do livro *Escritos sobre teatro*, de Bertolt Brecht, publicado na versão brasileira pela editora Nova Fronteira.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> O título em inglês, conforme tradução de John Willett, é: "Does Use of the Model Restrict the Artist's Freedom?" (In: BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – The development of an aesthetic.* New York: Hill and Wang. 1964. pp. 222-225)

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> A tradução utilizada aqui é de Fiama Pais Brandão, da publicação já citada, na 2ª edição do livro, de 2005.

É extraordinariamente difícil descrever em poucas palavras do que consta uma representação épica. Até agora, as tentativas que fizeram neste sentido levaram, na sua maioria, a banalizações extremamente equívocas (suscitando a aparência de que se pretende eliminar tudo o que seja emocional, individual, dramático, etc.). (2005, p. 221-222)

Para além da discussão proposta, a crítica de Neves apresenta um importante registro das leituras feitas pelos artistas da década de 1960. Pois, se é sabido que o Brecht dramaturgo já se fazia presente no Brasil do final dos anos 50, pouca ainda é a informação do que aqui se tinha acesso sobre seus escritos teóricos, para o que a citação do crítico abre alguns caminhos.<sup>21</sup>

O trecho citado parece também dar pistas do modo como o teatro militante se apropriava dos ensinamentos do dramaturgo, já que os esforços de Neves parecem no sentido de afastar o "modelo épico brechtiano" de uma definição puramente formal ou até mesmo esquemática. Desse modo, e mesmo que indiretamente, o crítico acaba por colocar em questão certas falas da época, como o tão repetido "distanciamento emocional", frequentemente identificado na peça de Boal quando referida a Brecht. Se há validade nessa afirmativa, ela poucas vezes foi apresentada como um pensamento mais complexo, que a ultrapassa enquanto objetivo. <sup>22</sup>

Ao negar certos lugares comuns de definição da forma épica, o crítico traz para o centro do debate o ponto de aproximação da peça com a proposta brechtiana: a metodologia de análise materialista. O que parece se evidenciar ao longo da análise, tanto no que se refere ao tema, quando ao tratamento adotado por Boal. E é, portanto, dessa perspectiva que Neves considera o efeito crítico da peça. Nela, o operário José da

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Segundo Sábato Magaldi: "Foi só com sua morte, ocorrida em 1956, que Brecht se tornou mais familiar aos brasileiros. Passamos a escrever sobre sua concepção épica e sobre suas peças, traduzidas para o francês e o inglês. Começava-se a encená-lo entre nós, com uma preocupação bastante ortodoxa, quanto ao propalado efeito de distanciamento. Em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor, realizada pelo italiano Framinio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte e Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio)". Na sequencia, a montagem de relevância, que merece ser citada pelo crítico é de 1968, do texto *Galileu Galilei* dirigido por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina. (In: BADER, Wolfgang. (Org.) *Brecht no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, pp. 223-224)

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Sobre a pertinência desse debate ainda nos dias de hoje, Sérgio de Carvalho comenta ao discutir a atualidade de Brecht: "(...) não se pode considerar o *distanciamento* como uma técnica – puramente formal – sendo antes um *efeito* que se realiza na percepção de crítica social gerada pela representação". ("Questões sobre a atualidade de Brecht." In: *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 45)

Silva é despedido após uma tentativa solitária de reivindicação de aumento salarial, mas se mantém na dramaturgia, passando a acompanhar, como espectador, o processo eleitoral para o qual concorrem seu ex-colega de trabalho Zequinha Tapioca – suposta oposição – e o Líder, candidato da maioria. As negociatas para espoliar a indústria nacional, os efeitos da propaganda eleitoreira e a ação dos grandes trustes internacionais decorrem, assim, sem interferência externa. E o Povo, representado por José, fica alheio às negociações das demais personagens – Jornalista (a imprensa), Anjo da Guarda (o imperialismo), Milionário (o capital nacional), entre outros. No final da peça, com a morte de José, uma crise de função momentânea se instaura, já que não há mais quem governar; e o operário é prontamente substituído pelo coveiro, o novo governado.

Na crítica de Neves, um dos pontos de destaque é sobre a perspectiva de figuração do operário, segundo as intenções do autor de "fotografar o desastre":

Seu herói, José da Silva, é um homem do povo, porém um homem do povo sem consciência de classe, não é herói coisa nenhuma. É um simplório que se deixa enganar pelas arengas de patrões e políticos.

Nesse sentido, a interpretação de Neves parece coerente com a proposta de Boal, evidenciando os aspectos negativos da personagem José da Silva. E, também conforme seu autor, "se não pode dizer que *Revolução na América do Sul* seja programática", o crítico observa que a peça partia do total estrago, para "que o desastre servisse como advertência." Assim, ele parece considerar a potencialidade crítica da dramaturgia em seu caráter reservado, que, mesmo não apontando uma direção ou incitando uma ação direta de mobilização, acaba por expor importantes aspectos da política e da economia nacional.

Ainda, a possibilidade da análise social em *Revolução* é decorrente dos recursos formais retirados de nossa tradição teatral e utilizados como ferramentas para uma experimentação épica:

Os elementos altamente positivos da crítica do autor estão nos aspectos caricaturais assumidos pelos exploradores de José da Silva (patrões, políticos – os trustes, organizações religiosas, etc.). E aí

começam os equívocos de julgamento em torno do tratamento apresentado pelo Teatro de Arena de S. Paulo. Acusaram o autor de exagero, desonestidade (sic) e de introduzir em sua crítica facilidades de revista. Que isso não tinha nada de Brechtiano, etc., etc. Bobagens! Esqueceram-se quase todos que "Revolução" pretende ser uma peça popular, que pretende entre muitas outras coisas ridicularizar os exploradores de nosso povo, esqueceram-se sobretudo que a caricatura é um gênero de arte popular (nunca vulgar) e como tal perfeitamente válida, que pelo próprio Brecht foi várias vezes utilizada, e utilizada inclusive com o fito de chocar o "bom gosto" da burguesia reacionária.

Apesar da associação quase unânime de *Revolução* a Brecht, sua relação com a forma adotada por Boal parece não ter sido bem aceita pela crítica da época, como o trecho acima procura expor. Já que o comentário sobre, por exemplo, as "facilidades de revista" é citado como um argumento que teve por intuito rebaixar a peça. E dada sua ampla repercussão no pensamento teatral, ele é também discutido por Iná Camargo Costa em sua análise de *Revolução*, para o que a autora encontra uma das razões no "antigo preconceito do *teatro* brasileiro tido como sério contra a farsa, a sátira e a revista." (1996, p. 60)<sup>23</sup>

No entanto, a defesa que faz o crítico do tratamento dramatúrgico revela a compreensão, no campo formal, de um posicionamento estético frente ao assunto abordado. E ele tenta, dessa forma, explicitar uma nova proposição formal, reconhecendo o uso de tal recurso enquanto "efeito", <sup>24</sup> no caso a deformação caricatural dos exploradores de José da Silva (o Povo), por meio da qual Boal pretendeu estabelecer o ponto de vista crítico de sua peça.

Ao mesmo tempo, o argumento de Neves em relação aos recursos adotados por Boal extrapola a representação propriamente, ao se referir à luta de classes pelo ângulo do "bom gosto da burguesia reacionária." O recurso à caricatura definida como um "gênero de arte popular" é assim defendido como uma tomada de posição frente ao que ele denomina de "bom gosto", ou uma arte identificada pelo crítico ao hábito cultural

٦.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Em *A hora do teatro épico no Brasil*, a autora faz uma rica análise de *Revolução na América do Sul* segundo as convenções do teatro de revista, estabelecendo a função de *compère* à personagem de José da Silva. (Paz e Terra: São Paulo, 1996, pp. 60-69)

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Aqui se refere à ideia exposta por Sérgio de Carvalho citada anteriormente em nota.

burguês.<sup>25</sup> E, nesse sentido, Neves parece posicionar muito da crítica, trazendo para o debate o questionamento de padrões culturais socialmente reconhecidos.<sup>26</sup> Sobre isso Neves ainda comenta:

Aliás, é sintomático no caso da *Revolução* que esta burguesia saia do teatro um pouco insatisfeita, arrependida talvez de ter se divertido tanto com o próprio retrato, "cantando" as "vulgaridades" as "facilidades de teatro revista" do espetáculo. A luta de classes sempre foi um pouco incômoda, mesmo quando levada na brincadeira.

O crítico também destaca do tema da peça o desmonte do argumento falseador, que estabelece relação de causa e efeito entre o aumento dos preços e o reajuste salarial do trabalhador: "O raciocínio burguês de que é o aumento do salário mínimo a mola propulsora da elevação do custo de vida é levado às últimas consequências". E, desse modo, Neves procura situar o assunto abordado no terreno da luta de classes, em contraposição à generalidade que *Revolução* tratava de nossa "situação político-econômica", comentário facilmente encontrado nos escritos de época sobre a peça.

A crítica de Neves revela, portanto, uma leitura politizada de Brecht, distante dos ditames puramente estéticos e aproximada de Karl Marx; uma leitura que procura considerar os objetivos e efeitos cênicos, segundo suas possibilidades de análise social e de mobilização. E é ainda nesse sentido que o teatro épico, para os artistas militantes,

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Em "Uma crise preparada há quinze anos", Vianna aponta os entraves do "gosto" perpetuado por uma classe para o reconhecimento social de outras formas de arte, ao que ele chama de "aristocrática discriminação": "Foi estabelecida uma falsa e aristocrática discriminação que atinge o teatro de revista, o circo, a televisão, o rádio, reduzindo a capacidade de ação política da classe a meros discursos pedinchões, quando dos contratos anuais com as autoridades para entrega de magros prêmios. E o teatro perdendo o seu relacionamento com as coisas, resvalando num formalismo oco, num purismo incapaz. A saída poderá surgir com uma deslocação do problema para o seu aspecto ideológico". (In: Fernando Peixoto. (Org.) *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense: 1999, p. 31)

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup>Neves irá aprofundar esse pensamento em "Ionesco: a mistificação da linguagem" e, quando da análise da referida crítica, se voltará ao assunto.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> No livro já citado, Iná Camargo Costa comenta: "(...) José da Silva, faminto, foi despedido um pouco antes do anúncio de reajuste do salário mínimo. Ele vai à feira e lá assiste à alucinada corrida dos aumentos de preço em cadeia. Assim que o Feirante sabe do reajuste, aumenta os preços de seus produtos. Diante do protesto de José, o Feirante alega que aumentou porque aumentou o pneu, o pneu por causa da borracha, e a borracha porque aumentou o salário mínimo, de modo que a responsabilidade por todos os aumentos é do próprio José. Boal ilustra (...) o raciocínio ainda hoje coerente sobre a relação entre salário e preço, velho conhecido dos leitores de 'Salário, preço e lucro', em que Marx refuta justamente essa tese, em sua época defendida por respeitável corrente inglesa e aqui representada segundo o ponto de vista dos que dela se beneficiam". (Paz e Terra: São Paulo: 1996, p. 77)

parece ter sido entendido como um modelo, pois, como observa Betti: "O instrumental de análise marxista é considerado essencial para que se produza uma visão crítica das contradições enfrentadas pelo país com relação às questões socioeconômicas". (2007, p. 65)

E a conclusão sobre o caráter militante de sua escrita se encontra na função de sua crítica que, nesse sentido, não é apenas a de informar, mas de formar, explicitando os mecanismos de feitura teatral, refutando fórmulas de fácil reprodução e apontando como caminhos a pesquisa e a experimentação das formas, trabalho que também destaca em *Revolução*:

No espetáculo do Arena, a equipe que o realizou se utiliza amplamente da cópia preconizada por Bertolt Brecht. Mas, ainda seguindo os ensinamentos do mestre, a sua não é uma imitação servil e sim positiva, uma imitação de pesquisa, de desbravamento em nosso panorama teatral.

Não perdendo de vista a materialidade do teatro, e mesmo tirando seus argumentos dos processos do Arena, Neves procura aqui fundamentar o que se acredita ser a tentativa de teorização de uma nova forma de apreensão da realidade, decorrente do enfretamento dos problemas de seu momento histórico e de caráter inventivo, baseada em nossa tradição teatral e na pesquisa e experimentação de recursos de criação.

## Da favela aos campos de futebol

Sobre *Chapetuba futebol clube*, peça de Oduvaldo Vianna Filho, além da análise de João das Neves, *Novos Rumos* publicou na mesma edição do jornal as considerações de Beatriz Bandeira, também militante do PC e crítica oficial do periódico.<sup>28</sup>

No caso de Bandeira, ela começa por justificar seus apontamentos como se alguém do grupo os tivesse solicitado. E adverte que "a falha número um era o mau

32

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup>A partir de julho de 1959, o jornal passa a ter uma coluna especial de teatro em quase todas as suas edições, assinada por Beatriz Bandeira.

emprego da voz", "como acontece, invariavelmente, em qualquer peça, em qualquer companhia, desde a mais recente e amadorística, até as mais antigas e experimentadas". <sup>29</sup> Ao que parece, a crítica, que fornece uma chave de interpretação aos espectadores e leitores do jornal, acaba por direcionar o olhar de seus interlocutores aos aspectos técnicos do espetáculo e, especificamente, ao desempenho dos atores. Mas, com essas observações, Bandeira parece não considerar o debate proposto por *Chapetuba* e que, desde *Eles não usam black-tie*, o Teatro de Arena não se apresenta mais como *qualquer companhia*, a encenar *qualquer peça*.

A análise técnica, ferramenta de que a crítica de Bandeira faz uso, para além de não reconhecer, parece mesmo mascarar o que há de verdadeiramente inovador na proposta do Arena: a tentativa de levar o Brasil aos palcos e discutir o caráter nacional da cultura. A partir do marco histórico que foi a estreia de *Black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri, é reconhecida a vontade do grupo de redimensionar as questões artísticas de seu tempo, tanto no que se refere às relações internas de trabalho – experimentando novas formas de produção em arte –, quanto às temáticas abordadas em suas peças, em diálogo com o momento histórico do pré-64. Ou, como nas palavras de Oduvaldo Vianna Filho: "O Teatro de Arena procura então, acima de tudo, situar-se historicamente". (PEIXOTO, 1983, p. 27)

A partir de 1958, com a realização da peça de Guarnieri, o grupo muda em muito o panorama teatral do período e passa a colocar novas questões sobre o fazer artístico, exigindo da crítica um olhar diferenciado sobre os trabalhos apresentados. Se vínhamos dos tempos do Teatro Brasileiro de Comédia, em que o repertório de "temas imortais de sociedades mortas", como escreve Vianna (PEIXOTO, 1983, p. 27), parecia não propor uma reflexão que ultrapasse os limites do palco italiano, entrávamos agora no processo de politização da cena teatral que, refletindo o momento histórico, enfrentava o desafio da nacionalização não só das peças, mas também de suas formas de representação, da interpretação à organização do espaço cênico. Ainda no contexto do TBC, a avaliação técnica dos atores, identificada a certos avanços modernizadores do teatro, pode se apoiar na proposta inovadora de uma formação artística. Momento esse que corresponde, inclusive, à criação da Escola de Arte Dramática. Contudo, os tempos

.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup>BANDEIRA, Beatriz. "Chapetuba futebol clube." In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro: edição da semana de 11 a 17 de março de 1960, p. 6. As demais citações da crítica de Beatriz Bandeira não serão acompanhadas de referência, posto se tratar da mesma edição e seguir em anexo à dissertação.

agora se apresentam de modos diversos e, para além de uma avaliação estetizante, os espetáculos do Arena não parecem deixar dúvidas sobre a necessidade de se levantar novas questões sobre suas produções.

Porém, no último dos três parágrafos de sua crítica, Bandeira recomenda o espetáculo. E a comoção do espectador parece justificar a indicação:

(...) com seus problemas de compra e venda de jogadores como fossem mercadoria, de suborno, de decadência dos velhos craques (...) tudo isso envolto em profunda ternura humana, em um sentimento de fraternidade que supera as crises de nervos, os desentendimentos, as rivalidades.

De acordo com o entendimento da crítica, os conflitos de maior amplitude parecem ganhar fôlego quando submetidos aos momentos intersubjetivos do conjunto dramatúrgico. A valorização da resolução de tais conflitos na esfera privada, onde a "ternura humana" e o "sentimento de fraternidade" por excelência prevalecem, parece ainda se apoiar na identificação de um modo de ser brasileiro, bastante próximo, à constante cultural nacional, como define Sérgio Buarque de Holanda, marcada pela cordialidade ou pelo "desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo". (1995, p. 109) Pois, como se lê acima sobre os problemas de ordem social, e, até mesmo apesar deles, o caráter fraterno do tratamento entre as personagens faz valer *Chapetuba*.

João das Neves, ao discutir a peça, a analisa em função de um projeto teatral maior, considerando o processo artístico recente do Teatro de Arena, em uma avaliação historicamente comprometida. Para tanto, o crítico dialoga com os escritos de OduvaldoVianna Filho para o programa de *Chapetuba* – como também se viu acontecer em *Revolução* –, problematizando as diferentes possibilidades do teatro nacional naquele momento:

Dizia ele [Vianna] que o movimento nacionalista de nosso teatro desdobra-se em duas posições – ainda que confusas e interpenetradas. Uma que procura fazer com maior precisão o que já não surte efeito no estrangeiro, ou seja "obedecer a um pensamento nacionalizante que

pretende tão somente organizar e dar maior eficácia ao nosso quadro econômico, sem tocar nas relações de produção"; outra tentando caracterizar o movimento da realidade através da luta de classes. 30

Ao retomar as palavras do autor, Neves propõe uma reflexão que parte dos ideais criativos do grupo e se alinha à concepção crítica defendida por Vianna. O que, mais tarde, ainda iria aproximá-los no trabalho da militância artística do Centro Popular de Cultura, como já se disse. Ao mesmo tempo, o crítico aponta para um debate no campo mais amplo da política nacional, que, do ponto de vista teatral, reflete uma questão de princípio da esquerda brasileira do pré-64, como também pretendeu o dramaturgo no programa de sua peça.

Como observado anteriormente, o Partido Comunista Brasileiro tinha como objetivos imediatos o combate ao imperialismo e aos latifundiários, adeptos da política de privatizações. Assim, o PCB apostava na aliança de classes – burguesia e proletariado -, em favor do avanço econômico do país e do fortalecimento da nação frente às grandes potências mundiais e à transferência de capital nacional para o estrangeiro:

> Hoje tudo isto parece claro. Não obstante, este complexo deteve a primazia teórica no país, seja em face das teorias psicossociológicas do "caráter nacional", já anacrônicas então, seja em face do nacionalismo simples da modernização, inocente de contradições, seja em face dos simulacros cristãos do marxismo, que traduziam imperialismo e capital em termos de autonomia e heteronomia da pessoa humana, e seja finalmente diante dos marxismos rivais, que batiam incansavelmente na tecla do leninismo clássico, e de hábito se bastavam com a recusa abstrata do compromisso populista. O ponto forte desta posição, que chegou a penetrar as massas, aprofundando nelas o sentido político do patriotismo, estava na demonstração de que a dominação imperialista e a reação interna estão ligadas, que não se muda uma sem mudar a outra. Aliada ao momento histórico, a repercussão dessa tese foi muito grande. (SCHWARZ, 1978, p. 64)

referência, posto se tratar da mesma edição e seguir em anexo à dissertação.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup>NEVES, João. "Da favela aos campos de futebol." In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro: semana de 11 a 17 de março de 1960, p. 5. As demais citações da crítica de João das Neves não serão acompanhadas de

A estratégia política do PCB que, como observa Schwarz, a posterior avaliação dos acontecimentos de 1964 ajudou a elucidar, é partilhada pelos integrantes do Arena que, como Guarnieri e Vianna, eram também militantes do PCB. E, do ponto de vista artístico, ela corresponde ao processo de nacionalização do teatro brasileiro, concretizado com a encenação de *Black-tie* que, "segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional." (COSTA, 1996, p. 21)

Já a alternativa pela radicalização dos termos – burguesia e proletariado –, citada por Vianna e retomada por Neves, consistia em "caracterizar o movimento da realidade através da luta de classes", e significava romper com as posições assumidas pelo Partido, escancarando as contradições internas do país. O que, de acordo com a atuação do Arena, por uma arte que refletisse seu contexto social e político, não ficaria impune. E, para além da temática nacional, "a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo." (COSTA, 1996, p. 21)

Assim, "ainda que confusas e interpenetradas", as duas vertentes são discutidas pelo autor e pelo crítico em relação às aproximações e distanciamentos de *Black-tie* e *Chapetuba*, sobre o que Maria Silvia Betti, na análise da peça de Vianna, comenta:

Do ponto de vista da matéria representada, ambas as peças se propunham tratar de temas representativos ao contexto do país naquele momento: a de Guarnieri trazia aos palcos uma greve de operários, e a de Vianna a final de um campeonato de futebol. (2005, p. 76)

De acordo com as vertentes citadas, o caráter nacional aproximaria as duas peças, já que os temas nelas abordados, como também contextualiza Betti, refletem as greves e mobilizações trabalhistas de 1957, e a conquista do campeonato mundial pelo Brasil em 1958. Mas, a autora ainda aponta o que as distancia:

Eles não usam black-tie tratava de forma mais explícita e central da questão do trabalho, e isso lhe dava maior representatividade dentro

de uma desejada apreensão dramatúrgica das questões sociais do país. *Chapetuba futebol clube*, por outro lado, abordava um assunto mais específico, ainda que de indiscutível relevância, que era o da manipulação ideológica do futebol. (2005, p. 76)

A explicitação da questão do trabalho em *Black-tie* é também reconhecida por Neves, que, porém, encontra na traição temática comum a *Chapetuba*:

Black-tie e Chapetuba abordam uma idêntica temática, a traição. Em Black-tie, no entanto, ela é tomada em seu mais amplo sentido, pois situa-se no cerne da luta de classes, ou seja, nas relações capital-trabalho. Chapetuba, ao contrário, focaliza o ambiente do futebol, colocando-se, desse modo, num plano quase que de exceção dentro das relações entre patrões e empregados, o que torna, é evidente, muito mais difícil a abordagem do mesmo tema sob o prisma das relações referidas.

E sobre a perspectiva da luta de classes no tema na peça de Vianna, o crítico observa suas dificuldades:

Em primeiro lugar, porque inexistem – e o próprio autor já o assinalou – as relações de produção. E depois porque, mesmo se considerarmos que a condição de assalariado do jogador de futebol lhe confere, de imediato, uma posição definida face à luta de classes e que essa evidentemente não será a do capital, ainda assim, achamo-nos diante de dois obstáculos para uma perfeita colocação do problema.

O primeiro obstáculo seria, para Neves, "a descaracterização pelo aparente bem estar econômico de grandes esquadrões, e a quase consequente alienação dos problemas que envolvem a sua coletividade". Já o segundo, em contraposição ao primeiro, "o quase amadorismo existente nos pequenos clubes, principalmente os de interior (...), dando como resultado a união contraditória de empregador e empregados em torno de um ideal comum". Se, por um lado, a consciência de classe parece prejudicada por casos de exceção que mascaram a condição de trabalhadores dos jogadores, por outro, pode-se retomar aqui o tema da cordialidade brasileira já antes citado. Nesse caso, não como um fator positivo na resolução dos conflitos, e sim como dado que contribui para

esfumaçar as relações objetivas, que caracterizam a associação entre patrão e empregado.

Assim, se o ponto de partida de Neves parece ser a crítica comparada das duas peças, a retomada dos escritos de Vianna deixa claro que seu ponto de chegada é a realidade política nacional, da qual o Arena também tirava a matéria para suas criações. Mas Neves, como também Vianna, não pretende apenas espelhar essa realidade, e a problematiza, apontando os entraves na abordagem do tema sob a perspectiva da luta de classes. E, dessa forma, coloca também em questão as posições de engajamento de seu tempo.

Ainda, para o crítico, "quase tudo é positivo" em *Chapetuba*. E é segundo a "afirmação marxista de que não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, pelo contrário, seu ser social que lhes determina a consciência", que Neves retoma o segundo ato da peça de Vianna e avalia a cena do suborno do goleiro Maranhão, que, dada a construção contraditória da expressão de seu "desejo", age dramaturgicamente "pressionado mais por sua condição econômica, seu ser social, do que por um repórter desonesto." Assim como também, para Neves, são apresentadas as personagens por Guarnieri em *Black-tie*.

E é, pois, coerente com a afirmação marxista citada que o crítico analisa as demais personagens, coletivas ou individuais, que compõe o conjunto dramatúrgico. O clube de segunda divisão que, para garantir a força de trabalho de seus jogadores, se esforça por manter sua sobrevida como mercadoria, ficando a mercê dos "interesses econômicos dos cartolas"; o "filhinho de papai" que faz uso de sua condição de classe para se tornar a estrela do time; o velho ídolo que tem suas ações balizadas pela "situação de decadência moral e financeira" em que se encontra; ou o "drama dos reservas", joguetes pela posição de "intermediários entre a direção e os craques", lutando para permanecer no time. Assim, as observações sobre as personagens, ao contrário de reduzi-las a atitudes dramaticamente individualizadas, as dimensionam segundo os papéis sociais que lhes cabem dentro do sistema capitalista, pela ótica de sua reprodução adaptada ao universo do futebol.

Neves deixa para o final de sua crítica o ponto que, para ele, se configura como o mais importante: a cena da revelação do suborno de Maranhão a seus colegas de time, após a derrota de Chapetuba. E, aqui, parece relevante observar sua análise sobre o

tratamento dramatúrgico do último ato da peça. Pois ele coloca em questão a exposição ao público das "reações psicológicas" dos colegas do goleiro, o que, para o crítico, se tornou o traço dominante do ato e o afastou da objetividade exigida pela situação. Comprometendo assim, "uma análise social e, por conseguinte, a peça foi prejudicada".

A razão pela qual a peça, para Neves, acaba por ser prejudicada é, no entanto, redimensionada por Betti:

O grande desafio dramatúrgico de Vianinha nesta cena não foi o de lidar com os limites emocionais das personagens, mas sim o de evitar que o foco crítico delineado se fixasse exclusivamente no julgamento moral de Maranhão como traidor. (2005, p. 86)

E, na mesma direção do crítico, Betti conclui que: "A liquidação das esperanças de Chapetuba diante da derrota não traz aos jogadores nenhum insight de compreensão crítica face dos acontecimentos" (2005, p. 87). E, portanto: "não existe, em *Chapetuba*, uma consciência coletiva que construa a crítica desse sistema". (2005, p. 88)

Mas o que chama a atenção em Neves é a colocação de um problema formal, expresso na crítica em relação ao "embate" psicológico das personagens. E, ainda que não assumidamente nesses termos, o crítico parece questionar a situação dramática por meio da qual o suborno foi revelado, formalmente definida pela expressão dialógica e, por isso, individualizada das personagens. O que, para uma dramaturgia que se constituía pela experimentação das formas e dos meios, o apontamento de Neves parece de grande importância, revelando o papel da crítica de estabelecer um diálogo que contribuísse criativamente com as realizações artísticas de seu tempo e com a problematização da interpretação de seu público.

## "Mais-valia" no Teatro Jovem

Sabe-se por estudos e análises posteriores, bem como por depoimento dos envolvidos, que *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* dividiu opiniões, o que também os escritos da época confirmam.<sup>31</sup> E a maior parte deles, mesmo quando elogiosos, apresentam grandes dificuldades de leitura da proposta de escrita e encenação da peça de Oduvaldo Vianna Filho. Acredita-se que esse fenômeno aponte para algo discutido nas análises anteriores, que se refere ao descompasso entre as elaborações teóricas e as realizações artísticas que, desde as produções do Teatro de Arena, desbravavam um terreno pouco familiar a maior parte dos críticos regulares do período. E, nesse sentido, *A mais-valia* parece ter deflagrado com maior intensidade esse descompasso, posto ter sido ela consideradaum dos trabalhos inaugurais do épico no Brasil, de acordo com alguns estudos posteriores, como o de Maria Silvia Betti.

A Mais-valia vai acabar, seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho, apresentada pelo Teatro Jovem, é, como o *Cristo Proclamado*, de Pereira da Silva, a peça mais controvertida destes dias. E o curioso é que embora se trate de operários e mais-valia, inclusive citando Carlos Marx, não mereceu a aprovação dos comunistas. Um crítico dessa tendência, escrevendo em *Novos Rumos*, acusa o autor de "desumanizar os operários". <sup>32</sup>

O trecho acima revela a estranheza da crítica de oposição em relação à recepção da peça, desaprovada justa e ironicamente pelos intelectuais e militantes do Partido Comunista. E, para além do conceito estereotipado, que pretende submeter "operários", "mais-valia" e "Marx" à "aprovação dos comunistas", o comentário fornece algumas pistas sobre o seu modo de apreensão pela esquerda brasileira. Tratando-se a peça da exploração do trabalho, do processo de acumulação da riqueza sob o capitalismo e abordando uma questão conceitual extraída diretamente da teoria econômica de Marx, a razão dessa "desaprovação" não parece estar relacionada ao assunto, levando a concluir que a forma – e, portanto, o avanço formal empreendido por Oduvaldo Vianna Filho – não deve ter sido percebido.

-

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Conforme o diretor da montagem, Chico de Assis: "A crítica se dividiu e houve debate entre Paulo Francis e Miguel Borges. Mas a maioria aceitou bem o espetáculo". (In: "A 'Mais-valia': pensando num mundo melhor." *Oduvaldo Vianna Filho – Teatro 1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981, p. 215)

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> MAURO, José. "Teatro." In: Última hora. Rio de Janeiro: 13 de agosto de 1960, p. 3.

Corroborando a controvérsia citada, Miguel Borges considera que *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* é a primeira experiência real plenamente lograda, no Brasil, de um teatro político-social". Enquanto a crítica de João das Neves contribuiu com as avaliações negativas, somando-se às de Arnaldo Jabor e Paulo Francis, como se verá. E, nesse sentido, a desumanização dos operários de que se falou acima tem destaque em sua avaliação, destaque inclusive visual, grafado em letra maiúscula. Ainda que os motivos que justifiquem tal opinião estejam expostos em seu texto, essa é sua mais sucinta análise e, por isso, a menos desenvolvida em seus argumentos. Após um breve elogio, mesmo com ressalvas – a que se voltará mais adiante –, o crítico escreve:

Não justifica a desumanização dos operários, não justifica por exemplo a existência de um operário que só fala em mulher. Parece mais um "filhinho de papai" vestido de macacão. Não justifica que o único dos operários a pressentir que alguma coisa está errada, a procurar as razões do lucro, comece a fazer graçolas para a plateia rir nos momentos menos indicados. Aqueles NÃO SÃO OPERÁRIOS. E isto é o mais grave.<sup>34</sup>

Pelo comentário sobre a personagem D3 se apresentar "mais como um 'filhinho de papai' vestido de macacão", Neves parece considerar o figurino como único elemento capaz de remeter à classe a que pertence; tendo em vista ele se expressar, na maior parte do tempo, por sua atração pelo sexo oposto, resultando na reivindicação: "Nós queremos mulher!" Essa caracterização "negativa", como vê Neves, parece estar associada ao fato de D3 apresentar uma única característica e nenhuma outra "nuance" combinada a ela, bem como à explicitação, por meio da fixação impingida pelo sistema dominante, de algo que seria um padrão de comportamento alienante, passível de desvio da luta operária e, portanto, não condizente com suas expectativas como militante.

No entanto, o que em sua fala pode dar a impressão de casualidade, está intimamente relacionado à opção formal do dramaturgo, que, para o tratamento de suas personagens, recorreu à tipificação. E essa oposição, intencional, à psicologização das

2

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup>BORGES, Márcio. "Moços fazem teatro de participação." In: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 25 de junho de 1960, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> NEVES, João. "'Mais-valia' no Teatro Jovem." In: *Novos Rumos*, semana de 12 a 18 de agosto de 1960, p. 5. As demais citações da crítica de João das Neves não serão seguidas de referência, posto se tratarem dessa mesma edição.

figuras apresentadas, se faz apoiada nas convenções do teatro de revista, assumidamente uma referência de criação, tanto para a dramaturgia, quanto para a encenação da peça. <sup>35</sup> Um de seus procedimentos constantes, os tipos, segundo Neyde Veneziano, "começaram a se definir no teatro de revista desde seu início e, no Brasil, evidentemente, como resultado de nossa comédia de costumes e do panorama políticosocial do país". (VENEZIANO, 1991, p. 212) E de acordo com tal pressuposto:

(...) Desprovidas de fisionomia de indivíduos, as personagens de *A Mais-valia*... desempenham em cena as ações que, concreta ou potencialmente, caracterizam a classe que representam dentro do quadro das relações de produção da sociedade capitalista. Os traços distintivos são indicadores não de sua psicologia, mas de sua tipificação. Os quatro Desgraçados, grupo mais heterogêneo, apresentam-se como tipos bem diferenciados: o religioso, o simplório, o mulherengo e o questionador dotado de espírito crítico. (...) Os Capitalistas são um grupo bastante homogêneo: possuem gostos comuns e encontram-se menos diferenciados, sob o ponto de vista da caracterização. De alguma forma, no discurso de cada um deles, encontra-se presente o lema individualista que se expressa pelo moto "hei de vencer". (BETTI, 1997, 94-96)

João das Neves não parece ter percebido isso ou, pelo contrário, ele viu nesse procedimento um defeito de dramaturgia. Do que se poderia, então, concluir – de uma leitura apressada, que isolasse a referida crítica – a reprodução do preconceito que se viu proferido contra a utilização de tais recursos em *Revolução na América do Sul;* não fosse, porém, seu escrito sobre a peça de Boal e a defesa, no caso, do desenho caricatural das personagens. Porém, à diferença desta análise, a caricatura é lá identificada aos gêneros populares e, por isso, sua apropriação remetendo a Brecht. E, nesse sentido, também se pode ver a denúncia do discurso conservador que, do ponto de vista estético, revela a manutenção de certos privilégios de classe no domínio da cultura. Enquanto procedimento épico, a utilização deste recurso é ainda validada por ridicularizar os exploradores e, portanto, por sua função crítica explícita.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Novamente, segundo Chico de Assis: "Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda íntima busca de um teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes. Dessa mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema americano, saiu a encenação da *Maisvalia*." (In: "A 'Mais-valia': pensando num mundo melhor." *Oduvaldo Vianna Filho – Teatro 1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981, p. 215)

Neves parece então aprovar a caricaturização enquanto procedimento crítico direto e, assim, quando empregada à determinada classe social: no caso de *Revolução*, os traços caricaturais mais fortes e distintivos estão associados aos capitalistas, enquanto em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Vianna procurou expandir a tipificação a todas as personagens, como ficou exposto na citação de Maria Silvia Betti. E isso dada à própria organização estrutural dos quadros, a partir da qual se dá o desenvolvimento de ambas as peças. Organização essa que, por sua vez, está relacionada à função dramatúrgica que exercem José da Silva e Desgraçado 4.

A presença única de José como representante da classe trabalhadora em *Revolução*, lhe permite ter, além de nome e sobrenome, família e desejos, apresentados todos na peça, menos com a intenção de delinear psicologicamente a personagem, do que de defini-la socialmente. Pois, se nas primeiras cenas da peça, José da Silva é acompanhado por seu colega de trabalho, Zequinha Tapioca, este logo o abandona e, se utilizando do lema da honestidade, passa a concorrer às eleições com o Líder, opção de voto da maioria. Dessa forma, José se torna o único representante do Povo, para quem as estratégias de campanha de ambos os candidatos se direcionarão, até que, devido a uma delas, ele vem a falecer; e uma crise então se instaura, pois não há mais quem governar.

Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, a classe trabalhadora aparece representada por quatro possibilidades diferentes, que exigiram de Vianna desenhos distintivos de comportamento. Assim, excluindo-se, obviamente, a intenção de se escrever um drama, o recurso à tipificação parece bastante razoável com a proposta de desmembramento de papéis e com a representação do processo de investigação de D4, "o questionador dotado de espírito crítico". Desgraçado 4 é quem se depara com situações como as taxas cobradas pelos suicídios, a competição entre os barbeiros pelo aumento dos preços ou o congresso dos economistas, que só fazem aguçar a busca pela origem de sua condição de explorado, no caso, identificada ao lucro dos Capitalistas. E, ao final da peça, cabe a D4 contar suas descobertas ao Desgraçado 1, que se unirá a ele contra seus exploradores. Desse modo, a classe trabalhadora passa à protagonista de sua articulação, mesmo que com a colaboração dos intelectuais, como se pode ver na cena

do congresso dos economistas,<sup>36</sup> quando o escrito contendo os conteúdos das análises que seriam apresentadas pelo jovem marxista é jogado fora e efetivamente apreendido e aplicado por D4, que encontra o papel com as anotações do rapaz e se põe a estudá-las. Sintomaticamente será o proletário que, de posse das anotações amarfanhadas do rapaz, vai destrinchar o mecanismo da mais-valia ao explicá-la para o companheiro por meio da cena da feira imaginária.

Vianna, portanto, não lançou mão da tipificação – também como expediente brechtiano – para "diminuir" os operários, como parece ser a leitura de Neves, mas para objetivar a exploração do trabalho. E, como não pretendia o autor representar os "dramas" dos trabalhadores e, portanto, as reações psicológicas à condição de explorados, recorreu ao tratamento não realista das personagens. Os tipos são utilizados como elemento distanciador que, evidenciando os papéis que os operários ocupam no processo de acumulação, contribuem formalmente para a conclusão sobre o conceito extraído da teoria econômica de Marx. Nesse sentido, o autor parece ter empreendido uma operação épica de maior sofisticação, impossível sem os avanços de *Revolução*, porém de difícil apreensão teórica, para uma forma teatral que apenas começava a se delinear entre nós.

Ainda, como se disse, tratou Vianna de representar um processo, do qual fizeram parte, inclusive, as dificuldades de organização e mobilização do proletariado. E, para tanto, a caracterização, como vê Neves, "negativa" de algumas personagens exerceu especial função. O caso, por exemplo, de D3, citado em sua crítica, serviu à exposição dos mecanismos de cooptação da classe trabalhadora. O que pode se observar na cena em que o "operário mulherengo" trai seus colegas pelos "favores" mundanos oferecidos pelos Capitalistas, que possibilitou ver o dado da dominação por meio da apropriação dos valores de uma classe por outra, como apresenta Iná Camargo Costa:

Esse episódio promove o desfile das armas usadas para cooptar dominados com alguma inquietação: consumo de aparências (roupas novas, viagens), sexo e dinheiro. Tudo isso e mais literatura produzida por aqueles professores de Economia muito bem pagos para produzir

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Para uma análise aprofundada da relação intelectual-operário em *A mais-valia*, ver: BETTI, Maria Silvia. "Um modelo nacional de ação cultural." In: *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 107.

as mentiras a que Marx se referia. Novamente, pela aparente redução ao absurdo, Vianinha pode parecer hiperbólico quando está sendo simplesmente observador: o discurso que o operário (melhor dizendo, ex-operário) cooptado leva a seus ex-companheiros é um primor de bestialógico. (COSTA, 1996, p. 83)

Mas, outras ainda são as considerações de João das Neves, agora sobre a linguagem peça, como se lê abaixo:

A peça explora em demasia os recursos fáceis de linguagem, as rimas em  $\tilde{ao}$ , em i, as repetições das sílabas finais, pretendendo talvez, através de efeitos cômicos, tornar mais amena a aula que se tentava ministrar. Mas as piadas popularescas (e não populares) acabam por passar ao primeiro plano, fazendo com que o tema central seja esquecido e, depois de certo tempo, por cansar o espectador através da repetição exaustiva de sua fórmula.

Na tentativa de exemplificar a fala acima, segue um trecho de *A mais-valia*:

D4 - Você só pensa em mulher?

D3 - Nua.

D4 - E você de que tanto ri?

D2 - Não sei.

DI - Mulher, raiva do próximo e do afastado... É isso a danação. Você não quer trabalhar porque é vagabundo, bundo; quer ficar escrevendo nome feio em latrina, trina; assistindo partida de futebol, tebol; dançando em carnaval,naval; quer jogar sinuca com uma mão só, só? Espiando a irmã de seu amigo pelo buraco da fechadura, dura.

D3 - Tem graça! A Graça, irmã de meu amigo, nem de graça. A sua ainda...

D1 - O que?

D3 - Assua... assua o nariz, infeliz.

D1- Vocês querem é sossego, chamego, aconchego, labregol.

D3 - Eu quero é mulher.

D4 - Que sossego?Eu não quero é virar catupiri. Não quero viver tendo vontade degritar: Pa-ra-le-le-pi-pe-dol! A-ba-ca-xi!

D3 - So-fia Lo-ren!

D1 - Você é um pecador! Esse fogo que arde no peito é a raiva, o desrespeito. Gente assim é que mija no muro, não limpa o pé no tapete, deixa crescer o topete!

D4 - E o patrão, poltrão?

D1 – Ele pode, capão!Ele sabe o que faz. Leu nos livros a educação. P'ra condessa não diz palavrão,na igreja põe o seu tostão, na Indochina fala Indochinão.

D3 - E tem tudo quanto é mulher de colher.

D4 - Vamos reclamar!

D3 - Nós queremos mulher! Nós queremos mulher!

D4 - Qual mulher! Qual mulher! Abaixo a tirania, Dona Maria!

D1 - Viva a ordem... belém! bem, bem. D4 - Abaixo a tirania. (VIANNA, 1981, pp. 227-229)

O termo *popularesco*, usado de maneira, evidentemente, pejorativa, aparece em chave oposta à *popular*, que, nesse sentido, coloca em questão a legitimidade da linguagem utilizada pelo dramaturgo. Os "recursos facilitadores", a que Neves se refere, parecem ser: "vagabundo, bundo", "latrina, trina", "futebol, tebol", "carnaval, naval", etc.; ou as associações de "patrão", "poltrão" ou "tirania" e "Dona Maria." O que se percebe nesses e em alguns outros momentos da peça é que a linguagem foi tomada pelo crítico pela finalidade primeira de provocar o riso do espectador, sem estabelecer relação com o assunto que se desejava tratar. Assim, para Neves, tais recursos parecem se apresentar indiferentes ao conteúdo e seu desenvolvimento dramatúrgico e se definem como um efeito de apelo cômico, como certas formas de entretenimento. O que ele parece apontar aqui é: uma opção estilística deslocada do tema da peça.

Primeiramente, parecem diferentes, em seus efeitos, os recursos citados: o de enfatizar as palavras-chave por meio da repetição das sílabas finais na fala da personagem D1 e o uso de rimas na fala de D4. Enquanto o primeiro beira o "nonsense" ("E o patrão, poltrão?"), o segundo sugere incitamento à rebelião ("Abaixo a tirania, D. Maria!"). Nesses momentos, se vê que a relação entre forma e conteúdo está transposta para o campo semântico, pois a crítica que D1 faz a D4 é erodida pelo eco que incide sobre as palavras centrais, enquanto que na fala de D4 o sentido crítico com que ele responde ao companheiro é preservado.

A peça está repleta de jogos lúdicos de sons e de sentido, e as observações feitas por Neves indicam que seu emprego crítico ou não funcionou cenicamente ou não foi devidamente detectado na esfera inerente à dramaturgia. Também o deslocamento, de que o crítico discorda de sua eficácia épica, não é acidental, mas, pelo contrário, parece resultado de uma escolha, explicitada formalmente na peça, como indica a fala da personagem denominada Sujeito, a quem caberá, não por acaso, encerrar o espetáculo e proferir o lema que lhe dá título:

SUJEITO – Com licença. Como a peça, escrita por um principiante, tem explicação que não acaba nunca e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para

levantar o ânimo do público. (dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo) Muito obrigado. (VIANNA, 1981, p. 260)

Somadas essas considerações de Neves àleitura processual de suas críticas, mais uma vez se vê o esforço do crítico em relacionar assunto e forma na perspectiva de politização da cena, tentando levantar o debate sobre as tentativas de popularização da escrita teatral, que já havia começado a se delinear no Arena e se ampliaria na experiência do Centro Popular de Cultura. Não totalmente superados, mas avançados os problemas postos anteriormente, como sobre a representação cênica da luta de classes ou sobre a função social do teatro, ele parece agora se permitir lançar um olhar estético, problematizando a representação *do* proletariado e certos aspectos de realização artística *para* o proletariado.<sup>37</sup> Mas, tendo em vista o avanço das produções teatrais do período e o escasso referencial teórico a que se tinha acesso, o crítico, que interpretou o modelo épico como uma forma experimental, não parece reconhecer aqui uma realização, nesse sentido, das mais pertinentes.

Como já dito, a peça de Vianna dividiu opiniões, ainda que a maior parte dos críticos recomendasse o espetáculo, seja pelo caráter inovador ou pelo esforço na produção de uma dramaturgia brasileira, com comentários como "valeu a tentativa!" E um dos principais temas discutidos é sobre a abordagem do conceito da mais-valia. Uma constante parece ser a exigência pela "sofisticação" no tratamento da matéria, em que o autor é acusado de reduzi-la a termos muito simplistas, ao definir que "o valor de uma mercadoria é igual ao tempo de trabalho gasto em sua confecção". Sobre isso, a crítica de Paulo Francis parece um bom exemplo, coerente também com sua guinada à direita na época:

(...) a "mais-valia" não se sustenta com o extrato sumário de alguma versão simplificada do primeiro volume de "O Capital", que Vianna utilizou. (...) Como está na peça, é quase nada. Sugere a versão popularesca de marxismo, em que o rico é ladrão e o pobre é vítima.

-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> De acordo com Maria Silvia Betti: "A preocupação de Vianinha, ao escrever o texto (*A mais-valia*), fora a de atender ao que lhe parece ser as necessidades de um público proletário, a ser alcançado fora do âmbito comercial." (1997, p. 99)

Ninguém precisa ir ao teatro para perceber isso, e muito menos com as explicações pseudoeconômicas do autor.<sup>38</sup>

De acordo com o mesmo argumento da simplificação, mas do ponto de vista do tratamento do tema, Arnaldo Jabor chega a acusar o autor de um "paroxismo didático", quando a exposição é chamada de "teatro-tabuada":

OVF não tinha em mente atingir o público com sua mensagem através de uma emoção que o espetáculo em síntese poderia criar. Querendo distanciar a cena da plateia e alcançá-la pela inteligência da sátira e da indução progressiva, caiu ele em séria falha. Foi ela a de, em momentos frequentes, aproximar-se de uma espécie de paroxismo didático, usando desvairadamente de todas as maneiras disponíveis para incutir a ideia. E recita a ideia, representa-a parabolicamente, canta a ideia, musica-a, projeta-a na tela de cinema, conseguindo certos momentos de intensa chateação na plateia. É necessário não esquecer que didatismo funciona, mas "escola" não, teatro-tabuada, não.<sup>39</sup>

João das Neves, por sua vez, não desvalida o intento da exposição, indo até mesmo à contramão do exposto acima, quando apresenta, para ele, o principal argumento de *A mais-valia:* 

Tentou o autor transpor para termos didático-teatrais a teoria da mais-valia. Mas o professor é ainda muito jovem. Não resistiu à tentação de realizar um sem-número de experiências, no intuito de melhor esclarecer aos seus alunos da plateia. E acabou confundindo-os com uma lição pouco clara, uma exposição que em alguns momentos consegue ser conveniente.

Os trechos acima parecem, mais uma vez, corroborar a controvérsia de que se falou no início desta análise e indicam os problemas de recepção e de entendimento a que o teatro épico foi submetido quando chegou ao Brasil. E, nesse sentido, a crítica

\_

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> FRANCIS, Paulo. "A mais-valia vai acabar, seu Edgar." In: *O Diário carioca*. Rio de Janeiro: 28 de julho de 1960, p. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> JABOR, Arnaldo. "A experiência da mais-valia." *O metropolitano* (Órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes – Circulação dominical de *O Diário de notícias*). Rio de Janeiro: 12 de junho de 1960, sem página.

parece não ter se dado conta do recurso à alegorização de que Vianna fez uso para apresentar e demonstrar processualmente como se dá a acumulação da mais-valia, como analisa Maria Silvia Betti:

Se, no caso do texto de Vianinha como um todo, categorias analíticas (proletário, capitalista) ganham relevo dramático e interagem em cena acionando o enredo, é possível pensar-se a própria peça em sua totalidade como sendo de natureza alegórica por excelência. As personagens seriam, em essência, figurações de forças sociais e representantes de suas características e aspirações. O percurso investigativo de D4 figuraria, potencialmente, o modelo de atuação para o proletariado, e a sugestão contida no título funcionaria como um prenúncio do encaminhamento esperado do próprio processo histórico. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e a alegoria cênica será, por fim, transposta para a realidade. (BETTI, 1997, p. 106)

De acordo com o exposto acima, se observa que o autor não pretendeu "transpor a teoria da mais-valia", como escreve Neves, mas apresentar alegoricamente o processo de exploração capitalista e a teoria econômica relacionada. Para realizar essa operação, Vianna não se preocupou em apresentar uma narrativa ordenadora, mas em metaforizar certas abstrações no plano cênico, de acordo com o universo de referência de suas personagens. E, de acordo com uma leitura não afeita ao teatro épico, esse mecanismo alegórico parece ter sido interpretado como "excesso" de didatismo, tal a fala de Jabor.

