

## JOÃO DAS NEVES E A ÉTICA DA ALEGRIA

### *Resumo*



Retomando a importância do dramaturgo, diretor e ator João das Neves no Grupo Opinião e sua proposta estética. Observando *O último carro* e aspectos brechtianos na obra, assim como a tensão, curvas e saltos na sua encenação.

Palavras-chave:

João das Neves. Grupo Opinião. “O último carro”. Brecht. Gestus. Trickster.

# JOÃO DAS NEVES E A ÉTICA DA ALEGRIA

Suzi Frankl Sperber<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora titular e professora colaboradora da Universidade Estadual de Campinas, trabalha com duas linhas de pesquisa no momento: oralidade e a função de dramaturgista. Email: sperbersuzi@hotmail.com.

Meu trabalho teatral é impuro, impregnado da fumaça, da sujeira, da lama das ruas, da poeira dos sertões ou dos esqueletos calcinados das árvores das nossas florestas. Por outro lado, sou avesso à instrumentalização da arte. Tudo isso para reafirmar que me recuso a fazer do teatro uma documentação mera e simples da realidade, mas ao mesmo tempo não quero ver meu teatro alienado dessa mesma realidade. (NEVES *apud* MESQUITA, 1999, p. 23)

João das Neves, dramaturgo, diretor, encenador, ator, participou como diretor de teatro de rua do Centro Popular de Cultura (CPC, 1962-1964). O CPC foi um projeto ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes) que utilizou o teatro e outras manifestações artísticas como instrumento de conscientização política.

A ideia era levar informação para uma maioria em princípio analfabeta, desinformada e excluída, sobre a situação política, econômica e social do país, no início da década de 60 do século passado, com o intuito de articular reformas de base e um processo de transformações brasileiras. O objetivo principal era contribuir para a redução da desigualdade social existente no Brasil. Num primeiro momento, o teatro de rua do CPC utilizou, como forma de manifestação teatral, o que se conheceu como *agitprop* (um acrônimo derivado das palavras Agitação e Propaganda). Para o Golpe Militar de 1964, o CPC representava uma agressão à ordem pública (que pretendia a manutenção e mesmo o aumento da desigualdade social, favorecendo a classe média alta, empresários, banqueiros), por isto o CPC foi extinto com violência pelos órgãos de repressão.

João das Neves considerou que o *agitprop* simplificava os problemas sociais – e passou a aprofundar as questões tratadas em suas encenações, tratadas com mais complexidade. Para tal aproveitou o conceito de teatro épico, de Brecht. O teatro épico consiste em uma forma de composição teatral que polemiza com as unidades de ação, espaço e tempo e com as teorias de

linearidade e uniformidade do drama, fundamentadas em determinada compreensão da Poética, de Aristóteles, elaborada inicialmente por Lodovico Castelvetro (*La poetica di Aristotele vulgarizzata*, 1570), na Itália, e mais tarde seguida por alguns dramaturgos na França e Inglaterra. A catarse perde seu espaço na concepção teatral épica. Não cabe envolver o espectador em uma manta emocional de identidade com a personagem principal e fazê-lo sentir o drama como algo real, mas sim despertá-lo como um ser social. Segundo Brecht, a catarse torna o homem passivo em relação ao mundo e o ideal é transformá-lo em alguém capaz de enxergar que os valores que regem o mundo podem e devem ser modificados.

Como a ação do CPC foi reprimida, João e outros artistas do antigo CPC fundaram o grupo Opinião, que se serviu da forma do show, apresentando, todas as segundas-feiras à noite, cantores e compositores da resistência brasileira.

O Grupo Opinião se estruturou como veículo de resistência no teatro, nas artes plásticas e na música popular. A palavra, no teatro, tornou-se fundamental. A história do Grupo Opinião está registrada, por exemplo, em verbete da Enciclopédia Itaú Cultural. Como

reuniu um grupo bastante grande de artistas, entre diretores, atores, músicos, cantores, poetas, artistas plásticos, o nome de João das Neves foi como que esquecido durante bastante tempo. Quando o Grupo Opinião perdeu seu espaço, teria sido esperável que houvesse uma mobilização para preservar – ou criar – um espaço que garantisse a continuidade de uma produção tão importante. Não foi o que aconteceu. João das Neves não arrefeceu no seu entusiasmo pelo teatro, pela criação, mudou-se para o Acre no começo da década de 80, criou, ali, um grupo de teatro e prosseguiu criando. Sempre ligado a seu tempo social, político e econômico, Neves não estava interessado em fazer “documentação mera e simples da realidade”, e ao mesmo tempo não queria ver seu “teatro alienado dessa mesma realidade.” Daí que, mais do que defender reflexões teóricas de intelectuais de esquerda, João das Neves buscava expressar suas inquietações.