De qualquer forma, João das Neves parece reconhecer a validade do didatismo e mesmo as dificuldades da matéria a ser exposta, ainda que, em sua avaliação, o intento tenha fracassado. E é curioso, mais uma vez notar que a peça que se constituiu no primeiro trabalho verdadeiramente épico de dramaturgia no contexto brasileiro tenha sido, logo de cara, considerada um fracasso. Porém, as considerações de Neves novamente trazem à tona o comprometimento com a militância, posto que, enquanto para a maioria dos críticos o problema está na leitura simplificada de Marx, para ele, parece ter faltado algo, uma lição mais clara. O crítico, dessa forma, reconhece a importância do assunto, e de sua forma de exposição, aproximada da experiência do teatro de agitação e propaganda, pois, mesmo com ressalvas, sua fala parece endossar as intenções dramatúrgicas de Vianna, questionando sua realização, no sentido da verticalização da proposta. O que seus comentários elogiosos, inclusive, confirmam:

A peça se arrasta sem que haja um fio condutor até a cena em que os "economista" discutem a causa determinante dos preços das mercadorias. Aí as coisas se tornam claras. Não só a comicidade entra em função direta da explicação ao estabelecer o contraste imediato e intencionalmente chocante entre as "velhas teorias" e o marxismo, como também a citação de Karl Marx é bem jogada e escolhida com muita felicidade. (...) e, daí para frente, a peça se torna mais clara, mais nítida, há, por exemplo, a cena do sonho – muito boa (...).

Ao comentário acima, Neves ainda faz algumas ressalvas, como sobre a entrada em cena de uma personagem de *Os três mosqueteiros* ou a gagueira, para ele desnecessária, do expositor da tese marxista. No entanto, o crítico não parece ver que a dificuldade de fala do jovem é emblemática e leva-o, em certo momento, a desistir da empreitada de expor seu trabalho no congresso acadêmico. Pois ela expressa a pressão do moço diante dos representantes do saber ligado à cultura dominante e revela as limitações frente à Academia e de seu poder institucional. Ao criticar essa estratégia de Vianna, Neves não percebeu que, por meio do embaraço da personagem, o autor acentuou as barreiras a serem transpostas para a validação de outro modo de se pensar e que, portanto, seu efeito corroborava o observado em sua crítica, sobre o "contraste imediato e intencionalmente chocante entre as 'velhas teorias' e o marxismo".

Ainda, os comentários críticos de Neves têm aqui o ar de conselhos, o que tanto pode ser interpretado como o olhar de alguém mais experimentado no domínio teatral e na militância política, como de quem, acompanhando os trabalhos de Vianna de um ponto de vista externo, tenta unificar sua produção dramatúrgica. Assim, o gosto pela experimentação e o sentido da pesquisa são vistos como uma constante, já desde *Chapetuba Futebol Clube*, e se configuram como elogios à sua produção. Neves ainda identifica um lirismo próprio ao autor, como suas mais interessantes qualidades, expresso nos dois primeiros atos de *Chapetuba* e nos momentos finais de *A mais-valia*, quando D4 e D1 enfrentam os Capitalistas, incitando o povo a reagir contra a exploração; quando, assim, o proletariado toma as rédeas da história.

Há nessa observação sobre o lirismo de Vianna, que propositalmente se deixou para o final, uma possível chave de interpretação do referencial de João das Neves para a análise de *A mais-valia*. Para tanto, retoma-se aqui uma passagem de sua crítica sobre *Chapetuba*, em que ele especificamente comenta sobre o segundo ato da peça:

Mas no ato precedente (em que desenvolve a ação de suborno, quando o goleiro Maranhão é "cantado" para não jogar e termina por ceder – não obstante seu desejo sincero de vitória, de "sair limpo de Chapetuba" – pressionado mais por sua condição econômica, seu ser social, do que por um repórter desonesto) Oduvaldo nos coloca, tal como Guarnieri em *Black-tie*, em contato com a afirmação marxista de que não é a consciência dos homens que determina seu ser social, mas, pelo contrário, seu ser social que lhes determina a consciência. E não apenas o faz, senão que o realiza como um dramatista dono dos seus meios e desbrava novos caminhos nesse excelente grupo do Arena.<sup>40</sup>

Em trecho imediatamente anterior ao citado, Neves critica a exposição das reações psicológicas dos jogadores ao saberem do suborno do goleiro, o que já fora aqui analisado. Mas é interessante notar, no comentário sequencial, que os elogios ao "dramatista", no sentido do que o crítico parece estar entendendo por lírico, sustentam já uma concepção dramática, perceptível pela narrativa dos acontecimentos do ato em questão. Apesar das tentativas de epicização de assunto e forma, constatou-se que *Chapetuba* não chegou a alcançar a experiência épica de *A mais-valia* e, nesse sentido, o crítico parece evidenciar o "drama" do goleiro Maranhão que, mesmo sob a afirmação marxista, não deixa de "vivenciar" ficcionalmente e com a devida intensidade psicológica as situações propostas na peça. Também há que se observar a comparação com *Black-tie*, em que, poder-se-ia dizer, os operários seriam mais "humanizados", no sentido de sua representação dramática. E, ainda que essa concepção de personagem seja de outro estofo dramatúrgico, ela pode ter contribuído para a avaliação "negativa" de Neves em relação aos Desgraçados da peça de Vianna.

Desse mesmo modo, o crítico parece, em alguns momentos, estar tomando os preceitos formais do drama para sua análise de *A mais-valia*, como quando censura as "graçolas (de D4) para a plateia rir", onde o cômico foi usado como expediente épico, ou quando escolhe certos termos usados em seu escrito sobrea peça. Como, por exemplo, "não se justifica" ou a observação sobre a ausência de um "fio condutor", corroborando a ideia, que Neves parece ter em mente, de uma organização dramática das cenas e dos demais elementos que a constituem. Porém, mais do que limitações do crítico, que, aliás, deu provas de um avançado entendimento da forma épica em seus escritos

\_

 $<sup>^{40}</sup>$  NEVES, João. "Da favela aos campos de futebol." In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro: semana de 11 a 17 de março de 1960, p. 5.

anteriores – suas considerações revelam os entraves do pensamento sobre um fazer teatral novo no Brasil, que apenas os estudos posteriores puderam avaliar com real justeza. Nesse sentido, e mesmo considerando-se o esforço de compreensão, a questão formal parece ainda um obstáculo para o teatro militante, posto suas reflexões teóricas não darem conta de acompanhar a contundência das realizações teatrais, respondendo diretamente à urgência de expressão de seu momento histórico. Pois, como a experiência de *A mais-valia* deflagra, o aprendizado contido na peça não estava só na matéria de que ela tratava, mas também na esfera da dramaturgia e, assim, em uma forma pouco reconhecível entre nós.

# Lukács chega ao Brasil

Na crítica de João das Neves intitulada "Ionesco: a mistificação da linguagem", publicada na edição da semana de 23 a 29 de setembro de 1960, do jornal *Novos Rumos*, João das Neves faz uma referência direta a György Lukács, em citação que se acredita ter sido extraída quase literalmente do artigo "O irracionalismo – fenômeno internacional do período imperialista", que prefacia seu livro *A destruição da razão*, <sup>41</sup>publicado no quinto número da Revista *Estudos Social*, em 1959. O prefácio de 24 páginas parece, dentro de seus limites de intenção e mesmo de extensão, justificar a publicação independente. Além de se prestar a apresentar o tema do livro publicado em 1953, são já analisadas no texto algumas características do pensamento irracionalista, adiantando, ainda que de modo bastante sintético, a reflexão que pretende o autor no decorrer da obra: o desenvolvimento da filosofia irracionalista de Schelling a Hitler.

Para tanto, Lukács toma a razão como categoria central de sua análise e, afirmando que "não há filosofia inocente" (1959, p. 58), define a natureza de um determinado pensamento por sua posição "a favor ou contra a razão". (p. 58) Partindo da concepção materialista e permanecendo, portanto, no campo real da história, ele entende a filosofia irracionalista "como a resposta reacionária mais significativa e mais eficaz aos grandes problemas históricos que se colocaram nos últimos cento e cinquenta anos." (p. 57) E, nesse sentido, suas diferentes fases se apresentam como formas de

\_

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup>LUKÁCS, György. *El Asalto a laRazón*. Barcelona: Grijalbo S.A, 1976.

suprimir os problemas relacionados à luta de classes, sendo que, para o autor, é o seu adversário (o materialismo) que fornece o princípio do desenvolvimento de tal filosofia. Assim, ele desenvolve a ideia de que a tendência irracionalista foi, do ponto de vista ideológico, uma necessidade apoiada no movimento concreto da história da luta de classes, resultando na Alemanha de Hitler.

Lukács também observa a unidade desse pensamento que, ainda que se desenvolva historicamente em reação ao materialismo, mantém certos temas comuns em suas diferentes fases: "Depreciação do entendimento e da razão, glorificação sem medida da intuição, teoria do conhecimento aristocrática, rejeição do progresso histórico da sociedade, criação de mitos... são temas que se encontram em todos os irracionalistas". (1959, p. 62) Mas, se ao longo do livro, Lukács pretende centrar-se na filosofia alemã, a especificidade do artigo reside em apresentar alguns representantes internacionais do irracionalismo. E em pelo menos três deles o autor se detém: Benedetto Croce na Itália, William James e o pragmatismo nos países anglo-saxões, e Henri Bergson na França. Nesses casos, algumas características filosóficas irracionalistas são evidenciadas, como também suas diferentes formas de reação ao materialismo.

Ainda, o prefácio, segundo Celso Frederico, <sup>42</sup> é o primeiro escrito do húngaro publicado em língua portuguesa, antecedido apenas pelo ensaio de Bela Fogarasi, intitulado "As concepções filosóficas de Lukács" e publicado no mesmo ano de 1959, na edição para o Brasil da revista *Problemas da paz e do socialismo*, órgão do movimento comunista internacional. De acordo ainda com Frederico, o interesse pelo pensamento de Lukács, que começa a se manifestar no final da década de 1950, é reflexo do rompimento com a ortodoxia stalinista e dos acontecimentos que marcaram o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética:

(...) podemos apontar o período posterior a 1956 como um momento básico na divulgação da obra de Lukács. A conjuntura que então se abre está marcada por uma curiosa contradição. O processo de

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup>In: FREDERICO, Celso. "A recepção de Lukács no Brasil". Publicado na revista eletrônica *Herramienta*. Argentina, s/d, p. 1: http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil

desestalinização iniciado por Krushev trouxe a necessidade de renovação do marxismo; Lukács, por ter participado da revolta húngara, viu serem desarquivados contra eles os rótulos de "reformista" e "revisionista". (...) Neste contexto contraditório marcado pela necessidade de renovação e pela persistência do dogmatismo, Lukács começou a ser um autor conhecido mundialmente. (1996, p. 126)

A contradição apontada acima não se faz ausente na recepção de Lukács no Brasil. Assim, a publicação é apresentada, em *Estudos Sociais*, por uma "Nota da redação", onde se diz sobre o pouco conhecimento de seu pensamento no Brasil e sobre as especulações que ele vinha gerando, considerações para justificar a divulgação de seus escritos. Mas o prefácio é também seguido de uma crítica ao pensamento do filósofo e, especialmente, a certas concepções apresentadas em *A destruição da razão*, escrita pelo então Ministro da Cultura da Hungria, Joszef Szigeti.

Sobre o texto de Szigeti, "Relação entre as ideias políticas e filosóficas de Lukács", Leandro Konder, na breve apresentação do filósofo no prefácio de *Ensaios sobre literatura*, 43 explica as divergências do Ministro "e outros altos dirigentes partidários", que "reprovaram-lhe uma pretensa tentativa de atribuir maior importância à contradição racionalismo *versus* irracionalismo do que à contradição materialismo *versus* idealismo no desenvolvimento da reflexão histórica". (1965, p. 4-5) De acordo ainda com a leitura de Konder, Szigeti parte da submissão de Lukács aos interesses de classe da burguesia e, ao longo do referido texto, se esforça por apontá-la, guiando-se pela pergunta apresentada no início de sua reflexão: "Qual é o efeito das concepções políticas e filosóficas de Lukács sobre seus pontos de vista filosóficos e estéticos?" (1959, p. 81)

No entanto, a publicação da crítica de Szigeti, acompanhando o prefácio de Lukács, parece condizente com o programa editorial de *Estudos Sociais*, que, como se lê abaixo, "propõe estimular o debate" e, até mesmo, a "polêmica":

Assumindo o compromisso de dar consequência à preocupação com a "investigação e interpretação da realidade brasileira", *Estudos Sociais* defende, como tarefa dos marxistas brasileiros, o estudo da

-

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> LUKÁCS, György. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

realidade nacional em seus múltiplos aspectos e a elaboração de subsídios para a ação política das "forças democráticas e patrióticas". Dessa maneira, propõe estimular o debate e a polêmica, não somente entre os próprios marxistas, mas também, entre os marxistas e demais correntes de pensamento, pois "a luta de opiniões, o confronto de ideias, a crítica, a discussão são indispensáveis ao desenvolvimento do pensamento e da cultura". (RODRIGUES, 2006, pp. 2-3)

Dirigida pelo fundador do PCB, Astrojildo Pereira, *Estudos Sociais*, como se procurou mostrar anteriormente em *Novos Rumos*, também reproduz a diretriz do Partido, defendendo assim a via pela "ação política das 'forças democráticas e patrióticas". E a necessidade de respaldo teórico para a "investigação e interpretação da realidade brasileira", de acordo com a proposta progressista e de união das frentes nacionalistas, permitiu a entrada em território nacional de um autor como Lukács, que como observa Celso Frederico, era um "defensor da política de alianças". Ainda, sobre a recepção das ideais do húngaro no Brasil, Frederico observa:

A adoção das ideias de Lukács, no Brasil, teve diferentes significados. Antes de mais nada, ela inseria-se no esforço de renovação do marxismo pós-desestalinização; servia de suporte teórico na luta ideológica contra o irracionalismo (em especial a filosofia existencialista que tanto prestígio teve entre nós na década de 50 e início da década de 60) e, depois, contra o formalismo, estruturalismo e positivismo (em voga nos anos 70); servia, também, para se reestudar criticamente a literatura e servia, finalmente, em escala menor, para se pensarem temas da realidade brasileira. (s/d, p. 2)

Segundo o exposto acima e do ponto de vista da cultura, as concepções de Lukács se apresentaram como possibilidades de enfretamento de certas tendências filosóficas presentes no Brasil do final dos anos 1950. E aos artistas da época, a adoção do ideário lukacsiano parece atender à necessidade de renovação teórica no campo marxista para, entre outras motivações, contrapor algumas tendências de pensamento que acabaram por se refletir nas representações estéticas, como à filosofia existencialista de Jean Paul Sarte, o que se verá nos escritos de João das Neves.

Outro aspecto a ser destacado diz respeito ao *caráter militante* da divulgação da obra lukacsiana. Os jovens intelectuais comunistas lançaram-se a essa tarefa como se estivessem diante de um dever de militância política. Assim, lá pelo início dos anos 60, a circulação dos textos de Lukács tornou-se para eles uma verdadeira obsessão. (FREDRICO, 1996, p. 127)

Como aponta Frederico e de acordo com o que se disse acima, há, portanto, que se considerar o caráter militante da divulgação desse novo ideário, o que também aparece na crítica de Neves, como referência direta ao autor. E, nesse sentido, acreditase que a discussão levantada pelo crítico possa dar pistas valiosas do que representou, para os artistas do período, o pensamento lukacsiano no debate marxista do final dos anos 50 em diante e de boa parte dos anos 60, bem como o que representaria, alguns anos depois, já na formação do Grupo Opinião, quando se procurou fundamento paralelo em Lukács e Brecht.

#### Ionesco: a mistificação da linguagem

Além da identificação do trecho citado, alguns outros motivos podem indicar a leitura de Estudos sociais por Neves, como a filiação ao Partido Comunista Brasileiro e a proximidade de sua produção editorial, que se deduz da colaboração a Novos Rumos, também uma publicação do PCB. E, por isso, como também pelas motivações de que se disse acima, as ideias do pensador húngaro expressas no artigo parecem ter direcionado o olhar crítico de Neves sobre a dramaturgia de Eugene Ionesco. Ainda que, no caso brasileiro, não se trate da análise de um pensamento filosófico relacionado à ascensão de um regime, mas dos temas e formas do dramaturgo, que tanto interesse vinha despertando em determinado público. Interesse esse que parece confirmado pelo número de peças citadas por Neves em sua crítica. Pois, em uma época em que Bertolt Brecht era conhecido no Brasil por dois ou três de seus escritos dramatúrgicos, Neves cita pelo menos seis dos trabalhos de Ionesco: O rinoceronte, A cantora careca, A lição, Como se desembaraçar, Jacques ou a submissão e As Cadeiras. E o diretor e ator português Luís de Lima, que chega ao Brasil em 1953, parece um dos principais responsáveis pela acolhida do dramaturgo, tanto pelo fato de ter traduzido e encenado seus trabalhos, como por contar com a receptividade da Maison de France e dos críticos ligados à Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Já em 1958, Lima havia

apresentado duas peças de Ionesco em um só programa: *A cantora careca* e *A lição*, encenações documentadas em críticas de Décio de Almeida Prado – "Espetáculo Ionesco." (2002, pp. 118-120) – e de Barbara Heliodora – "Ionesco no Teatro de Bolso" (BRAGA, 2007, pp. 341-42).

Assim, logo no primeiro parágrafo, Neves lança a seguinte questão: "Quais as razões do endeusamento do dramaturgo romeno?" E o crítico apresenta como resposta imediata o impacto causado pela recente visita de Sartre ao Brasil, que aqui chegou em agosto de 1960 e, acompanhado de Simone de Beauvoir, realizou algumas conferências e palestras que geraram grande furor entre os intelectuais. Os temas discutidos pelo francês, segundo o pesquisador Rodrigo Davi Almeida, representam "a fase da militância político-apartidária e o envolvimento de Sartre nas questões sociopolíticas de seu tempo, isto é, a defesa das proposições revolucionárias terceiro-mundistas." (2009, p. 18) Ainda, Almeida observa que a presença de Sartre "inflamou a intelectualidade contra ou a favor de suas ideias e propostas, porém ela jamais se manteve indiferente" (2009, p. 45), como também diz Neves:

Sem dúvida, a presença salutar de Sartre, um Sartre "engajado", um Sartre que não perdoa – sendo uma das maiores inteligências de nosso século – as mistificações de regimes decadentes, andou tornando irrespirável o ambiente. Era necessário que surgisse uma tábua de salvação. Simone de Beauvoir, é evidente, não servia. (...) Casalzinho incômodo!<sup>44</sup>

A ironia que a passagem carrega, resumida explicitamente em incômodo, já revela o valor documental da crítica de Neves, enquanto reflexo do que a presença de Sartre representou para a vida teatral do período e, principalmente, para os militantes do Partido Comunista, tendo em vista sua aposta revolucionária apartidária, pode-se dizer, praticamente espontânea, das nações que formavam o "terceiro mundo". E a busca do crítico por materializar o seu tempo e relacionar os processos de pensamento com os acontecimentos históricos faz lembrar o exposto por Celso Frederico em trecho anteriormente citado, sobre a referência do pensamento de Lukács como "suporte

\_

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> NEVES, João. "Ionesco: a mistificação da linguagem." In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro, semana de 23 a 29 de setembro de 1960, p. 5. As demais citações da crítica de João das Neves não serão acompanhadas de referência, posto se tratar da mesma edição e seguir em anexo à dissertação.

teórico na luta ideológica contra o irracionalismo (em especial a filosofia existencialista que tanto prestígio teve entre nós na década de 50 e início da década de 60)". (1996, p. 2) Mas o reconhecido efeito intelectual que o pensamento sartreano acabou gerando não parece capaz de dar resposta definitiva ao "endeusamento do dramaturgo", que, aliás, já vinha há mais tempos.

Dois anos antes, o fascínio pelo dramaturgo já se havia feito notar pelo "unânime aplauso de alguns pseudointelectuais ao autor", quando da montagem de suas peças *A cantora careca* e *A lição*, por Luís de Lima. Certa ambiguidade está impressa no comentário aparentemente elogioso do crítico sobre essa encenação, em que seu êxito é atribuído à realização das intenções do autor. O que também pode ser percebido quando Neves se refere à tradução das peças, do mesmo Luís de Lima, ao observar "a admirável correspondência com o original na desarticulação das palavras, como de primeira água o espetáculo". Mas a montagem em si não parece ser motivo de grande euforia para Neves, que considera seu sucesso ser consequência da estreia de Luís de Lima como ator, um "dos mais controversos". Assim, a referência à encenação parece se justificar pela possibilidade de concreção das situações criadas por Ionesco, já que a materialização da dramaturgia lhe gerou outras percepções comparada à simples leitura: "estar numa poltrona a suportar a progressiva mecanização dos atores em um palco que, se provoca inevitavelmente risos, produz também uma inequívoca sensação de cansaço, quando não um completo mal-estar".

As considerações de Neves fazem transparecer a falta de objetividade da dramaturgia de Ionesco. Pois aos apontamentos do crítico sobre o tratamento formal dos assuntos abordados ou sobre a pertinência do debate proposto pelos espetáculos, se sobrepõe agora as impressões subjetivas das peças apresentadas. Mas, longe de significar uma tendência analítica de Neves, tais impressões revelam antes o esvaziamento completo de qualquer materialidade histórica, quando da observação sobre a "desarticulação das palavras" se percebe um significado temático para uma forma que nada diz. E para compreensão do efeito dramatúrgico causado no espectador, o crítico parece buscar respaldo em um modo intuitivo de apreensão. Na tentativa de encontrar categorias de análise que possam dar conta de explicar esse efeito, ele parece se apoiar no irracionalismo de Lukács.

#### Uma dramaturgia irracionalista

A referência de Neves ao prefácio publicado em *Estudos Sociais* encontra-se no trecho: "Cada pensador", nos diz Lukács, "é responsável perante a história, pelo conteúdo objetivo de sua filosofia, independentemente dos desígnios subjetivos que a animem. Não há ideologia inocente". Essa citação tem sua correspondência, um pouco alterada, na passagem: "(...) na filosofia não são as disposições de espírito que contam, e sim os fatos, a expressão objetiva dos pensamentos e sua eficácia historicamente necessária. Neste sentido, todos os pensadores são, diante da história, responsáveis pelo conteúdo objetivo de sua filosofia". (1959, p. 57) e, dois parágrafos adiante, encontra-se ainda a afirmação de que "não há filosofia inocente". (1959, p. 58)

Ao finalizar sua crítica com a passagem de Lukács, Neves parece tomar suas palavras para apoiar a argumentação, ao mesmo tempo em que expressa concordância com as ideias do húngaro. O que se reflete também em outros momentos de sua escrita, nos quais Neves parece ter tomado de empréstimo as categorias de análise do pensador para fundamentar sua análise, como expresso na resposta à pergunta que perpassa todo o texto: "(...) o que o torna [Ionesco] interessante para a classe privilegiada dos torturados de barriga cheia, não é seu razoável talento, (...) é a angústia metafísica, o irracionalismo doentio". E tal resposta, ao mesmo tempo em que expressa a unidade do pensamento do dramaturgo, parece basear-se no exposto por Lúkacs, indicando que talvez Neves tenha detectado certa tendência irracionalista na escrita de Ionesco:

Ionesco é [...] o introdutor em teatro de uma nova forma de humor. Um humor negro, retorcido, humor de desespero. (...) Mas o que o torna interessante (...) é o mundo em uma luz insólita, com pessoas movendo-se em um tempo sem tempo, em um espaço sem espaço; é essa conversão do problema da vacuidade das palavras chaves de conversas rotineiras em solução.

Assim, o crítico tenta identificar uma forma que, no campo ficcional, parece se aproximar das definições irracionalistas apresentadas no prefácio. E a citação acima parece mesmo capaz de traduzir a negação ao entendimento, bem como uma versão formal, concretizada pela ficção, das características dos pensadores citados por Lukács. Como a ideia do eterno presente de Croce, que, para Lukács, representa a "subjetivação

radical da história, privada radicalmente de toda lei" (1959, p. 70), ou o tempo estacionado de Bergson, que, ao negar o conhecimento do movimento dialético, acaba por "criar uma visão do mundo que, atrás das aparências sedutoras da vida móvel, salvaguarda uma estaticidade conservadora e reacionária". (1959, pp. 74-75) Também o esvaziamento das palavras cotidianas tornado solução, que ao proporcionar o riso encontra seu lugar de realização, pode ainda remeter ao conforto metafísico de William James, o qual, de acordo com o papel social do irracionalismo, condiciona a satisfação do homem comum "à ilusão de uma liberdade total, à ilusão da autonomia pessoal, da superioridade moral e intelectual, superioridade que, na prática, acha-se incondicionalmente posta a serviço da burguesia reacionária e ligada ao destino desta". (1959, p. 72)<sup>45</sup>

Mas tais considerações podem ser contrapostas à constatação do crítico de que a "presença (de Ionesco) está alvoroçando alguns círculos intelectuais. Ávidos das palavras, das declarações estudadas com o fito evidente de 'chocar', da superficialidade publicitária do autor de *O rinoceronte*". E, ao retomar mais uma vez a pergunta que perpassa todo o seu texto, ele redefine agora o sujeito de sua frase: "Por que [...] o aplauso unânime de nossa burguesia?" Neves parece assim delimitar o alvo de sua crítica, tornando inevitável a associação entre os "torturados de barriga cheia" e os "pseudointelecutais".

Pode-se então concluir que Neves pretende se dirigir à intelectualidade brasileira, facilmente influenciada pela última moda europeia, deslumbrada com a possibilidade de um engajamento descomprometido, como defendido por Sartre. E, no sentido burguês, ele não poupa os militantes do PCB, já que o seu interlocutor e também destinatário de sua crítica é o leitor de *Novos Rumos*, em sua maioria quadros intelectualizados do Partido. No que se refere aos pseudointelectuais, a crítica parece também se dirigir ao movimento artístico, já que uma das razões que podem ter motivado a escrita sobre a dramaturgia de Ionesco, além da montagem de Luís de Lima,

.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> E as semelhanças com os signos teatrais "pós-dramáticos", tal como denominado o teatro contemporâneo por Hans-Thies Lehmann, não parecem meras coincidências. Definições como "densidade de momentos intensos", "eliminação da síntese" ou "liberdade de uma reação arbitrária" pretendem, nos dias de hoje como também lá, combater uma perspectiva histórico-crítica do teatro, cada vez mais ausente dos debates sobre a arte e a cultura. (In: *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 137-174)

com quem Neves havia trabalhado, 46 talvez esteja relacionada ao fato de O teatro jovem, segundo comentário de Beatriz Bandeira em *Novos Rumos* 47, ter estreado três peças em um ato do dramaturgo romeno meses mais tarde, em dezembro de 1960 no Teatro das Operárias de Jesus no Rio de Janeiro. Pois o grupo de filiação política, que provavelmente estava em processo de ensaio para apresentar *Uma filha pra casar, O novo inquilino* e *O presidente* quando da publicação da crítica de Neves, teve sua origem com a montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, texto de Oduvaldo Vianna Filho embrionário do Centro Popular de Cultura.

Apoiando-se, assim, nos escritos de Lukács, que compreende o irracionalismo como uma filosofia intelectualmente burguesa, Neves procura, mais uma vez, identificar o caráter de classe associado a um gosto estético. Gosto esse que, revelando "angústias metafísicas", acaba por refletir o esvaziamento de qualquer conteúdo social; ou melhor, implicando formalmente – como a argumentação do crítico faz supor – uma temática comprometida ideologicamente e, por isso, nada inocente. Dessa forma, ele parece ter pretendido desmascarar o papel histórico de nossa intelectualidade, de acordo com a função da crítica definida pelo húngaro, que deve "desmascarar o erro, a deformação das questões fundamentais, a redução ao nada de suas conquistas; deve mostrar concretamente as consequências filosóficas necessárias e objetivas das tomadas de posição reacionária". (1959, p. 58)

-

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> João das Neves integrou a Companhia de Mímica Luís de Lima, o que seria sua primeira experiência profissional em teatro, comentada mais adiante.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup>BANDEIRA, Beatriz. "Três peças de Ionesco". In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro, semana de 9 a 15 de dezembro de 1960, p. 6.

#### Dos Duendes ao Centro Popular de Cultura

# O artista se forma pela luta corporal com a linguagem.

João das Neves, "Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro" (Minc/Inacen).

A primeira experiência teatral de João das Neves foi ainda cursando o Ensino Médio, quando, da mobilização de alguns estudantes para a criação de um jornal, nasceu um grupo de teatro. Sua formação profissional se deu na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), criada por Dulcina de Moraes. Em funcionamento desde 1955, no centro do Rio de Janeiro, atual Teatro Dulcina de Moraes, passaram pela FTB os professores: Adolfo Celi, Gianni Ratto e Ziembinski. Neves lá iniciou seus estudos em interpretação, para depois cursar a formação em direção teatral, de acordo com o que se configurava o mais inovador entre nós, tanto no que se refere a artistas, quanto a estéticas teatrais, nos moldes da modernização provocada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

O contato com Maria Clara Machado, também professora da FTB, levou 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. Esses encontros reuniam, além dos integrantes de O Tablado, outros grupos principiantes de teatro e alguns intelectuais interessados na discussão sobre diferentes manifestações artísticas. E possibilitaram, a Neves, o contato com a poesia alemã de Rilke, que se somaria ao gosto cinematográfico já adquirido por Charles Chaplin.

O diálogo com Aníbal Machado, a quem Neves confiava a leitura e crítica de seus primeiros experimentos textuais, incentivou a escrita do 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 *A morte do leiteiro*, de Carlos Drummond Andrade, e a observação de sua realidade imediata:

Naquele tempo havia leiteiro; e o leiteiro é uma figura plasticamente muito bonita. (...) A carroça do leiteiro é um negócio muito bonito. O

leiteiro dá os passos, avança com a carroça, puxa a carroça, apoia os pés no chão e, sobre as duas rodas da carroça, vai flutuando. Os leiteiros percorriam as ruas assim, e batiam no chão, mais ou menos de trinta em trinta metros. (...) Era uma coisa muito bonita, a figura do leiteiro. E, em cima dessa figura, em cima do poema do Drummond – e por causa da influência do Aníbal – foi que eu escrevi essa coisa do leiteiro. (NEVES, 1987, p. 9)

A retomada dos primeiros passos teatrais de Neves revela traços que passariam a permear seu fazer artístico futuro. O contato com Aníbal Machado e o incentivo à experiência da escrita parecem ocupar lugar decisivo quanto à sua formação como ator e diretor. O interesse pela dramaturgia, que aparece também em seu olhar analítico, somado à leitura poética e ao mesmo tempo crítica, marcaria de forma claramente reconhecível, sua produção posterior.

A relação estreita com a família Machado conferiu a Neves a direção do Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande, subúrbio carioca. Em 1961, Maria Clara passa a dirigir o Serviço de Teatro e Diversões do Estado, a convite do governador da Guanabara, Carlos Lacerda, ao 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 onde também o acompanharia seu grupo amador Os Duendes.

Mas, antes disso, uma passagem merece ser relatada. Em 1956, o ator e diretor português Luís de Lima – no Brasil desde 1953 – funda a Companhia de Mímica Luís de Lima, <sup>49</sup> cuja participação seria a primeira experiência profissional de Neves, assim como de outros futuros integrantes de Os Duendes. <sup>50</sup> Em sua formação, Lima cursou a Escola de Mímica de Etienne Decroux e trabalhou com Marcel Marceau na França. E, quando aqui desembarcou, trouxe consigo o pensamento subjetivista da mímica moderna francesa, o qual, em sua exaltação de metáforas e símbolos para aludir aos sentimentos humanos, se afastava de qualquer possibilidade de relação concreta com o

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Entre 1960 e 75, o Estado da Guanabara correspondeu ao atual município do Rio de Janeiro.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Dada a ausência de documentação a respeito, as informações sobre os primeiros trabalhos teatrais de Neves foram extraídos de seus depoimentos e de registros dos jornais cariocas da época, entre eles: *Diário carioca. Diário de notícias* e *Última hora.* 

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup>Também participaram da Companhia de Luís de Lima: Paulo Nolasco e Pichin Plá, que anos mais tarde integrariam o elenco do Grupo Opinião.

mundo. É, por isso ainda, o principal responsável pela entrada no Brasil de Eugène Ionesco, que, apesar da nacionalidade romena, corresponde, na forma de sua dramaturgia, à mesma tradição subjetiva de pensamento.

# A experiência de Campo Grande

Esse conhecimento teatral de João das Neves o levou, anos mais tarde, a integrar a Companhia Brasileira de Mímica, fundada por Diego Cristian, ex-integrante do grupo de Luís de Lima. E lhe proporcionou, inclusive, uma turnê internacional, com apresentações em Buenos Aires, em 1961. Mas a temporada deu lugar à ocupação do Teatro Arthur Azevedo, pela qual voltou ao Brasil para realizar o trabalho no subúrbio carioca, com seus companheiros de Os Duendes. O grupo, formado em 1959, por colegas de formação da Fundação Brasileira de Teatro, <sup>51</sup> e ainda sem sede própria, estreou no teatro do colégio Santa Rosa de Lima, 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, no bairro das Laranjeiras, com metade das arrecadações revertidas às obras sociais da Igreja do Cristo Redentor. Em 1960, eles trouxeram à cena mais dois espetáculos voltados às crianças: O soldado fanfarrão, de Plauto, em tradução e encenação do diretor italiano Justino Marsano, como parte do Movimento das Jovens Companhias Teatrais, 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 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. (NEVES, 1987, p. 11)

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup>Da formação original do grupo 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.

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 parece se dar pela necessidade de adaptação temática e formal que o encontro com um novo espectador passa a exigir: "(...) 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 Neves, como militante do Partido Comunista e propositor de um debate teatral politicamente avançado, já condizerem com a busca por um público popular, os primeiros trabalhos de Os Duendes são voltados à outra plateia, o que se prevê dos teatros em que se apresentavam, todos localizados na zona sul do Rio de Janeiro, considerada uma região "nobre" da cidade. Na direção oposta, Campo Grande, bairro da zona oeste onde o grupo passa a atuar, se caracteriza pelo grande contingente de operários, devido à presença, entre outras, da siderúrgica brasileira do Grupo Gerdau e das fábricas franceses de pneus Michelin e Valesul. E essa mudança radical de contexto parece decisiva para os encaminhamentos do grupo, no sentido de qual plateia eles têm agora a "conquistar". O que favoreceu o processo de politização do grupo, que em sua última montagem no Teatro Arthur Azevedo traz à cena temas como a reforma agrária e acaba, por isso, sendo alvo da censura do governo de Carlos Lacerda.

Ainda, a experiência de trabalho em Campo Grande é refletida por João das Neves em seus vários sentidos. O trajeto para o Teatro Arthur Azevedo e a observação do cotidiano de trabalhadores e passageiros do trem que trafegava da Central do Brasil para o subúrbio carioca inspiraram a escrita de *O último carro*, sua peça mais conhecida. E, apesar da estreia em 1976, já no Grupo Opinião, seu processo de criação tem início, pelo menos, 15 anos antes, como se vê no relato abaixo:

(...) 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 marginalia, 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 atuação de Os Duendes, mesmo que pouco documentada,<sup>52</sup> se configurou como uma ação cultural das mais relevantes. Despertando, inclusive, o interesse da grande mídia, representada por periódicos de considerável circulação, como o *Diário de notícias*, em que sempre se lê, na coluna do crítico Henrique Oscar, o reconhecimento do esforço de trabalho do grupo em Campo Grande, mesmo que com ressalvas:

Podem-se fazer restrições às orientações que o grupo Os Duendes vem dando a seu trabalho de divulgação teatral em Campo Grande, ocupando de modo regular o Teatro Arthur Azevedo, seja com espetáculos próprios, seja apresentando elencos convidados e, atribuir pelo menos parte do insucesso aos critérios adotados, mas não há como desconhecer a dedicação com que o vem realizando nem desconhecer as dificuldades que encontra, a começar das deficiências do teatro, da falta de um auxílio suficiente e do despreparo do público local para o teatro, entendido este num plano para além do programa de auditório ou do esquete radiofônico.<sup>53</sup>

O mesmo se lê no *Jornal do Brasil*, em matéria de Barbara Heliodora, intitulada "Procurando teatro e público" e datada 1962:

O trabalho que vem sendo realizado por Os Duendes em Campo Grande é digno da maior admiração. Ocupando um teatro para o qual

66

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup>Kátia Rodrigues Paranhos, em ao menos dois artigos, cita o trabalho de Os Duendes para traçar uma rápida trajetória teatral de João das Neves – tendo em vista a própria extensão do texto –, com vistas a analisar sua produção dramatúrgica posterior e, principalmente, *O último carro*, peça de 1976. ("Homens e mulheres do subúrbio: uma viagem de trem com João das Neves". In: *Anais Eletrônicos - Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.* Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis-SC: UFSC, 2010. v. 1. pp. 1-7; PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). "Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves". In: *História, teatro e política*. Boitempo: São Paulo, 2012)

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> OSCAR, Henrique. In: "Teatro." *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: quinta-feira, 13 de setembro de 1962, p. 2.

ninguém queria ir. E, a custa de enorme sacrifício. Estão teatralmente desbravando uma zona esquecida. <sup>54</sup>

As atividades voltadas às crianças – uma das diretrizes do grupo desde seu início –, com objetivos explícitos de formação, incluíam a criação de uma biblioteca infantil, com livre acesso aos sábados e domingos. Também fazia parte desse trabalho a experimentação de técnicas de manipulação, que Neves havia aprendido com Virginia Valli, integrante de O Tablado, pesquisadora de Mamulengo, e sua companheira em Os Duendes:

Mas em Campo Grande (...) realizamos um trabalho amplo, porque fazíamos teatro infantil, fazíamos teatro de fantoches. (...) escrevíamos e fazíamos histórias diferentes todos os domingos. Como a gente trabalhava muito durante a semana, escrevíamos as histórias no trem de ida para Campo Grande. Isso me habilitou a fazer histórias com muita rapidez: histórias de três ou quatro páginas para fantoches. Naquela horinha do trem, escrevíamos a história e imediatamente a representávamos. Representávamos essa história aos domingos, lá, em nosso teatrinho de fantoches. (NEVES, 1987, pp. 12-13)

O repertório teatral do grupo contou com as montagens, em 1961, de *O noviço*, de Martins Pena, e *O boi e o burro no caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, ambas com direção de João das Neves. Sobre a peça de Maria Clara, o crítico Henrique Oscar em sua coluna teatral no jornal *Diário de notícias*, divulga antecipadamente sua estreia em Del Castilho, na fábrica Estacas Franki, algumas apresentações em Santa Cruz, bairro também localizado na zona oeste do Rio de Janeiro, e uma temporada gratuita no Teatro Arthur Azevedo, todas no mês de dezembro. O que parece comprovar o trabalho de militância de Os Duendes, em suas tentativas de aproximação do público operário da região.

No ano de 1962, foi apresentada *Via Sacra* em Campo Grande, peça de Henri Ghéon, dirigida por Osvaldo Neiva, durante a Semana Santa, segundo a tradição religiosa cristã, que celebra nessa data a paixão, morte e ressurreição de Cristo. E se as

<sup>55</sup> OSCAR, Henrique. "A estreia de hoje e outras notícias." In: *Diário de notícias*. Segunda seção. Rio de Janeiro: 12 de dezembro de 1961, p. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup>HELIODORA, Barbara. "Procurando teatro e público." In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro: 13 de abril de 1962, p.4.

representações do grupo parecem, a princípio, relacionadas à temática religiosa, elas eram resultado das tentativas de aproximação do público local e da pesquisa de interesse entre os moradores de Campo Grande, documentada em nota do *Diário de notícias*:

Outra atividade de Os Duendes vai ser a de submeter aos moradores de Campo Grande uma minuciosa "enquete", indagando quem vai ao teatro, quem vai ao cinema, quantas vezes a cada um, o motivo de tudo isso é a solicitação de sugestões para aperfeiçoamento do melhor alcance do trabalho do grupo Os Duendes, ouvindo as preferências, os inconvenientes e as dificuldades do populoso subúrbio, que contrariamente a outros do Estado, já tem, e principalmente pela ação de Os Duendes, certo interesse regular pela atividade dramática. <sup>56</sup>

A derradeira montagem do grupo, que levou à cena *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, estava sendo preparada há tempos. Barbara Heliodora já vinha anunciando a estreia desde março de 1962, marcada, inicialmente, para julho e confirmada em agosto. E, em todos os sentidos, esse parece ter sido um trabalho decisivo, tanto para o grupo, quanto para João das Neves.

## A grande estiagem

Não são muitas as informações disponíveis acerca dessa montagem e a dificuldade de visualização e, portanto, de concretização do espetáculo é grande, já que não há registros de imagem ou vídeo para estudo. Ainda assim, se tentará aqui identificar certos recursos de encenação utilizados por João das Neves, para, conforme as análises anteriores, dar continuidade à verificação de um pensamento épico-dialético em andamento no pré-64. Pois, o jovem artista, que já propunha um debate crítico avançado sobre as representações políticas de nosso teatro, experimenta agora ele próprio procedimentos que, de acordo com as necessidades da prática, parecem contribuir para os processos de epicização da cena. E, para a pesquisa e análise, se recorrerá aos depoimentos do encenador e à crítica de Barbara Heliodora ao espetáculo, publicada em 4 de setembro de 1962 no Caderno B do *Jornal do Brasil*.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> OSCAR, Henrique. "'Os Duendes' em Campo Grande." In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: sábado, 7 de abril de 1972, p. 2.

O engajamento político é o argumento central da crítica de Heliodora, intitulada "'A grande estiagem'; seca em Campo Grande", <sup>57</sup> inicialmente colocado como um "problema", ainda que "(...) lícito como também de esperar num País que passa pelas crises de crescimento que o Brasil conhece no momento". E o que a ela parece problemático é a "confusão total do que seja teatro social, engajado, político e partidário", já que "todas essas fórmulas parecem significar para alguns a mesma coisa". Heliodora também observa, como face oposta e não menos prejudicial, a defesa, "por outros" – certamente artistas e intelectuais dados a concepções formalistas e estetizantes –, da dualidade entre arte e política, entendidas como realidades autônomas.

A confusão é, de fato, grande, e se revela na própria crítica em questão, pois a relação entre arte e política, tal como posta por Heliodora, que dissocia social de político, não consegue por isso chegar ao ponto complexo de refletir sobre a dimensão ideológica de todas as formas artísticas, que ou corroboram com a reprodução do *status quo* – e nesse sentido também são políticas –, ou contribuem para a sua reflexão crítica. De qualquer forma, outra ainda é a abordagem de Heliodora no campo do debate sobre a arte engajada, que arrisca também passear pelo terreno de suas mais discutidas preocupações, a popularização do teatro:

Misturada a essa confusão inicial, há outra, a da proclamadíssima *popularização* do teatro, que normalmente é concebida na praça, como sendo realizada, seja pela inclinação do palco, seja pelo uso de dispositivos com os sentimentos adequados.

Se a associação entre popular e "de rua" tem sua validade, ela é errônea como determinação inequívoca. A oposição ao palco italiano e, por sua vez, a forma mais explícita (durante anos) do teatro-mercadoria, não é capaz de definir, por si só, as motivações de sua concepção "na praça". Pois, é necessário que se investigue sua inspiração primeira que, tanto pode condizer com um teatro de agitação e propaganda, nos moldes dos artistas soviéticos pós-1917, como também aos encontros de inspiração

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> HELIODORA, Barbara. "'A Grande Estiagem': Seca em Campo Grande." In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Ano LXXII − nº 206. Rio de Janeiro: 4 de setembro de 1962, p. 4. As demais citações da crítica de Heliodora não serão acompanhadas de referência, posto se tratar da mesma edição e seguir em anexo à dissertação.

ritualística, de acordo com a melhor tradição francesa, representada por Jacques Copeau e seus sucessores.

Mas toda essa introdução de Barbara Heliodora, que apresenta algumas das dificuldades enfrentadas no debate sobre a arte engajada, acaba por concluir sobre a necessidade de *adequação* dos recursos, ou dispositivos cênicos, termo que ela prefere. Nesse sentido, a inserção de textos e outras linguagens pelo encenador, resultou na montagem equivocada de *A grande estiagem* e acarretou ainda outro problema: o da violação das proposições originais do autor e dos conteúdos da peça em favor de um teatro "politicamente em moda". Ao argumento da adequação, soma-se aqui então, a defesa pela explicitação do texto:

Acresce uma outra dificuldade, que também nem sempre é levada em conta nas tentativas teatrais ditas politizadas e, a um tempo, popularizantes: para que essa intenção se realize, é preciso que a montagem explicite o texto, isto é, suas linhas mestras de raciocínio de maneira clara, incisiva, objetiva e mais intelectual do que emocional.

#### Um drama sobre a seca

Considerando-se o exposto acima, se tentará uma breve análise das "linhas mestras" da peça *A grande estiagem*, de Isaac Godim Filho, para a identificação dos valores estéticos e políticos embutidos na crítica de Heliodora e, assim, do significado da proposta cênica de Neves. Dividida em três atos, ela se centra espacialmente na casa de uma família de meeiros no interior do nordeste brasileiro e, mais precisamente, entre as paredes do cômodo de entrada, com saídas para a cozinha e o quarto, e a invisível concretude que separa atores de espectadores e apresenta personagens coexistindo em um universo paralelo ao da plateia. A peça é composta por um núcleo familiar, que se insere na trama à medida de seu encadeamento dramático: Marcionila, a mãe, Apolinário, seu pai, Manoel Pedro, o marido, e seus filhos: Maria Rita, Chico Bento, Tonho, Do Carmo e seu marido, Zacarias.

A manutenção da forma do drama, de acordo com os preceitos de espaço e tempo – a peça se passa entre o fim da tarde de um dia e o anoitecer do próximo –, assegura também o desenvolvimento de uma ação una (C.f. SZONDI, 2001, pp. 29-34), que se inicia com o sofrimento e morte do filho de Do Carmo e Zacarias e soma-se,

progressivamente ato a ato, às desgraças que passa a família – como a morte de Tonho, a loucura de Chico Bento, a tentativa de uma ação de cangaço por Zacarias e Maria Rita – e culmina na *decisão* pela retirada. Apolinário, por causa da idade avançada, é deixado para trás, na companhia de Maria Rita, que mata o avô, para se *libertar* da promessa de não abandoná-lo. Mas eis que, quando a neta está pronta para seguir os demais, a chuva começa a cair e todos já estão a retornar. Final esse que parece justificar o subtítulo da peça: uma "tragédia rural nordestina".

Encurralados em suas relações familiares e dialógicas, os conflitos de ordem intersubjetiva dão o tom da narrativa. E, dada essa limitação formal, as crises de ciúmes e as culpabilizações individuais engendram tentativas isoladas de ação. Assim, as personagens perdem, em muitos momentos, sua condicionante social, para se tornarem *emocionalmente* atuantes, indiferentes ao contexto a que se ligam e apresentadas de modo fenomênico, movidas por decisões pertinentes à sua moralidade. A seca prolongada, que pretende instaurar a situação dramática da peça é, por isso, apenas *sentida* pelas personagens durantes os três atos.

No entanto, algumas parecem ser as tentativas de expansão dessa estrutura de relações, ainda que sejam apenas indícios. Logo no primeiro ato, cria-se a expectativa sobre a chegada de Manoel Pedro, marido de Marcionila, que foi tratar com o latifundiário, dono das terras arrendadas pela família. Como as motivações desse encontro, a princípio, não são explicitadas e a cena é lida pela apreensiva espera por parte da família, se chega a imaginar que os rumos futuros da narrativa irão trazer as determinantes infraestruturais das condições representadas. Mas, logo Manoel Pedro chega e fica-se sabendo que sua busca foi por ajuda, claro, não atendida e que, por isso, a situação se manterá, ou melhor, progressiva e dramaticamente irá piorar. De qualquer forma, tem-se a notícia do alheamento do dono das terras em relação aos camponeses, para o que a peça formalmente não "abre espaço" de representação ficcional e, portanto, política e econômica.

Também a voz da experiência, representada pelo pai de Marciolina, homem de certa idade, remete a algo que ultrapassa as relações familiares, enquanto estrutura social. Em conversa sobre as condições de vida de "sua gente", ele assim as explica:

Apolinário - Isto se chama justiça dos homens. Eles se esqueceram, da gente. Prometeram, eles sempre prometem muitas coisas: açudes, represas, poços, cacimbas, irrigação... Prometem quando precisam da gente, mas depois se esquecem... É essa a justiça dos homens. Mas Deus tá lá no alto, vendo tudo... (GONDIM, 1973, p. 118)

Ainda que o sujeito da frase seja vago, "os homens", são expostas aqui formas políticas e econômicas de intervenção, que extrapolam, portanto, as personagens envolvidas na trama e o determinismo do ambiente e pressupõem uma divisão social, entre os que detém os meios e recursos para intervir e aqueles a quem só lhes cabe "pedir a deus". Mas, a possibilidade dramatúrgica para a concretização do entendimento do que é evocado no discurso acima cede lugar ao mote dramático de culpabilizações individuais. E, algumas páginas à frente, quando sua neta, Maria Rita, lhe questiona sobre o que devem fazer, ele novamente assume a responsabilidade pelo estado miserável em que se encontra a família:

Maria Rita - O avô que é velho e que sabe das coisas, diga o que é que a gente deve fazer.

Apolinário - Eu? Ora, Maria Rita... Eu não sei de nada... Só sei que se vocês chegaram a esta situação foi por minha causa.... Se a gente tivesse retirado, há três semanas, talvez não tivesse assim... Mas eu tou velho, não posso andar... (GONDIM, 1973, pp. 163-164)

Mas, apesar do exposto acima sobre a forma da peça, o tema da seca nordestina, sempre que procurou expor as condições de vida e trabalho no campo, ao contrário do que afirma Barbara Heliodora, nunca foi um assunto de desinteresse político. Prova disso é que *A grande estiagem* foi alvo de censura em pelos menos duas ocasiões de sua representação na década de 1950. Segundo Roseli Fígaro, em pesquisa no acervo do Arquivo Miroel Silveira, as solicitações aos censores, que responderam com cortes no texto, foram feitas pelo Grupo de Teatro Amador de São Paulo e Grupo Experimental do Negro, também paulista, e se referem, respectivamente aos anos de 1954 e 59. (C.f. 2012, pp. 46-47) Como se vê, a questão da terra no Brasil nunca deixou de ser incômoda, mesmo quando dramatizada. Ainda mais no momento em que a reforma agrária vinha tomando conta dos debates, a peça não passaria impune à censura política do período.

# Identificando as "inadequações"

Apresentadas, assim, o que se acredita serem as "linhas mestras" de *A grande estiagem*, cabe agora identificar qual a matéria inserida pelo encenador e de que modo João das Neves a utilizou para "corromper" a peça, tal como avaliou Barbara Heliodora. E, para tal identificação, recorre-se ainda a outro trecho de sua crítica:

Por mais premente e significativo que seja (e é) o problema do latifúndio e da Reforma Agrária, o problema da peça de Issac Gondim Filho não é esse: ele expõe as condições de uma carência total em virtude da seca, à qual não se adapta à citação do trecho "Para quem plantando e colhendo // Não tem direito a comer", já que ninguém colhe nada daquela terra seca, e esse é o tema que o autor não expõe politicamente, mas, sim, socialmente, e sem nenhuma indicação textual de uma solução política.

A citação a que Heliodora se refere foi retirada do poema de Ferreira Gullar, "João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)", que compôs a primeira edição dos *Cadernos do povo brasileiro – Violão de rua*, organizada pelo Centro Popular de Cultura e publicada pela editora Civilização Brasileira no mesmo ano de estreia da peça de Os Duendes, em 1962. O contexto do poema se assemelha ao de *A grande estiagem*: na Paraíba do Norte, João morava, com sua família, nas terras que o Coronel Benedito lhes arrendava. Mas, à diferença da peça, a forma narrativa que assume o poema traz para primeiro plano a perspectiva do trabalho e, portanto, o tema da exploração, bem como da possibilidade de organização e luta dos trabalhadores do campo.

Neste Nordeste maldito,
Que mata como uma guerra
Tudo que é bom e bonito?
Assim João perguntava
Para si mesmo e lembrava

Que diabo tem nessa terra,

Que a tal guerra não matava

Como se lê, o questionamento das personagens da peça e do poema acerca de sua condição de pobreza é semelhante, mas João se "lembrava" que ela era em tudo diferente da vida do latifundiário que os explorava. Porém, para o que se pretende, não cabe aqui uma análise detalhada do poema e, sim pensar qual a função de sua utilização na peça. Para tanto, faz-se necessário também a análise de outro recurso utilizado pelo encenador, segundo seu depoimento sobre o trabalho de Os Duendes:

Montei, então, uma peça chamada *A grande estiagem*, de Isaac Gondim, na qual já me atrevia a fazer experiências como diretor. Já havia dirigido, de Martins Penna, *O noviço* e outras peças, até que cheguei ao Gondim. Arrisquei então a inclusão de elementos cinematográficos na peça. A peça corria com um filme que eu fiz, paralelamente. Quem o dirigiu foi o David Neves. (...) Ele dirigiu o filme para mim; e a peça, que era sobre a seca, estava toda entremeada por esse filme. (NEVES, 1987, p. 13)

Em debate realizado pela Companhia do Latão em 29 de abril de 2010, João das Neves, que compôs a mesa de tema "A hora do teatro épico", com Iná Camargo Costa, <sup>58</sup>relatou ainda que o filme apresentava imagens da seca do nordeste e cenas de pessoas recolhendo comida do lixo. Neves também citou Erwin Piscator como fonte de leitura teatral dos comunistas, e assim, como referência para o uso cênico de projeções e o interesse pelo que chamou, na ocasião do debate, de "novas mídias", afirmando que os escritos publicados em *Teatro político* <sup>59</sup> já circulavam no Brasil àquela época. A experimentação formal, que parece ter caracterizado esse trabalho, é também condizente com a parceria de David Neves, cineasta posteriormente identificado ao "Cinema Novo" e, portanto, à pesquisa de novas formas de representação cinematográfica, mais próximas à realidade de produção nacional.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Esse debate, que, entre outros, fez parte da programação do "Ciclo Dramaturgia Crítica", realizado pela Companhia do Latão, foi parcialmente publicado na 3ª edição do jornal *Traulito*. (São Paulo: Companhia do Latão, dezembro de 2010, pp. 11-14)

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)

#### Qualquer semelhança não é mera coincidência

Assim, os escritos de Piscator parecem esclarecedores para o entendimento do recurso que Neves, de modo inaugural entre nós, lançava mão. <sup>60</sup> Em seu livro já citado, o autor narra seu trabalho como encenador e sua atuação no contexto da Alemanha entre guerras, enquanto apresenta e discute os procedimentos formais a que recorria, segundo os objetivos de seu fazer teatral, que tinha como "ponto de mira, o proletariado e a revolução social". (PISCATOR, 1968, p. 104) E, na medida em que avança em sua proposta de politização da cena, ele passa também a incluir, em seu repertório teatral, o uso de projeções de imagens e filmes:

Na Cena Popular<sup>61</sup> vi que enormes possibilidades oferecia o teatro, quando se tinha a coragem de lhe ampliar as formas de expressão. Mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as personalidades por ele representadas. (...) Foi, que eu saiba, a primeira vez que no teatro, se aplicaram projeções de fotografias em tal sentido. (PISCATOR, 1968, p. 70)

Como se observa, uma das finalidades da projeção para Piscator era o choque de realidade, o contraponto à ficção, no caso, a correspondência real com as personagens de *Bandeiras*, de Alfons Paquet, seu primeiro trabalho na Cena Popular, em 1924. As formas de utilização do recurso no espetáculo, como: "(...) o prólogo escrito, os títulos projetados e mesmo os documentos históricos tinham uma função claramente épica". (FORJAZ, 2003 p. 202) E, em todos os casos, ela se cumpre ao lembrar ao espectador a figuração histórica do que está sendo representado, como comenta o diretor sobre *Apesar de tudo*, trabalho coletivo de 1925, também na Cena Popular: "As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas". (PISCATOR, 1968, p. 81)

-

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> O recurso da projeção já havia feito parte da encenação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar,* peça de Oduvaldo Vianna Filho e encenação de Chico de Assis, que estreou no saguão da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro no ano de 1960. Juntamente com a montagem de João das Neves analisada aqui, essas são as primeiras experiências que se fazem nesse sentido no brasileiro.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Do alemão, *Volksbühne*: associação em que Piscator atuou na década de 1920, originalmente criada para se pensar e fazer teatro para o proletariado, mas que, na prática, se deu de modo bastante contraditório, como aqui se verá.

A partir desses exemplos, pode-se avaliar a proximidade, no que se refere ao uso das projeções, com a proposta de encenação de *A grande estiagem*, trabalho, como declarado, de inspiração piscatoriana. Ainda um último caso, retirado também do *Teatro político*, pode ajudar a elucidar os objetivos do uso da projeção por João das Neves e o discurso sustentado pela crítica de Barbara Heliodora.

Em defesa de uma suposta neutralidade política, Georg Springer, um dos diretores da Cena Popular, afirma que a associação "nasceu da vontade de revelar aos trabalhadores a arte, em primeiro lugar a do teatro, e ainda hoje considera sua principal missão a de abrir caminho do proletariado aos bens culturais". (PISCATOR, 1968, p. 116) A essa declaração, que afirmava o posicionamento da diretoria da Cena Popular em relação a um debate interno sobre a função social de sua produção artística, se seguiu, no mesmo ano de 1927, a montagem da peça *Tormenta sobre a terra de deus*, de Ehm Welk, último trabalho de Piscator na associação. E a reação da cúpula reacionária da Cena Popular à encenação resultou na censura das projeções que permeavam o espetáculo e se revezavam entre duas funções, uma claramente épica e a outra em que "criam a ilusão e servem de ambientação, como em um telão pintado tecnológico". (FORJAZ, 2013, p. 202) O uso do recurso nessa montagem também é assim definido por Piscator: "(...) num filme especial, dei um extrato das relações de poder políticas, religiosas e sociais, uma prova documental para a ação desenrolada na peça". (PISCATOR, 1998, p. 118)

O debate dividiu a crítica e contaminou os jornais da época, dos quais Piscator extrai grande parte da materialidade de sua exposição. E, mais uma vez, a Cena Popular se viu obrigada a prestar um esclarecimento, do qual se reproduz um trecho abaixo:

A peça de Ehm Welk, cuja escolha não se deu em virtude de uma determinada tendenciosidade, e sim em virtude do seu valor artístico – é claro que com inteira apreciação das íntimas relações do seu assunto aos problemas do presente – recebeu, da montagem de Erwin Piscator, cujo significado artístico se reconhece, uma transformação e um aperfeiçoamento de tendência política para os quais não existia nenhuma necessidade interna. (PISCATOR, 1968, p. 120)

Qualquer semelhança com a nossa realidade não é mera coincidência. Pois, como se pode observar, o argumento da integridade do autor é em ambos os casos explorado, encobrindo a defesa, mais explícita no caso alemão, de uma neutralidade política que, como se sabe, é pura ideologia. E até mesmo o ato de censura se viu também reproduzido na montagem de *A grande estiagem* e de modo ainda mais violento. À crítica de Barbara Heliodora, segundo a qual a montagem de João das Neves não só era política, como partidária, se seguiu a reação do governo Carlos Lacerda, proibindo que se continuassem os trabalhos de ocupação no Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande.

Ainda, o que há de curioso na crítica de Heliodora é não haver referência alguma sobre o uso da projeção, enquanto Piscator afirma, sobre sua peça *Apesar de tudo*, já aqui citada: "A união de duas formas artísticas aparentemente contrárias ocupou um lugar enormemente grande nas discussões dos meus críticos e no juízo do meu público". (PISCATOR, 1968, p. 80) Mas, por outro lado, não parece casual que nenhuma palavra tenha sido referida sobre o uso desse recurso na montagem de João das Neves. A questão formal, que o teatro político e, mais precisamente marxista, vinha não só debatendo – como se pode observar nas críticas de Neves – mas também se propondo experimentar, não era do domínio da crítica regular. E, por isso, se vê que a principal inadequação identificada por Heliodora está no campo do assunto e se revela no incômodo à citação de Ferreira Gullar.

### Historicizando argumentos e formas

O incômodo de Barbara Heliodora se conclui, ao final, com a retomada da questão do público que, para ela, "é um dos problemas mais graves que enfrenta o grupo Os Duendes"; e ela assim afirma sua visada estratégica: "é preciso que o espetáculo em si se torne uma atração, um entretenimento no melhor sentido da palavra". Heliodora ainda complementa que esse "comentário é apenas um eco da opinião de duas das maiores autoridades em teatro popular e consciente no mundo: Jean Villar e Roger Planchon". Fora o exagero dos superlativos, pode-se ler da passagem a filiação da crítica à tradição teatral francesa que, para ela, apresenta dois dos mais proeminentes exemplos de um fazer "político" e "popularizante", para usar os seus termos.

A relação entre os diretores citados não se faz apenas pela aproximação de pensamento e trabalho, mas também pela continuidade, por Planchon, do projeto do Teatro Nacional Popular, iniciado por Villar em 1951. E, ainda que com inspirações diferentes, há, em ambos os casos, o desejo de falar a um público *popular*. Distante, no entanto, de qualquer possibilidade emancipatória em relação aos meios e modos de produção, essa "popularização" significa antes o acesso às grandes obras monopolizadas pela classe dominante. E parte, portanto, de uma ilusão universalista, em que a ideia de democratização da cultura é identificada às belas-artes, como comenta Jean-Jacques Roubine sobre a produção teatral francesa do período, cujos maiores representantes citados são justamente Villar e Planchon:

A geração de 1950 alimentava a esperança de que a sala de teatro viesse a ser o local de um encontro pacífico e de uma confraternização das classes. Os interesses divergentes ou opostos deveriam, no caso, apagar-se em proveito dos valores comuns. Dentro dessa perspectiva, o teatro seria também o lugar de uma aprendizagem, de uma formação do público. A frequentação do teatro faria com que o espectador adquirisse progressivamente uma espécie de competência, no sentido de que teria assimilado um certo referencial com a ajuda do qual se tornaria capaz de distinguir o bom teatro do menos bom, o que lhe daria vontade de frequentar também outras casas de espetáculo. (ROUBINE, 1998, p. 208)

A citação acima elucida o que, para Heliodora, parece significar uma proposta "popularizante" em teatro, qual seja: "o local de um encontro pacífico e de uma confraternização das classes". E se já se disse antes sobre como essa ideia se reflete na escolha do repertório das peças, falta agora pensar em sua concepção de encenação, para o que se recorre mais uma vez a Roubine: "(...) Villar, herdeiro de Copeau e discípulo de Dullin, considerou sempre que o texto deve ser o núcleo orgânico do espetáculo, ao qual todo o resto deve ficar subordinado". (1998, p. 99) Não é por acaso que se encontra aqui resumido o principal argumento da crítica à peça de João das Neves. Pois, ao se observar a árvore genealógica teatral referida, ela foi, em mais de uma ocasião, historiada por Iná Camargo Costa, enquanto ofensiva prática e teórica à negação da perspectiva dramática, em assunto ou forma:

Não é mais possível subestimar o papel que teve a França na elaboração e cultivo metódico do repertório da contrarrevolução nas artes cênicas. Esta foi promovida pelo *establishment* teatral (ou *show business*) tanto na concorrência com a indústria cultural (principalmente o cinema) quanto no combate aos assuntos de interesse da luta revolucionária dos trabalhadores, começando pela campanha de desqualificação dos experimentos naturalistas, tanto os literários quanto os cênicos. (COSTA, 2012, p. 23)

Se o questionamento da forma do drama não está na pauta desse teatro, sua maior defesa é ainda por sua manutenção. Por isso, foi necessário o esforço de historicização dos argumentos apresentados por Barbara Heliodora para a compreensão dos valores por ela propagados, enquanto posição contrária aos caminhos do teatro político no pré-64 e, pela via negativa, para a verificação do avanço do trabalho de João das Neves em uma perspectiva épico-dialética da cena. Pode-se ainda observar a força do pensamento reacionário que constituía o panorama crítico do período, em contraposição ao que foi anteriormente analisado em relação aos escritos de Neves, contribuindo para a afirmação da singularidade das análises por ele propostas.

Assim, o interesse por um debate político no campo formal, que permeou seus textos analíticos, se revela agora na prática artística e se concretiza na experimentação de formas teatrais epicizantes, como o uso das projeções cinematográficas, sobre o que já se falou. Ainda, de acordo com a análise estrutural da peça, acredita-se que a inserção de textos em forma não dialogada, como os trechos da poesia citada, tenha cumprido a função épica de interromper a progressão dramática das cenas, ao mesmo tempo em que, pelo que observou Heliodora, se prestado a comentar a ação das personagens, remetendo às suas condicionantes econômicas e ao contexto de representação da peça:

Os setores esquecidos do campo – verdadeiros órfãos da política populista – começavam a se mobilizar. O pano de fundo dessa mobilização parece se encontrar nas grandes mudanças estruturais ocorridas no Brasil entre 1950 e 1964, caracterizados pelo crescimento urbano e uma rápida industrialização. Essas mudanças ampliaram o mercado para os produtos agrícolas e a pecuária, levando a uma alteração nas formas de posse da terra e de sua utilização. A terra passou a ser mais rentável do que no passado, e os proprietários passaram a expulsar antigos posseiros ou a agravar suas condições de trabalho, o que provocou forte descontentamento entre a população rural. Além disso, as migrações aproximaram campo e cidade, facilitando a tomada de consciência de uma situação de extrema

Conforme a passagem acima e dada a disposição de Neves a discutir os assuntos de relevância de seu momento histórico, o exposto por Isaac Gondim Filho e, portanto, a condição de vida e trabalho no campo não poderia deixar intocada a questão da reforma agrária, que se fazia muito presente nos debates do período. Pois, para um marxista, como João das Neves, a exposição de um tema social não estaria dissociada dos modos produtivos de organização e, portanto das relações de caráter econômico que os homens, agrupados em classes, estabelecem entre si. Posto ser a compreensão das formas de convívio como criadas pelo próprio homem que confere o fator dinâmico para a transformação social e, portanto, o que objetiva qualquer teatro que se pretenda, verdadeiramente, político. O que também se revela no uso dos recursos citados pela encenação, de acordo com o que o modelo épico representou para os artistas militantes e a exigência de um tratamento específico para a abordagem materialista do assunto.

Assim, a interpretação partidária que Heliodora faz da montagem só se justificaria se isso quisesse significar uma posição assumida perante o tema, pois, pelo comentário da crítica e pela análise dos materiais usados, não se pode dizer que seu diretor tenha tomado a peça para fazer propaganda de partido, no caso, de sua militância no PCB. Do que ainda se conclui sobre o entendimento do que seja o "problema" da montagem para a crítica, já que uma análise que dissocie, como faz Barbara Heliodora, o social de suas condicionantes econômicas e de sua dimensão política, estará, para o materialismo histórico, mascarando o real "problema" e contribuindo para sua manutenção. Seja ela cênica, literária, teórica, poderá ser interpretada como ideológica. O que, no campo formal, corresponde à defesa pela manutenção de uma estrutura dramática que, como se tentou aqui mostrar, implica na perpetuação de valores burgueses, como a liberdade individual e a responsabilização dos sujeitos.

Não seria possível, portanto, a um diretor como João das Neves, trabalhando por um teatro de intervenção política, ignorar a pergunta dos camponeses de *A grande* 

*estiagem* sobre sua miséria, tratando-a de modo alheio às suas condicionantes materiais. E, nesse sentido, a declaração de Piscator poderia ser tomada em sua defesa<sup>62</sup>:

Acreditará alguém que, apenas para ver confirmada a minha personalidade, ou então movido por uma monomania de direção artística, eu fosse capaz, nesse caso, e depois de empreender o trabalho de decompor uma peça até o seu fundamento, mexer na estrutura, acrescentar novidades e, até o dia da estreia, exigir do torturado autor sempre novos textos? Ou não me vi obrigado a assim proceder por escrúpulo diante do assunto, diante das criaturas que se moviam na peça, a fim de conseguir respostas às suas perguntas? Correndo até o risco de permanecer incompleto, de omitir efeitos? (PISCATOR, 1968, p. 92)

Porém, ao assumir seu papel histórico, acabou sendo Neves também obrigado a migrar.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Sobre a encenação de *O dilúvio*, peça de Alfons Paquet, dirigida por Piscator na Cena Popular, em 1926.

#### A adesão de João das Neves ao CPC

Em último caso, fazer teatro para o povo 'no peito', no meio da rua.

João das Neves, "Revolução e contradição".

Não há como falar da participação de João das Neves no Centro Popular de Cultura sem passar pela história de Os Duendes e, principalmente, pelos motivos da extinção do grupo, relacionados à encenação de *A grande estiagem*:

Uma das últimas peças que nós apresentamos em Campo Grande foi de um autor nordestino, Isaac Gondim Filho, e chama-se A grande estiagem. Tratava do problema da seca no Brasil, do latifúndio. Na época, o governador do Rio de Janeiro era o Carlos Lacerda. (...) E nós montamos auando essa peça, críticos até se deslocaram para Campo Grande para ver nosso trabalho, que a eles parecia relevante. Um dos críticos disse que aquela montagem era não só socialmente interessante, mas, além disso, era política e partidária, um trabalho comunista. Foi até uma crítica elogiosa. Mas bastou isso para que quando chegássemos ao teatro na semana seguinte, o nosso cenário estivesse destruído e nós proibidos de entrar. (informação verbal, 2012)

A expulsão do grupo do Teatro Arthur Azevedo, de acordo com o modo como "a repressão da administração estadual chegava cada vez mais próxima aos grupos periféricos" (PARANHOS, 2010, p. 1), e inclusive por isso, foi registrada pelos jornais da época, de acordo com a disposição da mídia em fazer saber à população sobre os atos de censura do governo Carlos Lacerda contra a arte política ou qualquer outra ação mais à esquerda, ligada ou não à cultura. O crítico teatral Paulo Francis, em sua coluna no *Diário carioca*, entre outras informações, documenta o ocorrido em algumas breves linhas, que dão mostra da "anemia" de que fala o texto:

As violências do governo Lacerda contra o teatro parecem não ter causado maior impressão na classe, que anda cansada de lutar pelos seus direitos. O que, aliás, sempre fez de maneira anêmica. João das Neves e "Os Duendes" foram expulsos de Campo Grande, porque o diretor tem convicções antigoverno.<sup>63</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> FRANCIS, Paulo. "Teatro." In: *Diário carioca*. Rio de Janeiro: quarta-feira, 3 de outubro de 1962, p. 6.

Já *Novos Rumos*, tendo em vista a filiação de João das Neves ao Partido Comunista Brasileiro, dá maior ênfase ao fechamento do teatro, em página dedicada aos "Nacionais" e coluna sem assinatura, onde são apresentadas algumas das realizações do grupo e divulgado o impedimento de suas atividades. Com o título: "Inimigo público número um da cultura — Lacerda fecha teatro: impede povo de ver peça sobre reforma agrária", são explicitadas as motivações de tal ato e, portanto, a politização à esquerda de *A grande estiagem*, bem como de seu diretor, em versão agora denominada com o termo "partidário" de que Barbara Heliodora se usa para criticar a montagem:

#### **DEVASSA**

No dia 18, o diretor do grupo (Os Duendes), João das Neves, ao chegar ao teatro Arthur Azevedo, encontrou-o fechado, tendo sido impedido de ali entrar. A explicação era a de que a Administração Regional de Campo Grande suspendera a realização dos espetáculos, pois a peça era comunista, seu diretor, ele mesmo, comunista, preso na última greve geral, <sup>64</sup>e havia material subversivo na casa.

### A SUBVERSÃO

O material subversivo a que se referia a Administração Regional nada mais era do que o inocente acervo da Biblioteca Infantil mantida pelo Grupo: livros de Monteiro Lobato, Lúcia Benedetti, contos da carochinha, etc.<sup>65</sup>

No entanto, a violenta reação da direita às tentativas de aproximação da classe trabalhadora – antevendo a censura nos anos imediatamente após o golpe militar de 1964<sup>66</sup> – acabou por determinar os caminhos futuros do diretor de Os Duendes, como também de alguns outros integrantes do grupo. Enquanto se davam os primeiros passos para a concretização do Centro Popular de Cultura, que resultou da mobilização em torno da montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, no final da década de 1960, João das Neves atuava paralelamente também orientado para uma linha popular de trabalho. E, por isso, as motivações que o levam a procurar a UNE e a estabelecer um contato efetivo com a equipe do CPC estão, em um primeiro momento, mais

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Segundo João das Neves, em entrevista realizada no dia 24 de fevereiro de 2014, a informação não procede.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> "Nacionais." In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro: terça-feira, 25 de setembro de 1962, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Segundo Roberto Schwarz: "Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente". (In: "Cultura e política 1964-1969". *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 62).

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup>Pichin Plá também faria parte do CPC e, posteriormente, da formação do Grupo Opinião.

relacionadas à militância política do que à perspectiva de continuidade de uma ação cultural:

Por causa da expulsão do Teatro Arthur Azevedo, eu fui parar na União Nacional dos Estudantes. Fui parar lá porque era a única entidade de massa a que nós podíamos recorrer para que a violência praticada contra nós tivesse alguma repercussão. Já existia o Centro Popular de Cultura da UNE, mas eu não fazia parte. E o Vianinha me convidou para participar do CPC. (informação verbal, 2012)

# O Teatro de Rua do Centro Popular de Cultura

A fala de Neves remete mesmo ao ano de 1962, quando o Centro Popular de Cultura, que, como se disse, havia se articulado na esteira da montagem da peça de Vianna, fora encampado pela UNE. Mas, de qualquer forma, a proximidade entre o projeto do CPC e a atuação de Os Duendes se faz de várias formas, o que acabou resultando na adesão de João das Neves. Além da construção conjunta de um novo ideário, relacionado ao teatro épico-dialético, por meio do diálogo do diretor com alguns dos principais articuladores do CPC, como Oduvaldo Vianna Filho, a afinidade estética se revela no intercâmbio de realizações teatrais. Entre os anúncios das peças em cartaz, o *Diário carioca* divulga três apresentações, a preços populares, de *Eles não usam black-tie*, com direção de Vianinha, realizadas pelo CPC no Teatro Arthur Azevedo, durante a ocupação do grupo, em dezembro de 1961<sup>68</sup> e, portanto, quase um ano antes de sua extinção. Também a militância artística parece aproximar as duas experiências, como comenta Neves:

O CPC trabalhava, de certo modo, exatamente como nós, no teatro de fantoches, vale dizer, utilizando textos feitos sobre acontecimentos políticos do momento. A partir de alguma coisa que ocorria, a gente escrevia uma espécie de roteiro e íamos para a rua representar. Isso me serviu muito como pesquisa de linguagem: de autor, de ator, de diretor. Como linguagem de autor, me serviu como expansão do tipo de experiência que eu, até então, estava tendo apenas com crianças, para uma faixa de população muito mais ampla. (NEVES, 1987, pp. 13-14)

O modo de trabalho acima descrito caracteriza o teatro de rua do CPC, que, enquanto forma de atuação, esteve presente desde a sua criação, se tornando ainda um departamento distinto do teatro convencional quando João das Neves o assume, depois

-

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Quarta Seção. Rio de Janeiro: domingo, 10 de dezembro de 1961, p. 7.

de sua forçada imigração de Campo Grande. Em documento de autoria coletiva e sem data, mas presumivelmente redigido em 1963, que apresenta as produções do CPC nos anos de 1961 e 62 – em todas as esferas artísticas: cinema, literatura, música e teatro – e as avalia segundo suas possibilidades materiais de realização, se encontram as origens desse teatro:

Uma lona vermelha, cobrindo uma armação de alumínio leve e desmontável – um circo – seria o instrumento de trabalho do CPC. O Circo teve apelido até: Tomatão. O "Tomatão" percorreria os bairros e subúrbios da Guanabara levando espetáculos, filmes, palestras, exposições de arte, prestando assistência médica e jurídica. Ficaria vinte dias em cada local até poder deixar organizado um núcleo de cultura popular no bairro. (s/d, p. 1)

O CPC, e mais especificamente o pessoal mobilizado para o teatro de rua, inicialmente idealizava a criação de uma estrutura móvel, que acolhesse diferentes formas de arte, procedimentos de formação e mecanismos de auxílio. Certa permanência nos locais visitados, garantindo um trabalho continuado e, por isso, desenvolvido em bases mais sólidas, viabilizaria uma aproximação efetiva do trabalhador, que, de acordo com o objetivo cepecista de "emancipação cultural", tinha como perspectiva a organização do proletariado.

Porém, se os artistas isoladamente já dispunham de precárias condições financeiras, organizados em torno de um coletivo, eles continuariam a enfrentar os problemas de sempre, mesmo que orientados estética e culturalmente por um objetivo comum. E logo se verificou a inviabilidade material para a realização de um projeto desse porte, não podendo contar com a subvenção do Estado ou com qualquer outra forma de financiamento, ainda mais se fundamentado no materialismo histórico e, portanto, alinhado à esquerda – grande parte de seus integrantes eram filiados ao Partido Comunista, na época, atuando na ilegalidade. Do que ainda se reconheceu ser uma das primeiras frentes de luta do Centro Popular de Cultura a organização política para a transformação desse quadro e, portanto, da produção em arte em uma sociedade capitalista.

Antes de fazer teatro, peças, livros, quadros, era preciso fazer peças de caminhão, exibir filmes em organizações sindicais, pintar faixas e cartazes; era preciso fazer assembleias em faculdades, reuniões com a intelectualidade, com lideranças sindicais e universitárias, levantando o problema da cultura popular, instalando a consciência da

necessidade inadiável de novas formas de culturalização de acordo com a necessidade de desenvolvimento e libertação do Brasil, relacionada à dinâmica de nossa época. (s/d, p. 2)

Suas estratégias iniciais de ação tiveram, portanto, que ser repensadas e a exigência de primeiramente propor o debate parece tê-los orientado para os caminhos da "propaganda cultural", resultando no caráter mais circunstancial do trabalho. Entre outras motivações, como a necessidade de uma estrutura para seu funcionamento – já que não dispunha de verbas para se organizar autonomamente –, a vinculação do CPC à União Nacional dos Estudantes também está relacionada ao exposto acima, sobre a possibilidade de viabilização de uma discussão em âmbito nacional, que abordasse o tema da cultura brasileira.

Assim, de acordo com o documento citado: "A atividade característica desse período é o teatro de rua". (s/d, p. 3) Marcando os dois primeiros anos da atuação teatral do CPC, essa atividade tem uma conotação política bastante clara, tendo em vista os objetivos que orientam sua representação em espaços não convencionais. E o principal deles é, negando a concepção de arte pela arte, tomá-la como instrumento de transformação social e, portanto, de intervenção política. Da premissa de ir ao encontro de seu público, o "povo", identificado pelo CPC ao proletariado, surgem algumas questões relacionadas à elaboração artística, como sobre a linguagem e tratamento dos temas abordados, para o que as respostas formais encontradas pelo CPC são várias:

Dois atores, na porta da Central, iniciavam uma discussão. Quando o povo, curioso, juntava em volta, os dois se vestiam de Tio Sam e operário e começavam a famosa cena da peça de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul*, extraída de "Um dia na vida de Brasilino." <sup>69</sup> (s/d, p. 3)

O esquete acima se estabeleceu como uma prática recorrente do teatro de rua do CPC, definida pela presença da dupla Tio Sam e José da Silva, ou outro representante do trabalhador brasileiro explorado. E, como se observa, o caráter improvisacional é uma marca desse trabalho, condizente com as circunstâncias de sua apresentação "na

outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 155).

86

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Aqui se encontram as raízes do "Teatro Invisível", de Augusto Boal, que: "Consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem, etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente. Durante todo o 'espetáculo', essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em espectadores". (BOAL, Augusto. "Poéticas do oprimido". *Teatro do oprimido e* 

rua". Em entrevista concedida à pesquisa, Neves também conta sobre um desses esquetes, escrito e representado por ele:

Eu mesmo escrevi um esquete sobre petróleo na época em que a Petrobras estava fazendo as primeiras prospecções. Chamaram o Mister Link aqui no Brasil, para dizer se tinha petróleo e ele disse que não tinha em uma porção de lugares. Então tem um textinho que ele enfiava uma varinha no chão e dizia: "Aqui não tem petróleo. Isso é uma varinha de merda!" Foi uma coisa que eu escrevi e nós fizemos na rua. Íamos a um jardim qualquer, colocávamos a varinha e dizíamos: "Não, aqui não tem petróleo". (informação verbal<sup>70</sup>)

O autor se refere acima a Walter Link, geólogo chefe da Standard Oil,<sup>71</sup> contratado pelo presidente da Petrobras, o general Juracy Magalhães, para liderar a exploração de petróleo no país. E que, contrariando a perspectiva de autossuficiência da produção brasileira, afirmou a inexistência do recurso nos locais pesquisados, como na Bacia de Solimões, reconhecidamente hoje a nossa maior reserva de gás natural. No início da década de 1960, Link chegou a relatar que, se quisesse produzir petróleo, a Petrobrás deveria investir na prospecção em outros países, pelo que foi criticado pela imprensa e acusado pela esquerda de ser um sabotador a serviço da multinacional americana.<sup>72</sup>

Para sua representação teatral, Neves satiriza a credibilidade das conclusões de Link, que tem uma "varinha" como instrumento de verificação. E o recurso utilizado parece apontar os aspectos artísticos desse teatro, em que a comicidade estabelece uma função crítica direta, posicionando o espectador por meio do riso. Se valendo dos "acontecimentos políticos do momento", como também se pode observar, a imediatidade é uma das características dessa dramaturgia que, remetendo ao teatro de agitação e propaganda, procura expor, em termos de fácil identificação, e, portanto,

<sup>70</sup>Entrevista concedida à pesquisa em 24 de fevereiro de 2014. As demais citações desta entrevista serão acompanhadas apenas da referência "informação verbal" e do ano, permitido localizá-la nos anexos da dissertação.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup>Entre 1870 e 1911, a Standard Oil Company foi a maior companhia de produção, transporte e refinamento de petróleo Esse monopólio durou até 1911, quando o tribunal supremo dos Estados Unidos decidiu pelo seu desmantelamento, ordenando a criação de 34 empresas menores, mas todas sob o controle das Empresas Rockfeller. No Brasil, ela ficou conhecida pelo nome de Esso Brasileira de Petróleo. (C.f. *ExxonMobil: Our history*. Endereço eletrônico da ExxonMobil – uma das sucessoras da Standard Oil. Acessado dia 3 de maio de 2014: <a href="http://corporate.exxonmobil.com/en/company/about-us/history/overview">http://corporate.exxonmobil.com/en/company/about-us/history/overview</a>)

<sup>72</sup> C. f. PETRO&QUÍMICA. Matéria de capa – 50 anos da Petrobras. Rio de Janeiro: edição 252, setembro de 2003.

didáticos, situações que abordem assuntos nacionais de urgência, para se colocar o debate sobre eles. O que a definição de outra forma bastante utilizada pelo CPC confirma:

Peças escritas em um, dois dias, com material coligido por uma equipe, transformado em peça por outra equipe, ensaiado às vezes horas antes da apresentação. Os temas políticos e sociais marcantes sempre mereciam um "auto" que era apresentado em assembleias, comícios, em show volante. O CPC era quase um jornal. A peça era dividida em cenas e cada cena tinha um ou dois redatores. A peça no final era revisada por um elemento. Um espetáculo feito da Escadaria do Palácio Tiradentes, sobre o bloqueio de Cuba, era ensaiado na medida em que ia sendo escrito. (s/d, p. 3)

Têm-se ainda notícia de mais dois autos, referenciados no documento citado, como também no *Auto do Relatório*, que, fazendo uso da mesma forma, foi escrito para a ocasião dos vinte e cinco anos da UNE, em 1963, e se propõe apresentar o trabalho do CPC. *O auto do cassetete*, resposta do CPC da UNE à violência contra o movimento pela reforma universitária na Guanabara, teve sua representação garantida pelo Pacto de Unidade e Ação, em comício no Largo da Carioca, já que suas duas primeiras tentativas foram violentamente reprimidas pela polícia militar, na Cinelândia e na escadaria da Engenharia, no Largo de São Francisco. <sup>73</sup> *O Auto do TUTU tá no fim* fora apresentado em Assembleia do Sindicato dos Metalúrgicos, fixando acontecimentos e fatos ocorridos com muitos de seus participantes. Ainda, como se lê acima, outra característica dessa dramaturgia é o modo de produção coletivizado, negando uma concepção de "obra" artística enquanto reflexo das marcas individuais de determinada autoria.

Mas outros foram os recursos utilizados por esse teatro: "Além dos 'autos' apresentávamos cenas de peças de teatro, antigos esquetes de circo readaptados, canções, poesias compondo um repertório vivo, atual, extraído dos problemas da consciência popular, despertando-a, unificando-a, valorizando-a". (s/d, p. 3) Do teatro de rua do Centro Popular de Cultura também fizeram parte peças ditas acabadas e João das Neves dirigiu *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, divulgada por Henrique Oscar, em fevereiro de 1963:

88

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup>O Pacto de Unidade e Ação, mais conhecido pela sigla PUA, foi uma organização intersindical brasileira formada por ferroviários, marítimos e aeroviários e criada em 1961.

O grupo teatral do Centro Popular de Cultura da UNE estará apresentando todas as noites, durante trinta dias, cada vez numa praça pública, rua ou sindicato da zona norte, a peça *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, sob a direção de João das Neves.<sup>74</sup>

Em conversa sobre a pesquisa, o diretor faz o seguinte comentário sobre a montagem:

Tudo era feito com os atores, figurado pelos atores. Brasília, que tinha aqueles arcos, os atores que faziam com o corpo. Era tudo assim, com elementos de rua mesmo. Panos que se transformavam em outras coisas. (informação verbal, 2014)

A concepção de encenação da peça, que usava o corpo dos atores para construir ficcionalmente os espaços cênicos sugeridos pelo texto e tomava um mesmo objeto para a representação de tantas outras possibilidades — conforme a ideia brechtiana de que "em uma coisa existem muitas coisas" — parece afirmar uma postura anti-ilusionista de teatro, condicionada ainda por sua apresentação fora do palco tradicional. Atitude essa que remete também e mais uma vez a Bertolt Brecht que, escancarando os procedimentos de teatralização, ao invés de escondê-los, pretende que o "público se dê conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam". (SCHWARZ, 1999, p. 114) Mas essa operação parece não só relacionada a um pensamento artístico, como também determinada pelas possibilidades de realização da peça, já que ela fora encenada em cima do caminhão.

## O projeto da carreta

A disposição de ir à busca de outro público – popular – e de se investir em uma estrutura que abarcasse a mobilidade de suas produções definiu os encaminhamentos desse teatro e levou à criação da carreta do CPC, como ficou conhecido o caminhão projetado por Milton Feferman:<sup>76</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup>OSCAR, Henrique. "Teatro." In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: sábado, 9 de fevereiro de 1962, p. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Tal como na peça *Os Horácios e os Curiácios*: "Em uma coisa existem muitas coisas." BRECHT, Bertold. *Teatro Completo v. 6.* Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Arquiteto colaborador do Centro Popular de Cultura, que projetou não só a carreta, mas também o teatro do CPC que estava sendo construído no prédio da UNE, incendiado pelo golpe militar.

A carreta já é uma consequência do debate inicial, da necessidade de fazer um trabalho que tivesse uma profundidade, que não fosse tão imediato. Uma ponte entre um teatro feito meramente na rua e o teatro que nós estávamos construindo. Então você teria as três instâncias: um teatro de rua, feito no chão, digamos assim, um teatro de rua que tivesse um palco mais sofisticado, com luz e essa coisa toda, e você teria o teatro que se aproveitava dessas duas experiências. Então, quer dizer, é um projeto que foi abortado. Por isso não se pode dizer é assim e ia ser sempre assim. Não, era um projeto em construção. (informação verbal, 2014)

De acordo com o exposto acima por Neves, o projeto da carreta parece retomar algumas ideias que estavam na origem do CPC, contidas nos planos do "Tomatão", como a de viabilizar uma estrutura com maior disponibilidade de recursos. Ainda que, de acordo com suas possibilidades, ele tenha representado um passo intermediário, sem conseguir ainda se estabelecer como um projeto de "emancipação cultural" do proletariado, vislumbrado pelo CPC por meio de uma ação continuada nos locais visitados. Contudo, como também comenta Neves, esse era um "projeto em construção", que tanto partia das experiências dos primeiros anos de atuação do CPC, como embrionava perspectivas futuras de desenvolvimento, que foram abortadas pelo golpe militar.

Segundo ainda o relato de Neves, a criação da carreta não tinha como objetivo substituir as ações de caráter mais imediato, que o teatro de rua do CPC, desde suas origens, vinha realizando. Mas, pelo contrário, ela propunha outro tipo de intervenção, relacionada a produções de maior acabamento e, portanto, a um trabalho que produzisse um pensamento pela própria linguagem teatral, mantendo a proposta de acesso ao "povo". Nesse sentido, ela também representa uma ponte entre o teatro feito na rua e o teatro do CPC, que estava sendo construído no prédio da UNE, para oferecer espetáculos temática e formalmente de interesse do proletariado, a preços acessíveis à renda da classe trabalhadora. A inauguração do espaço estava programada para 5 de maio de 1964 e se daria com a estreia da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *Os Azeredos mais os Benevides*, que contava com assistência de direção de João das Neves.

Desse modo, a carreta parece corresponder, do ponto de vista da prática, a um dos principais temas discutidos pelos integrantes do Centro Popular de Cultura e que se refere à fragilidade artística de sua produção, seja ela teatral, literária, musical, etc.

Dada a sua importância, ele se vê também refletido em textos de grande circulação nos debates internos do CPC, como em *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar, também integrante da equipe cepecista. Como escreve Maria Silvia Betti sobre as colocações de Gullar: "Uma de suas principais preocupações em *Cultura posta em questão* é, precisamente, a de compensar a eventual insuficiência artística presente nelas (nas produções engajadas), ressaltando-lhes a pertinência política e cultural". (1997, p. 123) Ainda, para o autor, a cultura popular é entendida de forma mais ampla do que se vê, por exemplo, nos escritos de Carlos Estevam Martins, outra importante referência teórica para o CPC. Ela aqui representa uma forma de "denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe", "acentuando-se a necessidade de por a cultura a serviço do povo, isto é dos interesses efetivos do país". (GULLAR, 2006, p. 21) E uma das razões de sua insuficiência artística é encontrada no estratégico didatismo, determinado ainda por suas raízes sociais.

No sentido das colocações de Gullar sobre as possibilidades artísticas das produções engajadas, o projeto da carreta parece ter representado a passagem dos apontamentos sobre arte e política para uma tentativa de realização:

Na carreta, a parte que pesava muito era o material de luz, de iluminação. (...) Tínhamos os tripés, equipamento para colocar os refletores. E isso dava mão de obra, porque o material elétrico era pesado. Aquilo você tinha que levar dentro da carreta e conseguir uma ligação direta das ruas. E tinha a tramitação que às vezes era difícil. Não conseguia lugar, licença para fazer. Era complicado. Essa parte era enjoada, mas fora isso, o material cênico era muito leve. Eram panos e gente, mais nada. (informação verbal, 2014)

De acordo com o debate sobre certo aprimoramento estético, a carreta viabilizou a utilização de meios próprios ao teatro, como a iluminação, talvez lhes permitindo construir ou enfatizar ideias cênicas por meio de um recurso mais sofisticado. Assim também, o espaço previamente concebido e delimitado aos espetáculos parece ter representado um avanço em sentido artístico para o CPC. Pois, conforme o documento já citado e no que se refere aos autos: "As representações, na maioria das vezes eram interrompidas com comentários do público, acusações aos personagens satirizados". (s/d, p. 3) A esse comentário somam-se ainda outras considerações, em que a definição de teatro é explicitamente negada aos autos, que dado seu caráter informativo, são

caracterizados como "jornal vivo", uma modalidade do teatro de agitação e propaganda. O "teatro vivo" ou "teatro-jornal" surge logo após a Revolução de 1917, "relacionando-se diretamente a uma realidade que extrapola os limites da encenação". (LIMA, 2012, p.10) E essa forma, que segundo o mesmo documento parece ser interpretada apenas como meio de intervenção política, sem aparente valor artístico, "só teria importância social se pudesse ser feita em grande escala e com continuidade. Fora disso, serviu sempre mais para o fortalecimento geral do CPC e para a experimentação interna do próprio grupo". (s/d, p. 3)

Por isso, e sem deixar de lado a proposta de um teatro de *agitprop*, dados os próprios objetivos de mobilização do proletariado, a carreta parece ter sido concebida para proporcionar a exposição de temas com maior profundidade, em decorrência, principalmente, do desenvolvimento de um processo cênico. Pois, acredita-se que por sua configuração espacial e pelos recursos de que dispunha, ela possibilitou apresentações de maior duração, como no caso da representação de *Revolução na América do Sul*. E, portanto, comportou espetáculos com um maior empenho de elaboração, o que se pode observar na proposta de encenação da peça de Boal, frente ao caráter imediato e improvisacional dos esquetes representados, como diz Neves, "no chão".

Tendo em vista a exigência de um esforço maior de produção do trabalho, o projeto da carreta solicitou um setor dedicado exclusivamente a ele, como também alguém responsável por realizar os ensaios com o elenco, pensar na proposta estética do espetáculo e organizar as apresentações. E a atuação de Neves em Os Duendes parece ser um dos motivos que o levou a assumir essa função, dada a proximidade das duas experiências, em relação à produção de uma dramaturgia para tratar de assuntos de urgência nacional e à tentativa de aproximação de um público popular. Mas sua participação no Centro Popular de Cultura parece levar a consequências mais radicais a ação do grupo, permitindo-lhe investigar formas diferentes ou, como ele próprio comenta, empreender uma nova "pesquisa de linguagem", no sentido do exercício de apropriação, pelo teatro, de temas de interesse coletivo e de sua potencialização crítica.

Assim, com a entrada de João Neves para o CPC, foi criado o departamento de Teatro de Rua, que ele passa a dirigir: "A partir de determinado momento, passei a dirigir o teatro de rua. A carreta ficou comigo. Quer dizer, não só a carreta como todos

os eventos de rua. Os shows, os esquetes, tudo o que se fazia na rua". (BARCELLOS, 1994, p. 262) E, além desse trabalho, ele participou ativamente da Segunda UNE Volante, no ano 1963, que estava para sair quando de sua chegada:

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<sup>77</sup> – que foi dirigida por Carlos Kroeber. Mas aí já era um trabalho feito profissionalmente e a peça era levada a teatros fechados. Já era uma derivação do nosso trabalho. O espetáculo acontecia em espaços teatrais tradicionais, e tanto a UNE como o CPC pretendiam tirar o pagamento dessa excursão com o dinheiro da bilheteria, o que foi feito em parte (...) Aí, inclusive, nós já estávamos bem mais organizados. Lembro-me que além de dirigir a excursão, eu trabalhava como ator – fazia o velho Jerônimo, personagem principal da peça – e como assistente de direção do Carlão. Quer dizer, fiquei encarregado de adaptar a peça aos mais diversos espaços onde ela fosse apresentada e, também, fazer o teatro de rua. (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 outras pautas, a reforma universitária era um dos principais temas debatidos, por meio da organização de seminários, assembleias, reuniões com as 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.

Para além de destacar o papel decisivo que teve na Segunda UNE Volante, seu relato aponta um dado bastante importante, sobre uma "derivação do trabalho" do CPC, no sentido de sua profissionalização. Pois, ainda segundo Neves:

Nenhum de nós vivia do CPC. Ninguém era profissional do CPC.

93

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup>Essa peça de Vianna passou depois a se chamar *Quatro quadras de terra,* texto hoje disponível em :VIANNA. Oduvaldo Filho. *Oduvaldo Vianna Filho – Teatro 1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

Todos eram profissionais de outras coisas. Eu trabalhava em teatro. Quer dizer, tinha um grupo que, apesar de amador, produzia e retirava algum dinheiro para os seus componentes. Mas, quando passei para o CPC, comecei a trabalhar profissionalmente. (BARCELLOS, 1994, p. 261)

A experiência amadora a que Neves se refere parece ser ainda Os Duendes. Já no ano de 1963, ele trabalha como ator em uma montagem do Teatro Jovem que, formado a partir da encenação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, tinha agora sede própria, na Praia de Botafogo, e provavelmente alguma renda de bilheteria vertida aos seus integrantes. Tendo passado por Eugène Ionesco, o grupo dava continuidade às apresentações de peças em um ato, experimentada com o dramaturgo romeno, e levava à cena *Todo mundo ri*, espetáculo dirigido de Kleber Santos e composto por duas obras: *A ocasião desfaz o ladrão*, de Flávio Migliaccio, e *O vaso suspirado*, de Francisco Pereira da Silva.<sup>78</sup>

Apesar da atuação paralela, naquela altura de 1963, os cepecistas começavam a se organizar para tentar não só certa autonomia financeira do Centro Popular de Cultura, como para garantir sua própria subsistência. Mas essa iniciativa, segundo Maria Silvia Betti, não agradava a todos e representava o pensamento de alguns integrantes:

Para Carlos Estevam Martins, o CPC deveria sobreviver com receita própria, gerando seus próprios recursos através da prestação de serviços; já Vianinha aceitava com reservas esta ideia e defendia a sobrevivência do artista nos mesmos moldes de seu público de opção. Para ele, a participação em shows e comícios devia ter por base a identificação dos comunicadores e ativistas com o projeto em si, e não os cachês ou as formas de remuneração preestabelecidas. (1997, p. 131)

A ideia de uma autossustentação está também implicada na construção em andamento do teatro do CPC, instalado da sede da UNE. Ainda que nesse caso, para além do aspecto material, se pretendesse também a fixação de um lugar para as

Janeiro: quarta-feira, 2 de outubro, de 1963, p. 2)

\_

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup>Todo mundo ri, de acordo com o critico Henrique Oscar, teve sua pré-estreia em 1° de outubro de 1963, em benefício da Fundação Darci Vargas. A partir do dia 2, o espetáculo passaria a ser apresentado em "carreira normal", cumprindo temporada com cobrança de ingressos divulgada até dezembro de 1963. (OSCAR, Henrique. "Estreou ontem o Teatro Jovem". In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de

realizações teatrais, que não ficariam somente sujeitas à transitoriedade condicionada à característica itinerante das apresentações "na rua", complementando, como se disse, o trabalho da carreta.