Diante da conjuntura de cerceamento da expressão, tanto João das Neves, como outros artistas engajados recorreram às estratégias metafóricas e alusivas para não serem presos e ao mesmo tempo para poderem passar os seus recados para os receptores das diferentes artes.

O CPC formulara algumas perguntas cujas respostas orientariam a produção artística dos seus participantes: como o artista pode expressar seu engajamento? Através de que conteúdos e meios? Que tipo de identidade deveria assumir o artista num contexto subdesenvolvido? As respostas de João das Neves foram – e o foram até o fim de sua vida – marcadas por uma postura ética. A expressão desta postura ética deveria ser sempre procurada, visto não se tratar apenas de uma lição aprendida a ser veiculada, mas de uma luta legítima de cidadão que respeita e valoriza seu próximo, que luta contra a desigualdade social, o arbítrio e todo tipo de injustiça e de violência – e contra a mentira! Em outras palavras, a ideia não era instruir o espectador, conduzi-lo pela mão para uma compreensão determinada (nem pretendia divulgar teorias marxista-leninistas), mas pintar ações, seus conflitos e contradições, cuja dialética por si poderia levar a uma percepção nova, que pudesse conduzir a uma consciência transformada. Hoje em dia não é preciso ter conhecimento das teorias marxista-leninistas para saber da mais-valia, da exploração da mão de obra, das injustiças sociais e econômicas, de gênero, de etnia. O espectador

receberia impressões, informações, imagens, eventuais emoções que poderiam levá-lo a se empenhar, no processo de recepção, porque aquilo que ele teria à sua frente o obrigaria a um trabalho de síntese.

Precisariam ser escolhidos temas relevantes para o delineamento da história com H maiúsculo. Os temas abordados brotariam desta preocupação. Daí que ao longo de sua existência, das Neves optou por focalizar os lumpen, os operários, as mulheres, os oprimidos em geral. Ainda que depois de ter produzido *Mural Mulher* (1979) e *Café da manhã* (1980) João quase que se tivesse arrependido destas obras, considerando-as burguesas, é relevante observar que a mulher burguesa apresentada é oprimida, prisioneira das concepções do *establishment* sobre o papel da mulher na família e sociedade. Neste sentido, a mulher, mesmo a burguesa, é apresentada como oprimida e se encaixa na preocupação de apresentar situações de injustiça social.

Do ponto de vista da estrutura e forma, desde o começo João das Neves fez “um teatro que se inspirou na estrutura descontínua dos folguedos populares”, tais como o bumba-meu-boi, o reisado, o mamulengo, os palhaços e a *commedia dell'arte*. Tais folguedos, que têm

a rua como palco, quebram, obviamente, com a 4ª parede, como era o desiderato brechtiano. Das Neves conhecia a proposta do teatro épico de Bertolt Brecht, e um tipo de representação conhecida como *Gestus*. O *Gestus* correspondia a um conjunto de gestos que revelavam a situação histórica das atitudes humanas, focando o aspecto social para comentar e criticar o status quo. É o que nos esclarece Brecht:

A dicção e o ‘gesto’ precisam ser cuidadosamente selecionados, e, além disso, devem ter amplitude. Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o *Gestus* destas deve ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico. (BRECHT, 1978, p. 39)

Brecht (*apud* SILVA, 2013, p. 14) “delimita como *Gestus* social, o gesto que, construído na linguagem cênica, permite conclusões sobre as circunstâncias político sociais”. Daí que Deolindo, em *O último carro*, assume alguns *Gestus*. Ele pensa-propõe greve para forçar as autoridades a fornecer melhores condições de transporte coletivo, a partir da consciência do abuso da estruturação da cidade, que reserva para os operários – pobres – os locais de moradia mais afastados e os meios de transporte piores. Depois busca salvação para o maior número possível dos passageiros

do trem desgovernado; procurando preservar a vida destes, pensando num coletivo e não em si.