Significando, portanto, que suas produções, no caso aqui específico, teatrais, vertessem alguma verba ao grupo, a venda dos espetáculos ou a cobrança dos ingressos passava a exigir uma formalização maior de suas apresentações. E a consequente necessidade de investimento no acabamento estético parece sugerir que o debate sobre a insuficiência artística das obras cepecistas, ao menos em alguma instância, estivesse relacionado à possibilidade de atribuir-lhes um valor comercial.

De qualquer forma, o aprimoramento proporcionado pelo projeto da carreta está dissociado desses objetivos, posto ele não prever nenhuma troca material pelos trabalhos apresentados e dar continuidade às realizações "na rua", tendo em vista essa vertente profissional do CPC estar ligada, como diz Neves, aos "teatros fechados". Preservando, portanto, a proposta de um teatro de agitação e propaganda e o encontro com seu primeiro e principal destinatário, o proletariado, se conclui que a carreta representou um projeto bastante significativo para o Centro Popular de Cultura, mesmo que pouco se tenha até hoje falado sobre isso.

E a principal razão que explica o fato de apenas um espetáculo ter feito parte de seu repertório deve-se a seu curto tempo de existência, já que a atuação cepecista tivera que ser forçadamente interrompida em função do golpe militar de 1964. Mas acredita-se também que certos entraves decorrentes da idealização estrutural da carreta corroboraram com a ausência de outras produções. O projeto, tal como concebido por Feferman, era a concretização de uma ideia inicial, a ser rediscutida a partir das necessidades práticas — o que não houve tempo para acontecer. E, portanto, apresentava alguns problemas de realização, que também implicavam em gastos com transporte, como comenta Neves: "O problema da carreta é que ela era construída com um tipo de madeira muito pesada. E a dificuldade era você deslocá-la, que era caro". Mas, apesar disso, diz Neves que ela "andou pelo Brasil inteiro, até a extinção do CPC. Depois, não tínhamos o que fazer com a carreta e tivemos que tocar fogo nela". (informação verbal, 2014)

Ainda, de acordo com as análises das críticas escritas por João das Neves e das experiências teatrais aqui estudadas, como sua encenação de *A grande estiagem*, esse

debate sobre a qualidade estética das produções capecistas, quando relacionado, principalmente, aos avanços que parece ter representado o projeto da carreta, faz pensar em outras possibilidades de entendimento da relação arte e política por seus integrantes. O que parece fomentado pelas teorias recém chegadas a nós, como o modelo épicodialético e, portanto, pelas leituras de Bertolt Brecht e Erwin Piscator, duas referências que, como se viu, já se faziam presentes aqui. Pois, mesmo que não tratado nesses termos, os cepecistas parecem começar a perceber as implicações políticas da forma artística, como também fala Neves:

Muito mais que influências diretas do que Brecht escreveu, tem coisas que ele mostrou para gente, que era possível, era até necessário, você ser politicamente atuante, mas sem negligenciar absolutamente a parte artística. Muito pelo contrário. Quanto mais artisticamente você era elaborado, mais você era politicamente atuante. (informação verbal, 2014)

Punha-se, portanto, em prática um novo ideário teatral, a partir do qual se começava a entender a politização do público não só pelo teor dos conteúdos representados, mas pela forma de sua apresentação. Porém, o que a fala de Neves hoje expõe de maneira clara não parece tão evidente para a época, principalmente no que se refere à elaboração de um pensamento que fundamentasse as experimentações artísticas. Estas, que procuravam abordar os problemas decorrentes de seu momento histórico e, de acordo com a leitura materialista, representavam teatralmente a luta de classes, modernizavam a cena e propunham exercícios formais de grande elaboração, que avançavam a passos muito mais largos, já que pouco era o referencial teórico a que se tinha acesso aqui para se discutir esse novo modelo teatral. Por outro lado, isso acarretava um pensamento sobre o fazer artístico que ia se constituindo a partir das próprias experimentações práticas, o que possibilitou o desenvolvimento de um processo tão fértil. De onde se ainda pode concluir sobre os avanços e recuos do teatro épico no Brasil, como se observou no estudo sobre as críticas de João das Neves.

Nesse sentido, outro relato de Neves parece apontar as confusões de entendimento que o teatro épico vinha suscitando:

A inauguração da carreta foi no Largo do Machado. (...). E lá estavam acontecendo mil coisas ao mesmo tempo. Tinha um pastor

evangélico com seus adeptos, que obviamente não iam ver a carreta. Nós começamos a peça com algumas pessoas e terminamos com muita gente assistindo, as pessoas foram chegando. Mas o Carlos Estevam, que não gostava de teatro, foi embora no começo e disse que não tinha ninguém. (...)E, baseado nessa históriado pastor, ele disse que o espetáculo era esteticista. É claro que eu tinha, e tenho pretensões estéticas e o Carlos Estevam não concordava com estas pretensões estéticas. O teatro para ele era um pretexto. Para mim, não era um pretexto, pelo contrário. (informação verbal, 2014)

Tendo em vista a peça que se apresentava e a concepção da montagem, comentada anteriormente, o "esteticismo" de que se fala acima parece mais uma vez corroborar com o não entendimento de um fazer teatral que se revela político para além da imediaticidade da mensagem que se pretende comunicar. No caso do teatro épico, ainda que seja um potente instrumento de politização, ele não pode ser de fato tomado como um pretexto, já que o aprendizado que ele propõe está também na esfera da linguagem. Mas o que parece fundamentar o episódio relatado por Neves é ainda teorizado por Carlos Estevam Martins e pode ser encontrado em trecho do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*:

O balanço das relações entre a arte popular revolucionária e a arte ilustrada das elites dirigentes só pode ser levado a efeito metodicamente se distinguirmos, num primeiro momento, as questões relativas à forma daqueles que dizem respeito ao conteúdo. Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina, para aqueles que a praticam, as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo. Com efeito, seria uma atitude acrítica e irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte de massas no que se refere às possibilidades formais que a ela encerra. (1978, p. 74)

No documento citado, a arte ilustrada ou uma arte burguesa, dirigida às minorias, é, como se lê acima, contraposta à arte popular revolucionária, feita pelo CPC, e definida por sua superioridade formal. Do que se pode perceber uma visão dicotômica de forma e conteúdo, tomados como aspectos distintos da criação artística e sujeitos a manipulações que correspondem à liberdade de criação, no caso da primeira, e à submissão a certo padrão, no caso do engajamento. Cabe aqui também destacar o mesmo tema discutido por Bertolt Brecht no texto citado por Neves em sua crítica à peça *Revolução na América do Sul*, "A utilização de um modelo restringe a liberdade

artística?", posto algumas colocações de Martins se aproximarem do exposto pelo dramaturgo alemão:

E 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 libertarem-se de preconceitos, convenções e complexos centenários. E encontram-se, sobretudo, numa dependência absolutamente indigna em relação ao "seu" público. Têm de "manter viva a sua atenção", de o pôr num "estado de tensão", isto é, têm de preparar as primeiras cenas de modo que o público "embarque"; têm de aplicar-lhes massagens psíquicas; têm de auscultar o gosto do público e de guiar-se por ele; o objetivo da sua atividade, em suma, não é divertirem-se, e para edificá-la utilizam craveiras que lhes são estranhas. Os nossos teatros revelam, ainda, no fundo, uma atitude mercantil em relação ao público. Como pode haver liberdade, se tal liberdade viria a perder-se? Sobretudo a liberdade de escolher a forma pela qual servir o público. (2005, p. 219)

Carlos Estevam Martins parte da mesma ideia, mas a apresenta em chave oposta. E, a partir da relação artista-público, afirma os limites à liberdade criativa quando se pretende um trabalho de militância, que tem por objetivo falar a uma classe que não a de seus produtores:

(...) ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular artisticamente os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles soluções consentâneas com os interesses gerais de toda a sociedade. Entretanto, por sua origem pequeno-burguesa, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se imporem limites à atividade criadora, cercando-a em seu livre desenvolvimento. (1979, p. 71).

O exposto acima, somado à citação feita por Neves em sua crítica, permite ainda pensar no texto de Brecht como uma possível referência teórica para os artistas militantes do período. Porém, como se apontou anteriormente, o próprio dramaturgo não propunha uma definição para o teatro épico, enquanto um padrão a que o artista

devesse se submeter, como defende Martins. Pois a mudança de paradigma que propõe esse modelo formal está muito mais relacionada a uma atitude crítica, que se opõe aos preceitos dramáticos e conta, aliás, com referências variadas de criação, como a ópera, o teatro chinês e o classicismo shakespeariano.

A tais considerações de Estevam, se somam também as distinções entre uma *arte do povo*: "produto das comunidades economicamente atrasadas", em que "o artista não se distingue da massa consumidora" e "não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada"; e uma *arte popular*: característica dos centros urbanos e marcada pela divisão social do trabalho, que prevê uma massa consumidora, "receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas". (1979, p. 72) Ambas, portanto, são alienadas, por não cumprirem o papel da arte popular revolucionária, qual seja: "a transmissão de conteúdos de inversão da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência". (1979, p. 74)

Ao classificar as possibilidades artísticas, mais uma vez se observa que Martins não parece perceber as implicações formais de tais manifestações, já que o caráter revolucionário da arte do CPC se faz por meio da "transmissão de conteúdos" e "conceitos". Com isso, e mesmo que claramente esse não seja seu objetivo, acaba o autor por afirmar certos padrões culturais burgueses, como quando declara a superioridade formal da arte ilustrada. Nesses momentos, sua concepção artística acaba até por se aproximar da propagada pelos teatrólogos franceses, que, como se viu ecoada na crítica de Barbara Heliodora, parte do valor incontestável da "alta cultura", à qual, de acordo com seus ideais de "popularização", deve ser garantido o acesso do "povo". A distinção entre as formas artísticas, considerando-se o grau de "elevação" de uma arte em detrimento de outra, parece também corroborar com o preconceito em relação às nossas tradições populares, como se viu no caso da crítica de Neves à peça Revolução, sobre o gênero teatral da revista. Porém, no caso de Martins, não se trata de perpetuar uma cultura burguesa e, sim de contrapô-la a realizações de "inegável" inferioridade artística, mas de objetivos "superiores". O argumento, que quase afirma um compromisso moral do artista e, por isso, fora tantas vezes acusado de autoritário, não parece perceber o caráter histórico das formas de arte e que, se há distinção entre as manifestações culturais, e há, ela não se faz no ato classificatório de supervalorização ou desqualificação, ou mesmo no "dever" de submissão, e sim porque elas carregam visões de mundo diferentes expressas em suas diferentes relações de feitura, desde os modos de produção até o acabamento estético.

No entanto, de acordo com o que se tentou aqui documentar em relação à prática do CPC, a dimensão de seus trabalhos supera qualquer pensamento estanque e redimensiona, inclusive, as teorizações a respeito, tendo em vista, como já se disse, o descompasso entre o que se produzia artisticamente e sobre como se pensava essa produção. E cabe aqui dizer que, além das atividades teatrais, a que esse estudo se dedica, tendo em vista estar relacionada à atuação de João das Neves, outras foram suas realizações, como a Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, que teve 28 volumes publicados em associação com a editora Civilização Brasileira e o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955-64); a gravação do LP *O Povo Canta*; a produção cinematográfica de *Cinco vezes favela*; e a criação da Prodac, distribuidora de livros e discos. E, como se vê, cada uma delas expressando uma esfera cultural diferente, de acordo com a proposta cepecista, de aglutinar artistas e intelectuais dispostos a pensar e discutir e mesmo reinventar a política e as artes nacionais.

Ainda, para dar continuidade à análise e documentação do ponto de vista de Neves sobre o trabalho do Centro Popular de Cultura, recorreremos a uma peça de sua autoria, *Assim era o CPC*, que dramaturgicamente se apresenta como um registro de sua avaliação posterior da atuação no pré-64.

#### Assim era o CPC

De acordo com a cópia datilografada – cedida à pesquisa pelo autor – a peça apresenta 28 páginas, sendo que as primeiras oito são dedicadas a *O quintal*. Entre depoimentos dos participantes do Centro Popular de Cultura e alguns textos e canções produzidos para a ocasião de sua escrita, três obras ocupam lugar de destaque nos encaminhamentos dramatúrgicos. Recortadas ou na íntegra, são elas: a *Canção do subdesenvolvido*, com letra de Carlos Lyra e Francisco de Assis; e as peças *A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão*, de Arnaldo Jabor, e o *Auto dos noventa e nove por* 

*cento*, resultado de criação coletiva.<sup>79</sup> E, tendo em vista terem sido tomadas para os objetivos do texto de apresentar o CPC, essas parecem ser, para Neves, produções emblemáticas, no sentido dos debates por elas propostos, da forma utilizada e também da popularidade alcançada. Organizando, de certa forma, a proposta dramatúrgica, um grupo de estudantes, representando outro plano temporal, a universidade hoje – ou no momento de escrita de *Assim era o CPC* –, discute, ensaia e apresenta tais obras.

O texto foi escrito em 2001, sob encomenda de Ana Paula Barbosa Corrêa, na época, docente no Curso de Comunicação Social da Fundação Mineira de Educação e Cultura (Fumec), em Belo Horizonte, e coordenadora do Teatro Universitário de Agitação, grupo de estudantes da universidade, para o qual se destinava *Assim era o CPC*. Paulo César Bicalho<sup>80</sup> foi convidado para dirigi-lo e acabou renomeando o espetáculo, que passou a se chamar: *E o ouro: quanto vale?!* Essa alteração, fazendo alusão à privatização da mineradora Vale do Rio Doce, foi, no entanto, protestada pelo autor. Pois, apesar da proposta de diálogo com o momento historio de sua encenação, como o título original expressa, sua intenção ao escrever a peça era apresentar o Centro Popular de Cultura:

(...) queria mostrar como o CPC era, como funcionava. Mecanismos internos, como nós fazíamos os textos imediatos e o tipo de discussão que tínhamos lá dentro. A gente discutia muito, ainda que não parecesse. Era para mostrar também umas coisas que tinham sido feitas no CPC. (informação verbal, 2014)

Para tanto, utilizou-se ele de algumas de suas mais emblemáticas obras e tentou representar o ambiente em que elas foram produzidas. Mas a peça é composta de duas partes, escritas em diferentes momentos e com distintas finalidades. A primeira delas chama-se *O quintal* e foi escrita:

\_

<sup>79</sup> Os autores do texto são: Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup>Paulo César Bicalho (São Gotardo, MG, 1939) é diretor, dramaturgo e pesquisador de teatro. Iniciou sua trajetória artística em 1960, no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. Dirigiu e escreveu várias peças, entre elas: Ó: a família do seu Nelsinho tem insônia, baseada no universo de Nelson Rodrigues, e Kaf Kaf Kafka – uma comédia pós-contemporânea: você ri no mês seguinte, ambas em parceria com sua filha, Papoula Bicalho.

(...) por ocasião de um espetáculo que foi denominado *Feira brasileira de opinião*. A encomenda da peça veio da parte de Ruth Escobar (atriz e produtora) que recebeu da Editora Global a liberdade de escolha do material para compor uma coleção de teatro. 81

# O quintal

O texto, de 1977, foi publicado um ano depois, juntamente com outras peças de um ato<sup>82</sup> – condição de compilação das obras – e com o nome do espetáculo, que não chegou a se realizar devido à censura militar. As peças reunidas no volume procuraram atender à questão que serviu de estímulo à escrita: "Quem somos, a que viemos, quem é o povo?" E, nesse sentido, Neves fala sobre a resposta que pretendeu com *O quintal*: "O Brasil daqueles dias, de 1977, eu via como uma consequência do que aconteceu em 1964. E eu tinha essa vivência da saída do prédio da UNE. Então resolvi escrever sobre isso". (informação verbal, 2014)

Ainda, segundo Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, *O quintal* teria sua primeira representação em 1981, no Festival Internacional de Londrina – Filo, com direção de Nitis Jacon, também diretora do evento.

Dois são os estudos disponíveis sobre a peça de João das Neves: o artigo já citado de Marques, intitulado "O outro lado do quintal" e publicado nos Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – Anpuh, realizado em julho de 2013, na cidade de Natal; e "Um quintal de resistência", capítulo da dissertação de mestrado de Marilia Gomes Henrique, apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2006, sob a orientação de Suzi Frankl Sperber e com o título *O realismo-encantatório de João das Neves*. Ambas as pesquisas se dedicam à análise do texto, principalmente, no que se refere à sua constituição formal e suas relações com a produção dramatúrgica do autor na década de 1970 e 80.

-

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> MARQUES, Maria do P. S. C. Publicação digital dos anais do XXVII Simpósio Nacional de História – Anpuh. Natal: julho de 2013. (Acessado em 4 de novembro de 2013: <a href="http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364922438">http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364922438</a> ARQUIVO OquintalMariadoSocorro. pdf)

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Outros textos reunidos na publicação são: *O engano*, de Carlos Henrique de Escobar; *Última instância*, de Carlos Queiroz Telles; *O túnel*, de Dias Gomes; *Janelas abertas*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A zebra*, de Jorge Andrade; *O mito*, de Lauro Cesar Muniz; *Sobrevividos*, de Leilah Assunção; *Contatos amazônicos do terceiro grau*, de Márcio Souza; *Cemitério sem cruzes*, de Maria Adelaide Amaral; de acordo com a ordem da edição, e mais o "Prefácio em forma de peça", de Décio de Almeida Prado. (In: *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.)

Mas, à diferença dos estudos citados, toma-se aqui *O quintal* como elemento de composição de um todo maior e, portanto, de seu sentido dentro de *Assim era o CPC*. Desse modo, o texto se constitui de três cenas, que se passam todas no mesmo espaço:

## CENÁRIO – Um quintal

No fundo, um muro muito alto que toma toda a extensão do palco. Numa das laterais, um latão de querosene embaixo de uma bica d'água. No primeiro plano e de encontro à boca de cena, de dentro para fora uma enorme escada que se perde entre as bambolinas. (ESCOBAR, 1978, p. 113)

Latas de tinta e uma brocha, pincelão ou trincha são ainda adereços do primeiro quadro, relacionados à ação das personagens Inácio e José, pintores, entre 25 e 35 anos que, como ainda indica a rubrica: "(...) podem ser também mais idosos. Só não devem ser mais jovens". Ao começar a peça, os dois trabalhadores já estão em cena e realizam as atividades que definem seu papel social na ficção. Os primeiros diálogos, portanto, se referem a esse universo e ajudam na identificação, pelo público, da função por eles exercida.

Logo fica-se sabendo que já estão no fim do expediente e que, se não se apressarem, neste dia especificamente, correrão o risco de ficar presos no trânsito ou ali mesmo, do que se conclui algo atípico. O tema seguinte faz referência ao que está para acontecer, ao discutirem sobre a legalidade que seria garantida pelas tropas do centro e do sul, segundo um tal "velhote", que lhes parece informado. E, desse mote temático, chega-se então ao assunto dos "meninos":

Inácio - (...) Você viu o cara aquele?

José - Que cara?

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

José - Que legalidade?

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

José - Será que tão mesmo?

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

José - Quem disse?

Inácio - Ora, quem. Os meninos aí.

José - E os meninos sabem de nada, Inácio?

Inácio - É, coitados. Não sabem mesmo. Mas pelo menos se esforçam. Fazem alguma coisa.

José - Pura barulheira. Coisa de filinho de papai.

Inácio - Que é isso, José? Os meninos são sinceros.

José - É são. E daí? Não deixam de ser filhinhos de papai. (ESCOBAR, 1978, p. 114-115)

A presença dos dois trabalhadores fazendo os últimos acabamentos na pintura do espaço faz clara alusão ao teatro, em fase de finalização, do Centro Popular de Cultura, que seria brevemente inaugurado no prédio da UNE, com a estreia da peça de Vianna, *Os Azeredos mais os Benevides*. E, por sua vez, a apreensão das personagens sobre sua saída remete diretamente ao dia 31 de março de 1964. No entanto, os diálogos sobre o que está por vir parecem apontar para um alheamento, da parte do proletariado, do golpe em andamento.

De acordo com as indicações das idades das personagens e do modo como os cepecistas são denominados, "os meninos", Neves parece querer marcar o caráter jovem do CPC. E, para além do ponto de vista dos trabalhadores, o autor aqui parece revelar a si mesmo em avaliação distanciada. Segundo a fala dos operários, eles também são apontados como "filhinhos de papai", definindo o pertencimento de classe – média – dos estudantes, artistas e intelectuais que integravam o CPC. Mas, nesse sentido, uma fala acrescida ao texto original se faz da maior relevância:

Inácio - Que é isso, José? Os meninos são sinceros. E engraçados. Tu ontem mesmo tava morrendo de rir vendo eles treinarem aquele negócio do tio Sam. (NEVES, 2001, p. 2<sup>83</sup>)

\_

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> Retirado do original cedido à pesquisa. As demais citações do texto só serão acompanhas do ano que o referencia.

Na versão que compõe *Assim era o CPC*, o comentário de Inácio sobre José ter se divertido com as cenas de tio Sam revela a afinidade estética e ideológica entre espectador e espetáculo ou a ideia anunciada, ainda que essa adesão se faça por meio riso. Ao contrário de José, seu colega expressa certo respeito e até afeição pelos "meninos" que, segundo ele "se esforçam" e "são sinceros". Assim, se vê que Neves não quer afirmar uma visão única sobre o CPC, mas um modo de se enxergá-lo a partir de posições de classe, como ele mesmo comenta:

Nas críticas que fazem ao CPC, dizem sempre que nós estávamos distantes do povo. Em certo sentido estávamos. Mas, o que nós fazíamos não era *in loco*. Dizer que o que nós fazíamos o povo não entendia também é demais. Acende uma luz pela primeira vez, bota a pulga atrás da orelha. É uma atitude sectária dizer: "Não, ninguém entendia!" (informação verbal, 2014)

A transição da primeira para a segunda cena se faz por uma indicação para que se aumente progressivamente o som – presente desde a preparação dos pintores para saírem – de acordo com a nota que o descreve no início da peça: "Ruído de uma multidão furiosa: este ruído partirá sempre da sala de espera, de modo a dar a impressão que a plateia é o interior da sede da UNE, a própria frente do teatro". (NEVES, 2001, p. 1) Mas a referência à entidade estudantil é também acrescida ao texto original, que só apresenta as notas de som. A necessidade de frisar o contexto a que a peça remete se faz presente em outros momentos e talvez se justifique por esclarecer aos alunos que iriam representar *Assim era o CPC* sobre as circunstâncias que ele apresenta. Nesse sentido, há ainda um acréscimo na rubrica de abertura do texto: "Dois telões laterais onde podem ser projetados dispositivos ou cenas de documentários dos anos 60, de preferência, as fotos da sede da UNE no dia 1° de abril de 1964, quando de sua invasão. A data 1° de abril de 1964 deve ser bem visível". (NEVES, 2001, p. 1)

Ao que o som cessa, ouve-se uma rajada de metralhadoras e as luzes se acendem. Um dos ditos "meninos" vem da plateia, assustado, pega a escada de onde foi deixada por Inácio e José e a encosta na parede ao fundo do teatro. A rubrica ainda sinaliza que: "Apesar do muro ser alto, a escada que é muito mais, fica bastante inclinada, num ângulo de mais ou menos 45°, formando uma espécie de escadaria para

o infinito ou para o vazio". (ESCOBAR, 1978, p. 116 – grifo da autora) Feita essa operação, ele sai novamente pela sala de espera do teatro e outros três rapazes muito assustados sobem a escada de cócoras. Esses são seguidos pelo rapaz que mudou a escada, que repete a ação sozinho. E à nota de som anterior, acrescenta-se essa, remetendo à reação dos prédios vizinhos a UNE, quando da saída dos estudantes:

Além do barulho na sala de espera, ouve-se agora, de dentro do palco e partindo das laterais vaias e palavrões indistintos. Os rapazes olham com dificuldade para o alto, nas laterais do palco, como se de cada lado houvesse prédios altos de onde partisse a gritaria. (ESCOBAR, 1978, p. 116)

Todos os quatro, conforme a rubrica inicial, são estudantes, "entre 18 e 25 anos no máximo". Bem como Clara, (entre 18 e 22) e Luiz (20 e 22 anos), que dão continuidade imediata à cena. O que engendra os diálogos entre o casal de namorados é o fato de Luiz querer voltar para destruir o que resta dos arquivos e tirar os fusíveis do teatro, a que Clara terminantemente se opõe, propondo que, assim como os demais, também abandonem o prédio. E, apesar da situação limite e do envolvimento das personagens, eles não perdem a perspectiva da militância enquanto expõem, um ao outro, suas posições, sobre o que Neves comenta:

(...) eu acho que as duas posições são excludentes, ao mesmo tempo em que não são. Porque a postura do Luiz de querer salvar as coisas é correta. Mas ela é romântica... (...) Porque naquele instante não tem mais o que salvar. Se havia alguma coisa a salvar, documentos, etc., que se tivesse feito isso antes. O que Clara diz é uma coisa sensata, quer dizer, não é por você tirar um documento ou dois de lá que você vai salvar o movimento. Pois já está ruindo tudo. Na verdade, é uma atitude quixotesca, você vai se matar. E isso julgando minha própria atitude no dia. Eu quis voltar para tirar os fusíveis... Os caras estão entrando para tocar fogo e eu querendo desligar os fusíveis. (informação verbal, 2014)

Como se vê, Neves não pretendeu defender nenhum posicionamento em relação à atitude a ser tomada naquele momento. Pelo contrário, procurou ele problematizar as posições de ambos e, assim, construir a análise e fundamentar um

pensamento crítico, a partir de perspectivas diferentes de militância em uma situação limite. Até porque, como se vê, o papel representado por Luiz na ficção corresponde à sua própria postura no dia do incêndio do prédio da UNE. E, desse mesmo modo, outros momentos da peça espelham a realidade:

Clara - (...) só ficamos nós, Luiz. Oito idiotas pra ver a fogueira que esses filhos da puta atearam. (...) "Não abandonem as entidades." Muito bonita a palavra de ordem. Mas nós fomos abandonados aqui, como patetas. (ESCOBAR, 1978, p. 117)

E um pouco mais a frente:

Clara - (...) se esqueceram de botar ao menos uma merda de um revólver em nossas mãos. Um só, com seis balas que fosse, pra gente poder dar um tiro nos miolos quando... fosse impossível resistir à invasão desses filhos da puta com a nossa simples presença, alguns cabos de vassoura e o nosso fracasso. (ESCOBAR, 1978, p. 118)

Como se disse, o apresentado acima coincide com as circunstâncias relatadas por Neves:

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, 1994, p. 266)

Pela identificação histórica que o relato de Neves permite, os dois estudantes da ficção são, portanto, militantes do Partido Comunista, assim como João das Neves e muitos outros integrantes do Centro Popular de Cultura. Mas, tendo em vista a narração acima e a ficcionalização dos fatos, Clara parece falar por seu autor, no sentido da

crítica que faz ao PC. Para tanto, Neves opõe as instruções a seus militantes para permanecerem em suas bases, evitando dessa forma que fossem invadidas, à fragilidade das condições em que se encontravam, descritas pela personagem — "com a nossa simples presença, alguns cabos de vassoura e o nosso fracasso", aludindo ainda à tentativa de reação de Vereza. E o efeito crítico, que tal contradição evidencia, é afirmado em avaliação feita por Neves hoje: "(...) acho uma atitude absolutamente inconsequente. Até criminosa em certo sentido, que é jogar pessoas às feras". (informação verbal, 2014)

Se o posicionamento de Clara se mantém até o final da cena, Luiz também se mostra inabalável sobre a necessidade de destruir os arquivos. E, ao contrário de sua parceira, ele compactua expressamente com a irresponsabilidade dos dirigentes do Partido, alegando que "tinham de se preservar". Em sua fala conclusiva sobre o assunto e imediatamente anterior à despedida do casal, ele chega mesmo a dizer: "Se escapar já posso até me candidatar à dirigente". Motivação que não se sabe se vislumbrando uma guinada política do PC ou a satisfação de seus desejos pessoais de militante, condizente com certo "heroísmo" de sua ação, como também observa Clara. De qualquer forma, Luiz se define com um militante "fiel" do Partido, que não aceita ou mesmo compreende a derrota da esquerda no pré-64, espelhando um pensamento muito presente no pós-golpe, principalmente, no que se refere à absorção de seus resultados nas produções artísticas.

Há, ainda, a representação, por meio das duas personagens, de pontos de vista diferentes sobre as avaliações de suas ações de militância, enquanto objetivos, alcances e consequências. E esse debate é deflagrado pelo fuzilamento dos dois pintores ao saírem do prédio, sobre o que se sabe por Clara, que toma os assassinatos como forma de convencer seu companheiro que, àquela altura, sua ação não faz mais sentido, pois o golpe já está nas ruas. Luiz, no entanto, não quer aceitar, contra-argumentando: "Os pintores estavam desprevenidos, Clara. Não estavam preparados para nada, não sabiam de nada. Por isso foram apanhados". O diálogo do casal continua, expondo em termos quase didáticos, as estratégias políticas do PC em relação ao alcance dos movimentos do pré-64 para a organização do proletariado:

Clara - (...) Luiz, o que é que nós sabemos? Nada. A não ser que eles estão lá na frente armados até os dentes e querendo nos eliminar. Que eles sempre tiveram à frente e armados até os dentes. Enquanto isso nós falávamos, cantávamos, representávamos e nem fomos capazes de ao menos prevenir dois pobres diabos que não tinham nada com isso. Que só queriam voltar para suas casas.

Luiz - Não diga isso, Clara. A nossa Luta é deles. Nós lutamos por eles.

Clara - Mentira. Nós mentimos o tempo todo. Eles nem sequer sabiam do que se tratava. Nós mentimos. Mentimos sempre. Sempre. Como eles sempre mentiram a nós. Eles, os cretinos que ficavam na merda da legalidade, na merda da luta pelo povo. Mas se esqueceram de consultar o povo. (ESCOBAR, 1978, pp. 117-18)

O expresso na fala de Clara parece apontar os limites da mobilização popular:

Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 1964. Muito mais anti-imperialista que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil. (SCHWARZ, 1978, pp. 64-65)

O fuzilamento dos pintores à porta do teatro, ainda que ficcional, parece mesmo um fato exemplar do acima citado, tendo em vista o "despreparo" dos trabalhadores – como fala Luiz, endossado por Schwarz – e o contato direto com os militantes do PC. De qualquer forma, o exposto por Neves na voz de Clara não pretende desautorizar a experiência do CPC – como muito se pode ver no processo de autocrítica do pós-64. Isso porque se tentou anunciar ao longo do texto – mesmo que não deliberadamente, segundo o autor – uma distinção entre o Partido, enquanto organização, e seus militantes, dos quais alguns membros faziam parte do Centro Popular de Cultura. E o próprio dia do golpe já parece dar provas de que, ao menos do ponto de vista material, eles estavam na mesma posição dos trabalhadores, tão "despreparados" quanto.

A relação entre o Centro Popular de Cultura e o Partido Comunista Brasileiro é,

aliás, um tema da maior importância, sempre retomado por João das Neves em depoimentos e entrevistas sobre o assunto. Pois muitos estudos até hoje sustentam a ideia de uma suposta subordinação artística do primeiro, que não passaria de um órgão cultural do PC, ao que Neves se contrapõe:

(...) 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. (informação verbal, 2014)

Pelo exposto acima, pode-se observar que o Partido não só apoiava o CPC, como também se fazia presente, mas não tinha ligações organizacionais com os cepecistas, no sentido de lhes impor normas de conduta ou pautas para debate. Até porque, ainda segundo Neves: "Todas as correntes que circulavam pela União Nacional dos Estudantes, pelo movimento estudantil em geral, estavam dentro do CPC também. Predominavam pessoas do PC, mas isso não chegava a ser uma corrente hegemônica dentro do CPC". (BARCELLOS, 1994, p. 261) De onde se conclui que, se havia pessoas que agiam em consonância com o PC dentro do CPC, elas assim o faziam por sua própria conta.

Ainda, na terceira e última cena, volta-se no tempo e à entrada dos pintores. A conversa é compactada e os diálogos apresentam apenas o universo do trabalho. Mas, o final surpreende, quando as personagens ponderam ser mais prudente não sair pela frente do teatro, a que Inácio alega que serão metralhados. E, assim como os estudantes, decidem subir as escadas do quintal, de acordo com a rubrica: "Sobem a escada tranquilamente. De pé. As vaias nas laterais do palco começam a ser ouvidas até serem ensurdecedoras. Ao chegarem no alto da escada os dois olham para as laterais no alto e para frente". (ESCOBAR, 1978, p. 121) Além da postura de enfretamento, "de pé", ressaltada em outras passagens do texto, o mesmo Inácio comenta: "Que filhos da puta!" a que José responde: "Deixa eles". A cena parece, assim, abrir espaço para as possibilidades do CPC que, no entanto, não conseguiu atingir o alcance pretendido:

De um modo geral, as histórias disponíveis sobre o teatro de agitprop – inclusive o da União Soviética – dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geograficamente. Foi o que aconteceu em países como União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. (...) O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento – a derrota – sem ter conhecido a experiência específica do segundo. (COSTA, 1996, p. 96)

Nesse sentido, a peça, principalmente por meio de Clara, parece apontar, de forma bastante lúcida, os limites da arte como incitação à ação política no Brasil, como analisado acima por Iná Camargo Costa. E, a retomada da primeira cena, já reescrita, parece ver a mobilização das classes trabalhadoras como possibilidade palpável, caso a experiência do CPC não tivesse sido forçadamente interrompida. Possibilidade essa que é validada, enquanto objetivos, pela fala de Inácio sobre a sinceridade dos "meninos" do teatro, e complementada por Luiz: "Nós erramos, sim. Os dirigentes erraram. Todos erramos. Mas fomos honestos, lutamos por uma coisa que valia a pena. E vamos continuar a lutar".

Ainda, sobre a ideia de *O quintal* abrir o texto de *Assim era o CPC*, Neves diz:

Era exatamente para mostrar o fim de um sonho. <sup>84</sup> Acabou esse sonho e eu queria mostrar que sonho era esse. A ideia era essa. E, como você deve ter percebido, eu não sou muito das coisas com começo, meio e fim, muito cronológicas. Eu gosto de quebrar as coisas: fazer o tempo voltar... Enfim, essa é uma característica do meu trabalho, inclusive. (informação verbal, 2014)

A característica de que fala Neves é não só uma marca de seu trabalho como também um traço da dramaturgia épica e, portanto, contrário aos preceitos da forma do

interrompido (1961 – 1964). São Paulo: Porto Calendário, 1997)

-

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Essa fala de João das Neves faz lembrar o título do livro de Beatriz Domont: *O Centro Popular de Cultura da UNE: Um sonho interrompido (1961 – 1964)*. Mas, na obra da autora, a ideia a que o título remete é a de interrupção, subentendendo a rearticulação de forças em outro momento histórico. Enquanto Neves parece expressar um sentimento de derrota, de que nada sobrou depois do forçado desmembramento do CPC. (DOMONT, Beatriz. *O Centro Popular de Cultura da UNE: Um sonho* 

drama, em que a ordenação cronológica dos acontecimentos cumpre enredar progressiva e emocionalmente o espectador. Para tanto, seu tempo deve ser o do eterno "presente", ou seja, "cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser 'prenhe de futuro". (SZONDI, 2001, p. 32) Pois, desse modo, a expectativa dramática tem assim seu êxito ao criar a ilusão do desenvolvimento das cenas no momento mesmo de sua apresentação, de tal modo que o encadeamento dos fatos resulte na inevitabilidade dos eventos representados.

De acordo com o exposto acima: "A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação". (SZONDI, 2001, p. 33) Assim, a estrutura dramatúrgica proposta por Neves vem negar a lógica dramática, ao manipular o tempo para mostrar primeiramente "o fim de um sonho" ou o episódio que factualmente marca o encerramento das atividades do CPC. E essa proposta de escrita parece ter atendido à necessária de historização, para tratar de um assunto como o Centro Popular de Cultura, indubitavelmente da instância épica. Pois, como escreve Peter Szondi, a operação realizada pelo autor parece extrapolar a ficção, remetendo às implicações históricas que resultaram no desastroso incêndio do prédio da UNE, como também às consequências da tomada do poder pelos militares, representada pela "escadaria para o vazio". Nesse sentido, pode-se dizer ainda que a peça, tal como ele a concebeu, se caracteriza como uma forma documental, se aproximando do teatro documentário, que é também de caráter épico.

#### A estória do Formiguinho

A rubrica que segue ao término de *O quintal* descreve alguns grupos de estudantes espalhados pela plateia e em diferentes atividades: leem algum texto, discutem o roteiro de um filme, tocam instrumentos. Todos falam ao mesmo tempo e tentam chamar a atenção para seu trabalho. A ideia é que as cenas sejam simultâneas, dando a impressão de uma "grande bagunça". Após esse momento inicial, o foco se volta novamente para o palco do teatro, onde um ator explica a seu grupo o roteiro da peça de Jabor e, na sequência, se tem a representação de uma de suas cenas. Ainda, sobre a opção de tomar *A estória do Formiguinho*, segundo Fernando Peixoto, "um dos maiores êxitos do CPC" (1989, p. 19), Neves diz:

Eu acho que é mais pelo caráter do texto, por ser mais extenso. Que fez parte da primeira UNE Volante, em 1962. É um texto significativo dentro do CPC, por isso o escolhi. Resume um pouco nossa proposta. (...) Pela forma da peça, que tinha todos os elementos do teatro de rua. E pelos assuntos que aborda, coisas do momento: invasão das Coca-Colas da vida, dos postos. Porque a Petrobras já fazia extrações de petróleo, mas a discussão não era o petróleo era a Petrobras. Reforma agrária e todos os assuntos que eram debatidos dentro do CPC. O texto abrange isso. (informação verbal, 2014)

No que se refere à proposta formal da peça, citada por Neves, Arnaldo Jabor parece ter observado as experiências épicas anteriores para escrevê-la e, de acordo com *Revolução na América do Sul* e, principalmente, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, foi ela estruturada dramaturgicamente em quadros independentes. Também apoiada no gênero teatral da revista, conta com a presença de um *compère* ou *compadre*, Formiguinho, e, assim como o Desgraçado 4, sua busca é o que alinhava as cenas, chegando ele inclusive a conclusões aproximadas às da personagem de Vianna. No entanto, as motivações iniciais de ambos são bastante diferentes, pois, enquanto a procura de D4 é de ordem coletiva, Formiguinho se move pela razão de construir uma porta para seu barraco, que "entra vento, entra rato, entra home, entra mulher". (PEIXOTO, 1989, p. 92) E, nesse sentido, as ações da personagem são balizadas por necessidades materiais concretas, inerentes à classe a que pertence, o que ainda o assemelha à ingenuidade de um José da Silva. A peça, portanto, dá continuidade às nossas primeiras experiências épicas — comentadas anteriormente —, consolidando os caminhos delineados por esse teatro entre nós.

Formiguinho, morador de uma favela do Rio de Janeiro, é informado, por seus vizinhos, os Favelados, que para fazer as "melhorias" que almeja em seu barraco, é preciso ter licença. E aqui começa a saga da personagem, que primeiro recorre ao encarregado da favela, o "doutor", de quem escuta que o problema não é a porta ou o barraco, mas a favela – um câncer social –, aconselhando-o a procurar os "homens mais inteligentes do país" para sanar o problema: cessar a imigração nordestina. Assim, Formiguinho encontra com os representantes do saber e da política, para chegar a suas determinações econômicas, que, identificadas às orientações do Partido Comunista Brasileiro, seriam: o latifúndio e o capital estrangeiro.

Chegando Formiguinho ao nordeste, em "duelo operário-camponês", os trabalhadores se apresentam, em ritmo de samba e xote, de acordo com a identificação regional de cada um. E, ainda que por meio de apenas duas personagens, parece o autor, Arnaldo Jabor assim tentar uma representação do proletariado, o "povo", bem como das diferentes formas cultuais de manifestação popular, pelo modo como se expressam. O encontro não dá conta de unir as classes trabalhadoras — e nem parece esse seu objetivo —, mas permite estrategicamente, incluir na narrativa a apresentação da condição de vida do trabalhador do campo que, ao ouvir sobre a busca do operário, o desanima de tentar encontrar solução para alguma coisa ali.

De posto Esso em posto Esso, segue Formiguinho ao encontro de Tio Sam, para lhe pedir que compre mais caro o açúcar brasileiro, como orientado pelo Coronel, o latifundiário, a pretexto de fazer a reforma agrária, ou melhor, construir mais casas para os trabalhadores, pois, como diz: "Você é da cidade, home curto, destruído, vejai este caboclos, tudo burros, analfabégicos, tudo analfabégicos. Dono da terra tem de ser eu! Inteligentil, inteligentil. Reforma agrária é coisa séria..." (PEIXOTO, 1989, p. 93) E aqui se veem refletidos os assuntos a que se refere Neves e a imediaticidade da dramaturgia do CPC, para tratar de assuntos mais estruturais, como as reformas que, incluindo os setores educacional, fiscal, político e agrário, vinham sendo debatidas, ou a proliferação dos distribuidores de combustível da multinacional norte-americana, frente à campanha pela nacionalização da exploração do petróleo no país.

Ao encontrar Tio Sam, este alega já ter o dinheiro todo empregado e que, se aumentar o preço de importação do açúcar brasileiro, as finanças de seu país entrarão em crise. Mas ele ainda apresenta uma solução a Formiguinho e recorre ao Super-Homem, que cobra os honorários referentes à prestação de seus serviços. Do que Formiguinho volta decidido a construir sua porta, pois diz ele: "Descobri que todo mundo tá é explorando a gente. Ninguém quer nada com a gente.". (PEIXOTO, 1989, p. 97) E, incitando os outros a reagir contra o "doutor", os Favelados acabam por expulsá-lo do morro. A peça termina com Formiguinho dizendo aos demais sobre o segredo da mais-valia — ainda que não em termos didáticos, como na cena da feira de Vianna —, mas questionando os que produzem roupas e constroem casas e não têm o que vestir ou onde morar. E, ainda que as demais personagens se mostrem resistentes à sua fala, ficase sabendo de sua adesão pelo pedido de socorro do governador, que encerra a peça chamando a polícia.

Em *Assim era o CPC*, Neves escolhe a cena do encontro de Formiguinho com Tio Sam para ser representada, enquanto os acontecimentos anteriores são apresentados pelo diálogo dos atores que ensaiam a peça. Neves assim esclarece as razões de sua escolha:

Porque essa cena tem muitos desdobramentos. Ela tem muitas duplas, digamos assim. O Tio Sam era a nossa personagem principal: é o imperialismo norte-americano, ao qual o José da Silva se confrontava. Quem fazia inicialmente o Tio Sam nas ruas era o próprio Vianinha. E o Joel Barcellos fazia o José da Silva. Acho até que quem fez o Formiguinho também foi o Joel Barcellos. Depois, eu e o Carlos Vereza fizemos. O Carlos Vereza fazia o Tio Sam e eu fazia o José da Silva. Essa dupla perpassava quase todo o nosso trabalho. O Tio Sam estava metido em tudo. Se está até hoje, imagine naquela época. (...) nós pegávamos as personagens como se fossem duas máscaras de *commedia dell'arte*. E nós improvisávamos em cima dos fatos do dia. Aí era na rua, em praça pública. (informação verbal, 2014)

Seja com José da Silva ou Formiguinho, como diz Neves, essa parece ser uma prática recorrente do Teatro de Rua do CPC, já citada anteriormente. Isso deve-se aos principais elementos que ela carrega, como as personagens que didaticamente representam forças sociais antagônicas — o explorado e o explorador — e emblematicamente contrapõe o imperialismo norte-americano, um dos principais alvos da política anticapitalista do PC, ao "povo" brasileiro, como representação do nacional, a partir de uma estrutura base de cena, adaptável ao assunto de pertinência no momento.

Na tentativa ainda de caracterizá-la de um modo mais aproximado à experiência cepecista e de contar a peça em um só quadro, algumas alterações foram feitas ao original de Jabor. Além de aumentar a participação do explorado na cena, Neves também alterou seu pedido, para, de acordo com sua motivação inicial, que lhe concedesse a autorização para construir a porta de seu barraco. O que Tio Sam estranha, por não se tratar de dinheiro, como se viram outros, no início da cena, lhe solicitarem fundos com diferentes e contraditórias finalidades. E há aqui um diálogo com um momento histórico diferente, no sentido da atualização das informações que, de acordo com os objetivos de escrita de Neves, revelam o esforço de aproximação do público empreendido pelo Centro Popular de Cultura. Assim, se tais solicitações se referiam à invasão de Cuba e, na sequência, à retirada das tropas do país, elas agora se destinam ao

narcotráfico, para seu financiamento ou combate, e às ditaduras latino-americanas ou à propaganda contra as ditaduras. Nesse sentido, o Posto Esso é substituído pela proliferação das lojas do Mcdonalds e, desse modo, por outras formas de imperialismo pós-década de 1960, mais facilmente reconhecíveis pelo espectador do momento de produção de *Assim era o CPC*. Também a referência que Tio Sam faz a Monica Lewinsky<sup>85</sup> remete ao ano de 1998 e à figura de Bill Clinton, concretizando a representação do presidente norte-americano.

Ainda, o diálogo de Super-Homem com Formiguinho também ganha destaque na versão de João das Neves. O discurso do símbolo da propaganda norte-americana expõe sua condição de trabalhador autônomo e, portanto, sem vínculo empregatício, tendo que driblar a concorrência dos outros super-heróis e atribuir valor à sua atividade, para garantir sua competência e força de trabalho. E, apesar de seus poderes sobre humanos, se mostra ele também inserido na lógica capitalista – que não poupa nem mesmo os super-heróis –, cobrando a prestação de seus serviços a Formiguinho. O conteúdo da fala da personagem não sofre alteração na adaptação de Neves, mas sua forma ganha o ritmo de *rap*.

#### O tema da canção em forma de rap

Essa opção musical é, aliás, retomada em canção intitulada *Rap do Brasil pra frente*, que pretende estabelecer um diálogo crítico com a *Canção do subdesenvolvido*. Por ter sido considerada quase como um hino do Centro Popular de Cultura e da entidade a que esse se vinculava, a UNE, Neves a insere depois da cena de Formiguinho, para dar continuidade à proposta de representar o CPC. Apresentando as dinâmicas econômicas nacionais condicionadas pelas sucessivas forças imperialistas em ação no país, a canção expõe as origens históricas do subdesenvolvimento brasileiro, desde a colonização portuguesa até a dominação norte-americana. Conforme a teoria materialista, de que a produção das ideias está intimamente ligada à atividade material dos homens, para espelhar a formação histórica nacional, a assimilação de hábitos culturais importados é trabalhada não só na letra da canção, mas também refletida em sua forma, que parodia diversos ritmos musicais estrangeiros.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup>Monica Samille Lewinsky foi estagiária na Casa Branca (sede do poder executivo do governo norteamericano) durante o governo de Bill Clinton, com o qual esteve envolvida num escândalo após a divulgação de que manteve relações sexuais com o presidente.

Na sequência da canção, O *Rap do Brasil para frente* faz um balanço das primeiras décadas pós-ditadura militar e, como expresso no título, pretende uma continuidade histórica do "país subdesenvolvido" cantado anteriormente e apresentado agora no refrão: "Hoje a coisa é diferente/ O Brasil agora é outro/ Um país que foi pra frente." (NEVES, 2001, p. 18) O aparente contraponto é ironizado pelos trechos que se seguem à estrofe acima e apresentam o país daquele momento. Assim, definindo o "avanço" da nação, são expostas as heranças do regime militar, como os resultados do chamado "milagre econômico" (1969 – 1973) – que engendrou um extraordinário crescimento do setor, alçando o país à condição de 8ª potência mundial – e seus reflexos sociais: o sucateamento da educação, a mercantilização da medicina, a corrupção generalizada e a miséria em que se encontra o povo brasileiro. <sup>86</sup> A canção também faz referência ao contexto econômico em que *Assim era o CPC* foi escrito, aludindo à política do Plano Real dos governos Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso:

Hoje a coisa é diferente
O Brasil agora é outro
Um país que foi pra frente
Ele é grande e coisa e tal
É a oitava economia
No concerto universal
Vai dizer que não sabia?
O Brasil agora é outro
Um país que foi pra frente
Foi pra frente na miséria
Foi pra frente na ilusão
De que tem moeda forte
Que não há mais inflação. (NEVES, 2001, p. 18)

Ainda, a peculiaridade da opção formal do *Rap do Brasil para frente*, como também da Canção do Super-Homem, parece refletir um modo de trabalho do CPC, bem como certa concepção de cultura popular divisada por seus integrantes. De acordo

\_

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup>Segundo Boris Fausto: "Os aspectos negativos do 'milagre' foram principalmente de natureza social. (...) A política econômica de Delfim Neto (ministro da economia do governo de Emílio Garrastazu Médici) tinha o propósito de fazer crescer o bolo para só depois pensar em distribuí-lo. Alegava-se que antes do crescimento pouco ou nada havia para distribuir". Assim, a acumulação de capitais e a expansão da indústria, privilegiando as classes dominantes: "(...) resultou em uma concentração de renda acentuada que vinha já de anos anteriores. Tomando-se como 100 o índice do salário mínimo de janeiro de 1959, ele caíra para 39 em janeiro de 1973. Esse dado é bastante expressivo se levarmos em conta que, em 1972, 52,5% da população economicamente ativa recebia menos de um salário mínimo e 22, 8%, entre um e dois salários. (...) Outro aspecto negativo do 'milagre' que perdurou depois dele foi a desproporção entre o avanço econômico e o retardamento ou mesmo o abandono dos programas sociais pelo Estado. (...) O 'capitalismo selvagem' caracterizou aqueles anos e os seguintes, com seus imensos projetos que não consideravam nem a natureza nem as populações locais". (In:*História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 486-87)

com as origens do gênero musical utilizado por Neves, ele aparece como expressão dos guetos jamaicanos, servindo de fundo para discursos contra a violência nas favelas de Kingston e a situação política da ilha na década de 1960. E, mesmo já tendo sido hoje apropriado pela indústria fonográfica, quando chega aos Estados Unidos e ao Brasil, o rap é considerado violento e tipicamente de periferia, se definindo como forma de resistência ligada às classes populares. Por seu estilo de denúncia, ele surge como meio de recusa, implícita ou explícita, à cultura dominante, no sentido da cultura da classe dominante, se configurando assim, como uma manifestação artística popular. (C.f. ANDRADE, 2000)

Pensando-se a operação formal realizada por Neves em termos de apresentação do CPC, a opção pelo *rap* parece revelar a busca pela comunicação direta com um determinado público. Mas, tendo em vista o fato do texto ter sido escrito para ser representado dentro da universidade e, portanto, por e para jovens estudantes de classe média, a forma utilizada não parece identificar-se com seu destinatário. Do que se conclui que Neves pretendeu espelhar o trabalho de pesquisa empreendido nas produções do CPC, que, como aqui se supõe, buscava referências artísticas populares, para abordar assuntos relacionados ao momento histórico, como se viu nos exemplos aqui citados. No caso, pode-se também observar que não se trata de qualquer opção formal, mas de uma manifestação que, originalmente se define como contestadora e de resistência, mesmo quando não articula formulações política em suas denúncias. Assim, a cultura popular, quando tomada por Neves, não parece anulada de seus propósitos mais imediatos, posto que seus objetivos primeiros parecem preservados e intensificados no diálogo a que se destinam.

### O auto dos 99%

O texto segue apresentando mais uma criação do CPC: *O auto dos 99%*. E, agora sim, as razões para tal escolha parecem, obviamente, relacionadas a seu público de destino e ao debate em âmbito universitário:

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 auto 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)

Antes de ter início a representação da peça propriamente dita, o grupo de atores entra com os textos na mão e um deles explica ao público:

Ator - Olha aí pessoal, vocês vão desculpando. Sei que todo mundo pagou pra ver o espetáculo, mas o espetáculo não está pronto. Pois é, essa encomenda da UNE veio em cima da hora, porra. Vai daí o texto ficou ponto, mas o espetáculo a gente vai aprontando durante a viagem. Assim é até melhor, né? Que a gente vai discutindo com vocês e coisa e tal. A gente tá inaugurando aqui o ensaio aberto. (NEVES, 2001, p. 19)

Imediatamente após essa fala, o coro musicado reforça a ideia acima exposta, atribuindo ao CPC a invenção do ensaio aberto. E, com isso, Neves parece querer representar as circunstâncias de produção do *Auto*, como se lê no depoimento de Carlos Estevam Martins:

Lembro-me que, na primeira UNE Volante, nós fizemos o primeiro ensaio de texto em público. Nós levamos o texto, só que nunca tínhamos ensaiado. Então a nossa apresentação foi ensaio mesmo. Foi com papel na mão, todo mundo lendo. (...) Foi o 99%, num teatro de Curitiba, o Teatro Guaíra. Mas, era muita folga. Você chega, o pessoal pagando para ver o espetáculo, e você diz: "O espetáculo não está pronto, nós vamos montar no caminho. Vocês deram o azar de serem a primeira cidade. Então, nós vamos ler o texto aqui." (BARCELLOS, 1994, p.86)

Se o ensaio aberto é ou não uma invenção do CPC, o fato é que, ao menos entre nós, não se havia ainda instaurado o hábito de tal prática – como se vê mais facilmente hoje em dia – do que a experiência cepecista parece mesmo inaugural. No entanto, o que para Martins é interpretado como "folga", Neves parece tratar em outros termos, tendo em vista tomá-la, entre muitas outras possibilidades, para sua apresentação do Centro Popular de Cultura. E, ao fazê-lo, o autor parece considerar suas implicações formais, tal como conclui o ator: "Assim é até melhor, né? Que a gente vai discutindo com vocês e coisa e tal". Essa possibilidade de intervenção, prevista ou não, revela o caráter processual do trabalho artístico, rejeitando, também intencionalmente ou não, seu valor de obra acabada e, nesse bojo, seu *status* de mercadoria.

Ainda, para a inclusão do Auto em Assim era o CPC, Neves propõe um corte à peça, que deixa de fora sua primeira parte, dedicada às nossas origens pré-coloniais e aos impactos da dominação portuguesa no Brasil. Essa adaptação parece atender aos objetivos práticos de produção do texto, que já começa introduzindo a temática da universidade propriamente dita. Assim, a cena que apresenta o Auto tem início com a vinda de Dom João VI ao Brasil e as exigências de importação de hábitos culturais "civilizados" pela colônia, quando são instituídas aqui as primeiras escolas de formação superior. Desse momento em diante, um Coro anuncia as expectativas - sempre frustradas – de democratização do ensino, marcando a sucessão ficcionalizada dos fatos históricos apresentados. Da Independência às primeiras décadas do século XX, os argumentos que validam a admissão dos candidatos ao vestibular privilegiam sempre as classes dominantes, de acordo ainda com o panorama político e econômico do país nas diferentes épocas. Se primeiramente são aceitos os cidadãos portugueses ou a forjada nobreza nacional, a República proclamada passa a assegurar a instrução aos filhos dos senhores do país, os latifundiários. O progresso e a chegada da "máquina" substituem, definitivamente, os títulos pelas posses, já que a formação superior agora só se faz possível para quem pode pagar o colegial. E, de acordo com o que fora representado, o Coro conclui o trecho, em avaliação estatística, fazendo referência ao título da peça, que somente um por cento do povo brasileiro tem acesso à educação universitária.

O corte proposto por Neves ainda mantém uma cena curta, que pretende mostrar "como se ensina nessa nossa universidade". O "catedrático vitalício", um velho que sai do sarcófago para dar aula, sustenta um discurso pautado em considerações absurdas sobre, por exemplo, a diferença entre o suicídio e o homicídio ou as motivações da Segunda Guerra Mundial, para ele, todas casuais. Ao negar qualquer relação com a vida material, o professor parece representar um pensamento conservador frente às teorias materialistas, que encontraram grande resistência dos acadêmicos que insistiam em explicações abstratas e subjetivas para qualquer tema. O trecho do *Auto* escolhido por Neves se encerra com um aluno perguntando ao Bedel sobre o preço de cada um dos diplomas: médico – duzentos contos, engenheiro – cento e cinquenta contos, advogado – cem contos; do que, conforme suas possibilidades, o aluno acaba ficando com um diploma de farmacêutico. Comentando o trecho encenado e novamente fazendo alusão ao regime militar, se segue a música *Eu te amo, meu Brasil*, composta por Dom e Ravel no início dos anos 1970 e gravada pelo grupo musical Os incríveis, que foi considerada

como um instrumento de propaganda do governo ditatorial, por seu tom ufanista – na linha "Brasil, ame-o ou deixe-o" –, cantando as belezas, os valores e as virtudes nacionais.

A atualidade da cena do *Auto* impressiona, ainda mais quando se considera que "aquilo que nos anos 60 era motivo de denúncia e protesto, hoje é visto com entusiasmo e aparece até como programa de governo". (COSTA, 1994, p. 117) Ela, assim, antecipa em alguns anos as consequências da implantação da Reforma Universitária de 1968 pelo governo militar – aludido pela música – e que, para atender à crescente demanda por acesso ao ensino superior, incentivou e viabilizou os investimentos privados, organizados em empresas educacionais. Privilegiando uma estrutura seletiva, tanto acadêmica quanto socialmente, a privatização do ensino superior não representou uma democratização de seu acesso no país, mas a mercantilização da educação, por meio da proliferação de instituições pagas, sendo, por isso, muitas irresponsáveis e descomprometidas dos objetivos que se propõem.

Tendo em vista *Assim era o CPC* ter sido encomendada para ser representada por alunos de uma universidade privada, parece sintomático que Neves finalize a apresentação do *Auto* do modo como se disse acima. Ele parece, assim, querer lançar aos alunos, em perspectiva histórica, o debate sobre os problemas da universidade hoje. E o que se segue apresenta um grupo de estudantes conversando, em que um pergunta: "Olha aí turma, tá tudo muito bom, mas quando é que a gente vai falar da nossa universidade hoje?" (NEVES, 2001, p. 24)

A escrita é interrompida ao final do *Auto*, onde há um comentário de Neves para o diretor do espetáculo, pedindo subsídios para dar continuidade à peça, ainda que mantendo o "mesmo clima cepeciano". Pedido esse que também se faz logo no início do texto, onde o autor escreve: "Nesse caso seria interessante que os próprios atores participassem do levantamento e a gente fosse fazendo a escritura final em cima dessas observações". (NEVES, 2001, p. 9) Neves assim esclarece sua ideia:

Não era para ser um texto autoral propriamente. Quer dizer, eu queria que eles também o construíssem, que eles vivenciassem a mesma proposta, o mesmo mecanismo. Porque vivenciando, você consegue se apropriar, ao invés de ficar com a coisa distanciada. (informação verbal, 2014)

#### Como seria o CPC em tempos mais atuais

A proposta de uma vivência aproximada ao CPC parece representar o alinhamento histórico da experiência de Neves com o contexto mais atual. E ela corresponde tanto aos primeiros planos cepecistas, relacionados à ideia de um trabalho processual previsto no projeto do "Tomatão", que aqui se analisou; quanto à sua atuação concreta, que incentivou, nos vários lugares que passou com as UNEs Volantes, a formação de muitos outros núcleos pelo Brasil. Dessa forma, talvez Neves tivesse a perspectiva de que os alunos da Fumec dessem continuidade ao trabalho, a partir de uma primeira experiência de levantar, debater e representar os problemas ligados a seu ambiente universitário.

Mas os assuntos e formas abordados na sequência do texto têm estreita relação com os temas de interesse cepecista, do que se conclui que sua escrita foi finalizada pelo autor sem a colaboração dos alunos, dado confirmado em entrevista concedida à pesquisa. E uma das razões da proposta de criação conjunta do texto não ter se efetivado pode ser encontrada no relato de Neves sobre a alteração do título da peça tê-lo desagradado. O que, portanto, revela que não houve diálogo entre a encenação e a dramaturgia, como idealizava o autor, e esclarece sobre a ausência de interlocução dos alunos, que era mediada pelo diretor, de acordo com as indicações textuais. Do que se pode ainda pensar que a montagem, tal como viabilizada pela Fumec, tenha sido considerada mais por seu caráter de "evento", do que pela possibilidade de formação dos estudantes.

Assim, o afundamento da plataforma de produção de petróleo, a P-36, operada pela Petrobrás na Bacia de Campos, em que onze operários morreram, é uma das principais pautas debatidas. E mais uma vez se revela o imediatismo da dramaturgia do CPC para falar sobre assuntos da ordem do dia, já que o acidente, que vinha sendo debatido em âmbito nacional, aconteceu no mesmo ano de produção da peça, em 2001. Neves ainda aborda o fato do ponto de vista do mundo do trabalho, enfatizando a morte dos operários, para o que, inclusive, propõe uma forma de expressão cênica:

OUTRO - Pra quebrar o baixo astral, o que faria o CPC com um assunto como esse?

ALUNA - Não sei o que, ou como o CPC se arranjaria pra levar pras ruas uma cena, cômica ou não, com essa história. Mas tenho uma proposta pra nós todos aqui.

(...)

ALUNA - A gente fica de pé e começa com um minuto de silêncio. Em seguida, começa a cantar o hino nacional, mas sem letra, à boca chiusa. Durante o hino, um ou uma de nós vai dizendo baixinho, um por um, os nomes dos petroleiros mortos e nós aqui respondendo, também em voz baixa, presente, enquanto a turma da plateia continua com o hino. Pronto, no final a gente retoma aí o negócio do CPC. O que vocês acham? (NEVES, 2001, p. 26)

A cena proposta pela aluna parece representar uma prática de um momento histórico posterior, refletindo já o período pós-golpe militar, pois, segundo Neves: "Não do CPC, mas era uma coisa do movimento. Era muito comum, na época, quando pessoas desapareciam se dizer presente nas homenagens prestadas". (informação verbal, 2014)

Também em diálogo com a atualidade histórica, ACM e Jader Barbalho<sup>87</sup> são satirizados no texto, pelas acusações recíprocas em disputa à presidência do Senado Federal, em 2001. São ainda referenciados pelos alunos outros assuntos, mas já sem grande desenvolvimento, se configurando mais como comentários acerca dos principais fatos econômicos e políticos da época. Assim, a crise que a Argentina enfrentou no final da década de 1990 e início dos anos 2000 é o mote para a crítica ao processo de globalização, que mascara uma política internacional de submissão ao Fundo Monetário Internacional (FMI). São também citadas as principais privatizações do governo Fernando Henrique: Companhia Vale do Rio Doce, Eletrobras, Telebras, sempre acompanhadas da intervenção "quanto vale?", e da resposta "moeda podre"; e o coro finaliza com a estrofe: "E de Fernando em Fernando/ O Brasil vai afundando/ Afundando, afundando", a que a voz de um locutor, imitando Galvão Bueno, termina a peça gritando: "Brasil!!!" (NEVES, 2001, p. 28)

## Outros pontos de vista sobre o trabalho

Entre as apresentações das obras citadas, são introduzidos por Neves trechos de depoimentos de alguns integrantes do CPC, que, conforme nota do autor, os áudios seriam pedidos a Jalusa Barcellos das entrevistas por ela realizadas para a composição

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> ACM ou Antônio Carlos Magalhães, presidente do Senado no biênio 1997/1999, reeleito no ano seguinte. Renunciou ao cargo em 2001, após acusações de envolvimento no caso de violação do painel eletrônico de votações do Senado Federal. Jader Barbalho, sucessor de ACM na presidência do Senado, também renunciou ao mandato em 2001, acusado de desviar verba pública.

do livro CPC: uma história de paixão e consciência. 88 E o primeiro deles aparece logo após o término da representação de Formiguinho, acompanhado da seguinte rubrica:

> Projeção de filmes documentários dos dias que antecederam o Golpe de 64. Talvez cenas do comício de Jango na Central do Brasil, etc. Sobre essa projeção ouve-se a voz de Cacá Diegues. (...) A ideia é que vozes dos integrantes do CPC apareçam de quando em vez em pequenos trechos de documentários da época. (NEVES, 2001, p. 14)

O uso da projeção remete à utilização desse recurso na montagem de A grande estiagem, dirigida por João das Neves, anteriormente analisada, e parece, nesse caso também, confrontar o espectador com a realidade que aqui contextualiza a narrativa ficcional, ao exibir os fatos históricos a ela relacionados. Ao mesmo tempo, as imagens utilizadas também contribuem para a reconstrução do processo que teve seus resultados antecipados por O quintal, tendo em vista o "Comício da Central" - como ficou conhecido o discurso proferido por João Goulart no dia 13 de março de 1964 na Praça da República em frente à estação da Central do Brasil no Rio de Janeiro em defesa das reformas de base - ter sido considerado um "atentado ao regime democrático" pela direita e os conversadores, que, contra as ameaças de um governo "comunista", dariam um golpe de estado em nome da democracia dias mais tarde. (FAUSTO, 1995, p. 457-462)

De acordo ainda com as indicações de Neves, três são essas intervenções, que, intercaladas às apresentações das obras, como se disse, obedecem à seguinte ordem: Cacá Diegues, Carlos Vereza e Carlos Lyra. É interessante notar que são figuras que se destacaram posteriormente por suas atuações individuais e que contam, inclusive, com certa visibilidade midiática, o que talvez possa ter sido tomado como forma de dar credibilidadeao Centro Popular de Cultura aos olhos dos jovens de hoje. Outro dado importante é que os nomes escolhidos representam, cada qual, uma linguagem trabalhada pelos cepecistas – cinema, teatro e música – e aludem, portanto, às diferentes atividades desenvolvidas dentro do CPC. O que, do ponto de vista documental, parece reafirmar a diversidade artística e cultural representada na cena dos grupos discutindo seus trabalhos. Nesse sentido, as vozes dos integrantes citados também dialogam cenicamente com suas áreas de atuação e, por isso, o uso da projeção sobrepondo o depoimento de Cacá Diegues.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> BARCELLOS, Jalusa. *CPC: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Tomando como ponto de partida os objetivos do texto de apresentar o Centro Popular de Cultura, a escolha das três vozes não é aleatória, mas em função do que Neves parece julgar importante destacar das avaliações feitas posteriormente, de acordo com seu próprio ponto de vista. Assim, a fala de Diegues ressalta o aprendizado que a experiência cepecista proporcionou a seus integrantes, e, reconhecendo os equívocos de interpretação histórica, o que acarretou no despreparo frente ao golpe militar, ele observa sua disposição e capacidade de intervenção social e política. O depoimento de Carlos Vereza reflete sobre as circunstâncias para o surgimento de CPC e, nesse sentido, sobre o contexto decisivo do pré-64. Ele também procura ampliar a visão de análises posteriores sobre Centro Popular de Cultura, que, na maior parte das vezes, tentam submetê-lo à entidade a que se vinculava, caracterizando-o como instrumento de propaganda da UNE, ou identificá-lo a uma suposta política cultural do Partido Comunista: "Não adianta querer explicar o CPC do ponto de vista da sociologia ou de qualquer outra ciência porque ele vai ficar pequeno. Mesmo à luz partidária ele fica menor. (...) Até porque o CPC fazia de tudo um pouco. A gente tanto fazia o esquete na rua, como podia ajudar o favelado a construir o seu barraco". (NEVES, 2001, p.19)

O depoimento de Carlos Lyra é introduzido por uma música, acompanhada da seguinte indicação:

O grupo de instrumentistas toca uma música de Carlos Lyra, bem típica – a escolher. Só instrumental, mas dessas cuja letra ficou famosa na parceria com Vinícius, ou apenas dele, por exemplo: "Se você quer ser a minha amada/ muito mais que namorada", etc. Se cantarem a música, deve ser baixinho para que se ouça o depoimento que se segue. (NEVES, 2001, p. 24)

Na sequência, um ator pergunta ao cantor: "Carlinhos Lyra, você concorda com essa crítica ao radicalismo do CPC que se faz até hoje?"

Calos Lyra - Que radicalismo, hein? Precisávamos de muito mais radicais como aqueles, não acha? Pois foram os radicais que fizeram as coisas. O espírito coletivista daqueles "radicais" era tanto que, até hoje, você não sabe quem fez o que. O Vianinha era singular, sem sombra de dúvida, mas havia vários com aquele mesmo pique, com aquela mesma garra. Eram muitos Vianinhas. (NEVES, 2001, p. 24)

O que poderia parecer, num primeiro momento, uma contraposição de efeito irônico, resultante do atrito do estilo musical – preocupado com a expressão estética de um eu-lírico romantizado –, com a exposição das concepções de engajamento do cantor, segundo Neves:

Uma coisa é o que ele fala do radicalismo, como uma postura política. Outra coisa é, digamos assim, uma música que não tem nada de política, que é uma música de amor. A pessoa diz que precisa ser radical, mas é capaz de fazer outras coisas também. (...) Não eram só radicais, eram pessoas que tinham fundamento. Nesse caso a música, de excelente qualidade, com versos maravilhosos. E ao mesmo tempo essas pessoas estavam lá e politicamente eram radicais, digamos assim. (...) No sentido de que as pessoas faziam outras coisas. Não eram só ligadas diretamente ao meio político, mas estavam preocupadas com as aspirações do ser humano. (informação verbal, 2014)

Como exposto no trecho acima, a preocupação com a fundamentação de seus integrantes, bem como de uma visão mais ampla do CPC, é constante nas falas de Neves e parece querer rebater, sempre por meio da dimensão prática do trabalho, as acusações de sectário e dogmático. E ele aqui o faz, trazendo a ideia do "radicalismo", que remete à fala de um Ferreira Gullar em *Vanguarda e subdesenvolvimento*. O que também não parece casual, já que em muitos momentos a posição do autor contribui para uma avaliação negativa do Centro Popular de Cultura, como no texto citado, em que reexamina temas discutidos durante a militância no pré-64, como no exposto a seguir: "o movimento de arte participante punha de lado toda a problemática estética e fazia da poesia, do teatro, do cinema, meros instrumentos de ação política e de denúncia". (2006, p. 173)

A afirmação soa bastante contraditória, se referida às colocações de Gullar em *Cultura posta em questão*, onde, como se viu, o autor se esforçava por compensar uma suposta insuficiência artística das produções engajadas, ressaltando-lhes a pertinência política e cultural. De acordo ainda com o modo como as produções do CPC expressavam complexas relações entre estética e política e avançavam no sentido do entendimento das implicações formais em arte, pode-se ainda dizer que a sentença é mesmo falsa. No entanto, sua avaliação parece pretender desvalidar não só as realizações cepecistas como qualquer outro tipo de arte engajada, tendo em vista ser um

de seus pressupostos fundamentais, justamente o caráter de *meio* ou, conforme ainda as palavras do próprio Gullar, de "instrumento de transformação social".

Com o depoimento de Lyra, Neves apresenta outro ponto de vista para a ideia do "radicalismo", a partir de uma das principais características do CPC: o esforço pelo exercício coletivo. O autor parece, assim, questionar seu significado, tomando a disposição, nesse sentido radical, dos integrantes do CPC em transformar sua realidade, baseando sua própria prática em seus ideais coletivos e exercendo efetivamente um modo de produção coletivizado, frente à divisão capitalista do trabalho.

Neves também toma a discussão muito presente entre os cepecistas: sobre o didatismo da linguagem e sua relação com a qualidade estética das criações, de que já se tratou anteriormente. Em *Assim era o CPC*, dois são os momentos em que esse tema aparece e o primeiro deles logo no início do texto, quando do ensaio de *A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão*:

ATOR 1 - (Explicando o roteiro) Vai daí o Formiguinho, favelado bem fodido, queria botar uma porta, mas era proibido. Moço bom e obediente vai pedir licença ao doutor prefeito. Não pode; pede ao governador. Não pode, tem é que acabar com as favelas. Pra acabar com as favelas só impedindo nordestinos de vir pra cidade. Que Formiguinho vá pedir ao coronel...

ATOR 2 - Pô cara, tá complicado. O povo vai entender isso?

ATOR 1 - Cê pensa que tudo mundo é burro, né? Deixa acabar, cara. Depois a gente discute. (NEVES, 2001, p. 9)

Ou quando os atores discutem sobre uma forma própria, para tratar dos assuntos de seu interesse:

Gaiato - Pô! Cês sabem o que o Malan<sup>89</sup> disse pro Ministro Cavallo?<sup>90</sup>

Outro - O que foi?

Gaiato - (imitando Pedro Malan) Pero, hombre de dios, mi amigo

<sup>90</sup> Domingo Cavallo, ministro da economia argentina de 1999 a 2001, no governo de Fernando de lá Rúa.

.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Pedro Malan, ministro da fazenda nos dois mandatos do governo de Fernando Henrique Cardoso, durante os anos de 1995 a 2002.

Cavallo, donde veniste a amarrar tu jegua!

Outro - Puta, mas essa é horrível. Companheiros, assim não dá. Temos que elevar o nível artístico de nossas intervenções! (NEVES, 2001, p. 26)

Essas duas passagens estão, portanto, totalmente relacionados, ainda que apareçam em momentos diferentes do texto. Pois, de acordo com certa concepção de cultura popular defendida por alguns integrantes do Centro Popular de Cultura, a exigência de certo didatismo, para a apreensão dos conteúdos que se desejava comunicar, implicava no rebaixamento da qualidade artística de suas obras. Mas, de acordo também com o que aqui já se analisou esse não era um pensamento representativo do CPC, sendo antes um tema de discussões internas. E, portanto, os diálogos criados por Neves, antes de defender uma opinião, o colocam na forma do debate, o que, além de remeter ao ambiente cepecista, parece recorrente em seu pensamento, visando à construção de uma análise crítica.

Mais uma vez se vê, agora dramaturgicamente, o esforço do autor em tentar assegurar uma avaliação histórica próxima da realidade concreta do Centro Popular de Cultura, que muitas vezes foi tomado por um "roteiro" de atuação estética e política. Por razão do extermínio dos materiais que comprovam essa experiência, o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, documento de discussão interna, escrito por Carlos Estevam Martins, equivocadamente, acabou sendo interpretado como manifesto dos cepecistas. Mas esqueceram-se todos de que a palavra anteprojeto o acompanha. E muitos estudos teóricos, de respeitável influência, como o de Marilena Chauí, <sup>91</sup> partem desse pressuposto e acabam por criar uma imagem falseada e, até mesmo, diminuída do que ele foi.

Mas, se por um lado, as contradições, principalmente entre a teoria e a prática são muitas, de qualquer maneira, essas só foram possíveis devido à atuação, de fato, revolucionária do Centro Popular de Cultura. Pois somente ações de militância efetiva poderiam gerar tais debates, que revelam, acima de tudo, a multiplicidade de vozes, com convições políticas, partidárias e propostas de ações distintas, sendo esse o tom do

\_

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Aqui se refere à análise da autora em sua fala no "Seminário II (segundo semestre de 1980) — Considerações sobre alguns *Cadernos do Povo Brasileiro* e o *Manifesto do CPC*", transformada em artigo e publicada em *Seminários* — *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CPC, que representou a constituição e o avanço do teatro épico-dialético no Brasil, condizente, como nenhum outro até hoje, com a significação prática de seus termos.

#### Conclusão

Nas duas partes em que se estruturou esta dissertação, empreendeu-se a análise do trabalho teatral de João das Neves correspondente ao período histórico do processo de politização do Teatro de Arena e de constituição do Centro Popular de Cultura da UNE.

Primeiramente, as críticas assinadas por João das Neves foram pesquisadas junto ao acervo da Universidade Estadual Paulista (UNESP), que mantém preservados alguns exemplares do jornal *Novos Rumos*. E foram analisados quatro escritos encontrados. Dois sobre peças apresentadas pelo Teatro de Arena, quando de sua temporada no Rio de Janeiro: *Revolução na América do Sul* e *Chapetuba Futebol Clube*, cujas críticas, respectivamente, são: "Revolução e contradição" e "Da favela aos campos de futebol." Uma terceira crítica de Neves, "Ionesco: a mistificação da linguagem", que aborda a produção do dramaturgo romeno e seu impacto no meio teatral brasileiro, também fez parte dessa primeira parte do trabalho. Para encerrar o estudo sobre a produção crítica de João das Neves, analisou-se mais um dos escritos publicados em *Novos Rumos*, "'A mais-valia' no Teatro Jovem", que marca o início do que posteriormente se organizou como o Centro Popular de Cultura: a encenação da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*.

No que se refere à segunda parte da dissertação, e, portanto, à analise da participação de João das Neves no Centro Popular de Cultura, se mostrou necessária a retomada de suas primeiras experiências teatrais e, assim, de sua atuação no grupo semiprofissional Os Duendes em Campo Grande, por ter se revelado decisiva para os caminhos artísticos futuros de Neves e para sua adesão ao CPC. E, devido à ausência de documentação sobre esses seus trabalhos, recorremos ao relato de João das Neves e aos registros de jornais da época. Sobre o CPC, teve-se como fonte principal de análise as entrevistas concedidas à pesquisa e para o livro de Jalusa Barcellos, *CPC: Uma história de paixão e consciência*; a palestra realizada na Companhia do Latão em 29 de abril de 2010 e publicada no jornal editado pelo grupo: *Traulito*, número 3; o registro em áudio da fala de Neves na ocasião da comemoração dos "50 anos do CPC", realizada em 14 de dezembro de 2011 no antigo Studio 184, atualmente Teatro Studio Heleny Guariba; e a sua fala no "Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro", publicada pelo Ministério da Cultura e pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas.

Além das fontes acima citadas, outras referências de estudo foram: o *Anteprojeto do manifesto do CPC*; documentos cepecistas originais, como o *Auto do Relatório*; relatos de seus demais participantes – registrados, principalmente no livro de Jalusa Barcellos já citado –; e a fortuna crítica. Essa pesquisa teve como principal objetivo entender o Centro Popular de Cultura a partir dos temas e formas de ação que o constituíam, para a compreensão e registro do ponto de vista de João das Neves frente a esse debate. Nesse sentido, o estudo da peça de sua autoria *Assim era o CPC*, exigiu, por sua vez, a análise do texto *O quintal*, também escrito por Neves, bem como de algumas produções artísticas do CPC, como *A história do Formiguinha ou Deus ajuda os bão*, *A canção do subdesenvolvido* e o *Auto dos 99%*. O que também contribui para uma avaliação aprofundada do posicionamento de João das Neves em relação ao trabalho do Centro Popular de Cultura.

Assim, na primeira parte do trabalho, a investigação dos aspectos constitutivos do pensamento crítico de João das Neves no exposto em seus escritos para o jornal *Novos Rumos* permitiu detectar e analisar as transformações pelas quais passava o teatro brasileiro do pré-64. Como militante do Partido Comunista Brasileiro e homem ligado à prática, João das Neves reconhece as questões de urgência de seu momento histórico, o que se revela, do ponto de vista teatral, na valorização dos temas que nossa dramaturgia passava a refletir e no debate sobre a função social do teatro naquele contexto.

A leitura e interpretação dos apontamentos de Neves revelaram um olhar voltado para o mundo do trabalho, ao que analisa os espetáculos pela óptica da luta de classes, e escancararam as contradições internas do país. Levantando questões que ultrapassam o que se costuma considerar inerente à esfera artística, as formulações e críticas de Neves deram mostras de seu não alinhamento à estratégia nacionalista adotada pelo Partido Comunista Brasileiro a partir do V Congresso, realizado em 1960. Embora o pensamento de Neves nunca tenha tido caráter prescritivo ou programático em relação às práticas do teatro politizante do período, o seu não alinhamento puro e simples com o ideário do PC tem papel importante para o debate sobre o Centro Popular de Cultura, pois indica a diversidade interna das linhas políticas de esquerda dos militantes cepecistas, contradizendo assim as análises que tendem a tratar o CPC como órgão cultural do Partido.

Ao estabelecer um diálogo com o pensamento de autores e diretores das peças de que tratam, as críticas de Neves apontaram para a construção coletiva de um novo ideário teatral, e o fundamentaram de modo politicamente mais amadurecido do que se poderia esperar no contexto inicial da formação de uma frente cultural militante como a do Centro Popular de Cultura. E o mais importante em seus escritos parece ser a colocação de um debate no campo formal e a discussão das implicações acarretadas pelas novas proposições de conteúdo. Nesse sentido, a leitura dos escritos teóricos de Erwin Piscator e Bertolt Brecht parece ter lhe permitido entender a mudança de paradigma que a adoção do modelo épico representava, enquanto possibilidade de abordagem materialista e experimentação teatral. 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.

Também as contradições de seu pensamento – como no caso da crítica à peça de Oduvaldo Vianna Filho, A mais-valia vai acabar, seu Edgar – dão algumas pistas sobre o modo como o fazer épico se constituía no Brasil. Na medida em que se passava a levar a luta de classes aos palcos, nossa cena se transformava e, programaticamente, se modernizava. Para dar conta de refletir e problematizar as questões e contradições concretas de seu momento histórico, as realizações teatrais tinham já, a essa altura, conseguido avançar no que dizia respeito ao tratamento dos temas, mas ainda careciam de elementos formais que lhes permitissem, na prática, tratá-los dialeticamente, ou seja, com a esperada coerência artística. A expressão clássica do drama era ainda muito presente entre nós, o que colocava entraves para uma apropriação dialética da relação entre forma e conteúdo no campo das experimentações teatrais do período. As abordagens e depoimentos de João das Neves sobre o CPC, objeto da segunda parte desta dissertação, nos permitiram observar e examinar o descompasso que se apresentava entre a produção artística e a crítica da época: esta, que ainda não dispunha de elementos que lhe permitissem elaborar um pensamento sobre a prática, resistia em aceitar as novas proposições cênicas que se apresentavam.

O aspecto inovador e avançado da leitura histórica que João das Neves empreendeu sobre as formas teatrais chegou a gerar certa confusão de entendimento,

como a observada na dicotomia conceitual entre "matéria" e "fatura" (termos que tomamos de Antonio Candido) no texto do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, elaborado por Carlos Estevam Martins. O pensamento crítico de João das Neves nos permitiu apontar e discutir o mal-entendido a que uma teorização classificatória das manifestações culturais e artísticas pode levar, seja por sustentar padrões culturais burgueses, seja por validar unicamente o ponto de vista associado aos novos conteúdos dos trabalhos do CPC, e não as formas de prática e de criação que necessariamente se abriam por meio deles. Na mesma perspectiva de leitura, os depoimentos de João das Neves ajudaram a elucidar os encaminhamentos das propostas de ação do CPC, na medida em que seus integrantes parecem começar processualmente a entender a politização do público e de si próprios não só pelo teor dos conteúdos representados, mas pelo modo de sua apresentação.

Ainda, seu pensamento artístico sempre esteve permeado pela relação entre o público destinatário e o interesse temático e formal das peças. Enquanto crítico, ele foi o propositor de um debate que, fazendo eco às discussões que alguns integrantes do Teatro Arena se colocavam, ressaltava a importância que a aproximação das classes trabalhadoras tinha para um teatro que se propunha tratar de assuntos de interesse do proletariado. Também o encontro com um novo espectador – popular – parece ter sido decisivo, no sentido da necessidade de adaptação do repertório e formas de ação, para a efetivação de uma prática politizada, que caracterizou a atuação de seu grupo semiprofissional Os Duendes no início dos anos 1960.

A participação no Centro Popular de Cultura, portanto, não parece algo inaugural na experiência de Neves, ainda que se apresente como possibilidade de radicalizar, enquanto pesquisa e método, uma proposta de trabalho orientada para a cultura popular. E não por acaso ele se torna o diretor do Departamento de Teatro de Rua do CPC, em que o fazer teatral é entendido como instrumento de intervenção política e a militância artística se traduz na busca por meios concretos de encurtar a distância entre os assuntos de relevância nacional e o "povo", interlocutor identificado às classes trabalhadoras.

O olhar voltado à prática, da qual procura extrair o referencial para as elaborações teóricas, é outro aspecto marcante do pensamento de Neves não só em suas análises críticas, mas também em sua avaliação sobre a atuação no pré-64. Seus

depoimentos e considerações sobre o Centro Popular de Cultura fazem ver que entre as idealizações e as possibilidades concretas de realização, o CPC se configurou como uma ação que tirava consequências diretas de suas atividades para repensar suas propostas de trabalho. A ideia de um "projeto em construção", que a fala de Neves sempre traz, explicita a dimensão do caráter dinâmico do CPC, que tanto partia das experiências dos primeiros anos de sua atuação, como embrionava perspectivas futuras de desenvolvimento, abortadas pelo golpe militar.

O encerramento a que chegamos aqui é apenas o exigido pelo protocolo acadêmico: o capítulo histórico do CPC não se encerra nem como objeto de pesquisa e nem como matéria pertinente à proposição de novos trabalhos, por mais tentativas que tenham chegado a ser feitas nesse sentido. E isso porque um dos pontos mais importantes para João das Neves, frequentemente retomado em palestras e entrevistas sobre o tema, se refere à necessidade de se ampliar a visão de pesquisas posteriores sobre o trabalho do Centro Popular de Cultura, que, na maior parte das vezes, tentam submetê-lo à entidade a que se vinculava, caracterizando-o como instrumento de propaganda da UNE, ou identificando-o a uma suposta política cultural do Partido Comunista. Outro equívoco apontado por Neves, que também resume sua proposta de atuação política e cultural, diz respeito à leitura de um documento de discussão interna como se fosse a cartilha do CPC, como ocorre em muitos estudos, que interpretam dessa forma o Anteprojeto do Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins. Por isso ainda pretendeu-se o registro de um ponto de vista poucas vezes explorado, que aborda o caráter processual do trabalho e sua fundamentação no debate entre os integrantes. Um posicionamento que, propondo a análise como forma de entendimento e negando afirmações incontestáveis, contribui para uma reflexão aprofundada sobre uma das produções de maior expressão cultural vistas até hoje.

# Cronologia

Esta cronologia foi realizada com base em livros, entrevistas e pesquisas nos jornais do Acre, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. A tarefa de reunir os trabalhos de João das Neves se mostrou desafiadora, tendo em vista a extensão de sua obra e os anos que ela abrange — mais de 50 anos de intensa atividade. O que segue abaixo, portanto, é uma primeira tentativa de apresentar a trajetória artística de João das Neves, ao que se pretende dar continuidade em estudos posteriores.

- 1934 João das Neves nasce no Rio de Janeiro, em 31 de Janeiro. Durante a adolescência, filia-se ao Partido Comunista Brasileiro.
- 1956 Inicia-se nos cursos de atuação e direção teatral na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), fundada por Dulcina Morais Ingressa na Companhia de Mímica Luís de Lima, atuando nos espetáculos *A descoberta do novo mundo*, de Morvan Lebesque, *As pantomimas de Ulís*, *A estalagem* e *O escriturário*, de Luís de Lima Escreve sua primeira peça: *Pedro*, *o homem da flor*.
- 1957 Por meio de Maria Clara Machado, professora da FBT, atua no grupo O Tablado, no espetáculo *O embarque de Noé*, de Maria Clara Machado.
- 1958 Atua no espetáculo *O capote*, de Nikolai Gogol, com a Companhia de Mímica Luís de Lima.
- 1959 Funda, com Armano de Simoni, Marisa Cembranelli, Nildo Parente, Paulo Nolasco, Pichin Plá, Vírginia Valli, o grupo amador Os Duendes, com a peça infantil de Teresinha Éboli *O pássaro e a feiticeira* Atua em *As provas de amor*, de João Bitencourt, e direção do próprio autor.
- 1960 Dirige a peça infantil *O Palhacinho Triste*, de Rui Costa Duarte, com o grupo Os Duendes Dirige a peça *O caminho da cruz*, de Paul Claudel Atua na peça *O soldado fanfarrão*, de Plauto, e direção do italiano Justino Marzano, no Festival Movimento das Jovens Companhias Teatrais, com o grupo Os Duendes Escreve as críticas "Da favela aos campos de futebol", "Revolução e contradição", "'Mais-valia', no Teatro Jovem" e "Ionesco: a mistificação da linguagem" no jornal comunista *Novos Rumos*.
- 1961 Atua no espetáculo composto por pantomimas e mimodramas, em turnê pela Argentina, com da Companhia Teatro Brasileiro de Mímica, fundada por Diego Cristian Por meio de Maria Clara Machado, diretora do Serviço de Teatro e Diversões do

Estado da Guanabara, assume junto com o grupo Os Duendes a direção do Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande – Dirige a peça *O noviço*, de Martins Pena, em que também trabalha como ator – Convida o Centro Popular de Cultura (CPC) a apresentar *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e direção de Oduvaldo Vianna Filho, no Teatro Arthur Azevedo – Dirige a peça *O boi e o burro no caminho de Belém*, de Maria Clara Machado.

1962 – Atua na peça *A via sacra*, de Henri Ghéon, e direção de Osvaldo Neiva – Dirige a peça *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho – Os Duendes são expulsos do Teatro Arthur Azevedo pelo governo de Carlos Lacerda – Ingressa no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

1963 – Dirige o Departamento de Teatro de Rua do Centro Popular de Cultura – Dirige *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em função da inauguração da carreta do CPC – Atua na peça *A besta torta do pajéú*, de Oduvaldo Vianna Filho, e direção de Carlos Kroeber, na segunda UNE Volante – Atua com o Teatro Jovem na peça *Todo mundo ri*, espetáculo composto por duas obras em um ato, *A ocasião desfaz o ladrão*, de Flávio Migliaccio, e *O vaso suspirado*, de Francisco Pereira da Silva, e direção de Kleber Santos.

1964 – Atua na peça *O patinho torto*, de Coelho Neto, como ator convidado do Grupo Decisão – Atua na peça *Pena, ela ser o que é*, de John Ford e tradução de Manoel Bandeira, como ator convidado pelo Grupo MAM – Faz assistência de direção na peça *Os Azeredos, mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Nelson Xavier, programada para estrear na inauguração do Teatro da UNE, inviabilizada pelo golpe militar de 1964 – Interrompe suas atividades no CPC em função do golpe militar – Escreve a peça *O último carro*, finalizada e encenada somente anos mais tarde – Escreve o texto do *Show Opinião* juntamente com Armando Costa, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão, com direção de Augusto Boal, dando assim início ao Grupo Opinião.

1965 – Atua no filme *O homem de 1 milhão de dólares*, de Eduardo Coutinho – Participa da montagem da peça *Liberdade*, *liberdade*, de Millor Fernandes e Flávio Rangel, que também dirigiu o espetáculo encenado pelo Grupo Opinião – Escreve a peça infantil *A assembleia dos ratos*.

1966 – Escreve juntamente com Oduvaldo Vianna Filho, o roteiro e o primeiro ato da peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, finalizada por Vianna e Ferreira Gullar e encenada pelo Grupo Opinião, com direção de Gianni Ratto – Atua em seis capítulos da novela *O Sheik de Agadir*, de Glória Magadan, exibida na TV Globo.

1967 – Atua no curta-metragem *Noturno de Goeldi*, com direção de Carlos Frederico – Dirige a peça *A saída! Onde fica a saída?*, de Antonio Carlos Fontora, Armando Costa e Ferreira Gullar – Dirige o show de Chico Buarque e MPB 4.

1968 – Dirige a peça *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, encenada pelo Grupo Opinião – Dirige o show *Bacobufo no Caterofofo* do grupo MPB 4, Cinara e Cibele – O governo militar institui o Ato Institucional número 5.

1969 – Atua e traduz a peça *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol, encenada pelo Grupo Opinião – Dirige a peça *Antígona*, de Sófocles, traduzida por Ferreira Gullar e encenada pelo Grupo Opinião – Dirige o show *Samba pede passagem* de Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva, Sidney Miller, entre outros.

1970 – Escreve a peça infantil *O leiteiro e a menina-noite* – Realiza, juntamente ao Opinião, o primeiro seminário de dramaturgia, sendo vencedora a peça *A ponte sobre o pântano*, de Aldomar Conrado, encenada pelo grupo no ano seguinte – Escreve e dirige o show *Quanto Tempo*, de Milton Nascimento – Dirige o show *Opção*, de Sérgio Ricardo, Sidney Miller, Luiz Eça e Quarteto Contemporâneo Brasileiro.

1971 – Dirige a peça *A ponte sobre o pântano*, de Aldomar Corado.

1972 – Atua na leitura pública das peças *As rãs no poço*, de Ivo Cardoso e direção de José Renato; *Era uma vez um domingo Azul*, de Aldomar Conrado, e dirige a leitura das peças *O esgoto passa na sala de jantar*, de José Arrabal Fernandes, e *Os mansos da terra*, de Raimundo Alberto, em função da premiação do Seminário de Dramaturgia Opinião 1971. Dirige *Transas e tranças*, espetáculo composto de duas peças em um ato, *Uma consulta*, de Arthur de Azevedo, e *Uma vendedora de recursos*, de Gastão Tojeiro, como diretor convidado pela Companhia de Maria Pompeu – Dirige a peça *O bordel da salvação*, de Brendan Behan e tradução de Jacqueline Lawrence, como diretor convidado.

1973 – Dirige o show *Se eu tivesse o meu mundo*, de João do Valle e Paulo Guimarães – Cria o segundo núcleo do Grupo Opinião em Salvador, Bahia, a convite do Instituto Goethe, realizando festivais de música, seminários de dramaturgia infantil, entre outras atividades.

1974 – Escreve a peça infantil *A história do boizinho estrela*, encenada pelo núcleo dois do Grupo Opinião, em Salvador, no ano seguinte – Retorna à capital fluminense para dar continuidade às suas atividades como diretor do Grupo Opinião, se dividindo entre os trabalhos em Salvador e Rio de Janeiro – Dirige a leitura pública da peça *Lugar de filha é ao lado da mãe, sua cretina*, de José Luís de Abreu, em função da premiação do Seminário de Dramaturgia Opinião 1973, no Rio de Janeiro – Dirige o show *Luís Vieira de repente*, de Luís Vieira e convidados, no Rio de Janeiro – Dirige o show *Quadrus*, de Baden Powell, no Rio de Janeiro – Retorna à Bahia e dirige a peça *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht e tradução de Carlos Queiros Teles e Aldomar Conrado. O espetáculo é apresentado em São Paulo, em Minas Gerais no VIII Festival de Inverno e no Rio de Janeiro no próprio Teatro Opinião – Dirige a peça *Uma visita*, de Martin Waiser e tradução de Jorge Sperber.

1975 – Escreve a peça infantil *A lenda do Vale da Lua* encenada pelo núcleo dois do Grupo Opinião e direção de Simone Hoffman em Salvador, Bahia – Retorna ao Rio de Janeiro e dá continuidade às suas atividades no Grupo Opinião.

1976 – Dirige a peça de sua autoria *O último carro*, encenada pelo Grupo Opinião. *O último carro* ficou mais de um ano em cartaz, com temporadas no Rio de Janeiro e São Paulo. O espetáculo ganhou diversos prêmios, entre eles: Prêmio Golfinho de Ouro, Prêmio Molliére, Prêmio Mambembe – Dirige o show do cantor Taiguara.

1977 – Dirige a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, como diretor convidado pela Companhia de Juca de Oliveira e Oswaldo Loureiro – Dirige o show *Ponto de partida*, de Sérgio Ricardo e Sidney Miller – Recebe uma bolsa de estudos em peças radiofônicas (Hörspiel) na Westdeutscher Rundfunk e uma bolsa de estudos em Práticas de Ciências Teatrais em Berlim, Munique e Colônia pela Fundação Konrad Adenauer – Escreve o poema *A lenda dos filhos de Maria*.

1978 – Dirige o show de Baden Powell – Escreve a peça *O quintal*, a convite de Ruth Escobar para compor o espetáculo *Feira Brasileira de Opinião*, censurado pela ditadura militar.

1979 – Atua na série da TV Globo *Plantão de Polícia*, no episódio *O balão apagado* de Doc Comparato – Escreve e dirige a peça *Mural - Mulher*, com temporada no Rio de Janeiro. Esse foi o último espetáculo apresentado pelo Grupo Opinião no Teatro Opinião.

1980 – O Teatro Opinião, onde se estabelecia o Grupo Opinião, foi vendido ao empresário, ex – ator e produtor de espetáculos Adaury Dantas. O teatro continuou com a administração de João das Neves até fim de julho – Produz a exposição 15 anos de resistência em função das comemorações dos 15 anos do Grupo Opinião – Ministra o curso de dramaturgia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – Ministra o curso 1950 / 1980: 30 anos de teatro brasileiro no Teatro da Casa do Estudante Universitário – Dirige o show do grupo Tamba Trio na temporada da série Noturno da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) na Sala Sidney Miller – Escreve e dirige a peça Café da manhã, encenada pelo Grupo Opinião no Teatro SESC Tijuca – Escreve a peça infantil A busca do cometa.