A hipótese e o desiderato brechtiano básicos foram apresentar a injustiça social para combatê-la – apresentar a injustiça em geral para que cada espectador a percebesse com clareza para, por seu lado, combatê-la também. (A questão da injustiça norteou o pensamento marxista, mas também o da Igreja Católica. Quando veio o Papa João Paulo II, seu bordão foi “justiça social”!) Para isto, Brecht elegia um problema, um conflito, uma solução. Assim é em *O círculo de giz de Augsburg* (conto) e *O círculo de giz caucasiano* (peça teatral). João das Neves, em suas peças e encenações, elege problemas e conflitos, mas não apresenta soluções. Seu teatro não é de doutrinação, repito, nem obrigatoriamente de conscientização. É um teatro de indagações, confrontos, perplexidades, desassossegos. Para tanto ele parte de alguns pressupostos: todos os seres humanos têm um potencial importante a ser primeiro descoberto, no sentido literal, e depois estimulado a fim de ser desenvolvido. Todos os seres humanos, graças ao seu potencial intelectual – cognitivo – são capazes de apreender um teatro feito de cenas esparsas,

reunidas em um espetáculo. Todos são capazes de apreender a injustiça, o absurdo nas relações econômicas e sociais iníquas, tendo um potencial para participar de ações transformadoras – de cada um, e dos grupos pequenos e grandes.

Segundo Iná Camargo Costa (2005), o teatro épico brechtiano, entendido a partir da “tradição intelectual alemã” corresponde à dimensão da vida cotidiana, pública, à esfera política, dos negócios, das guerras (que, no Brasil, poderiam corresponder às lutas empreendidas pelas classes trabalhadoras, a saber a ascensão do proletariado à cena histórica.). Segundo o que vemos, por exemplo em *O último carro*, as cenas isoladas, articuladas apenas espacialmente (as ações dizem respeito às reações diante de um trem sem maquinista, um trem desembestado), correspondem à dimensão da vida cotidiana daquele momento histórico. A peça representava o Brasil enquanto trem desgovernado, à busca de um vagão que pudesse abrigar – para salvar – um conjunto de pessoas de uma comunidade de trabalhadores. Se, na peça, os ladrões morrem, também uma criança morre, e Deolindo.

João pareceria ter aprendido as lições de Brecht e teria partido deste aprendizado para se di-



rigir para a coletividade. O que vale é o coletivo. Brecht questiona a noção de heroísmo, como aprendemos com o poema *Perguntas de um trabalhador que lê*:

[...]  
César bateu os gauleses.  
Não levava sequer um cozinheiro?

Filipe da Espanha chorou,  
quando sua Armada naufragou.  
Ninguém mais chorou?

Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.  
Quem venceu além dele?  
Cada página uma vitória.  
Quem cozinhava o banquete? (BRECHT,  
1935, [s/p.])

Também não há heróis nas peças de João das Neves. E, de novo, não há lições de moral, nem soluções, propriamente. Resta, para o espectador, reunir os paradoxos, os desafios e tirar suas conclusões. A arte dramática mostra o povo em sua ambiguidade, nos seus conflitos: ambiguidade e conflitos fazem parte de sua miséria.

A política aí se representa como a relação entre a cena e a sala, significação do corpo do ator, jogos de proximidade ou da distância. (RANCIÈRE, 2010, p. 24)

O importante é ser deste nível, do recorte do sensível, do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição que se coloca a questão da relação estética/política. (RANCIÈRE, 2010, p. 24)

Noves fora, a proposta de teatro de João das Neves corresponde a um híbrido entre as ideias de

Brecht e o teatro popular brasileiro. Brecht ainda encena em palco italiano. Das Neves opta pela presença do espectador no espetáculo, o que, num primeiro momento, quando da encenação de *O último carro*, foi revolucionária, e passou a comparecer em boa parte das encenações de João das Neves.

A ação cênica, não uniforme, em princípio desperta a atividade do espectador, obrigando-o a tomar decisões. A cena proporciona conhecimentos, trabalha com argumentos diferentes, contrapostos. N' *O último carro* há conjuntos de reações diferentes diante da perspectiva de que todos morrerão, porque haverá um inevitável acidente. Por um lado, há um beato que propõe que todos rezem e entreguem suas almas a Deus. Por outro lado, há facínoras que caçoam dos trabalhadores e de suas consciências de devotados trabalhadores incapazes de se ver como aprisionados pelas circunstâncias do mundo do trabalho, de suas moradias distantes dos locais de trabalho e da automática perda de muito tempo no percurso de casa ao local de trabalho. Para estes, a solução é roubar. E como “nada têm a perder”, se jogam do trem em movimento, em verdade em altíssima velocidade – esperando contar com a sorte de sobrevi-

ver. Há quem tenha apenas medo, e se encolhe diante da ideia da morte inevitável e próxima. Há quem decida que é preciso agir. A primeira ação a ser empreendida é acionar o breque de emergência – que não funciona. Então resta uma única solução: separar o último carro da composição, salvando-se, assim, aqueles que estiverem neste último vagão. Para isto é necessária a ajuda de um grupo de apoio, capaz de martelar com muita força para conseguir o desligamento entre as duas partes.

Não há heróis na peça. Deolindo, o operário que tem a ideia salvadora, ajuda um jovem a carregar a namorada-noiva que esperneia porque se havia deixado convencer pelo beato e – num certo momento, ela acha preferível morrer a viver – punindo-se pelo pecado do sexo fora de casamento. Na confusão que se arma, Deolindo acaba sendo envolvido em um conflito e não consegue ir para o último carro. Uma criança – inocente – que poderia ser salva para servir de elemento lacrimogêneo da salvação, é atirada para fora do vagão e morre. Os ladrões morrem ao se jogar do comboio.

A peça chamou-se *O último carro – ou as 14 Estações*. As estações são aquelas por onde passa o trem, sem parar, visto que está dessembestado, sem freios e sem ma-

quinista. Mas as 14 Estações também se referem à Via Crucis, às 14 estações pelas quais passa Cristo na sua ida para a crucificação, até seu sepultamento. O paralelismo poderá ser feito entre Jesus e o povo submetido ao jugo dos poderosos. Não entre Jesus e um herói, ou santo.

O sepultamento corresponde, na peça, a um coro que canta incelenças, também chamadas de Cantigas de Guarda, ou Cantigas de Sentinela ou Benditos de defuntos, forma de expressão musical típica de localidades do Ceará, do Sertão Nordestino, de cidades do Vale do Paraíba e, ainda em escala maior, em outras regiões do Brasil. É um canto de louvor ao defunto – que é arrimo de família – e arrimo da riqueza do Brasil e da riqueza dos ricos e poderosos do Brasil. Mas nem aí o defunto é individualizado, nesta medida heroicizado.

Trata-se de um coletivo:  
Trabalhador como poucos  
Como poucos  
Deolindo, moço Deolindo era o seu nome,  
HILARIO, JOSÉ DE SOUZA, ISALTINO,  
PEDRO, MOÇO.  
Ele tinha defeitos, moço. O senhor não tem?  
Ele era tão diverso do senhor, moço, e, no entanto, igual.  
Ele ia para o trabalho de trem. E o senhor, moço, me permita,



como viaja?  
 De ônibus, carro, avião? Seu trem tem rumo?  
 Aonde o conduz?  
 À estação mais próxima? O senhor, moço, me perdoe.  
 Qual é a estação mais próxima?  
 A mesma de ontem? A mesma de ontem?  
 A MESMA de ontem?  
 A MESMA DE ONTEM? (NEVES, 1964, [s/p.])

Como no teatro épico, o homem, nas peças de João das Neves, mesmo nas encenações mais recentes, é objeto de investigação. Ele se transforma. É o caso da jovem grávida de *O último carro*, que oscila entre a alegria com relação à vida contida em seu corpo, depois se culpa e prefere morrer, em seguida descobre a alegria do amor, a alegria da vida e prefere buscar a salvação. Sua transformação, assim como as sensações transmitidas na peça, a força de cada cena, podem levar a uma tomada de consciência por parte dos espectadores. Há um todo, ao final, que contrapõe vida e morte, trabalhando a tensão em relação ao

andamento das consciências. Mas cada cena existe por si mesma e o desenvolvimento se dá aos saltos - *facit saltus*<sup>2</sup>. Afinal, é o ser social que determina o pensamento.