1981 — Dirige o show dos artistas maranhenses Adler São Luiz e João do Vale, apresentado na Sala Sidney Miller — Dirige a peça *As chupetas do senhor refém*, de Isis Baião, como diretor convidado pela Cooperativa de Teatro do Rio de Janeiro.

1982 — Encerra as atividades com o Grupo Opinião. João das Neves foi um dos fundadores e responsável pela continuidade dos trabalhos do grupo após a saída de seus principais membros, possibilitando a duração de mais de 15 anos do Opinião — Assume o departamento de teatro do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) — Ministra aulas na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), contratado desde a sua fundação. Volta a dirigir a peça *Mural - Mulher*, de sua autoria, com temporada em São Paulo.

1983 – Coordena o ciclo de debates *Teatro e justiça*, realizado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) – Escreve e dirige a peça *A pandorga e a lei*, encenada no Teatro João Caetano em função do encerramento da campanha popular pela revogação da lei de segurança nacional. A peça foi radiofonizada para a Westdeutscher Rundfunk em 1987 – Escreve o conto *Leonardo e o pé grande*, publicado pela editora Leitura no mesmo ano – Dirige a ópera *Continente zero hora*, de Rufo Herrera, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

1984 – Dirige a peça *Círculo de cristal*, de José Luiz de Abreu, como diretor convidado pelo Grupo Mambembe.

1985 — Traduz e dirige a peça *A mãe*, de Bertolt Brecht, baseada no romance homônimo, escrito por Máximo Gorki entre 1906 e 1907. O texto foi encenado por alunos recém-formados do curso de artes cênicas da Casa de Artes de Laranjeiras, com temporadas no Teatro de Arena, antigo Teatro Opinião, Teatro Dulcina de Morais e no Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande, Rio de Janeiro — Dirige a peça *Cartas marcadas*, de Donald L. Cobrun e tradução de Gabriela Rabelo — Dirige a ópera *Corpo santo*, de Jorge Antunes, em Brasília — Escreve a peça infantil *O gato pardo de Patrícia e Leonardo*.

1986 – Assume a área de teatro profissional do Serviço Brasileiro de Teatro (SBT) – Participa do Simpósio Brecht no Brasil realizado pela Casa de Cultura Cândido Mendes, na mesa de debate *O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação*, mediada por Sábato Magaldi e composta por Augusto Boal, Fernando Peixoto e Yan Michalski – Transfere-se para Rio Branco, Acre, onde funda o Grupo Poronga alguns anos depois.

1987 – Escreve e dirige a primeira versão da peça *Caderno de acontecimentos*, resultado de oficina realizada a convite da Universidade Federal do Acre e da Fundação Cultural de Rio Branco – Atua no filme de produção alemã *Die Andere*, de Ilse Hofmann.

1988 – Dirige *A missa dos quilombos*, de Milton Nascimento, Pedro Tierra e D. Pedro Casaldáliga. O espetáculo foi encenado nos arcos da Lapa, Rio de Janeiro, contando com mais de 300 participantes e com mais de 40.000 espectadores.

1989 – Tem início a abertura política – Escreve e dirige a peça *Tributo a Chico Mendes* a pedido do Conselho Nacional de Seringueiros, com temporadas no Acre, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná.

1990 – Recebe bolsa da Fundação Vitae para estudar a nação indígena Kaxinawás, na fronteira do Acre com o Peru. Pesquisa que resultou, anos mais tarde, na peça *Yuraiá: o rio do nosso corpo*.

1991 — Dirige a segunda versão da peça *Caderno de Acontecimentos*, encenada pelo Grupo Poronga, com temporada no Rio de Janeiro.

1992 – Transfere-se para Belo Horizonte – Dirige a peça *Primeiras estórias*, adaptação de dez contos do livro homônimo de Guimarães Rosa, encenada em diferentes locais do Parque Fazenda Lagoa do Nado, periferia de Belo Horizonte. O espetáculo foi resultado de uma oficina realizada em Minas Gerais.

1995 – Retoma o projeto *Primeiras estórias* a convite da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com os formandos do Departamento de Artes Cênicas, ocupando o Parque Ecológico Monsenhor José Salim, em Campinas, interior de São Paulo. O espetáculo voltou 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).

1996 – Dirige o show de gravação do CD ao vivo *Inseto raro*, da cantora Titane, em Ouro Preto, Minas Gerais, no Teatro Casa da Ópera. O show fez turnê pelo Brasil e Europa.

1997 – Dirige o concerto cênico *A história do soldado*, de Ígor Stravinski e regência do Maestro Afrânio Lacerda, a convite da Fundação Salgado Filho no Palácio das Artes, Minas Gerais.

1998 – Dirige a peça *Troços e destroços*, adaptação do livro homônimo de João Silvério Trevisan, em função da inauguração do Centro Cultural de Belo Horizonte, Minas Gerais, por ocasião das comemorações do centenário da cidade – Escreve e dirige a peça *Uma noite com Brecht*, em que também trabalha como ator – Atua no filme *Erehé Krenak*, de Nívea Dias e Cristiane Zago.

1999 – Escreve a peça Tiro no escuro, adaptação do livro homônimo de Rita Espeschit.

2000 – Dirige o show *Sá rainha*, da cantora Titane, em turnê até o ano seguinte.

2001 – Escreve a peça *Assim era o CPC*, a pedido de Ana Paula Barbosa Corrêa (Nikita Paula) na época, docente no Curso de Comunicação Social e coordenadora do Teatro Universitário de Agitação da Fundação Mineira de Educação e Cultura (Fumec). O espetáculo foi encenado pelos estudantes da universidade e dirigido por Paulo César Bicalho, com o título *E o ouro: quanto vale?!* – Adapta para o teatro *O homem da cabeça de papelão*, conto de João do Rio, dirigido por Marcelo Bones e encenado pelo Grupo Trama – Dirige a peça *Pedro Páramo*, adaptação do próprio João das Neves do livro homônimo de Juan Rulfo, a convite da Fundação Clóvis Salgado.

2002 – Dirige *Território interno*, espetáculo de dança solo da bailarina Diane Ichimaru, a convite da Confraria da Dança de Campinas, interior de São Paulo – Dirige a peça *Cassandra* de Christa Wolf, encenada pela turma de formandos, a convite do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

2004 – Dirige o show dos cantores Billy Blanco, Sebastião Tapajós, Tambolelê e Titane, que compôs a caravana 4 do Projeto Pixinguinha da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), com turnê por todo o Brasil.

- 2005 Escreve e dirige o roteiro *Mantenham ligados seus celulares* para o projeto Brasil 2005: 8 visões do Teatro Ziembinski, Rio de Janeiro Atua no curta-metragem *Nascente*, de Helvécio Martins Jr.
- 2006 Dirige a peça *Besouro cordão de ouro*, de Paulo César Pinheiro. O espetáculo ficou mais de 5 anos em cartaz com temporadas por todo o Brasil Dirige o show *Titane e o campo das vertentes*, da cantora Titane, que teve a gravação do seu DVD em 2010 no Palácio das Artes, Minas Gerais com turnê por todo o Brasil.
- 2007 Dirige a peça *Maria Lira*, de Luciano Silveira, encenada pela Companhia de Teatro Ícaros do Vale, no Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.
- 2008 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. Dirige o show *Ana*, da cantora Titane Dirige o espetáculo *Bituca O vendendor de sonhos*, homenagem a Milton Nascimento, com a participação dos músicos Sérgio Pererê, Maurício Tizumba, Laura Castro e Titane, com temporada no Rio de Janeiro.
- 2009 Dirige a peça *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, em cartaz por 4 anos e temporadas por todo o Brasil.
- 2011 Dirige a ópera *Auto da Catingueira*, de Elomar Figueira de Mello, encenada pelo Grupo Giramundo e Terno Teatro no Palácio das Artes, Minas Gerais Escreve e dirige a peça *As polacas Flores do lodo*, em cartaz por mais de 2 anos e com temporadas por todo o Brasil Dirige a peça *Galanga*, *Chico rei*, de Paulo César Pinheiro, em cartaz por mais de 2 anos e com temporadas por todo Brasil.
- 2012 Dirige a peça *Zumbi*, baseada em *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, a convite de Cecília Boal e Instituto Boal. O elenco foi composto somente por atores negros, selecionados em oficinas realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) Rio de Janeiro e com temporadas por todo o Brasil.
- 2013 Dirige a peça *Aos nossos filhos*, de Laura Castro com temporadas em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre Dirige a peça infantil *Mirabolantes*, de Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues, encenada pela Confraria da Dança de Campinas, interior de São Paulo.
- 2014 Dirige a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de OduvaldoVinna Filho, a convite do CPC da União Municipal dos Estudantes Secundaristas (UMES), em função dos 50 anos do Golpe Militar. O espetáculo foi encenado no Cine Teatro Denoy de Oliveira, São Paulo.

# **Publicações**

- 1976 Publicação da peça *O último carro* pelo Grupo Opinião, com apoio do Serviço Nacional de Teatro (SNT).
- 1978 Publicação da peça *O quintal* no livro *Feira Brasileira de Opinião*, pela editora Global.
- 1980 Publicação da peça infantil *O leiteiro e a menina-noite* no livro *As crianças vão ao teatro*, da editora Agir Publicação do livro infantil *A história do boizinho estrela*, pela editora Global, primeira edição.
- 1983 Publicação do artigo "Amor de salvação, amor de perdição" no livro *O mito da infância feliz*, pela editora Summus.
- 1985 Publicação do livro infantil *Leonardo e o pé grande*, pela editora Leitura.
- 1987 Publicação da entrevista concedida ao Ministério da Cultura e ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) no "Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro" Publicação do debate realizado no Simpósio Brecht no Brasil sobre "A questão do abrasileiramento de Brecht em Teatro e Cinema" no livro *Brecht no Brasil*, organizado por Wolfgang Bader e publicado pela editora Paz e Terra Publicação do debate no "I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais: depoimentos e debates" no livro organizado por Branca Eloysa e publicado pela editora Vozes.
- 1989 Publicação do livro infantil *A árvore cheia de estrelas*, pela editora Salesiano Dom Bosco.
- 1990 Tradução da peça *A mãe* (Die Mutter), de Bertolt Brecht, publicada no livro *Bertolt Brecht Teatro Completo*, volume 4, pela editora Paz e Terra.
- 1992 Publicação do livro *Por um triz a Elis ficava sem nariz*, pela editora Melhoramentos, primeira edição.
- 1994 Publicação do artigo *Uma aventura acreana* na revista alemã de artes do Goethe-Institut *Humbolt* Publicação da entrevista concedida à Jalusa Barcellos para a edição do livro *CPC: uma história de paixão e consciência*, publicado pela editora Nova Fronteira.
- 1997 Publicação do livro *A análise do texto teatral* pela editora Europa. Este livro teve sua primeira edição em 1987, pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen).
- 2000 Publicação do livro *A lenda do vale da Lua*, pela editora Dimensão.
- 2001 Publicação do prefácio do livro *Opinião*, de Maria Helena Kuhner e Helena Rocha, pela editora Relume Dumará.

2014 – Publicação do prefácio do livro *Kusnet: do ator ao professor*, de Ney Piacentini, pela editora Hucitec – Publicação independente, em parceria com Silvia Mera, do livro de hai-kais *Rumores*, com ilustrações de Diane Ichimaru.

## **Bibliografia**

### Livros

ALMADA, Izaias. Teatro de Arena. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Rodrigo Davi. Sartre no Brasil – Expectativas e repercussões. São Paulo: UNESP, 2009.

ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). Rap e educação -Rap é educação. São Paulo: Summus – Selo Negro Edições, 2000.

ARANTES, Paulo. Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BADER, Wolfgang (org.). Brecht no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BRAGA, Claudia (org.). Barbara Heliodora: escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARCELOS, Jalusa. CPC – Uma história de paixão e consciência. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERLINCK, Manoel T. CPC – Une. Campinas: 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.

Teatro de Augusto Boal. São Paulo: Hucitec, 1986.
. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira.
BOAL, Julián. As imagens de um teatro popular. São Paulo: Hucitec, 2000.
BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
<i>Teatro completo</i> . Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990 <i>Teatro dialético</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
. Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1975.
CARVALHO, Sérgio (org.) <i>Introdução ao teatro dialético</i> . São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, Armando; et al. Opinião. Rio de Janeiro: Val, 1985.

COSTA, Iná. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Nenhuma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
Sinta o drama. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
DOMONT, Beatriz. O Centro Popular de Cultura da UNE: Um sonho interrompido (1961 – 1964). São Paulo: Porto Calendário, 1997.
ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. A ideologia alemã. São Paulo:Martins Fontes, 2001.
ESCOBAR, Ruth (org.) Feira brasileira de opinião. São Paulo: Global, 1978.
FALLETTI, Clelia; CRUCIANI, Fabrizio. Teatro de rua. São Paulo: Hucitec, 1999.
FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.
GONDIM, Isaac Filho. <i>A grande estiagem – Tragédia rural nordestina</i> . Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
GUARNIERI, Gianfrancesco. <i>Teatro de Gianfrancesco Guarnieri</i> (1). Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
GUIMARÃES, Carmelinda. <i>Um ato de resistência. O teatro de Oduvaldo Vianna Filho.</i> São Paulo: MG, 1984.
GULLAR, Ferreira. <i>Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento</i> . 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.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. <i>Raízes do Brasil</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. <i>Cultura e participação nos anos 60</i> . São Paulo: Brasiliense, 1982.
; PEREIRA, C.A. <i>Patrulhas ideológicas</i> . São Paulo: Brasiliense, 1980.
JULIÃO, Francisco. <i>Que são as Ligas Camponesas. Cadernos do povo brasileiro</i> . Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
LUKÁCS, György. El asalto a la razón. Barcelona: Grijalbo S.A, 1976.
Ensaios sobre literatura. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: SNT/ s/d.

Brasiliense, 1984. Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo:
MARQUES, M. P. S. C.A cidade encena a floresta. Acre: Edufac, 2005.
With QOLS, W. 1. S. C.11 chade encena a floresia. Netc. Edulac, 2005.
NETO, Paulo J. Lukács e a crítica da filosofia burguesa. Lisboa: Seara Nova, 1978.
NEVES, João. Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.
PEIXOTO, Fernando. <i>O melhor teatro do CPC da UNE</i> . São Paulo: Global, 1989.
Vianinha (Teatro, televisão, política). São Paulo: Brasiliense, 1983.
PISCATOR, Erwin. <i>Teatro político</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
PRADO, Décio de Almeida. <i>O teatro brasileiro moderno</i> . São Paulo: Perspectiva, 1988.
<u>Perspectiva, 2002.</u> . Teatro em progresso — Crítica teatral (1955 — 1964). São Paulo:
ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. Rio de Janeiro: Buriti, 1965.
Teatro moderno. São Paulo: Perspectiva, 1977.
Brasiliense, 1983.
ROUBINE, Jean Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. São Paulo: Cosac &Naify, 2001.
VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI, 1991.
VIANNA Filho, Oduvaldo. <i>Oduvaldo Vianna Filho – Teatro 1</i> . Rio de Janeiro: Muro, 1981.
Os Azeredos mais os Benevides. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968.

## Artigos publicados em livros

de 2012, p. 37-48.

FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: João Quartim de Moraes (org.). História do marxismo no Brasil. Campinas/SP: Unicamp, 1998, p. 275-304. . "Presença e ausência de Lukács". In: Ricardo Antunes; Walquiria Domingues Leão Rego (orgs.) Um Galileu no século XX. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 125-131. MARQUES, M. P. S. C. "Práticas de um encenador: João das Neves em algumas colocações cênicas." In: GOMES, Andre Luiz; MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). 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 (orgs.). Teatromáscara-ritual. Campinas/SP: Alínea, 2012, p. 231-241. PARANHOS, Kátia. "O último carro: uma viagem de trem com João das Neves". In: Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2012, p. 135-151. \_\_\_\_\_. (org.). "Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves". In: *História, teatro e política*. Boitempo: São Paulo, 2012, p. 135-156. RUBIM, Antônio Albino Canelas. "Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil". In: João Quartim de Moraes (org.). História do marxismo no Brasil. Campinas/SP: Unicamp, 1998, p. 305-376. Artigos publicados em periódicos BETTI, Maria Silvia. "Revisitando Chapetuba: uma análise de". In: Diógenes Maciel e Valéria Andrade (orgs.). Por uma Militância Teatral. João Pessoa: Bagagem/Ideia, 2005, vol. 1,p. 75-92. CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 30 e a cultura". In: Novos Estudos Cebrap. São Paulo: abril de 1984, vol. 2, p. 27-39. COSTA, Iná Camargo. "CPC: um método de expropriação cultural." In: Contexto & Educação. Ano I, nº 2. Rio Grande do Sul: Unijuí, 1996, p. 81-86. . "Teatro e revolução nos anos 60". In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: 1996, vol. 54,p. 93-98. . "Teatro: sobre o Auto dos 99% - onde de vê que a Universidade capricha no subdesenvolvimento". In: Cultura Vozes. Ano 88 - vol. LXXXVIII - n° 6.São Paulo: novembro/dezembro, 1994, p.114-118. FÍGARO, Roseli. "Quem são e qual a importância dos grupos amadores de teatro?" In: aParte XXI. Nº 5. São Paulo: Teatro da USP – Universidade de São Paulo, 1º semestre

MEDEIROS, Ellen de. "Aspectos e problemáticas de uma proposta de renovação: *Amor*, de Oduvaldo Vianna." In: *Cadernos letra e ato*. Ano 3, n° 3.Campinas/SP: Unicamp – Instituto de Artes, julho de 2013, p. 27-34.

## Periódicos

ARTE em Revista nº 1 e 2 (Anos 60). São Paulo: CEAC/Kairós, 1979.

ARTE em Revista nº 3 (Questão O popular). São Paulo: CEAC/Kairós, 1980.

ARTE em Revista nº 6 (Teatro). São Paulo: CEAC/Kairós, 1981.

PETRO&QUÍMICA. Matéria de capa – 50 anos da Petrobrás. Rio de Janeiro: edição 252, setembro de 2003.

TRAULITO. 3ªed. São Paulo: Companhia do Latão, dez, 2010.

## Trabalhos acadêmicos

FORJAZ, Cibele Simões. "À luz da linguagem – A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'scriptura do visível'". Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo. São Paulo: 2013.

LIMA, Eduardo Luís Campos. "Procedimentos formais do teatro vivo *Injunction Granted* (1936), do Federal Theatre, e do *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do Teatro de Arena de São Paulo." Dissertação de mestrado apresentada Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2012.

HENRIQUE, Marilia Gomes. "O realismo-encantatório de João das Neves." Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2006.

MARQUES, M. P. S. Calixto. *Yuraiá: Um Afluente da Dramaturgia de João das Neves*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 1997.

## Acervo da Universidade de São Paulo

,	géne. <i>A cantora careca</i> . Tradução livre de Luís de Lima. Acervo da Dramática. ECA/USP.
Arte Dramática	. <i>As cadeiras</i> . Tradução livre de Luís de Lima. Acervo da Escola de ECA/USP.
	A lição. Tradução livre de Luís de Lima. Acervo da Escola de Arte
Dramática. ECA	A/USP.

<i>Tiago ou À submissão</i> . Tradução livre de Alfredo Mesquita. Acervo da Escola de Arte Dramática. ECA/USP.
Outras publicações
GULLAR, Ferreira. "João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)". In: <i>Cadernos do povo brasileiro – Extra: Poemas para a liberdade</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
Publicações digitais
FREDERICO, Celso. "A recepção de Lukács no Brasil". In: <i>Herramienta</i> . Publicação eletrônica. Argentina, s/d: (http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil)
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. (http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364922438_ARQUIVO_Oquintal MariadoSocorro.pdf)
. "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.
(http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teatrobrasileiro/Maria%20do%20 Socorro%20Marques%20Teatro%20Documentariopdf)
PARANHOS, Kátia Rodrigues."Homens e mulheres do subúrbio: uma viagem de trem com João das Neves." In: <i>Fazendo Gênero 9 — Diásporas, Diversidades, Deslocamentos</i> . Publicação eletrônica dos Anaisdo Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis/SC: UFSC, 2010.
(http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278196989_ARQUIVO_KatiaRodriguesParanhos-FazendoGenero9.pdf)
"João das Neves e o Grupo Opinião: política e cultura no

\_\_\_\_\_\_. "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.

(http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300578677\_ARQUIVO\_ANPUH-2011-SaoPaulo-textocompleto.pdf)
\_\_\_\_\_\_\_."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.

(http://www.congressohistoriajatai.org/anais2011/link%2039.pdf)

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: (http://www.intellectus.uerj.br/coloquio/Alexandre%20Rodrigues.pdf.)

## Acervos digitais

Endereço eletrônico da Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira – http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/novos-rumos

Endereço eletrônico da Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis

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.

## Sites visitados:

Endereço eletrônico da ExxonMobil – http://corporate.exxonmobil.com/en/company/about-us/history/overview

Endereço eletrônico da Universidade Federal do Rio de Janeiro – http://www.ufrj.br/pr/conteudo\_pr.php?sigla=HISTORIA

## Publicações em periódicos analisadas na pesquisa

BANDEIRA, Beatriz. "Chapetuba futebol clube". In: *Novos Rumos*, semana de 15 a 21 de julho de 1960, p. 6.

HELIODORA, Barbara. "'A Grande Estiagem': Seca em Campo Grande." In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro: 4 de setembro de 1962.

NEVES, João. "Da favela aos campos de futebol". In: *Novos Rumos*. Rio de janeiro: semana de 11 a 17 de março de 1960, p. 5.

\_\_\_\_\_. "Ionesco: a mistificação da linguagem". In: *Novos Rumos*, semana de 23 a 29 de setembro de 1960, p. 5.

\_\_\_\_\_."'Mais-valia' no Teatro Jovem".In: *Novos Rumos*, semana de 12 a 18 de agosto de 1960, p. 5.

\_\_\_\_\_. "Revolução e contradição". In: *Novos Rumos*, semana de 15 a 21 de julho de 1960, p. 5.

"Nossos propósitos". In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro: semana de 28 de fevereiro a 6 de março de 1959, p. 12.

## Publicações em periódicos citadas na pesquisa

"Auto do não será encenado hoje no Largo do Machado." In: Última hora. Rio de Janeiro: sábado, 29 de dezembro de 1962, p. 3.

BANDEIRA, Beatriz. "Três peças de Ionesco." In: *Novos Rumos*. Rio de Janeiro, semana de 9 a 15 de dezembro de 1960, p. 6.

BORGES, Márcio. "Moços fazem teatro de participação." In: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 25 de junho de 1960, p. 5.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Quarta Seção. Rio de Janeiro: domingo, 10 de dezembro de 1961, p. 7.

FRANCIS, Paulo. "A mais-valia vai acabar, seu Edgar." In: *Diário carioca*. Rio de Janeiro: 28 de julho de 1960, p. 6.

FRANCIS, Paulo. "Teatro." In: *Diário carioca*. Rio de Janeiro: quarta-feira, 3 de outubro de 1962, p. 6.

HELIODORA, Barbara. "Procurando teatro e público." In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro: 13 de abril de 1962, p. 4.

JABOR, Arnaldo. "A experiência da mais-valia." In: *O metropolitano* (Órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes — Circulação dominical de *O Diário de notícias*). Rio de Janeiro: 12 de junho de 1960, sem página.

MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do manifesto do CPC". In: *Arte em Revista (Anos 60)*. N° 1. São Paulo: CEAC/Kairós, 1979, p. 67-79.

MAURO, José. "Teatro." In: Última hora. Rio de Janeiro: 13 de agosto de 1960, p. 3.

"Nacionais". In: Novos Rumos. Rio de Janeiro, terça-feira, 25 de setembro de 1962, p. 3.

OSCAR, Henrique. "A estreia de hoje e outras notícias." In: *Diário de notícias*. Segunda seção. Rio de Janeiro: 12 de dezembro de 1961, p. 2.

\_\_\_\_\_. "Teatro." In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: sábado, 9 de fevereiro de 1962, p. 2.

\_\_\_\_\_. In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: quinta-feira, 13 de setembro de 1962, p. 2

\_\_\_\_\_. "Estreou ontem o Teatro Jovem". In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: quarta-feira, 2 de outubro, de 1963, p. 2.

\_\_\_\_\_\_. "Os Duendes' em Campo Grande." In: *Diário de notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro: sábado, 7 de abril de 1962, p. 2.

NOVOS RUMOS. Rio de Janeiro, terça-feira, 25 de setembro de 1962, p. 3.

LUKÁCS, György. "O irracionalismo – fenômeno internacional do período imperialista." In: *Estudos sociais*. Revista de publicação semestral. Ano II, n° 5. Rio de Janeiro: março-abril, 1959.

SZIGETI, Joszef "Relação entre as ideias políticas e filosóficas de Lukács." In: *Estudos sociais*. Revista de publicação semestral. Ano II, n° 5. Rio de Janeiro: março-abril, 1959.

## Documentos não publicados citados na pesquisa

<sup>&</sup>quot;Assim era o CPC", peça escrita por João das Neves em 2001.

<sup>&</sup>quot;Auto do relatório", documento produzido pelo Centro Popular de Cultura. Rio de Janeiro: s/d, provavelmente de 1963.

# **ANEXOS**

Materiais analisados na dissertação

## Levantando As Cortinas Da COFAP

# MÁQUINA DE VOTAR AUMENTOS ACIONADA PELO CEL. MINDELO

Pode ser uma arma contra a carestia mas se transformou em Pode ser uma arma contra a carestia mas se transformou em QG dos exploradores do povo — Duas eminências pardas: Nilo Sevalho e Boré — Dispondo de um crédito rotativo de 400 milhões de cruzeiros e apesar das exigências de lei, a Presidência da COFAP não publicou ainda um só balancete de 1958 — Onde aparece o general Nelson de Melo comprando três latas de azeite — A vontade dos trabalhadores: manutenção da COFAP, mas

Or consulhaira de COFAP recerem entre si um risa masum tempo malicos, e cumplier quendo e sensi Francisco Mindia, quarantando certe emoção, remes unte o pienério:

- Temos um procupaçõe fundemental: defender preduteres, os consumidores e a nosas comissão!

- Temos um procupaçõe fundemental: defender preduteres, os consumidores e a nosas comissão!

- Se presentada a mun sessão em que êsse não decidira aumentar de uma só-ves os preços de vi-sõe decidira aumentar de uma só-ves os preços de vi-sicos fiva provocada pela arterância fasta d-defen da rista es refeira de apoprar Comissão de Preços, não pu-sua os consulheiros evitar que as idéias se casacias-ta e provocada pela arterança foram as consu-tar es presenta propria Comissão de Preços, não pu-sua os consulheiros evitar que as idéias se casacias-ta. O que Bas correcta a les brança foram as consu-tar espisódio carocterias bam e situaçõe atual de reconfissão inseperada.

ANO 1 - RIO DE JANEIRO, SEMANA DE 28 - 2 A 6 - 3 - DE 1959 -- N.º 1



O caronel Frederico Mindelo é quem aciona a máquina de aumento de preços a que está reduzida a COFAP

NO REINO DO EMPIRISMO

COTAP. F. equ mig se vie cutationes de consequencia de consequ

O PLENASIO

O PLENAIO

O PLENAIO

Mas a COFAP ños és o presidente. é tombém a plenário. Allás, pela lei n.º 1.522, es poderes de COFAP sún entetuados pelo Conselho, cubendo ao presidente de companyo de la companyo de compa

# Nossos Propósitos

Este jornal surge da necessidade de assegurar ao pensamento de vanguarda da classe operária um árgão de difusãa mais vivo e atuente, mais capar, portante, de participar e influir na grandisas lutra que travar o pove brasileiro pela emancipação nacional, a democração e o progresso social.

NOVOS RUMOS integra-se com entusiasmo e ônima combativo na frente unidaria das fisera necianalista e democrática, que lutam par superar os obstávulos ao desenvolvimento independente e progressitat do polis e dependência oe capilel monopolista estrangeiro, e atreso de estrutura agrária. Empenharmense sinceramente na trarefa comum de forjar a unidade de têdas as correntes patriática e populares, compresendad que esta unidade é foter bosico para e vitária de pove brasileiro sibre e imperialismo notes entre en esta desenvolvimento independente, NO SE RUMOS sibrue-se de ponte-de-vista des interésses da classe mais revolucianária, a preletariado. Constituramente nacional esta esta progresa interésses, manenda sua independênte, tem, simultánecamente, e dever histórice de defender suas próprias interésses, manenda sua independênte, tem, simultánecamente, e dever histórice de defender suas próprias interésses, manenda sua independêntica na terrene ideológica e político. Cobe à classe operária a misso de impulsioner de mode canagulente o movimente nacional e democrática, e, após a realizaçõe des eleptivos fundamentals se da tota para e vitária de ascipliante a most acumpada, para e vitária de aceitalisme. NOVOS RUMOS obre suas páginas à futo pele unidade e organização do mevimento aperária, os companhas sem defeas dos reivindicações vitos e imediatos dos trabalhaderes.

Frente aes problemas do mundo, NOVOS RUMOS cultaca-e ao lada das poites socialistas, des paves liberados do apressão imperialista e dequeles que ainda lutam, cem note, por quebera os cadeias de dependência nacional.

Jornal de pensamento aperário de vanguerda.

camo nos, para questro si cambio en consideral.

Jornal de pensamente operário de vanguerda,
NOVOS RUMOS fundamente sua apreciação das acontecimentes nos principlos de marxismo-teninismo, a
única concepção revolucionário de deservolvimente da
sociedada que teve sua validade comprevado peles
fotes nos últimos com ones. À luz desse teoria que
transformo e mundo, nos disponense a interperario a realidade de nesse país, tendo em conta suos particularridades específicas. Esperames cantribuir, deste mado,
para e aducação e a exclaracimente dos trobalhadares brasileiros, para a formação de sua consciência
política.

poro a educaçõe e a exteracimente dos trobalhadores brasileiros, para a formaçõe de sua consciência
política.

Adotor as ideais de marxismo não significe, poreim. fecho-se em atitude de isolamente sectária. O
marxismo-leninismo é centrárie, por princípie, a tode
sectarismo, porque as transformações revolucioníries
não são frute do ação de pequenos grupes de lideret
desligades dos messos, e um do atuaçõe histórica dos
préprios massos. Em ração diaso, não pretandemos ser
um jarnol que interesse apenas aos comunistas. Desejamas que NOVOS RUMOS pessa levar e penatemente
de vonguarda o circulos mais amples dos trobalhaderres eta pore.

A equipa que faz NOVOS RUMOS não desres, de pore, a tendado de desta de conparamento cam e apoia des trobalhaderes,
reim, de que tosi dificuldades serão vencidas, se contarmos com e apoia des trobalhadores do povefate apoia não significa apenas estimula, quida e
compressão. Significa também a critica franca e a
oplacião sinero.

## BOB, O MOTORNEIRO



# Nossos Propósitos

Este jornal surge da necessidade de assegurar ao pensamento de vanguarda da classe operária um órgão de difusão mais vivo e atuante, mais capaz, portanto, de participar e influir na grandiosa luta que trava o povo brasileiro pela emancipação nacional, a democracia e o progresso social.

democracia e o progresso social.

NOVOS RUMOS integra-se com entusiasmo e ânimo combativo na frente unitária das fôrças nacionalistas e democráticas, que lutam por superar os obstáculos ao desenvolvimento independente e progressista do país: a dependência ao capital monopolista estrangeiro, e atraso da estrutura agrária. Empenhamonos sinceramente na tarefa comum de forjar a unidade de tôdas as correntes patrióticas e populares, compreendendo que esta unidade é fator básico para à vitória de pove brasileiro sôbre e imperialismo norte-americano e seus agentes internos.

mo norte-americano e seus egentes internos.

Na movimento nacionalista e democrático, NOVOS RUMOS situa-se de ponto-de-vista dos interêsses
da classe mais revolucionária, o proletariado. Consideramos que a classe operária, incorporando-se à luta
geral da nação por seu desenvolvimento independente,
tem, simultâneamente, e dever histórico de defender
seus próprios interêsses, mantendo sua independência
no terreno ideológico e político. Cabe à classe operária a missão de impulsionar de modo conseqüente o
movimento nacional e democrático e, após a realização dos objetivos fundamentais da atual etapa da
revolução brasileira. conduzi-la para a consecução de
objetivos mais avançados, para a vitória do socialismo.
NOVOS RUMOS abre suas páginas à luta pela unidade
e organização do movimento operário, às campanhas
em defesa das reivindicações vitais e imediatas dos
trabalhadores.

Frente aos problemas do mundo, NOVOS RUMOS coloca-se ao lado das fórças do progresso e da paz, ao lado dos países socialistas, dos povos libertados da opressão imperialista e daqueles que ainda lutam, como nós, para quebrar as cadeias da dependência nacional.

Jornal do pensamento operário de vanguarda, NOVOS RUMOS fundamenta sua apreciação dos acontecimentos nos princípios do marxismo-leninismo, a única concepção revolucionária do desenvolvimente da sociedade que teve sua validade comprovada pelos fatos nos últimos cem anos. A luz dessa teoria que transforma o mundo, nos dispemos a interpretar a realidade de nosso país, tendo em conta suas particularidades específicas. Esperamos centribuir, dêste modo, para a educação e o esclarecimente dos trabalhadores brasileiros, para a formação de sua consciência política.

Adotar os ideais do marxismo não significa, porém. fechar-se em atitude de isolamento sectário. O
marxismo-leninismo é contrário, por princípio, a todo
sectarismo, porque as transformações revolucionárias
não são fruto da ação de pequenos grupos de lideres
desligados das massas, e sim da atuação histórica das
próprias massas. Em razão disso, não pretendemos ser
um jornal que interesse apenas aos comunistas. Desejamos que NOVOS RUMOS possa levar o pensamento
de vanguarda a círculos mais amplos dos trabalhadores e do povo.

A equipe que fax NOVOS RUMOS não desconhece as dificuldades de tôda ordem que terá de enfrentar para cumprir sua missão. Estamos certos, porém, de que tais dificuldades serão vencidas, se contarmos com o apoio dos trabalhadores e do povo. Este apoio não significa apenas estímulo, ajuda e compreensão. Significa também a crítica franca e a opinião sincero.

# Revolução e Contradição

O teatro de Area attrouve A ma más consalas experiencia, desir de dogia precionale per de dogia per de disconse en manamente comercia à fitto de disconse de porta de bote de la fitto de disconse de porta de bote de fitto de des dificos, que de porta de la comercia del comercia de la comercia de la comercia del comercia de la comercia de la comercia de la comercia de la co



Sérgio Milliet: Presidente

A União Cultural Brasil-URSS

No PALLO (da Sucursal)

Realizouses na semana passada, as de de de Clinica Pavlov, a cerimón a de instalação da União Cultural Brasil-URSS

na sede da Clinica Pavlov, a cerimón a de instalação da União Cultural Brasil-URSS de princiera linha da literatura na pole sembros Josquim Program na foi em meio a um ambiento de astroir o departamento de turán na foi em meio a um ambiento de castroir o departamentos consciolados.

A reunião esteve concorrialissima é foi em meio a um ambiento de castroir o departamentos de nova sociedade.

São predicadore de houra da entra de conscionados de la conscionada de la conscionada

# Revolução e Contradição

O teatro de Arena atirou-se à ma mais ousada experiência, desde que está entre nôs. E a sua efevo-lução na América do Suls andeu causando muita barafunda, provo-cando muitos equívocos. Tentares repetindo a anedota do matemático a quem todos diziam: «Sel muito bem qual a sua opinião — dois mais dois são cinco», paciência. Mas, vamos ao que interessa:

mos destare-ion, E se acaparmos repetindo a anelota do materiatico a quem todos diziam: «Sei muito bem qual a sua opinia—dismais dois são cincos, paciência. Mas, vamos ao que interessa e disciplinado e dismais dois são cincos, paciência. Mas, vamos ao que interessa e mansamente conservar a fe nos disa meliores que hão de vir. . José apresenta aspectos negativos do perário. ... Todo o seu esfóro converge inicamente para um almógo melhor, e isso lhe basta. Nas poucas vêres em que indaga as causas da sua situação, a resposta mais improvávelo contentas.

Pretendeu o autor apenas efotografar o desastres. E que o desastre servisee como adverteña. Atéa aqui, estamos no mero plano das intenções. Ses dovilidas, ou nos, unaços de terror de producido de desastre servisee como adverteña. Atéa aqui, estamos no mero plano das intenções. Ses dovilidas, ou nos, unaços de terror de conservar as elevante de los proprios Brecht: «No momento, interessa-nos unicamente analisar até que ponto atingiu seu objetivo.

A «Revoluçãos começa por imitar a Brecht. Para quem, como o Arena, tenta uma experiência poetra de sua situação, a verso de proprio Brecht: «No há ma acesso para tente teórico aos métodos do Teatro Epico. O melhor é, na prática, copia re eferôncia a sou sidencia do proprio Brecht: «No hóm ama cos pia antes de realizar-se, por sin em mente teórico aos métodos do Teatro Epico. O melhor é, na prática, copia re descobrir as razões dos grupamentos ecincos, dos movimos de como de contra de como de como



No entanto, Josué Montello, no Caminho da Fome, sugere que a novela Praga, de Coelho Neto, é que inaugurou o ecaminho literário» por node irão passar o contista de Pelo Sertão e outros.

Teria sido o livro do romancis-ta maranhense o «possível modé-lo» de Afonso Arinos?

É certo que um dos contos reu-nidos pelo escritor mineiro em «Pa-lo Sertão» é dedicado a Coelho Neto, que tem em seu favor a prio-ridade cronológica, invocada por Josué Montello, ao dizer que, alem

OS LÔBOS UIVAM

# Armando Falcão Fora do Govêrno

recessiar recorderes a um la no sair da prisão.

Porta da seda ce ntitulado edificio da UNE é um tere da vive de la supera de la composição de coma, tere da UNE Asim sendo, é inda va pescaliente a defeas, quando dali foi violenta-recitado a polose de cas-corontadas, socos é pontas poloses de cas-corontadas, socos é pontas poloses de cas-corontadas, socos é pontas polos de cas-corontadas, socos é pontas

## Chapetuba Futebol Clube

## PALAVRAS CRUZADAS

PROBLEMA Nº 1.

# A Velha e os Gatos (%) as manifalt, como um cenciculo. Deviam passar de una to Talvar uma centena. Em todo caso, o desassassago refetia a sorte sessas, que não a velha, diere o número be el, em meio à centifus a movimentação des bibliones, to efficia a corte sessas, que não a velha, diere o número be el, em meio à centifus a movimentação des bibliones, to efficia a corte sessas, que não a velha, diere o número be el, em meio à centifus a movimentação des bibliones, to efficia a corte sessas, que não a velha, diere o número be el, em meio à centifus a movimentação de bibliones, to efficia a corte sessas que não a velha diere o número be el, em meio à centifus a movimentação des bibliones, to efficia a corte sessas que não a velha diere o número por el discontra de meio de sessas de la meio de sessas de distinguia da de militares de outras velhas corramente emportames em nosso cominha. Vendumo movimenta de cortes senhas cominha de meio de sessas de distinguia da de militares de outras velhas corramente emportames em nosso cominha. Vendumo movimenta de cortes de la corte de la co





## Chapetuba Futebol Clube

Assistimos «CHAPETUBA FUTEBOL CLUB», peça de Oduvaldo Vianna Filho ora em cartaz no Teatro de Arena, pelo mesmo grupo, em São Paulo, Salvo duas ou três substituições, os intérpretes são os mesmos. Ao terminar o espetáculo na capital paulista, fomos cumprimentar os artistas. Fizêmo-lo com o entusiasmo que nos merecem esses jovens que com seriedade e espírito de sacrificio procuram abrir novos caminhos ao teatro nacional.

Alguém do grupo, entretanto, pediu-nos que apontássemos as falhas do espetáculo. E como acontece, invariávelmente, em qualquer peça em qualquer companhia, desde a mais recente e amadorística, até as mais antigas e experimentadas, a falha número um era o mau emprego da voz. Vozes roucas, vozes esganiçadas, finais de palavras truncadas, silabas tônicas deslocadas, inflexões inadequadas, são acidentes com que o crítico e o público se defrontam a cada passo, mesmo em peças que, pelo ambiente ou pelo ritmo em que se desenvolvem, requerem muito menos técnica do que essa em que a condição dos personagens e o estado de tensão nervosa em que vivem determinam, mesmo na vida real, modificações vocais que tornam as conversas e discussões quase ininteligiveis. Mas, se nesse caso, é até bom ou conveniente que não se entenda bem, no teatro o espectador precisa, deve, tem o direito de não perder uma só palavra do que está sendo dito. De não ser assim sai do teatro levando a impressão de ter sido lesado. Pois bem; desta segunda vez, ainda mais que da primeira - talvez por ser aqui mais amplo o recinto do Arena - salmos do teatro ignorando problemas e situações debatidos em cenas diversas, por distintos intérpretes, por ficarmos sem entender uma só palavra do que se dizia. Trataremos de ler a peça para nos inteirarmos totalmente do assunto.

De qualquer maneira, recomendamos «CHAPETUBA F. C.». B' uma peça de caráter nacional, focaliza um dos aspectos da realidade brasileira. E dos mais populares: o futebol. Com seus problemas de compra e venda de jogadores como fôssem mercadoria, de subôrno, de decadência dos velhos craques, do mêdo se de uma aposentadoria melancólica depois dos dias gloriosos... E tudo isto envolto em profunda ternura humana, em um sentimento de fraternidade que supera as crises de nervos, os desentendimentos, as fivalidades. Daí o interêsse que desperta o espetáculo mesmo naqueles que como nós, nada entendemos de futebol. E' que a ansiedade do jogador que espera o telefonema dando notícias da mulher que baixou à maternidade, o suave amor ingênuo pela empregadinha da pensão, do outro jogador que sonha trazer a mãe velhinha da cidade do interior, o envergonhado pedido de desculpas ao colega, por aquele que em crise de nervos se queixa de maneira grosseira da sopa salgada, fazendo chorar a empregadinha, a ternura e a solidariedade com que esta participa dos problemas, decepções e esperanças dos jogadores, seus hóspedes... Tudo, em suma, comove e prende a atenção do público, do principio ao fim. E por admirarmos e louvarmos a esses jovens que constituem o grupo

do Teatro de Arena é que lhes fazemos um apélo: por favor, cuidem de suas vozes diária e permanentemente, aprendam a dominá-la em qualquer gênero e em qualquer situação.



## DESCULPEM

confesso que ha ceixa que rabe entendo e quando não netrendo procurso facalo, sempre com a goavelu nigrente. Por exemplo: Por que un presidente efeito de un país que apreças democratis — nete caso, propuesto em conclusir parado de policiamento e também de associario promote um corculadora parado de policiamento e também de associario promote um conclusir parado de policiamento e também de associario procurso em conclusir parado de policiamento e também de associario entre de conclusir de conclu

Deve ser triste para um dirigente de um país ter fanto mêdo dos paises vizinhos. Deve ser triste sorrir no momento exato, fechar a cara no exato momento. Deve ser horrivel andar com um mundo de policiais acompanhando nosses, passes, máes no recúber, o los acesses.

E (tufo lesó descarsala e abertamente, E havia policiais para tudo afé para provar o que o Presidente la comor. Quem não deve não tento dir o disado. E como há médo nos Estados Unidos, hein? E a história de colchâto? E a farrmácia, e os médicos, os avióes, tudo especial como se vies como para um país, onde se dormisse no cidão, não se tiveses remedios neros para um país, onde se dormisse no cidão, não se tiveses remedios neros

Disculpen os leitores, mas não entendo, não posto entender. Mumigo, o pirmalis e escritor Osivio Bortis excerva no cibário de Noticias um artigo delicinos de ironis chamado «A tirvado» em que há uma frasque reptio: cañan, a gente tinha de perguntar ese ra algum tirano odiado que vistara, uma torra vitima de sua opressão sanguinária, on a antiga Betambem o granda permalista-escritor; são meio de todo éses aparato policianorie-americano, em térmos de filme de Cecil B. de Mille, o x-r. Elemborar ciertor em Washington que raño se prescupava suboutamente com a sua

Pris sim, que éle não se procurga. Outro grande cronista, Stanlislav Potto Freta de Cilium Boras comentua a visita com grande dost de graca. Addigitas Nori, essa combativa e decidida cronista política, também comention no políticalismo notice e industiva perquiros ao Hamarardi qual a posição que o política prismo notice e industria perquiros ao Hamarardi qual a posição que o fire muitas queixas noseas se Presidente dos EUA, dizendo inclusivos que os inaques norredores no Bia són muito perseçuidos pelos emasses cres common-nacionalistas o Ora vejam só que jornalistaho safado. Dando queixas noseas que comos donos de casa a un visitante que é o papai dêtes.

Felirmente os cronistas individualmente protestaram todos: Rubem Braga, Antònio Maria, Ponte Preta, Adalgias, Osòrio etc. Felizmente a UNE gritou: nos gostamos de Fidel Castro; e o Partido Democrata Cristão fêz a

Comento essa visita, atrasada, para diret apenas Isso: não compreendo nem aceito o seu aparato bélico. Se eu não fosse nacionalista pela própria natureza sé-lo-la agora. Que dialo, nasci aqui, esta é a minha casa. Como é que vou aceitar a vizinha querendo viver às minhas custas, querendo mandar no que é meu,



## Da favela aos campos de futebol

Foi o pròprio autor de «Chapetoba Futebol Clube», Gduvaldo Visna Filho, quem nos chamóu a atenção, antes mesmo de assistirmos ao atual (e excelente) espetáculo do Arena, para as diferentes linhas de fórças caracerísticas de seu trabalho e de «Eles não usam Black-tie», de Guarnieri, através de um artigo publicado no Programa

Dirá de que o movimento nacionalista do nosso textro desdobra-se em duas posições — ainda que cón-leas e interpentrados. uma, que procura fazer com maior precisão que ja ina surte desto no estras-samento nacionalizante que pretende tão-aômento organizar e dar maior eficácia ao nosso quadro econômico, sem tocar mas relações de produçãos; outra, tentando caracierar o movimento da realidade, entran o caracierar o movimento da realidade,

Oduvaldo localiza o «Black-tienesta última corrente e sua peça ni primeira, embora afirme que «Cha petuba F. C.» também tenha pre tendido abordar o fenômeno futebol segundo uma realidade que o condiciona.

«Black-tie» e «Chapetuba» abordam uma idêntica temática — a

traiçao. Em «Black-tie», no entanto, ela é tomada em seu mais amplo sentido, pois situa-se no cerne da luta de classes, ou seja, nas relações capital-trabalho. «Chapetuba», ao



O barraco

contrário, focaliza o ambiente do futebol, colocando-se, dêste modo, num plano quase que de exceção dentro das relações entre patrões e empregados, o que torna, ê evidente, muito mais difícil a abordagem do mesmo tema sob o prisma

Em primeiro lugar, porque ineistem — e o próprio autor já o assinalou — as relações de procução. E depois porque, mesmo se considerarmos que a condição de assalariado do jogador de futebol lhe confere, de imediato, uma posição definida face à luta de classese que essa evidentemente não sea da a do capital, ainda assim, achamotom perfeita colocação de problema, perfeita colocação de problema.

O primeiro deles seria a descarar carretargado pelo aparente bemestar econômico usufruido per jogaquase consequente alienação dos problemas que envolvem a sur coto longe, basta que detennos o exemto longe, basta que detennos o exemde futebol aque do Rio de Janeiro, que, ainda hoje, luta desesperadamente para aliciar o nossos jogadores: e laso numa época em que a 
metica de la compania del compania de la compania de la compania del compania de la compania del compania de la compania de la compania de la compania del compania de la compania de la compania del compania d

O seguido — e fugindo ao anterior estarenos, quase que forçosamente, direite déste — e ainda a descuracterização da luta de classes, mas já agora por fenômeno diverso, situado talves no polo ejosto no existente nos secuenos clubes principlamente os de instruto e dando como resultado a união contradiciória de empregador e empregados en tórmo de un idea comum

des qualidades de «Chapetuba». Dimons defeito e só e lazimos em respeito da prógras palavras do auto de progras palavras do auto el fenómeno do futebol segundo um realidade que o condicions que realidade que o condicions por um lado, isso não foi inteiramente atingido, hi muita ecisa de control de control de control de control se de control de

julicando, em sua inconseidade de anador, os uterviera da prefresão, a situação de decadireira 
mora e financiera do velho idolo, o amor desinteressado às côres do 
culte; o drama dos reservas, dos 
intermediários entre a direção e os 
craques, tudo isso é magnificamente 
captado na peca de Oduvaido, 
com a malo sua destrea de 
com a maio sua como desta singeleza, envolto na mais 
pura clarividionia poéties.