Sempre há aspectos do teatro épico na obra de João das Neves. Mas é diferente de Brecht: não é mostrado um ser (personagem), capaz de ação nobre, como a empregada de *O círculo de giz de Augsburg*, que salva a criança porque este é seu instinto e tais são seus ímpetos. Ou como a mãe, de *Mãe coragem*, que afinal aprende a lição e se posiciona contra os poderosos. Nas peças brechtianas, cada valor representa um conjunto de força, competência, lucidez. Em João das Neves, tomando como exemplo *O último carro*, é mostrado o abuso para com os operários e frequentadores do trem da Central do Brasil. O que se vê é injusto, mas não é fácil perceber o abuso, a injusti-

<sup>2</sup> Vale a pena apresentar a maneira como Brecht define, em tópicos, “Dialética e estranhamento”, título da enunciação que segue:

“1 Estranhamento como compreensão (compreender - não compreender - compreender), negação da negação.

2 Amontoamento das incompreensões, até que a compreensão apareça (transposição da quantidade em qualidade).

3 O particular no geral ([apresentar] o processo em sua especificidade, unicidade, daí: tipicidade).

4 Momento do desenvolvimento (a passagem de certos sentimentos em outros sentimentos de natureza contrária; crítica e sensibilidade [Einfühlung] reunidos).

5 Contradição ([o oposto de] para este homem: em tais circunstâncias, tais serão as consequências da ação!)

6 Um compreendido a partir do outro (a cena, semanticamente independente, é redescoberta em um sentido parcialmente diferente na sua justaposição e relação com outras cenas).

7 O salto (saltus naturae) corresponde a um desenvolvimento épico por saltos.

8 Unicidade dos contrários (o oposto é buscado no único, mãe e filho - em mãe - exteriormente semelhantes, lutam um contra o outro por causa do salário).

9 Praticabilidade do conhecimento (unidade de teoria e prática).”

(In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1. Neue Technik der Schauspielkunst etwa 1935-1941*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967, p. 360-1. Trad. do trecho citado por Suzi Frankl Sperber.)

ça, porque a história brasileira é de dominação extrema, escravização (em alguns casos, ainda hoje, no séc. XXI, em 2019), desqualificação dos oprimidos para melhor colonizá-los. O teatro de João das Neves apresenta a dificuldade de formular conceitos justos em meio à penetração de ideias preconceituosas advindas da religião, do machismo, dos poderes injustos e autoritários, limitadores da ação humana em sociedade. A fim de encontrar uma solução, usa como recurso o que se vê na literatura de cordel, na cultura popular e mesmo no que lemos na obra de Ariano Suassuna: as peças e as encenações se abrem para as múltiplas vozes que formam a cultura brasileira. O artista se embebe de uma pluralidade de identidades para contar as tradições, as lutas e as alegrias de tantos brasileiros, sejam do asfalto, sejam da floresta ou do sertão. Em fases mais próximas, João fez o que ele chamou de teatro documentário, valendo-se de pesquisas para, a partir delas, montar espetáculos. (cf. João das Neves em MESQUITA, 1999, p. 22) É certo que o próprio dramaturgo disse – e registramos acima – que se recusava “a fazer do teatro uma documentação mera e simples da realidade”. Contradição? Não, visto que o teatro documentário quer mais do

que apresentar só a realidade documentada. No documento existe uma estrutura e personagens cujos conflitos partem do documento, desnudando suas contradições.

Não importa que a cena seja picotada de cenas aparentemente esparsas. Não importa que a sucessão, nas peças, seja descontínua, visto que o todo, mesmo constando de partes independentes, pode e deve comparar-se de imediato com os fatos correspondentes à realidade. Não importa que as peças de João das Neves tendam a ser inorgânicas. Diz, Bürger, que o

[...] surgimento de um tipo não orgânico de obra de arte” mostrou, respectivamente, que: 1 - “o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra ‘funciona’”. 2 - “Onde a obra não é mais concebida como totalidade orgânica, o motivo político individual deixa igualmente de estar subordinado ao domínio do todo da obra, podendo, assim, atuar como motivo isolado.” (BÜRGER, 2008, p. 177-178)

O valor principal é a vida. Este valor é parceiro da alegria e de certo humor. Repercuta os valores dos folguedos populares, frequentados por figuras que ecoam as ações do *trickster*.