Maranhão, o goleiro, é subornado — é ecantados para não jogar. Simula uma entorse e não vai a campo. Seu time, que precisava vencer para obter o acesso à primeira divisão, empata o jógo e se lesclassifica. Os companheiros de Maranhão descobrem o fato.

Maranhão descorrer o tatto.

Ao deixar que isso fosse feito er
cena e que an reações pia julgicas
de descorrer de la companidad de la com

Mas no ato precedente (em que edesenvolve a acio de subórno, quando Maranhão é centrados para não logar e termina por ceder — não obstante seu desego se composições de la constante seu desego de la composiçõe de la constante de la constan



No Suplemento Dominical de Jornal de Brasil (sábado, 27-2-60) e poeta Ferreira Gullar, um do vultos de proa do chamado neo-con cretismo, deu-nos uma demonstracão prática dos resultados que já obteve em suas pesquisas do nãocibieto.

Como os não-objetos verbais consistem, cunforme explica o relator do referido suplemento, na elusca de um lugar pera a palavras, cada poema é um elugar específico para determinada palavra. Os poemas, portanto, não podem mais ser impressos em jornal on livro; têm que ser armados em cartolina, papelão ou madeira, num exercído semehante aos que as professõras de trabalitos manuais exigem de seus alunos no primário e no ginasila.

Vem, pols, o Gullar e, através de fotografías, dá-nos conta do seu mais recente poema, que éle próprio descreve como sendo, inicialmente, sum quadrado preto, com um corte no meios. O leitor, com suas misos, deve abrir o quadrado pelo corte: abrindo-o, sentirá eque está idiando com uma coisa orgâpicamente, escretafía.

Transforma-se, então, o quadrado um retiagulo, e deixa ver uma placa ou lápide branca, cujos bordos salientes solicitam novamente a a mão do leitors, que deve ser fina, delicada, quase adamada, para não conspurar a obra poética. Rimovida a placa, chega o poema, enfin, à palavra que encontrou o seu «lugar específico»; desvenda-se, suma superficie vermellas, violenta, suma superficie vermellas, violenta, onde está escrita a palavra não». É essa a recompensa do leitor curioso, depois de tanto manuseio. O que lhe pode provocar — muito justamente — o comentário natural: «Essa não!»

Mas a verdade é que o Gullar não pretende parar aí nas suas experiências, conforme éle próprio informa: «Este não-objeto. .. levou nos a conceber um outro, enterrado no chão e em proporções tais que permitirão a entrada do próprio leitor no poemas.

Isso quer dizer, como vemos, que o próximo poema («não-objeto») de Gullar vai ser — literalmente — um buraco. E um buraco bem grande, canaz de encerrar uma nessoa.

Que os poetas neo-coneretos se apoderem de pás e entadas e se ponham a cavar. É possível que de pois de escrevers uma dezena de poetas a caustáo esgote sua vei poetica, prestando um belo serviço de literatura. E também é possíve que, mais bem ambientados, se en tusiasamem com a nova atividade e oferecam seus préstimos à lavours outro belo serviço.

Pode ser também eue o poeta apaixonado por sua obra, resolv ficar morando deutro dela. Barb crescida, olhar esgazeado, esque da (de vez) a linguagem articul da, ver-se-s transformado, efelvimente, num auténtico homem da cavernas, aos urros, intratável, ol secado pela procurra de novos elt gares específicos.

# Nota Sôbre Livros

Ao caracterizar a atmosfera ideológica dominante na Itália renascentista de fins de século XV e começos do XVI, o eminente crítico e historiador portugues Antônio José Saraiva transcreve em seu livro — História de Cul-

Sabendose que a Côrte al referida era a Côrte do Papa Leão X (João de Medickis); que Bembo era o Cardial Bembo, grande escritor allam de Cardial; que Pomponnazi, era o libro o maca asta Pomponnazi, processor da Universidade de Padua; e finalmente que o averrolsmo era uma doutrina hortica — pode-se entida avaliar en tidad a sua extensão o real significado hortica — pode-se entida avaliar en tidad a sua extensão o real significado

Ozr, essas palsavras de l'Ennan levarammen por facil rendedemento, in crecicion, a una pequena refrescho de attailidade — loso. Bem entretail também as lidelas marxistes durante decenas e decenas de anos crecitades as excurdereus e a compliera na sorbea a sostenas par expundiente en excurso de anos crecitades es excurdereus e a compliera na sorbea de anos crecitades en excurso de la compliance de la compliance

contraction of the experiment of the contraction of

menos dia surjam em Roma novos Bembos Bembos do século XX, a discutirem certos dogmas da Igreja pelas colunas do Osserva tore Romano. Parafraseando o velho rifa poderemos dizer que a História tem cara de lecrego.





O clube

# Da favela aos campos de futebol

Foi o próprio autor de «Chapetuba Futebol Clube», Oduvaldo Viana Filho, quem nos chamóu a atenção, antes mesmo de assistimos ao atual (e excelente) espetáculo do Arena, para as diferentes linhas de fórças caracerísticas de seu trabalho e de «Eles não usam Black-tie», de Guarnieri, através de um artigo publicado no programa da peca.

um artigo publicado no programa da peça.

Dizia ele que o movimento nacionalista do nosso teatro desdobra-se em duas posições — ainda que cónfusas e interpenetradas, uma, que procura fazer com maior precisão o que já não surte efeito no estrangeiro, ou seja: «obedecer a um pensamento nacionalizante que pretende tão-sômente organizar e dar maior eficácia ao nosso quadro econômico, sem tocar nas relações de produção»; outra, tentando caracterizar o movimento da realidade, através da luta de classes.

Oduvaldo localiza o «Black-tie» nesta última corrente e sua peça na

Oduvaido localiza o «black-tle» nesta última corrente e sua peça ni primeira, embora afirme que «Cha petuba F. C.» também tenha pretendido abordar o fenômeno futebol segundo uma realidade que o condiciona.

condiciona.

«Black-tie» e «Chapetuba» abordam uma idêntica temática — a

traição. Em «Black-tie», no entanto, ela é tomada em seu mais ampio sen-tido, pois situa-se no cerne da luta de classes, ou seja, nas relações capital-trabalho. «Chapetuba», ao

contrário, focaliza o ambiente do futebol, colocando-se, dêste modo, num piano quase que de execção dentro das relações entre patrões e empregados, o que torna, é evidente, muito mais dificil a abordagem do mesmo tema sob o prisma das relações referidas.

Em primeiro lugar, porque inexistem — e o proprio autor jã o

assinalou — as relações de produ-ção. E depois porque, mesmo se considerarmos que a condição de assalariado do jogador de futebol lhe confere, de imediato, uma posi-ção definida face à luta de classes-e que essa evidentemente não será a do capital, ainda assim, achamo-nos diante de dois obstáculos para uma perfeita colocação do proble-ma:

ma:

O primeiro deles seria a descaracterização pelo aparente bem-estar econômico usufruido por jogadores de grandes esquadrões, e a quase conseqüente alienação dos problemas que envolvem a sur coletividade. (Para não irmos uito longe, basta que eitemos o exemplo do sindicato dos profissionais de futebo laqui do Rio de Janeiro, que, ainda hoje, luta desesperadamente para aliciar ou nossos jogadores; e isso numa época em que a própria burguesia já sentiu a necessidade de, ela mesma, organizar-se para a defesa de seus interésses). E não esqueçamos que a inevitável auréola criada em tôrno dos craques é fator preponderante desta alienação.

O segundo — e fugindo ao ante-

dos craques é fator preponderante desta alienação.

O seguido — e fugindo ao anterior estaremos, quase que forçosamente, diente déste — é ainda a desciracterização da luta de classes, mas já agora por fenômeno diverso, situado talvez no polo eposto ao primeiro: o quase amadorismo existente nos pequenos clubes, principalmente es de interior (e éste é o caso de «Chapetuba»), dando como resultado a união contraditória de empregador e empregados em tórno de um ideal comum. Ai residem o defeito e as grandes qualidades de «Chapetuba». Dizemos defeito e só o fazemos em respeito às próprisa palavras do autor, que diz não ter a peça abordado o fenômeno do futebol segundo uma realidade que o condiciona—a da luta de cinssess. Mas, se por um lado, isso não foi inteiramente atingido, há muita ecisa de positivo em «Chapetuba». (Para nós, inclusive, quase tudo é positivo).

A posição do pequeno clube de interior que lutre nava sealezar de desterior que lutre nava sealezar.

tivo).

A posição do pequeno clube de interior que luta para galgar à primeira divisão e se torna jeguete dos interêsses econômicos dos ceartolas» da federação; o efibinho de oppais que já na véspera da peleja è o maior jogador em campo, pre-

## O barraco

judicando, em sua inconsciencia de amador, os que vivem da profissão; a situação de decadência moral e financeira do velho idolo; o amor desinteressado às côres do clube; o drama dos reservas, dos intermediários entre a direção e os craques, tudo isso é magnificamente captado na peça de Oduvaldo, com a maior simplicidade, pureza, e, muitas vêzes, por fórça mesmo desta singeleza envolto na mais pura clarividência poética.

Deixamos para o fim o ponto mais importante a considerar: o suborno do jogador. Este, queremos crer, terá sido o ponto de partida, e foi o que maior atenção mereceu por parte do autor, afastando-o um peuco, por um lado, do objetivo central, mas levando-o, por outro, a tocar um ponto afim com aquele mesmo objetivo e com a peça efles não usam Black-ties, de Guarnieri.

Maranhão, o goleiro, é suborna-

aquele mesmo objetivo e com a peca «Eles não usam Black-tie», de Guarnieri.

Maranhão, o goleiro, é subornado — é «cantado» para não jogar. Simula uma entorse e não vai a campo. Seu time, que precisava vencer para obter o acesso à primeira divisão, empata o jógo e se desclassifica. Os companheiros de Maranhão descobrem o fato.

Ao deixar que isso fôsse feito em cena e que as reações psicológicas des companheiros frente à atitude do goleiro fôssem o traco dominato de dirigi-las objetivamente, foi levado pela própria situação e nos deu um ato em que a análise social e, por conseguinte, a peca foram sensivelmente prejudicadas.

Mas no ato precedente (em que

e, por conseguinte, a peca formi sensivelmente prejudicadas.

Mas no ato precedente (em que se desenvolve a ação de subôrno, quando Maranhão é cantados para não jogar e termina por ceder—não obstante seu desejo sincero de vitória, de «sair limpo de Chapetuba» — press'onado mais por sua pròpria condição econômica, seu ser social, do que per um rejorter d'asonesto) Oduvaldo nos coloca, tal como Guarnieri em «Black-tie», em contacto com a afirmação marxista de que não é a consciência dos homens que determina seu seir, que lhes determina a consciência, em como um distributo de seus meios, como um autor a mais que se afirma e desbrava novos caminhos nesse excelente grupo do Arena.



# Nota Sôbre Livros

Ao caracterizar a atmosfera ideológica dominante na Itália renascentista de fins de século XV e começos do XVI, o eminente crítico e historiador portugues Antônio José Saralya transcreve em seu livro — História da Cultura em Portugal o seguinte trecho de Renan:

As doutrinas que no tempo ce Perarac itinhamos visto reduzidas a esconderem-se e a conspirar na sombra, tinham-se tornado no começo do seculo XVI a filosofia quase oficial de tóda a Itália. As discussões sobre a imortalidade da aima estavam na ordem do dia na Córte de Ledo X, Bembo

## "Mais-Valia" no Teatro Jovem



IONEST LE PREMIER BESOIN DU PEUPLE

nao passa ue scortum de tumacas, cionarias, como bem o disse Darcy Ribeiro, e como bem o disse Darcy Ribeiro, para esconder «os verdadeiros de- e incontestávelmente pública, por- seus filhos misturados com a plebe.

To tempo, por cames of the control o







## Educadores do Mundo Reunidos na Guiné

# "Mais-Valia" no Teatro Jovem

JOAO DAS NEVES

frustrada.

lhor esclarecer aos alunos da pla- tuba F.C. téia, E acabou confundindo-os com Mas é só isso. E é muito pouco, uma lição pouco clara, uma expo-

tos consegue ser convincente.

O Detado da Guanabara acaba dor através da repetição exaustiva deria ter feito coisa melhor, pena de ganhar mais um grupo teatral: de sua fórmula. A peça se arrasta porque a direção de Francisco de O Teatro Jovem. De sua estréia fi- sem que haja um fio condutor até Assis é muito boa, honesta, sensicou-nos a agradável sensação de a cena em que os «economistas» vel, e conseguiu, sempre que a peça têrmos assistido a um espetáculo discutem a causa determinante dos o permitia, criar momentos de real em que se experimentava. Expe- preços das mercadorias. Aí as col- beleza no espetáculo, porque belisriência que foi rica em ensinamen- sas se tornam mais claras. Não só sima a música de Carlos Lira, quatos. Para o Teatro Jovem e para a comicidade entra em função dire- se sempre muito felizes os disposinós outros que, como ele, também ta da explicação ao estabelecer o tivos cênicos de Kleber Santos e contraste imediato e intencional- principalmente porque a equipe do A mais-valia vai acabar, seu mente chocante entre as evelhas Teatro Jovem, apesar da flagrante Edgar é o segundo trabalho de Odas teorias» e o marxismo, como tam- inexperiência da maioria de seus elevaldo Viana Filho a que temos bém, a citação textual de Karl Marx mentos, é talentosa, trabalha com oportunidade de assistir no corren- é bem jogada e escolhida com mui- entusiasmo e a bisonhice, coisa mais te ano. Guarda com o primeiro ta felicidade. É bem verdade que, que natural em um elenco que se (Chapetuba F. C.) um traço comesmo ai, o autor quase poe tudo inicia, está quase sempre ausente. mum. O sentido de pesquisa que os a perder com a gagueira inteiracaracterizou e que já vai sendo uma mente postiça da personagem que constante de seu jovem autor. Pe- expoe a tese marxista. Mas apesar riencia. Acreditamos na sensibilidarigosa aliás, pois não raro é bas- disso a cena é boa e dai para a de de O.V.F. Acreditamos que se tante alto o preço a pagar pela ou- frente, a peça se torna muito mais sadia do empreendimento. E A mais- clara, mais nitida, há por exemplo pois dêste espetáculo e de um novo valia é, no caso, o exemplo típico a cena do sonho - muito boa -- e, de uma bela tentativa. Infelizmente apesar de uma nova brincadeira inconsequente e desnecessária (a en- quem experimenta tem que errar Tentou o autor transpor para trada em cena de um mosqueteiro, É tomando na cabeça que se aprentérmos didático-teatrais a teoria da oriundo de uma outra peça) o mo- de. Não é mesmo? mais-valia. Mas o professor é ain- mento final da obra é muito bom

sição que apenas em alguns momen- Não justifica a desumanização dos operários, não justifica por exem-A peça explora em demasia os plo a existência de um operario que recursos fáceis de linguagem, as ri- só fala em mulher. Parece um «fimas em ão, em i, as repetições das lhinho de papai» vestido de macasilabas finais das palavras, preten- cão. Não justifica que o único dos dendo talvez, através de efeitos co- operários a pressentir que alguma micos, tornar mais amena a aula coisa está errada, a procurar as que se tentava ministrar. Mas as razões do lucro, comece a fazer grapiadas popularescas (e não popula- colas para a platéia rir nos momenres) acabam por passar ao primei- tos menos indicados. Aquéles opero plano, fazendo com que o tema rários NÃO SÃO OPERÁRIOS. E central seja esquecido e, depois de isto é o mais grave. E é pena. Pecerto tempo, por cansar o especta- na porque achamos que o autor po-

De qualquer modo, valeu a experetomar o mesmo tema poderá, de-



A sopa da exploração vai acabar

Procurando levar para o teatro os problemas da exploração movida pelos canita listas à classe operaria, o jovem autor que já nos apresentou «Chapetuba Futebol Clubes - Oduvaldo Viana Filho - aborda em sua peça ora no Arena da Faculdade de Arquitetura o tema da mais-valia, com o concurso do recem-formado

# da muito jovem. Não resistiu à ten- e nêle reencontramos inclusive tação de realizar um sem-número aquêle lirismo expontâneo do aude experiências, no intuito de me- tor nos dois atos iniciais de Chape- EM DEFESA DA ESCOLA PUBLICA

Prof. de Pedagogia e Sociologia Educacional do Substituto de Educação de Sergipe

A sobrevivência dos ideais aris- signios de assalto ao erário públitocráticos da cultura é, certamente, con. no Brasil, poderoso obstáculo a um desenvolvimento do País.

Não satisfeitos com a liberdade programa democrático de educação, do ensino e as regulias que usufrui capaz de atender não sómente à a escola privada, legisladores braintegração e assimilação social e cul-sileiros, através da Lei de Diretritural como, de modo específico, ao zes e Bases, euerem sufocar 6. ideais democráticos da educação, abrindo largas perspectivas à inte-deficits A formação de uma cultura livre assegurando à escola particular, gração e assimilação secial, à elee desinteressada persiste como meta sem reclamar-lhe sequer os deveres do ensino secundário e superior, que exigidos da escola pública, tôdas as dade que correspondia à antiga esciada com recursos públicos e de mais completa do homem, à eficien-poder público não vem desempe-

tanto uma obrigação fundamental na escola pública, não lhes assiste do Estado. Somente a escola públi- o diretto de exigir do Estado que ca, resguardada das influências de- sacrifique a educação do povo para formadoras e dilatada nas suas ati- sustentar-lhes as escolas especiais. vidades e na sua ação educativa, po- Compete a essas «boas familias» de desembenhar, na comunidade, a prover o financiamento da escola missão degrocrática da educação, privada, prevenindo-lhe os possíveis

Não justifica, absolutamente, a vação do nivel cultural das massas, oficialização do escola privada e a do ensino secundário e superior, que exigidos da escola pública, tódas as ao anoveritamento das vocações e participação do particular na dire-reflete, ainda hoje, a velha duali-vantagens, inclusive a de ser finan-dos valores humanos, à formação ção do ensino a alegação de que c

Uma Lutadora .

Uma Lutadora

Litter delse moso querelle jurnii (Nie è verdade que Novos Rumosmais um grande portal, hon rédu, sompre citro e limpo nas suas ationées);

de montre de la composition de la com

poten monos direitos mecionalistas, e a vitieria da marcehal Lott en 1 de de l'accidente l'accid

## Tópicos Típicos

— Prefiro Milton Campos a Sartre. Para vocês verem o que 4 o «Country».



# O mais recente longuemento da elibera y litera do Dero do Naisoriador Le Vindimero — a Diplomento do Dilar, em tradução benativos — Guerra de Districta do Dilar, em tradução benativos — Guerra de Districta do Dilar, em tradução benativos — Guerra de Districta do Dilar, em tradução benativos — Guerra de Dilar de Dilar

aguarde: BRASIL SÉCULO XX

NOVOS RUMOS



## SERGIO MAGALHAES: CANDIDATO DOS INTELECTUAIS

A candidatura do deputado Sérgio Magalháes, que corresponde aos aneseos nacionalistas do poso de aneseos nacionalistas do poso de Cauanbara, é a de maior penetracio em todos os melos da antien esta parceiros do malfadoda Cube da Cauanbara, e a de maior penetracio em todos os melos da antien da Lanterna, armou violenta baderacio en todos os melos da antien de la canterna, armou violenta baderacio en todos solos de la canterna de governa de compositores de la canterna de la canterna de compositores de la canterna de compositores de la canterna de compositores de la canterna de compositores de la canterna de la cantern

Sexta-feira, dia 23, o pessoal de teatro e intelectuais de outros services intelectuais en couras services in de intelectuais en ada com professor Guerreiro Ramos professor Guerreiro Ramos professor Guerreiro Ramos professor Guanaplara soba legenda do PTB commenzo 2921. O encontro, que ser a 18 horas, terá como objetivo debate do camidiato com os homes de collutar en como de como de

Agripino Grieco fez uma conferician na sede social do Jocky Club ginax, diariamente, a péso de délar. Bata de muto pouc tempo e a confericia no igranis do dia colosa os paulfeláricos, nada mensegunte. Bata de muto pouc tempo e a serviciante no igranis do dia colosa os paulfeláricos, nada mensegunte. Carlo escriptivo Carlo Infantii I

O PEIXE MORRE
PELA BOCA!

So do titudo Uma piada sobre de estenos panteles allou sobre coito en estabordou principalmente en seu suce engunte acobre de estenos panteles allou sobre coito en estabordou principalmente en seu seu en estenos panteles allou sobre coito en sugues engunte acobre de coince panteles allou sobre coito en sugues engunte acobre de coince panteles allou sobre coito en sugues engunte acobre de coince panteles allou sobre coito en sugues en registorias. Mais que este contenta publicou a seguinte ancota:

Chesa sa portas do ciu Pablo Casals.

— Quem é? perguntam es an jos.
— Poble Casals.
— Poble Casals.
— Poble Casals pera o vidorecho e toca.
— Poble entrar.
— Pode entrar.
— Mais algums momentos e chesa Escenbover. Bate.
— Potypath D. Eleschover e suce allou sobre de la porta de device panteles de devenirano de la pouto chesa promoter repondion.
— Pode entrar.
— Mais algums momentos e chesa Escenbover. Bate.
— Divight D. Eleschover.
— Prove!
— Pablo Picasso.
— Divight D. Eleschover de comprovar quem soci eu.
— Portos quem soci eu.
— Portos quem soci eu.
— Portos que mos en comprovar quem soci eu.
— Portos quem soci eu.
— Es quem soci esces doit.

Ai a porta abstruse e alguma votre sembower!

Replace de consentra a porta de contro porvar quem soci eu.
— Es quem soci esces doit.

Ai a porta abstruse e alguma votre sembower!

Replace de consentra que su de concepto de con

Teatro BANDEIRA

# IONESCO: A MISTIFICAÇÃO DA LINGUAGEM

Eugene Ionesco chegou ao Brasil. E sua presença está alvoroçando alguns circulos intelectuais, ávidos das palavras, das declarações estu-dadas com o fito evidente de «chocar», da superficialidade publicitá-ria do autor de «O Rinoceronte». Por que, êsse namôro? Quais as razões do endeusamento do dramatis-ta romeno? Sem dúvida, a presenca salutar de Sartre, um Sartre «engajado», um Sartre que não perdoa — sendo uma das maiores inteligências de nosso século — as mistificações de regimes decadentes, andou tornando irrespirável o am-biente. Era necessário que surgisse uma tábua de salvação. Simone de Beauvoir, é evidente, não servia. Podia até ser pior. Mulher quando cisma de ser inteligente... melhor não puxar pela língua. Casalzinho incômodo!

Ionesco, portanto veio a calhar. O «namôro» está em parte ex-plicado. Mas esta é a razão do momento. E a coisa vem de longe. Quando Luis de Lima apresentou em um só programa (há cèrca de dois anos) «A Cantora Careca» e a «Lição», as duas primeiras antipeças de Ionesco, surpreendeu-nos, não o sucesso de público. Afinal, tratava-se da estréia no Brasil de um ator dos mais comentados em nossos suplementos literários, dos mais controversos. E não só a tradução, realizada aliás pelo próprio L.L., era muito feliz, conseguindo. em nosso idioma, uma admirável correspondência com o original na desarticulação das palavras, como de primeira água o espetáculo, Sur-preendeu-nos, isto sim, o unânime aplauso de alguns pseudo-intelec-tuais ao autor. É verdade que se poderá argumentar que Ionesco já era razoavelmente conhecido. Uma coisa no entanto é conhecer uma obra pela simples leitura. Outra, e particularmente no «antiteatro», é estar numa poltrona a suportar a progressiva mecanização dos atores um paico que, se provoca inevitàvelmente risos, produz também uma inequivoca sensação de cansaco, quando não um completo malestar. Por que, então, o aplauso unâ-nime de nossa burguesia?

A explicação, cremos, está na

própria obra de Ionesco. Inicialmente queremos dizer que não o con-sideramos, enquanto autor, um mediocre. Poderá parecer meio tolo diocre. Podera parecer meio tolo, através das respostas aos jornais que o entrevistaram. Mas isso tam-bém não passa de atitude. Não é mediocre, pois. Tem até talento. É inegável a teatralidade da grande maioria de seus trabalhos, apesar de que muitos dêles, poderiam perfeitamente reduzidos à metade. Inegável a qualidade literária por

exemplo de «Como se desembaraçar» ou a sólida construção de «A lição». Até mesmo em «Jacques ou a Submissão», que no seu todo é bastante fraca, poderemos encontrar uma certa dose de lirismo.

Ionesco é, outrossim, o introdutor em teatro de uma nova forma de humor. Um humor negro, retorcido, humor de desespêro. Mas o que o torna profundamente interessante para a classe privilegiada dos tor-turados de barriga cheia, não é seu razoável talento e sim seu profun-do negativismo, é «o mundo em uma luz insólita, com pessoas movendo-

se em um tempo sem tempo, em um espaço sem espaço»; é essa conversão do problema da vacuidade das palavras chaves de conversas rotineiras em solução; é a angústia metafisica, o irracionalismo doentio. pregação do conformismo através da completa falência do ser huano, das suas mínimas aspirações em «As Cadeiras». Escrevendo aliás sôbre a... antipeça em questão E. I. afirmou não serem os reveses da vida ou o desastre moral dos velhos o tema de seu trabalho As cadeiras vazias significam a ausência de pessoas, a ausência do Impe-

rador, a ausência de Deus, a ausência de matéria, a irrealidade do mundo, o vazio metafísico; o tema de «As cadeiras» é o nada. Afirmação que revela, quanto mais não seja, uma confusão digna de nota. Confusão que como outras tantas, já bastante comercializadas pelo já bastante comercializadas pelo autor, contribuem para que seja ainda maior a sua divida perante a história. «Cada pensador», nos diz Lukacs, «é responsável, perante a história, pelo conteúdo objetivo de sua filosofia, independentemente dos designios subjetivos que a animem. Não há ideologia inocente».



## SERGIO MAGALHAES: CANDIDATO DOS INTELECTURIS

A candidatura do deputado Sérgio Magalhães, que corresponde aos anseios nacionalistas do povo da Guanabara, é a de maior penetração em todos os meios da antiga capital federal.

que foi há pouco corrido da Faculdade Nacional de Direito, onde, com seus parceiros do malfadado Clube da Lanterna, armou violenta baderna que resultou em vários estudantal federal. tes feridos, o candidato nacionalis-Ao contrário de seu opositor, ta encontra boa acolhida em todos

os setores. O flagrante acima é de seu encontro com os intelectuais da Guanabara, realizado na ABI, onde expôs seu programa de govêrno, apoiado unanimemente pelos pre-

# Noticiários Cavalares

Agripino Grieco fêz uma conferência na sede social do Jocky Club sôbre Cinco Panfletários Brasilei-ros. Não pudemos ir lá. Buscamos então a potícia no jornais do dia

que O Globo alimenta, em suas páginas, diàriamente, a pêso de dólar. Mas onde O Globo supera de Ion-

ge o JB é na referência ao «astro de todos os panfletários», nada me-

Teatro

Reatriz BANDEIRA

## Teatro Infantil

Data de muito pouco tempo o apa-recimento do Teatro Infantil, entre nós.



## Gravuras européias na Relêvo

## ALCUMAS NOTAS

## Sergel Dorensky

"A Grande Estiagem"; Séca em Campo Grande





## ROTEIRO



## Tcatro

# "A Grande Estiagem": Sèca em Campo Grande

## Barbara Heliodora

O problema do engaja-mento politico ocupa e preo-cupa uma grande parte de nossos grupos teatrais, prin-cipalmente os mais jovens, o que não é só lícito como também de esperar num Pais que passa pelas crises de crescimento que o Brasil co-nhece no momento. Ouvemcrescimento que o Brasil co-nhece no momento. Ouvem-se sempre grandes declara-ções e debates a respeito do assunto, e o que acontece com maior freqüência é uma con-fusão total do que seja tea-tro social, engajado, político e partidário. Todas essas fórmulas paracem significar fusão total do que seja teatro social, engajado, político e partidário. Tódas essas fórmulas parecem significar, para alguns, a mesma coisa, e, da mesma forma, há sempre os que defendem a idéia de que se o teatro fór social, engajado, político e partidário, não precisa nem ao menos ser teatro. Misturada a essa confusão inicial, há outra, a da proclamadissima popularização do teatro, que normalmente é concebida, na praça, como sendo realizada, seja pela inclinação do palco, seja pelo uso de diapositivos com os sentimentos adequados. Ora, é preciso que éles sejam exatamente isso, adequados, o que nem sempre acontece, já que se procura por vêzes violar textos em sua forma ou — em alguns casos — até mesmo conteúdo, para realizar o que está teatral e políticamente em moda. De certo modo, é isso o que acontece com A Grande Estiagem, de Isac Gondim Filho, que é um texto de significação social, mas que Os Duendes, no Artur A z e v e d o, de Campo Grande, estão querendo que seja não só política como também partidária, o que nitidamente o texto não é. Então, usam-se diapositivos com trechos de poesias de João Cabral de Melo Neto e de Ferreira Gullar que nem sempre se enquadram exatamente com o tema exposto pela obra em si. sempre se enquadram exata-mente com o tema exposto pela obra em si.

pela obra em si.

Acresce uma outra dificuldade, que também nem sempre é levada em conta nas tentativas teatrais ditas politizadas e, a um tempo, popularizantes; para que essa intenção se realize, é preciso que a montagem explicite o texto, isto é, descubra suas linhas mestras de raciocínio e as exponha ao público de maneira clara, incisiva, objetiva e mais intelectual do que emocional.

A confusão continua a ser

bem exemplificada pelo espetáculo em questão, já que o texto não é explicitado de forma alguma, e isso por duas razões fundamentais. Por mais premente e significativo que seja (e é) o problema do latifúndio e da Reforma Agrária, o problema da peça de Isac Gondim Filho não é êsse: êle expõe as condições de uma carência total em virtude da sêca, à qual não se adapta a citação do trecho "Para quem plantando e colhendo // Não tem direito a comer", já que ninguém colhe nada daquela terra sêca, e êsse é o tema que o autor não expõe politicamente, mas, sim, socialmente e sem nenhuma indicação textual de uma solução política. A outra razão fundamental pela qual nada fica explicitado é que nem ao menos se consegue entender o que diz a maioria dos atôbem exemplificada pelo esfica explicitado é que nem ao menos se consegue entender o que diz a maioria dos atòres, que tem, praticamente todos, pessimas diccoes, o que faz com que cerca de um terco do texto seja literalmente incompreensivel para a plateia. E quanto a q u a l q u e r intelectualização interpretativa, também aqui falhou a intenção, pois, muito pelo contrário, foi dada uma linha exacerbadamente emocional que dá aquelas tragicas vitimas da seca uma tonalidade de exuberância italiana.

Para atrair publico, for-

exuberância italiana.

Para atrair publico, formar plateias novas, — e isso é um dos mais graves problemas que enfrenta o grupo de Os Duendes, em Campo Grande — é preciso que o espetaculo em si se torne uma atração, um entretenimento no melhor sentido da palavra. Esse comentário é apenas um eco da opinião de duas das maiores autoridades em teatro popular e apenas um eco da opinião de duas das maiores autoridades em teatro popular e consciente no mundo: Jean Vilar e Roger Planchon. Quanto a Vilar, o público carioca já teve a oportunidade de verificar a perfeição de suas montagens aqui no Rio, e quanto a Planchon podemos pessoalmente atestar que nem o mais comercial dos teatros comercial dos teatros comercials o pode superar na perfeição cênica. Se m diapositivos, mas com maior rendimento dentro do que o próprio autor diz. Os Duendes terlam chegado a apresentar de forma muito mas satisfatória uma problemática significativa sobre o Nordeste.

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO DAS NEVES CONCEDIDA À PESQUISA EM 22 DE NOVEMBRO DE 2012

ROBERTA CARBONE – João, eu pensei em você começar pela trajetória de Os Duendes, porque acho que tem muito a ver com o seu trabalho no CPC. Enfim, começar contando um pouco sobre como você começou a fazer teatro e encaminhar para a experiência com Os Duendes.

JOÃO DAS NEVES – Eu comecei a fazer teatro no colégio. E como todo grupo colegial, nós resolvemos fazer uma peça e, dessa peça, nós fundamos um jornalzinho, para o qual eu passei a escrever, como um dos redatores. Isso na época do Científico. Eu comecei a fazer o Científico e pretendia, na verdade, fazer medicina. Mas eu já tinha pretensões literárias e prestei dois vestibulares, para Medicina e Filosofia, aliás, Letras Clássicas. Em medicina não passei e entrei em Letras Clássicas, mas me desiludi com o curso. Paralelamente, a Dulcina de Moraes fundou uma escola chamada Fundação Brasileira de Teatro. E ela chamou os melhores artistas da época. Todos aqueles diretores que trabalhavam no Teatro Brasileiro de Comédia: Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Maria Clara Machado, que tinha acabado de chegar da França. Poetas como Cecília Meireles, José Paulo Moreira da Fonseca; dramaturgos como Juraci Camargo; atrizes como a própria Dulcina. Eram professores muito interessantes. Eu abandonei a faculdade e fui para a Fundação. Enveredei para o teatro e não o larguei mais. Mas, pouco antes de nós nos formarmos na Fundação, eu estive algum tempo no Tablado, da Maria Clara Machado. Eu também participei da Companhia Profissional de Mímica do Luís de Lima, que era diretor de teatro e tinha pertencido à companhia do Marcel Marceau. E nós viajamos com esse grupo para a Argentina, Buenos Aires. Na volta, eu e meus colegas montamos Os Duendes. Com esse grupo nós ficamos alguns anos e durante esse período ganhamos a ocupação do Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande. A Maria Clara Machado era diretora do Departamento de Teatro do Rio de Janeiro na época. Campo Grande é um subúrbio carioca, que fica, de trem, a mais ou menos uma hora da Central do Brasil. Eu e meu grupo viajávamos todo dia para Campo Grande, porque todos nós morávamos na zona sul. Saíamos na hora do rush, por volta das seis horas da tarde, com o trem super lotado, e voltávamos de madrugada. Nesse período, nós montamos várias peças e eu comecei a dirigir. Uma das últimas peças que nós montamos foi de um autor nordestino, Isaac Gondim Filho e chama-se A grande estiagem. Tratava do problema da seca no Brasil, do latifúndio. Na época o governador do Rio de Janeiro era o Carlos Lacerda. E paralelamente às peças, nós fazíamos outras atividades, fazíamos teatro infantil, de fantoches. Mas não só no Teatro Arthur Azevedo, como também em toda a região dos subúrbios. Tínhamos uma biblioteca infantil à que as crianças tinham acesso todo sábado e domingo, quando iam assistir às peças. Enfim, era um movimento muito interessante. E quando nós montamos A grande estiagem, os críticos até se deslocaram para Campo Grande para ver nosso trabalho, que a eles parecia relevante. Um dos críticos disse que aquela montagem era não só socialmente interessante, mas, além disso, era política e partidária, um trabalho de comunista. Foi até uma crítica elogiosa. Mas bastou isso quando chegássemos ao teatro na semana seguinte, que cenário estivesse destruído e nós proibidos de entrar. Nós chegamos para fazer uma peça de fantoches para as crianças, como sempre fazíamos e o zelador do teatro nos informou que não podíamos fazer o espetáculo, mas não nos impediu de entrar. Ele era

um negro já bastante idoso e muito amigo nosso, que tinha participado da Revolta da Chibata com o João Candido. Nós entramos, pegamos os livros da biblioteca infantil, reunimos as crianças na rua e distribuímos os livros todos. E dissemos a elas para que não se esquecessem que aqueles livros todos tinham sido dados pelos comunistas. Por causa da expulsão do Teatro Arthur Azevedo, eu fui parar na União Nacional dos Estudantes. Fui parar lá porque era a única entidade de massa a que nós podíamos recorrer para que a violência praticada contra nós tivesse alguma repercussão. Já existia o Centro Popular de Cultura da UNE, mas eu não fazia parte. E o Vianinha me convidou para participar do CPC.

ROBERTA – Isso era em que ano, João?

NEVES – Isso era no começo da década de 1960.

ROBERTA – Você já conhecia o Vianinha?

NEVES – Eu tinha conhecido o Vianinha anos antes. Porque quando eu comecei a fazer teatro, eu era comunista e o Partido Comunista me convidou para fazer crítica no jornal *Novos Rumos*. Eu era muito jovem e, como todo jovem, muito pretensioso. Então aceitei. Mas com uma condição: eu só escreveria sobre os espetáculos que eu me interessassem.

ROBERTA – Você tem uma crítica, não sei se você se lembra, sobre o Ionesco. E ela me parece muito interessante para se pensar esse momento em que as pessoas estão correndo atrás do pós-moderno, pós-dramático, pós-tudo. E eu falo isso porque você aponta o grande entusiasmo dos artistas com a dramaturgia do Ionesco e questiona se o que ele expressa, de fato, dialoga com o que está acontecendo aqui no país. Você se lembra disso?

NEVES – Eu lembro.

ROBERTA – "Ionesco: a mistificação da linguagem", você tem essa crítica?

NEVES – Não, acho que não. Eu falo algo parecido com isso, mas com uma diferença. Uma coisa é o contexto geopolítico do Ionesco, aquilo na Romênia significa uma coisa, outra coisa é dizer aquilo no Brasil. Lá aquilo podia ser uma grande contestação a um regime autoritário, mas aqui não. Aqui tem outra leitura, porque obviamente, você está em outro contexto social. Não adianta querer estabelecer o significado de lá, porque não terá essa ligação com o mundo. Terá outra que não é desprezível, mas é diferente. Se você tomar como exemplo a peça *Botequim*, do Gianfrancesco Guarnieri. Analisando aqui, você entende que é uma metáfora à ditadura, já em outro lugar, não vão entender como tal, não é?

ROBERTA – Você se lembra das críticas que escreveu sobre as peças do Teatro de Arena?

NEVES – Isso foi quando o Arena esteve no Rio de Janeiro pela segunda vez e ocupou um teatro na Siqueira Campos. Na verdade, não era um teatro, era uma antiga boate, que eles modificaram para fazer as peças: *Eles não usam black-tie, Chapetuba, Revolução na América do Sul* e *Pintado de alegre*, do Flavio Migliaccio. Eu entrei para o Seminário de Dramaturgia, que eles também fizeram no Rio e fiz crítica para algumas dessas peças. Eu me lembro que quando fiz a crítica à peça *Revolução na América do Sul*, eu gostava muito do espetáculo, mas fiz uma reflexão dizendo que o Arena estava

um pouco sem saber para onde ir. E isso porque eles estavam fazendo um espetáculo para uma plateia burguesa e não tinha sentido o Arena se apresentar para aquela plateia. Por acaso, essa era uma disputa interna do Arena. Sabendo da crítica, o Vianinha me comunicou que ele estava nesse dilema, muito insatisfeito com isso e queria procurar outras plateias. Devido a essa inquietação do Vianinha e do Francisco de Assis, eles se desligaram do Arena e foram para a Faculdade de Arquitetura, onde montaram a peça chamada *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Durante essa montagem, eles convidaram muitos intelectuais do ISEB para fazer palestras e foi um trabalho muito interessante, aberto ao público durante o processo de ensaio. Eu fui assistir a essa peça também e fiz uma crítica não muito favorável. Mas enfim, eu fui assistir ao espetáculo várias vezes, estive com o pessoal. Essa é a minha primeira ligação com o Vianinha, com o pessoal do CPC.E depois desses acontecimentos no Teatro Arthur Azevedo, eu fui para a UNE e o Vianinha, sabendo que eu fazia teatro de rua, me chamou para dirigir no CPC o Departamento de Teatro de Rua.

ROBERTA – João, eu sei que você tem uma discordância em relação ao *Anteprojeto do Manifesto do CPC* do Carlos Estevam Martins...

NEVES - Tenho sim.

ROBERTA – Até onde eu entendi, sua oposição tem a ver com o modo como ele define as diferentes formas de arte, não é? Eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

NEVES – Ele divide a arte assim: *Arte do povo*, *arte popular* e *arte popular revolucionária*. A *arte do povo*, para ele, é uma esquematização do folclore, uma coisa retrógrada, que se mantém graças ao predomínio do latifúndio. A *arte popular* é a arte dos centros urbanos, mas que ainda se mantém subserviente aos senhores da elite. A *arte popular revolucionária*...

## ROBERTA – Que seria a do CPC?

NEVES – É. Mas esse era um documento de discussão interna. O CPC todo não pensava assim, tinha muita discussão a respeito disso. Mas como o Anteprojeto foi escrito às vésperas do golpe, ele foi o único documento que resistiu. E todos os críticos o tomaram como se ele fosse o manifesto do CPC. Ele representava uma das alas do CPC. E minha discordância é porque ele é feito de uma forma esquemática. A arte do povo, como ele chama, tem algumas características que são evidentemente presas à dominação. Mas exatamente por isso ela também tem algumas características revolucionárias, contestadoras. Por exemplo, quando o candomblé aceita se misturar com a religião católica, o sincretismo religioso, ele aceita para preservar a sua identidade e isso é uma coisa revolucionária. Você vê que eles não são a favor do poder judaico-cristão estabelecido pela igreja católica, pelo contrário. A mesma coisa acontece com o Congado Mineiro, que ao contrário do candomblé, é extremamente católico, mas é um catolicismo negro, de resistência, perseguido, que se opõe às formas religiosas da igreja católica. É um catolicismo revolucionário. Não é por ser religioso que ele se torna reacionário, pelo contrário, é para procurar manter sua integridade e sua identidade. Essas manifestações artísticas são revolucionárias e estão em constante transformação. Mas a visão do Carlos Estevam é esquemática. E minha discordância básica era e é essa. A arte popular revolucionaria não existe sem a arte popular. A arte só é revolucionária

\_

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Instituto Superior de Estudos Brasileiros: foi um órgão criado em 1955 e vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, que reuniu vários intelectuais e funcionou como um núcleo irradiador de ideias.

na medida em que está na outra ponta. Não existe uma coisa pura, que delimite o que se deve fazer. Isso não existe e se existir, está equivocado.

ROBERTA – Eu queria registrar isso no meu trabalho justamente para redimensionar um pouco a crítica. Porque eu acho que ela olha muito para o *Anteprojeto* e não enxerga a prática do CPC.

NEVES – O nosso trabalho era realmente em cima de fatos políticos do momento. Nesse sentido, se diferenciava dessas vertentes de *arte popular*, *arte do povo*. Nosso trabalho era baseado nessas manifestações, só que com caráter político imediato, digamos assim. O que, aliás, não a diminuía nem a aumentava. Diminuía na medida em que você seguia certos esquemas e podia aumentar na medida em que você, ao experimentar, ia criando uma forma nova de fazer política, sem degradar a forma artística. Na verdade, nós fazíamos a mesma coisa que os grandes artistas populares do mundo inteiro fizeram, através de máscaras fixas e alguns defeitos do ser humano précapitalista. Nada mais fazíamos do que repetir isso. E a medida da competência das pessoas fazia com que o trabalho fosse bom artisticamente ou mal artisticamente.

ROBERTA – Em algumas partes do *Anteprojeto*, ele diz que se tem que abrir mão da qualidade artística em função da politização da arte. Mas ele assim acaba estabelecendo um padrão de qualidade.

NEVES — Para ele a arte não interessava e a nós, pelo contrario. É claro que por fazermos coisas imediatas não podíamos ter uma qualidade tão grande, mas a tendência era se aprimorar. Veja bem, olha quem fazia arte na rua: eu, Tereza, Vianinha, Chico de Assis. Essas pessoas são grandes artistas.

ROBERTA – Todas elas são pessoas sérias. E muito diferentes também. Só por isso não dá para tomar uma visão única como representativa do CPC, como fazem com o *Anteprojeto*. A própria Marilena Chauí tem um texto em que ela avalia o CPC por esse documento, como se fosse um manifesto. Mas vejo que você sempre toca nessa questão e por isso acho importantíssimo registrar seu ponto de vista, para tentar redimensionar esse olhar da crítica. Eu vi também que você tem um texto chamado *Assim era o CPC*, não é?

NEVES – Tenho. Esse texto foi uma encomenda feita há alguns anos pela Fumec, para um grupo de teatro da universidade. Eu tenho esse texto, ele foi levado à cena, mas eles mudaram o título, algo a ver com ouro, porque era na época da privatização da Vale do Rio Doce. É uma brincadeira, é um texto feito em cima do que era o CPC, das atividades e de como elas se desenvolviam. Quer dizer, não tem muita profundidade, é um texto engraçado.

ROBERTA – João, você chegou a fazer parte de alguma UNE Volante?

NEVES – Eu fiz a segunda UNE Volante. E viajamos o Brasil inteiro com a peça chamada: *O filho da besta torta do pajeú*, que era do Vianna. Essa peça mais tarde ia ser refeita por ele e ia se chamar *Quatro quadras de terra*. Uma peça que ganhou o prêmio da Casa de las Américas em Cuba.

ROBERTA – O filho da besta torta do pajeú foi para a segunda UNE Volante?

NEVES – Foi. Nessa excursão, nós do CPC acompanhamos a diretoria da UNE, que estava passando pelo processo de reeleição. E visitamos todos os CPCs e todas as sedes

da UNE nos estados. A diretoria discutia a política da UNE e nós, do CPC, discutíamos as políticas do CPC, porque o CPC era uma entidade aberta e democrática. No Rio de Janeiro, tínhamos não só o CPC da UNE, mas também de todas as faculdades e cada um tinha a sua autonomia sobre os rumos e suas possibilidades. Nenhum era caudatário do outro, eram todos independentes, mas nós discutíamos com todos. E a mesma coisa acontecia nos estados. Foi uma coisa muito rica que se deu no Brasil inteiro. Na época, eu me lembro que o único estado – que não era estado ainda, era território –, que eu não conheci foi o Acre. Mas nós passamos por todas as capitais do Brasil e por algumas cidades do interior com *O filho da besta torta* e com as discussões. E além da peça que nós levávamos no teatro, digamos, tradicional, com palco italiano, nós fazíamos os espetáculos de rua durante a permanência na cidade e discutíamos os CPCs.Nós levávamos todos os *agitprops* do CPC e já desembarcávamos fazendo uma intervenção qualquer nos aeroportos das cidades.

ROBERTA – E esses *agitprops* eram feitos a partir dos acontecimentos recentes?

NEVES – Eram. Nós fazíamos coisas improvisadas até mesmo na própria cidade, em cima do que estava acontecendo nos estados, nas capitais. Nós fazíamos os esquetes rapidamente e botávamos na rua.

ROBERTA – E vocês escreviam todos juntos?

NEVES – Todo mundo. O trabalho dependia muito da disponibilidade do momento. Era um trabalho coletivo nesse sentido, todo mundo embarcava e o colocávamos na rua. Era muito imediato e muito rico também. É claro que, naturalmente, não podia deixar de ser um trabalho mais ou menos esquemático. Mas todo mundo participava e era um trabalho muito ligado às formas de teatro popular do Brasil, à commedia dell'arte também. E por isso foi uma experiência extremamente rica para nós todos e inesquecível para mim. Nós andamos o Brasil inteiro com a UNE Volante, que foi no ano de 1962, se não me engano, ou 1963. Quando voltamos, discutimos sobre a experiência de todas as visitas e debates que havíamos feito nos estados e nós achamos que deveríamos ter, dentro da UNE, um espaço dedicado ao teatro. A UNE tinha um espaço maravilhoso, com anfiteatro, mas nós íamos fazer uma companhia estável do próprio CPC. E nós aproveitaríamos as experiências que havíamos adquirido com os contatos feitos pelo Brasil. Esse teatro começou a ser construído na sede da UNE e estava para ser inaugurado quando houve o golpe de 1964. Na época, quem fazia a transformação do espaço em teatro era o Milton Feferman, mas quem estava assessorando o Milton era eu. No dia anterior ao golpe teve uma grande assembleia na UNE, com vários intelectuais. Eu me lembro do Nelson Werneck Sodré fazendo um discurso, em que ele dizia que o exército brasileiro estava com as forças legalistas e que o Mourão Filho estava vindo de Minas Gerais com uma tropa para apoiar o governo Jango. Houve um momento em que a UNE estava sendo cercada e um contingente da aeronáutica vinha para nos proteger. Durante esse processo, a UNE teve que ser evacuada e algumas pessoas, ao saírem de lá, foram atacadas. Não tenho certeza, mas acho que o Denoy de Oliveira levou um tiro na perna, alguma coisa assim. Mas ficou um grupinho na UNE durante a noite inteira protegendo o espaço, porque tinha vindo uma ordem do Comitê Central do Partido Comunista que nós, os comunistas, ficássemos protegendo aquele espaço. A aeronáutica, no final da madrugada, abandonou o local e nós ficamos sozinhos: eu, Luiz Werneck Vianna, Oduvaldo Vianna Filho, um rapaz apelidado de Troiano, outro chamado Léo Leone, Carlos Vereza, enfim, talvez alguns mais que eu não me lembro. Nós fizemos uma barricada na frente da UNE e

havia muitas pessoas, paramilitares provavelmente, armados como se fosse uma caça aos comunistas. E nós tínhamos várias armas de papel machê que pertenciam ao espetáculo que nós fazíamos e também um revolver calibre 38 do vigia do prédio, que nem ligado ao CPC era. Uma coisa muito pitoresca aconteceu: o Carlos Vereza pegou esse revolver e queria enfrentar o pessoal que estava do lado de fora do prédio, mas ele acabou cedendo. Um grupo de pessoas estava invadindo a UNE e nós tivemos que sair por trás do prédio. Por causa do teatro que estava sendo construído, o prédio estava passando por pintura e lá estavam algumas escadas enormes. Os pintores as deixavam no quintal, encostadas em um muro atrás da UNE.

## ROBERTA – Sem querer isso?

NEVES – Não, nós já prevíamos que alguma coisa poderia acontecer. Então encostamos a escada e subimos por ela para sair do prédio. Eu fui o último a sair porque disse: "Vou salvar o teatro porque desligarei todos os fusíveis para não pegar fogo". Eu me lembro que no prédio ao lado, que tem até hoje, todos nos vaiavam e apontavam dizendo: "Os comunistas estão fugindo!" Mas nós tínhamos dois amigos que também moravam lá: o Alfredo Brito, que é um arquiteto muito conhecido, vivo ainda, e um médico chamado Reinaldo. E as únicas janelas que nos davam apoio eram do Alfredo Brito e do Reinaldo. Nós pulamos o muro e passamos para o quintal de uma casa em que morava uma família de comunistas, que depois foi guerrilheira. E através dessa casa, chegamos à Rua Buarque de Macedo, eu acho, e de braços dados saímos, Gianni, Werneck e várias meninas, como se fôssemos namoradinhos. Fomos andando até o Largo do Machado, que estava todo tomado pelo exército, e lá conseguimos um táxi. Mas o único caminho possível era voltar pela rua da UNE, que estava pegando fogo. Então nós nos dispersamos. Estava meio garoando, nunca me esquecerei disso. Cheguei a escrever um prefácio que falava sobre o assunto para a edição de uma peça do Vianinha que ia sair. Anos depois, em 1977, a Ruth Escobar decidiu fazer a Feira Brasileira de Opinião e ela encomendou textos a vários autores, como: Lauro Cezar Muniz, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e eu. Na época, eu estava em São Paulo com O Último carro. Eu escrevi uma peça em um ato chamada O Quintal, que foi editada pela Global. Ela descreve exatamente esse momento. E quem iria dirigir não só a peça, como a Feira Brasileira de Opinião era o Francisco de Assis.

ROBERTA – E como foi a Feira Brasileira de Opinião?

NEVES – Ela foi ensaiada, mas não encenada. A censura proibiu.

ROBERTA – E a ideia era que todos esses textos fossem dirigidos pelo Chico?

NEVES – Eram vários textos em um ato. O do Dias Gomes chamava-se *O túnel* e tratava de um engarrafamento, que se dava em um túnel. Acho que eram oito autores. Essa peça foi escrita em 1977 ou 78.

ROBERTA – João, como vocês se articularam depois do golpe militar?

NEVES – Nós todos da UNE dispersamos: alguns fugiram, outros foram presos. Mas o núcleo conseguiu escapar em um primeiro momento. Não era muito difícil de 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 que eram 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 e 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 no 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 amigo. E também nesses encontros, os esquerdistas estavam sempre juntos. Nós resolvemos continuar as atividades através de um grupo de teatro, que foi pensado no Zi Cartola, onde nós frenquentávamos. 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". Mas 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.

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO DAS NEVES CONCEDIDA À PESQUISA EM 24 DE FEVEREIRO DE 2014

ROBERTA CARBONE – João, a primeira coisa que eu queria saber é: de que ano é o seu texto *Assim era o CPC*?

JOÃO DAS NEVES – Eu não me lembro direito. É de 2000 e qualquer coisa...

ROBERTA – 2001, por aí? É possível identificar pelos fatos políticos que você comenta...

NEVES – Por aí. Eu me lembro que ainda era o governo Fernando Henrique Cardoso, mas já no segundo mandato. Quando ele dizia que tinha cinco metas de governo. Eu faço até uma brincadeira com isso, que entra no espírito do CPC. No texto tem isso, não é? Também me ocorreu aquele poema do Brecht, "Cinco maneiras de se dizer a verdade" <sup>93</sup>. O Fernando Henrique ia à televisão e usava a mão para falar de suas cinco metas. (*Faz com a mão o número cinco*) Eu faço uma brincadeira com isso no texto.

ROBERTA – Engraçado, João. Eu não me lembro disso. Mas a parte final do texto está muito apagada.

NEVES – Essa é a copia que você tirou ou a que eu te dei?

ROBERTA – Essa é a que você me deu. Mas vou tentar identificar essa parte.

NEVES – Acho que tinha isso, quer dizer, lembro-me de ter feito isso.

ROBERTA – No final você se refere especificamente ao governo Fernando Henrique.

NEVES – Eu não me lembro direito desse texto.

ROBERTA – Por isso eu o trouxe, João.

NEVES – Em casa eu vou reler.

ROBERTA – E qualquer observação que você tiver, por favor, me mande! Esse texto é muito interessante, João, mas pouco conhecido. Tem gente que nem sabe que você o escreveu.

NEVES – Não. Ninguém sabe. Montaram com outro nome, inclusive.

ROBERTA – E o ouro, quanto vale, não é?!

NEVES - E o ouro, quanto vale?!

ROBERTA – Mas por que eles mudaram o título?

NEVES – Por causa da venda da Vale do Rio Doce. Eu não gostei da mudança. É um texto sobre o Centro Popular de Cultura e por isso se chama *Assim era o CPC*. E eles dão um título que não tem nada a ver, que é circunstancial?!

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> João das Neves se refere aqui ao texto de Bertolt Brecht: *As cinco dificuldades para escrever a verdade.* 

ROBERTA – Você nem entende direito do que se trata o texto. O título não deixa claro. Mas, João, foi o Paulo César Bicalho que encomendou o texto a você?

NEVES – Não. Quem pediu para eu escrever o texto foi uma moça chamada Ana Paula Barbosa Corrêa, a Nikita. Ela era professora do Departamento de Cinema da Fumec. E ela convidou o Paulo César para dirigir o espetáculo, com um grupo de teatro da faculdade.

ROBERTA – O texto chegou a ser encenado?

NEVES – Foi. E com esse nome horroroso: *E o ouro quanto vale?!* Ficou um mês, por aí, em cartaz na Fumec.

ROBERTA – Mas era por ocasião de alguma coisa especial: aniversário do CPC ou da faculdade?

NEVES – Não, não. O Paulo César queria falar sobre o CPC e eu escrevi o texto.

ROBERTA – Eu tentei falar com os dois, com a Nikita e com o Paulo César sobre a montagem. Mas não tive sucesso.

NEVES – A Nikita está no Rio de Janeiro, trabalhando na ANCINE. O Paulo César, eu não tenho contato com ele há muito tempo.

ROBERTA – João, a ideia do texto era apresentar o Centro Popular de Cultura?

NEVES – Era sobre o CPC.

ROBERTA – E tinha alguma coisa específica que você queria falar. Você queria colocar um debate sobre algo específico?

NEVES – Não, só queria mostrar como o CPC era, como funcionava. Mecanismos internos, como nós fazíamos os textos imediatos e o tipo de discussão que tínhamos lá dentro. Nós discutíamos muito, ainda que não parecesse. Era para mostrar também umas coisas que tinham sido feitas no CPC. Tem inclusive uma parte que é do texto do Arnaldo Jabor: *A estória do Formiguinho*.

ROBERTA – É sobre isso que eu ia falar. Logo no começo, quando você apresenta o texto do Jabor, um ator está narrando a história para o grupo de teatro e alguém o interrompe dizendo: "Ah, mas isso está complicado!" Ele questiona se o povo vai entender a peça. E o ator que narra responde: "Você acha que o povo é burro? Vai entender sim! Espera aí, me deixa terminar". Esse era um debate presente no CPC?

NEVES – Muito presente!

ROBERTA – E ele está, de alguma forma, relacionado ao *Anteprojeto do Manifesto do CPC*?

NEVES – Ah, sim. Um pouco está, não é?

ROBERTA – Com a classificação que o Carlos Estevam Martins propõe da arte: do povo, popular...

NEVES – Arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária. O problema é que esse documento, o pessoal acha que é a cartilha do CPC. E o pior é que os

companheiros que viraram a "tampa" corroboram, entendeu?!

ROBERTA – O próprio Jabor, não é?!

NEVES – O Jabor nem se fale!

ROBERTA – João, mas por que entre todos os textos do CPC você escolhe *A estória do Formiguinho*?

NEVES – Eu acho que é mais pelo caráter do texto, por ser mais extenso. Que fez parte da primeira UNE Volante, em 1962. É um texto significativo dentro do CPC, por isso eu o escolhi. Resume um pouco nossa proposta. E é uma homenagem ao Jabor! (*Risos*)

ROBERTA – Para ver o que ele fez antes, não é?! (Risos) E você não chegou a dirigir esse texto, João?

NEVES – Não. Eu não estava nem no CPC nessa época. Eu entrei na última fase do CPC.

ROBERTA – No final de 1962, quando você sai de Campo Grande?

NEVES – É. E já tinha tido a primeira UNE Volante. Eu fui da segunda UNE Volante, que foi a última.

ROBERTA – Mas João, você entrou com a inauguração da carreta? A carreta não existia antes de você?

NEVES – Não. Eu entrei antes da inauguração da carreta.

ROBERTA – Você entrou no final de 1962 e a carreta foi inaugurada no começo de 63, não é isso? E foi inaugurada com você dirigindo *Revolução na América do Sul*?

NEVES – Revolução na América do Sul. E nós já discutimos nesse primeiro trabalho.

ROBERTA – E teve a ver com esse debate sobre o povo não entender ou não se interessar pela peça, não  $\acute{e}$ ?

NEVES – Teve sim. E foi no dia em que foi inaugurada a carreta, no Largo do Machado. Essa história é contada de mil maneiras, a minha é só uma das versões. (*Risos*)

ROBERTA – A que me interessa é a sua mesmo... (*Risos*)

NEVES – Tem a versão do fulano, tem a versão do Carlos Estevam. E toda a discussão deu-se por causa da versão dele, pela leitura que ele fez do que aconteceu. Então foi o seguinte: a inauguração da carreta foi no Largo do Machado. E, não sei se você sabe, mas lá era e é ainda um lugar de concentração de muitas coisas. Era um feriado, não lembro direito. Tinha um cara que engolia fogo, tinha outro que fazia não sei o quê.

ROBERTA – Como na Praça da Sé aqui em São Paulo?

NEVES – É. E lá estavam acontecendo mil coisas ao mesmo tempo. Tinha um pastor evangélico com seus adeptos, que obviamente não iam ver a carreta. Nós começamos a peça com algumas pessoas e terminamos com muita gente assistindo, as pessoas foram chegando. Mas o Carlos Estevam, que não gostava de teatro, foi embora no começo e

disse que não tinha ninguém. E disse que o pastor tinha mais gente que nós. Falamos assim: "Que o pastor tenha mais gente que nós, isso é absolutamente normal. O pastor está lá todo dia e as pessoas também vão lá todo dia para ver o pastor falar". Aqueles fiéis, ainda mais aos domingos, vão lá para ver o pastor. E essas pessoas nunca iam se dirigir à carreta. Nós dissemos ao Carlos Estevam: "Mas você não viu o final, você só viu o início. Se você tivesse ficado até o final, você teria visto que nós tínhamos mais gente que o pastor!" E baseado nessa história do pastor, ele disse que o espetáculo era esteticista. É claro que eu tinha e tenho pretensões estéticas e o Carlos Estevam não concordava com essas pretensões estéticas. O teatro para ele era um pretexto. Para mim, não era um pretexto, pelo contrário. Encenamos o espetáculo na carreta, que era um espetáculo diferente do que nós fazíamos circunstancialmente na rua. Era mais caprichado, mais bem feito. Mas falar que o espetáculo era esteticista, isso não. E se tomou a fala dele como se fosse verdade. E isso gerou uma grande discussão. Quer dizer, tem mil versões em cima desse fato. E tem toda uma corrente que diz que a carreta não tinha público. Mas isso é falso, porque tinha sim! E muito! Nós fomos para muitos lugares nos subúrbios do Rio de Janeiro. Como que não tinha público? Não faz sentido isso. Mas enfim, as pessoas tomam as mentiras como se fossem verdades, verdades que botaram na cabeça delas. Imagine, dizer que as pessoas não entendiam o texto. Vê se Revolução na América do Sul o povo não vai entender? Como não entender um texto facílimo como aquele? Claro que entendia! Para começar não é nenhum Eugène Ionesco. E é um texto fantástico ainda hoje. Como não vão entender? Mas o Carlos Estevam não ia para os subúrbios apresentar, como nós fomos. Nem ele e nem a turma dele. O problema da carreta não era esse. O problema da carreta é que ela era construída com um tipo de madeira muito pesada. E a dificuldade era você deslocá-la, que era caro. Foi uma coisa bolada pelo Milton Feferman. A carreta tinha coisas interessantes, mas tinha coisas que ainda eram de uma experiência primeira, de um primeiro projeto. Era difícil montar esse palco. Era pesado. O problema da carreta era basicamente esse. Mas ela andou pelo Brasil inteiro, até a extinção do CPC. Depois, não tínhamos o que fazer com carreta e tivemos que tocar fogo nela.

ROBERTA – Então a carreta ficou até o fim do CPC?

NEVES – Ficou, ficou sim.

ROBERTA – João, eu não tinha essa clareza do trabalho. Pelo que você falou, a ideia das peças na carreta era a de manter as apresentações na rua, mas com um maior acabamento artístico, digamos assim?

NEVES – Era essa ideia sim. Como foi o caso de *Revolução na América do Sul*, o primeiro e acho que o único trabalho da carreta. Não deu muito tempo de fazer outras coisas, porque o golpe veio logo depois.

ROBERTA – João, e como você montou *Revolução* na carreta? Como era o acabamento da peça?

NEVES – Era muito simples. Tudo era feito com os atores, figurado pelos atores. Brasília, que tinha aqueles arcos, os atores faziam com o corpo. Era tudo assim, com elementos de rua mesmo. Panos que se transformavam em outras coisas.

ROBERTA – Até porque os objetos precisavam ser leves para serem deslocados, não é?

NEVES - Nós não usávamos objetos praticamente. Usávamos panos, coisas assim,

muito leves.

ROBERTA – E que também pudessem ser usadas para várias funções?

NEVES – Exatamente. As coisas tinham muitas funções. E tudo era muito leve. Na carreta, a parte que pesava muito era o material de luz, de iluminação.

ROBERTA – A carreta tinha iluminação também?

NEVES – Tínhamos os tripés, equipamento para colocar os refletores. E isso dava mão de obra, por que o material elétrico era pesado. Aquilo você tinha que levar dentro da carreta e conseguir uma ligação direta das ruas. E tinha a tramitação que às vezes era difícil: não conseguia lugar, licença para fazer. Era complicado. Essa parte era enjoada, mas fora isso, o material cênico era muito leve. Eram panos e gente, mais nada.

ROBERTA – João, a partir dessa proposta de um maior acabamento artístico, qual você acha que foi a contribuição da carreta para o trabalho do Centro Popular de Cultura?

NEVES – Eu não sei, porque ela não teve tempo de se desenvolver. Não deu tempo nem de rediscutirmos o próprio projeto da carreta, para ser algo mais maleável. A mesma coisa que aconteceu com o CPC. Não deu tempo do CPC desenvolver plenamente suas ideias, porque acabou antes disso.

ROBERTA – Por isso é injusto "julgar" o projeto, como muita gente "julga".

NEVES – Claro. Você tem um projeto e começa a fazer um trabalho. E quando começam as discussões sobre esse trabalho, ele é cortado. Aí você vai dizer que era assim e ia ser sempre assim?

ROBERTA – Pelo que você diz, a própria carreta era um projeto que estava em constante debate, não é? Mas ela surgiu, digamos assim, nos momentos finais, próximo ao golpe.

NEVES – A carreta já é uma consequência do debate inicial, da necessidade de fazer um trabalho que tivesse uma profundidade, que não fosse tão imediato. Uma ponte entre um teatro feito meramente na rua e o teatro que nós estávamos construindo. Então você teria as três instâncias: um teatro de rua, feito no chão, digamos assim, um teatro de rua que tivesse um palco mais sofisticado, com luz e essa coisa toda, e você teria o teatro que se aproveitava dessas duas experiências. Quer dizer, é um projeto que foi abortado. Por isso não se pode dizer é assim e ia ser sempre assim. Não, era um projeto em construção.

ROBERTA – João, voltando ao *Formiguinho*, você falou que é um texto muito representativo do CPC, mas por quê? Você quer dizer pelo debate que está posto, pela forma da peça?

NEVES – Pela forma da peça, que tinha todos os elementos do teatro de rua. E pelos assuntos que aborda, coisas do momento: invasão das Coca-Colas da vida, dos postos. Porque a Petrobrás já fazia extrações de petróleo, mas a discussão não era o petróleo, era a Petrobrás. Reforma agrária e todos os assuntos que eram debatidos dentro do CPC. O texto abrange isso.

ROBERTA – E na forma, ela lembra a *Revolução* em alguma medida, não lembra?

NEVES – Sim, claro. Inspirado nisso também.

ROBERTA – E qual a relação que você vê entre a personagem José da Silva e o Formiginho?

NEVES — São tipos de anti-heróis. Aliás, que é uma tradição de novela e teatro picaresco, não é uma coisa que surgiu do nada.

ROBERTA – E entre eles e o Desgraçado 4, do Vianna, em *A mais-valia*? Qual a relação que você faz entre eles? Porque eu sei que esse não é o texto que você mais gosta entre os três. (*Risos*)

NEVES – Não, não é. (*Risos*) Mas é a mesma coisa. Eles são da mesma família de antiheróis explorados, que você vai encontrar também no Ripió Lacraia<sup>94</sup>, no Macunaíma<sup>95</sup>, com variações de forma, mas o núcleo é sempre o mesmo. Um pouco o Malasartes<sup>96</sup> também. Essas figuras todas vêm do Lazarillo e Tormes<sup>97</sup> até hoje. Um cara que rala e está sempre recebendo pancada. Mas tem suas espertezas, que na verdade, não acabam levando em nada. Espertezas que resolvem problemas circunstanciais e não solucionam realmente o problema. É muito comum, na história da humanidade, esse tipo de antiherói popular. São da mesma família todos eles.

ROBERTA – O que na forma do teatro acaba tendo relação com a revista também?

NEVES – Com certeza. A comunicação direta com o espectador, a invasão do espaço de representação. Essas coisas assim.

ROBERTA – João, e por que, para falar da *Estória do Formiguinho*, você escolhe a cena do Tio Sam para ser representada?

NEVES — Porque essa cena tem muitos desdobramentos. Ela tem muitas duplas, digamos assim. O Tio Sam era a nossa personagem principal: é o imperialismo norte-americano, ao qual o José da Silva se confrontava. Quem fazia inicialmente o Tio Sam nas ruas era o próprio Vianinha. E o Joel Barcellos fazia o José da Silva. Acho até que quem fez o Formiguinho também foi o Joel Barcellos. Depois, eu e o Carlos Vereza fizemos. O Carlos Vereza fazia o Tio Sam e eu fazia o José da Silva. Essa dupla perpassava quase todo o nosso trabalho. O Tio Sam estava metido em tudo. Se está até hoje, imagine naquela época.

ROBERTA – Para eu entender como funcionava: vocês pegavam essa cena da peça...

NEVES – Não, nós pegávamos os personagens como se fossem duas máscaras de *commedia dell'arte*. E nós improvisávamos em cima dos fatos do dia. Aí era na rua, em praça pública. Antes do golpe, fomos presos algumas vezes por causa disso. Prendiam e soltavam no mesmo dia. O Vianinha também. Muito engraçado uma vez. O Vianinha foi preso e o policial perguntou a ele: "O que você faz na vida?" Ele respondeu: "Sou ator de teatro". E o policial falou: "Além de comunista, é veado". (*Risos*)

<sup>96</sup> Pedro Malasartes: personagem tradicional da cultura ibérica e também da cultura brasileira.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Personagem da peça de Francisco de Assis, que leva seu nome no título: *As aventuras de Ripió Lacraia.* 

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Personagem do romance de mesmo nome, escrito por Mário de Andrade em 1928.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> João se refere aqui ao romance espanhol intitulado: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas e adversidades.* De autor anônimo e datada do século XVI, a obra é considerada a origem do gênero picaresco.

ROBERTA – Em pesquisa nos jornais da época, eu vi que você mandou uma carta para o Paulo Francis em apoio à soltura do Vianna.

NEVES – É? Eu não me lembro disso.

ROBERTA – E você foi preso na greve geral dos trabalhadores em 1962?

NEVES - Não. Não fui não.

ROBERTA – Quando os jornais da época e também o *Novos Rumos* documentam a expulsão de Os Duendes de Campo Grande, eles falam que o diretor foi expulso, acusado de ser comunista e, inclusive, preso na última greve geral dos trabalhadores.

NEVES – Não, isso foi invenção. Não posso colocar essa prisão no meu currículo. (*Risos*) Foi edição do jornal. Eu até estava na greve geral, mas preso eu não fui não.

ROBERTA – Divulgaram também que você foi preso uma vez porque estava fazendo boca de urna não me lembro para quem. Nos jornais da época, vira e mexe você está preso João!! (*Risos*) Tem outro que diz que você foi preso na Central do Brasil.

NEVES – Eu fui preso umas duas vezes e nem na Central do Brasil foi. Na Central do Brasil, foi uma briga feia, mas eu não fui preso.

ROBERTA – Qual foi a briga na Central do Brasil, João?

NEVES – Nós estávamos fazendo teatro em cima de um caminhão, não era a carreta ainda.

ROBERTA – Ah, antes da carreta tinha um caminhão?

NEVES – Um caminhão, mas era eventual. E veio um grupo armado com cassetetes e começaram a bater nas pessoas e em nós. O que eu me lembro é que eu era muito ligeirinho. (*Risos*) Eu sempre fui magrinho, mas já era um capeta. (*Risos*) E eu me lembro que subi na boleia do caminhão e veio um cara pela frente, assim fortão – depois me disseram que era filho do Amaral Neto –, eu meti o pé na cara dele e ele foi parar lá embaixo. E eu: pernas para que te quero! (*Risos*). Eu fui para um lado e o Vereza para o outro. Depois fui à casa do Vereza e ele estava todo machucado. Eu escapei por milagre, ainda bem que eu era ligeiro! (*Risos*)

ROBERTA – João, vê se procede essa informação: a carreta foi inaugurada com o *Auto do não*?

NEVES - Não. A carreta foi inaugurada com Revolução na América do Sul.

ROBERTA – Os jornais falam que essa peça pedia ao povo que votasse não ao parlamentarismo.

NEVES – É. Teve isso também. Mas eu me lembro que foi com o *Revolução na América do Sul*.

ROBERTA – E o Auto do não, você chegou a dirigir?

NEVES – Não, na carreta eu não me lembro dele. Agora, não posso garantir que não tenha tido, não me lembro.

ROBERTA – Mas esse texto ainda existe?

NEVES – Talvez até exista. O Fernando Peixoto fez um livro com os textos do Centro Popular e Cultura.

ROBERTA – Mas esse texto não está lá.

NEVES – Não está lá?! Muitos textos se perderam. Textos escritos para o dia. Eram textos muito curtos, de umas duas ou três páginas. Eram mais roteiros. O *Auto do não* deve ter sido assim, mas na carreta eu não me lembro.

ROBERTA – Também é uma informação de jornal, não dá para confiar plenamente.

NEVES – Igual a essa informação de que eu fui preso na greve dos trabalhadores.

ROBERTA – João, no *Assim era o* CPC, você escreve um monólogo para o Super-Homem. Você lembra disso?

NEVES – Não, só vendo para lembrar. Eu lendo, vou me lembrar, mas assim, agora eu não lembro.

ROBERTA – Ele comenta o fato do Super-Homem cobrar do Formiguinho por sua ajuda. E a personagem reclama de sua profissão dizendo: "Mas, você não está vendo. Hoje em dia eu tenho que enfrentar a concorrência. Tem aí os outros super-heróis". É um monólogo que fala um pouco disso. Você não lembra?

NEVES – Não estou lembrado. É coisa escrita por mim ou é do texto do Jabor?

ROBERTA – Não. Eu procurei no *Formiguinho* e não achei. É coisa que você acrescentou ao texto. Inclusive, tem uma adaptação ao lado. Sobre o que eu também queria te perguntar. Porque no texto você faz algumas observações ao Paulo César, pedindo para que os alunos mandassem assuntos de seu interesse. Eles chegaram a mandar alguma coisa?

NEVES – Acho que não. Eles não estavam muito interessados.

ROBERTA— Eu percebi. Porque de tempos em tempos você escreve assim: "Até aqui eu escrevi, agora espero material para dar continuidade". Mas parece que ninguém te mandou nada. E essa parte do Super-Homem você escreve para ser cantada em forma de *rap*. Qual era a ideia desse acréscimo?

NEVES – Ao mesmo tempo em que eu pegava textos do CPC, eu também escrevia textos sobre o momento.

ROBERTA – Textos que dialogassem com aquele momento histórico. Isso faz parte dos seus pedidos aos alunos.

NEVES - Exatamente.

ROBERTA – E por que você optou pela forma do rap?

NEVES – Porque na época estava acontecendo o que acontece com o *funk* hoje. Foi exatamente nessa época que o *rap* tomou conta das ruas. E o CPC era linguagem imediata. Era o que estava na hora. Se está aí, vamos usar, não é?

ROBERTA – Porque a ideia era apresentar o CPC, representando como ele seria hoje também.

NEVES – Fazer alguma coisa hoje que não tenha *funk*, não dá, não é?! (*Risos*) Outro dia fui a uma ocupação grande que tem em Belo Horizonte e estava tendo uma festa, onde funciona uma creche durante o dia e à noite vira discoteca. Mas era só *funk*. Você vai ignorar o que está acontecendo? Pelo contrário, tem que aproveitar.

ROBERTA – Você também usa a Canção do Subdesenvolvido. Por quê?

NEVES – Porque também foi uma canção característica do CPC. Na UNE Volante, por exemplo, nós cantávamos e, em todo lugar que íamos, todo mundo queria a *Canção do Subdesenvolvido*. Todo mundo pedia, foi um sucesso. Uma música característica do humor usado no CPC. É uma canção que aborda umas questões circunstanciais, mas totalmente atual e engraçada.

ROBERTA – Vocês a apresentavam na rua também?

NEVES - Muitas vezes.

ROBERTA – Antes dos espetáculos, vocês chegavam e cantavam?

NEVES – É. Muitas vezes.

ROBERTA – Na carreta também?

NEVES – Também! Cantávamos na rua, porque a música entrava nos esquetes que fazíamos.

ROBERTA – João, você se lembra do *Rap do Brasil pra frente* que você escreveu para acompanhar a *Canção do Subdesenvolvido*?

NEVES - Não, Não lembro.

ROBERTA – Acho que a sua ideia é também a de representar como o CPC seria hoje. Com os atores dançando *break* para acompanhar a música.

NEVES – Como se fosse o *street dance* hoje.

ROBERTA – Deixa-me ver se acho aqui no texto para te mostrar. Aqui! Rap do Brasil pra Frente. (Mostra o texto ao João)

NEVES – Bom esse troço! (*Risos*)

ROBERTA – João, devo-lhe informar que as coisas que você faz são boas, viu!? (Risos)

NEVES - (Risos)

ROBERTA – Outra coisa: você fala no texto que o ensaio aberto foi uma invenção do CPC. Foi mesmo?

NEVES – Não sei se é verdade, mas que nós fazíamos, fazíamos. (*Risos*) Falo nesse texto aí?

ROBERTA – Sim, você fala.

NEVES – Então é capaz de ser mentira, porque esse texto está cheio de mentiras. (Risos)

ROBERTA – (*Risos*) Você fala assim: "Olha gente, nós viemos aqui apresentar o espetáculo, mas na verdade o espetáculo não ficou pronto. E nós vamos fazendo aqui com vocês, que é até melhor, porque assim vocês podem interagir e ajudar a construir a peça". E um ator comenta: "Essa é a ideia do ensaio aberto, que foi uma coisa que o pessoal do CPC inventou". Isso é quando você fala do *Auto dos 99%*.

NEVES – Muito provável. Quer dizer, o CPC não deve ter inventado. Deve ter feito o que ninguém fazia normalmente. Não tinha ensaio aberto antigamente.

ROBERTA – Eram espetáculos acabados nos moldes do Teatro Brasileiro de Comédia?

NEVES – Sim. Aqui no Brasil isso veio depois.

ROBERTA – O *Auto dos 99%* foi apresentado assim?

NEVES - Foi, foi.

ROBERTA – E ele estreou quando? Você já estava no CPC?

NEVES – Já, já. O *Auto* foi gravado inclusive, mas os áudios se perderam no incêndio. Existiam poucos. Eu, quando fugi, levei um LP comigo. Tinha acabado de chegar. Levei comigo coisas que acabaram se perdendo, infelizmente. Mas eu levei comigo

ROBERTA – Por isso o Luiz, no seu texto *O quintal*, quer voltar para pegar os arquivos?

NEVES – Tinha poucos exemplares do *Auto*, mas ainda deve ter algum por aí. De tudo o que levei, um terço eu perdi.

ROBERTA – E ele foi apresentado na rua também?

NEVES – Ele foi apresentado na UNE Volante, inclusive.

ROBERTA – Você chegou a dirigir o *Auto dos 99%*?

NEVES - Não. Não sei quem dirigiu.

ROBERTA – Aqui, quando você apresenta o *Auto*, você faz um corte no texto. Você corta toda a primeira parte e já começa com a chegada do Dom João no Brasil. Você corta toda a parte dos índios. Você fez isso por alguma outra razão, além de ter que resumir o texto?

NEVES – Eu tinha que resumir e não podia fazer tudo. E também não lembro agora porque eu fiz esse corte. Mas creio que deve ter sido por uma razão prática mesmo.

ROBERTA – João, você cita aqui a música do Dom e Ravel da década de 1970, que música é essa?

NEVES – "Eu te amo, meu Brasil, eu te amo..." É uma música feita, não sei se por oportunismo ou se por encomenda – dizem que sim, dizem que não –, da própria ditadura. "Brasil, ame ou deixe-o", lembra? Essa música saiu nesse instante.

ROBERTA – Você também cita trechos de depoimentos de outros integrantes do Centro Popular de Cultura. E tem uma hora em que você cria uma oposição, que eu achei um pouco irônica. Você usa uma fala do Carlos Lyra, respondendo a alguém sobre o que ele acha do radicalismo do CPC, em que ele diz mais ou menos assim: "Antes as pessoas hoje fossem radicais daquela forma, esforçando-se por criar coletivamente". E a rubrica indica que ao fundo deve entrar uma música dele com o Vinicius de Morais ou outra de mesma expressão romântica. Eu queria saber se era para ter esse efeito irônico ou se isso é uma leitura minha?

NEVES – Não sei. (Risos) Preciso ver.

ROBERTA – Eu te mostro. (*Mostra o texto ao João*) Aqui. Tem uma rubrica em que você escreve para entrar, depois das Coristas, um grupo de instrumentistas tocando uma canção de Carlos Lyra.

NEVES – Eu sei que é engraçadinha. (*Risos*) Veja bem. Uma coisa é o que ele fala do radicalismo, como uma postura política. Outra coisa é, digamos assim, uma música que não tem nada de política, que é uma música de amor. A pessoa diz que precisa ser radical, mas é capaz de fazer outras coisas também.

ROBERTA – Não tem o sentido de crítica, mas de amplitude do trabalho.

NEVES – Por exemplo, não eram só radicais, eram pessoas que tinham fundamento. Nesse caso a música, de excelente qualidade, com versos maravilhosos. E ao mesmo tempo essas pessoas estavam lá e politicamente eram radicais, digamos assim.

ROBERTA – No sentido de até afirmar a qualidade artística das pessoas.

NEVES – E no sentido de que as pessoas faziam outras coisas. Não eram só ligadas diretamente ao meio político, mas estavam preocupadas com as aspirações do ser humano.

ROBERTA – E tem a ver com o debate sobre o *Anteprojeto*, em que o Carlos Estevam diz que o artista tem que se submeter a um padrão de criação. Você quer dizer que dá para unir a proposta de engajamento e a qualidade artística?

NEVES – Exatamente. Isso é uma coisa que eu falei, em alguma entrevista que eu dei, sobre o exemplo de Bertolt Brecht. Muito mais que influências diretas do que Brecht escreveu, tem coisas que ele mostrou para a gente, que era possível, era até necessário você ser politicamente atuante, mas sem negligenciar absolutamente a parte artística. Muito pelo contrário. Quanto mais artisticamente você era elaborado, mais você era politicamente atuante. Essa é uma grande lição de Brecht para nós.

ROBERTA – Por que a atuação política se faz também pela forma.

NEVES – Claro. E o próprio teatro de rua não deixa de ser sofisticado. *Commedia dell'arte* é popularesca, mas ao mesmo tempo sofisticada. Você fixa uma máscara e tem um aprofundamento daquilo que é reconhecível naquela máscara. E ela não é superficial, pelo contrário, ela vai ao fundo da natureza humana. Isso é interessante demais. Isso é teatro popular.

ROBERTA – Você representa esse debate em outro momento do texto. Quando um dos atores que está representando a peça faz uma piada sobre o Malan e o ministro Cavallo, da Argentina, e alguém comenta que ele está acabando com a qualidade artística do

espetáculo. Esse era um debate que estava muito presente no Centro Popular de Cultura, sobre o que você acabou de falar. Ele tem a ver com uma divisão dentro do CPC? Entre os que eram a favor, digamos assim, do assunto mais politizado, como o Carlos Estevam Martins, e você e mais algumas outras pessoas que depois formaram o Grupo Opinião?

NEVES – É. Porque era o que nós discutíamos. E também éramos artistas e o Carlos Estevam não era. Isso não é nenhum defeito, é uma característica dele, característica de pensamento. E outra coisa, quem está ali com a mão na massa, fazendo arte, não está ali à toa. Está ali porque é artista fazendo arte. E é claro que esses pensamentos, a não ser que haja uma abertura muito grande da outra parte, têm que se confrontar. É o que acontecia. E não eram só essas duas correntes. Tinha várias nuances entre uma e outra. Uma pendia para cá, outra para lá. A discussão era muito rica nesse sentido. Mas era muito radical também. Como nós fazíamos?! Existia uma orientação, digamos assim, coletiva. Mas, de acordo com essa orientação, você optava por um caminho e ia a fundo nele. E se você era a corrente vencida, apesar disso, você seguia.

ROBERTA – Porque o objetivo maior do trabalho de todos ali era o mesmo.

NEVES – Exatamente. E você está procurando acertar. Nesse sentido, o Carlos Estevam é uma pessoa muito sincera. Tem algumas coisas dele que eu acho equivocadas, mas é uma pessoa séria. Uma pessoa de pensamento agudo.

ROBERTA – O problema do Carlos Estevam não me parece ser nem ele. O problema é o que foi feito depois, com um documento que era de discussão interna e que acabou se tornando o documento oficial do CPC.

NEVES – Exatamente. Ele se tornou a carta bíblia do CPC. Uma loucura isso.

ROBERTA – Porque as pessoas depois interpretaram aquele documento como se fosse o documento oficial do CPC.

NEVES – Sim, uma loucura. Pegaram o documento como se fosse o manifesto do CPC. Não era um manifesto. Era um anteprojeto.

ROBERTA – Sobre as coisas mais atuais, tem uma hora em que um ator diz que eles agora vão tratar dos problemas da universidade hoje. E você aborda a questão da Plataforma P-36 da Petrobrás, que afundou na Bacia de Campos. Eu acredito que seja pela intenção de abordar um assunto ligado ao fato político do momento. Mas, além de ser um tema, claro, que estava na ordem do dia, tem também alguma relação com o *Auto do petróleo* do CPC? Era para remeter um pouco aquilo?

NEVES - Acho que não.

ROBERTA – Mas teve o Auto do petróleo no CPC?

NEVES – Deve ter tido. (*Risos*) Eu mesmo escrevi um esquete sobre petróleo na época em que a Petrobrás estava fazendo as primeiras prospecções. Chamaram o Mister Link aqui no Brasil, para dizer se tinha petróleo e ele disse que não tinha em uma porção de lugares. E tem um textinho que ele enfiava uma varinha no chão e dizia: "Aqui não tem petróleo. Isso é uma varinha de merda!" Foi uma coisa que eu escrevi e nós fizemos na rua. Íamos a um jardim qualquer, colocávamos a varinha e dizíamos: "Não, aqui não tem petróleo".

ROBERTA – E você fazia como ator também?

NEVES – Eu fazia o José da Silva e o Vereza fazia o Mister Link.

ROBERTA – Você não tem mais esse texto?

NEVES – Não tenho. Esse texto foi para o CPC. Nós não guardávamos tudo. Deve ter ficado no incêndio. Alguns textos o Fernando Peixoto recuperou e outros se perderam.

ROBERTA – E era um desses esquetes do Tio Sam com o José da Silva, só que na versão do Mister Link?

NEVES – Não, era outra coisa. Mas se perdeu. E me lembro só dessa coisa da varinha. (*Risos*)

ROBERTA – Mas era um esquetezinho rápido?

NEVES – Era. Era uma coisa rápida.

ROBERTA – Porque eu fiquei pensando que o assunto da Petrobrás talvez tivesse relação com o tema do *Auto do petróleo*?

NEVES – Não. Tem relação com a segurança do trabalho na Petrobrás.

ROBERTA – Que era um assunto do momento?

NEVES – É. A queda da plataforma, em que morreram alguns operários.

ROBERTA – Sobre isso, você escreve uma cena, como sugestão de uma das atrizes, em que o grupo de atores canta o hino nacional à *bocca chiusa*, enquanto um deles fala o nome dos operários mortos e, a cada nome, os outros respondem: "presente". Essa era uma prática do CPC?

NEVES-Não. Não do CPC, mas era uma coisa do movimento. Era muito comum, na época, quando pessoas desapareciam se dizer presente nas homenagens prestadas.

ROBERTA – Então tem relação com o momento pós-golpe?

NEVES – Exatamente.

ROBERTA – Mas quando a atriz sugere que eles cantem o hino nacional, um dos atores critica essa proposta, dizendo que todos os hipócritas do Brasil cantam o hino nacional com a mão no peito. Eu fiquei tentando ler se não tinha aí uma crítica à aposta nacionalista do Partido Comunista no pré-64.

NEVES – Não. Eu acho que é um comentário normal. É contra uma postura ultranacionalista.

ROBERTA – Você fala muito do tema da globalização e da relação da Argentina com o Brasil. O que você quer dizer com isso?

NEVES – Eu nem me lembro disso. Eu falo isso?

ROBERTA – Você representa o ministro da economia argentino conversando com o ministro da fazenda brasileiro na época da crise da Argentina. Eu andei estudando

algumas coisas sobre isso e parece que o ministro da Argentina falou que o Brasil estava passando, naquele momento, pela mesma crise que eles já tinham enfrentado. Na verdade, você está dialogando com as coisas que estão acontecendo. Mas eu queria saber se você tinha algum interesse específico em levantar essa discussão?

NEVES – Agora eu não lembro. Eu só me lembro da circunstância mesmo que eu queria discutir. Mas deve ter alguma razão, obviamente tem. Agora eu não me lembro porque fiz isso exatamente.

ROBERTA – Mas me parece que você está querendo mostrar como se fazia no CPC. Porque você fala muito sobre isso: de como vocês pegavam o fato político do momento para discutir. Por exemplo, você fala da Monica Lewinsky e do caso que ela teve com o presidente Clinton. Sempre que você representa o Tio Sam, a Monica o acompanha, entrando ou saindo de cena. (*Risos*) Eu tenho a impressão de que você está querendo levantar a discussão sobre o assunto e, ao mesmo tempo, querendo atualizar o trabalho do CPC, no sentido de mostrar como ele seria feito nos dias atuais. Inclusive, essa ideia está no comentário que você escreve ao Paulo César Bicalho. Você diz assim: "Aqui os alunos podiam mandar alguma coisa para contribuir com a atualização do texto".

NEVES – A ideia era essa mesmo. Não era para ser um texto autoral propriamente. Quer dizer, eu queria que eles também o construíssem, que eles vivenciassem a mesma proposta, o mesmo mecanismo. Porque vivenciando, você consegue se apropriar, ao invés de ficar com a coisa distanciada. Além deles se impregnarem, era para que eles mergulhassem nos fatos políticos do momento e dessem sua contribuição.

ROBERTA – Como um estudo na prática, não é? Tentar entender o CPC a partir da experiência. João, eu deixei minha pergunta sobre o começo do texto para o fim: qual era a sua ideia ao abrir o *Assim era o CPC* com *O quintal*?

NEVES – Era exatamente para mostrar o fim de um sonho. Acabou esse sonho e eu queria mostrar que sonho era esse. A ideia era essa. E, como você deve ter percebido, eu não sou muito das coisas com começo, meio e fim, muito cronológicas. Eu gosto de quebrar as coisas: fazer o tempo voltar... Enfim, essa é uma característica do meu trabalho, inclusive.

ROBERTA – E é também uma característica épica, não é João? No sentido de já adiantar o fim e quebrar com a expectativa dramática.

NEVES – E era para mostrar o que estava sendo destruído naquele instante. Se eu mostrasse isso no final...

ROBERTA – As pessoas chegariam a chorar...

NEVES – É. Agora, se eu mostro isso no início, é como se dissesse: "Bom, agora acabou o sonho. Mas que sonho era esse?" E aí as pessoas vão ver que sonho era esse no restante do texto.

ROBERTA – Mas quando você escreveu *O quintal*, qual era a sua ideia com esse texto? Independente de fazer parte do *Assim era o CPC*...

NEVES – O quintal foi uma encomenda...

ROBERTA – Da Ruth Escobar?

NEVES – Da Ruth Escobar. Era para a *Feira Brasileira de Opinião*, sobre como nós víamos o Brasil naquele momento. O Brasil daqueles dias, de 1977, eu via como uma consequência do que aconteceu em 1964. E eu tinha essa vivência da saída do prédio da UNE. Então resolvi escrever sobre isso

ROBERTA – Por que você estava lá, não é?

NEVES – É, foi uma coisa que eu vivi profundamente e eu quis escrever sobre isso. A *Feira Brasileira de Opinião* tinha vários outros autores e, na minha ideia, eles iriam escrever sobre outras coisas. *O quintal* mostrava um pouco como eu estava vendo aquele instante e, de acordo com a proposta da *Feira*, de onde ele veio. E veio, para mim, daquele momento, que é muito especial e caracteriza exatamente o momento do golpe.

ROBERTA – Em relação às personagens, os estudantes Clara e Luiz, você fala por algum deles? Você toma algum partido em relação a essas duas personagens?

NEVES - Não. Não pretendo.

ROBERTA – A ideia é colocar um debate sobre posições diferentes?

NEVES – A ideia é colocar um debate. Porque eu acho que as duas posições são excludentes, ao mesmo tempo em que não são excludentes. Porque eu acho que a postura do Luiz de querer salvar as coisas é uma postura correta. Mas ela é romântica...

ROBERTA – Naquele momento...

NEVES – Porque naquele instante não tem mais o que salvar. Se havia alguma coisa a salvar, documentos, etc., que se tivesse feito isso antes. O que Clara diz é uma coisa sensata, quer dizer, não é por você tirar um documento ou dois de lá que você vai salvar o movimento. Pois já está ruindo tudo. Na verdade, é uma atitude quixotesca, você vai se matar. E isso julgando minha própria atitude no dia. Eu quis voltar para tirar os fusíveis... Os caras estão entrando para tocar fogo e eu querendo desligar os fusíveis.

ROBERTA – Você ficou para desligar os fusíveis?

NEVES – Eu fiquei para tirar os fusíveis do teatro. Mas, independente dos fusíveis, eles iam jogar gasolina e tocar fogo em tudo. Ou metralhar. Tirar os fusíveis do teatro era uma atitude romântica. Pensar o quê? Que os caras iriam preservar o teatro? Não iriam. Uma atitude louca, um risco besta que eu corri.

ROBERTA – Mas isso tinha a ver com o momento.

NEVES – Com a emoção do momento, que você não está raciocinando. Mas a Clara não. A Clara está lúcida.

ROBERTA – E você estabelece mesmo esse jogo. Porque o Luiz diz o tempo todo para Clara que ela está louca e ela diz que ele está misturando lucidez com desespero.

NEVES – E tem uma questão de gênero mesmo, não é? E que não é à toa. O ímpeto masculino, digamos assim, frente ao bom senso feminino. Não sei se é formação histórica ou de gênero mesmo, mas as mulheres geralmente veem os detalhes com mais acuidade que nós, eu acho. Percebem coisas pela sensibilidade, pelo corpo, não sei... Tem o instinto materno, que eu não vou ter nunca. Eu nunca vou poder sentir o que a

mulher que engravida sente. É uma experiência que está no DNA, no corpo. O homem não vai ter isso nunca. E é claro que isso traz mais uma série de outras coisas, que são típicas de gênero. Eu acho que, de modo geral, as mulheres têm maior bom senso do que nós. Ao mesmo tempo em que nós somos mais atirados.

ROBERTA – Que têm o ímpeto da ação.

NEVES – As mulheres são da reflexão. Tem um pouco isso também.

ROBERTA – Mas, João, a fala da Clara faz uma crítica ao Partido Comunista?!

NEVES – Sem dúvida. E é ela quem vê isso. Porque o Luiz está obcecado.

ROBERTA – Essa voz é sua? Quer dizer, é uma crítica que você pessoalmente faria?

NEVES – Sem dúvida. Isso sim. E de verdade. Porque eu acho uma atitude absolutamente inconsequente. Até criminosa em certo sentido, que é jogar pessoas às feras.

ROBERTA – E a situação da morte dos pintores em frente ao prédio, que você cria, é bem emblemática nesse sentido.

NEVES – Mas obviamente não houve isso.

ROBERTA – E, João, me dá um pouco a impressão de que ao longo do texto, além da crítica aos dirigentes do Partido, você está também querendo diferenciar, por meio das falas da Clara, os dirigentes dos militantes e os militantes dos integrantes do CPC. Distanciar um pouco o PC do CPC. Tem essa intenção?

NEVES – Não sei se deliberadamente tem essa intenção, mas acho que é bem captada. Porque não sei se tem essa função direta. A função direta é criticar os dirigentes mesmo, a postura deles.

ROBERTA – Mas sobre a relação do PC com o CPC...

NEVES – Ao contrário do que algumas pessoas dizem, 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 nenhum, justiça seja feita, o PC deu qualquer diretriz para nós.

ROBERTA – E quando você retoma a cena dos pintores para encerrar a peça, é um pouco para mostrar o que o Centro Popular de Cultura poderia ter sido, se tivesse mais tempo?

NEVES – Nas críticas que fazem ao CPC, dizem sempre que nós estávamos distantes do povo. Em certo sentido estávamos. Mas, o que nós fazíamos não era *in loco*. Dizer que o que nós fazíamos o povo não entendia também é demais. Acende uma luz pela primeira vez, bota a pulga atrás da orelha. É uma atitude sectária dizer: "Não, ninguém entendia!"

ROBERTA – Nesse sentido, tem um acréscimo bastante interessante ao *O quintal* na versão do *Assim era o CPC*, que não tem na edição da *Feira Brasileira de Opinião*. É

quando um dos operários fala para o outro que, apesar dele dizer que os meninos não sabem o que estão fazendo, ele se diverte com as coisas que eles fazem. E ele se refere à cena do Tio Sam. Quer dizer, dá a ideia de que a comunicação se faz em algum nível, mesmo que talvez não intelectualmente.

NEVES – Está nesse texto e não está no primeiro? Então vou colocar no primeiro! (Risos)

ROBERTA – (Risos) No texto editado para a Feira Brasileira de Opinião não tem.

NEVES – Até podia ser que no texto que eu mandei tivesse, editaram e eu não reparei. Mas eu não sei.

ROBERTA – Porque tem a ideia de um acesso, ainda que por outro meio, de uma cumplicidade pelo riso.

NEVES – Que interessante você levantar isso, porque eu não me lembrava dessa frase. Mas em alguma edição ela vai ter que entrar. Ué, nós fazemos correções. Mas eu não me lembro disso, nem no anterior e nem nesse.

ROBERTA – Porque eu acho que isso reforça a ideia de que vocês estavam tentando acessar outro público, de que estavam experimentando e construindo as formas para se fazer isso.

NEVES – É exatamente isso.

ROBERTA – Acho que é isso, João. Muito obrigada pela atenção.

NEVES – Eu que agradeço a você.