O andamento das peças caminha em busca de dignidade, uma dignidade alcançada pela beleza. Porque tal dignidade, para ser conseguida, depende fortemente de os

espectadores se embeberem na beleza das cenas, das falas, da música, do espaço estranhado destas revolucionárias espacialidades cênicas, que levaram João a ser um mestre na dramaturgia da cena em espaços não teatrais – não convencionais. É uma dramaturgia do espaço. Nestes espaços, renovados e diferentes a cada espetáculo, o espectador se vê levado a não ver apenas a cena, isto é a peça teatral, visto que não se trata nem de palco italiano, nem de arena. Importam as palavras, sim, mas inseridas em um contexto que acaba sendo mágico. A cena foi descentrada e o espectador foi quer centrado, quer espalhado em andanças que o levam a confrontar-se com seus vizinhos de trajetórias nos espaços cênicos. A beleza que envolve as cenas, as personagens e os espectadores, conseguidos pelos jogos de música, som, o meio circundante, a poesia das palavras, tende a levá-los a se verem, a descobrirem que seu vizinho sorri ou se aflige como ele. Sem ter enunciado o conceito de perspectivismo formulado por Viveiros de Castro, ou, sem ter feito referência à frase de Arthur Rimbaud “*Je est un autre*”, que muito serviu para os estudos indigenistas, a estratégia de ver-se no outro, de reconhecer o outro não como reflexo especular

de si, mas como outro a ser respeitado, os espetáculos de João das Neves levam a reconhecer o outro como diferente, mas companheiro, a valorizar o outro. Isto aconteceu nos temas escolhidos para encenações. Na maneira como foram sendo encaminhadas as encenações. Na estrutura das peças. Consequentemente, os espetáculos sugerem o irmanamento aos espectadores. O encantamento decorrente leva a algo especial: produz a alegria de um conagraçamento no e com o coletivo. É esta experiência da coletividade o segredo do resultado do teatro lúcido de João das Neves. Como no teatro de rua, a força do coletivo apodera cada um e todos os envolvidos. Esta força, esta unidade reconquistada leva pelo menos à alegria, que é a prova dos nove de uma forma de comunhão e da utopia.

João, que se qualifica como “marginal brasileiro” propõe:

FESTEJAR A VIDA  
O AMOR, A LUTA, AS DORES  
CANTAR, DANÇAR. SER. (MARGINAL...,  
[s.d.], [s/p.]

É esta dignidade o fermento para uma nova consciência, para transformações, para a luta contra iniquidades sociais, políticas e econômicas. E também, para que não haja dúvidas, é a expressão de uma ética.

Eis minha homenagem a João

das Neves, que não pode e não deve parar aí, porque, se estivesse vivo, ele estaria afetado pelas circunstâncias políticas – que sempre comprometem ou atuam sobre economia, cultura, educação – e a população – e ele ocuparia o seu lugar de intelectual e artista instigante e instigador.

O momento exige que se reflita mais sobre quais foram as estratégias de estruturação de suas peças que indiciam tomadas de consciência e a apresentação de caminhos possíveis em tempos de mentiras e violências contra os cidadãos, como o foi o golpe de 1964 (ocorrido em 01 de abril, mas que foi mentido que tivesse ocorrido em 31 de março – por motivos óbvios), como foram os tempos de ditadura. Só me interessam o teatro e as respostas de João das Neves para as circunstâncias em suas peças.

Pego um esquema contrapon-tístico entre a forma dramática clássica e a forma épica de teatro (tabela 1):

João das Neves reconhece que seres humanos e mundo não são imutáveis. Ou não estão condenados à imutabilidade. Não é novo, mas é algo fundamental em tempo de mentiras. Porque as mentiras congelam, imobilizam tudo – de mentira e com mentira. As personagens de Das Neves se transformam. Ou tem condições de transformação. Daí a estrutura quer dramática, quer da encenação necessitarem de tensão, de curvas e saltos. E daí reconhecer que transformações são possíveis a partir do reconhecimento de pontos de partida, de reconhecimento das circunstâncias reais e, pois, sempre com a afirmação da memória. Sem a memória, o povo e o público perdem o referencial de quem são, apaga-se a ideia do outro, é gerado o vazio do presente e o apagamento do futuro. Joan-Carles Mèlich, em “Memoria y esperanza”, escreveu:

Tabela 1

<b>Forma dramática de teatro</b>	<b>Forma épica de teatro</b>
O homem é imutável.	O homem se transforma e transforma.
Tensão construída em relação ao desenlace da peça.	Tensão em relação ao andamento.
Uma cena existe em função da seguinte.	Cada cena existe por si mesma.
Os acontecimentos decorrem linearmente.	Decorrem em curvas.
Natureza não dá saltos - Natura non facit saltus.	Natureza dá saltos - Facit saltus.
O mundo tal como é.	O mundo tal como se transforma.
O homem como deve ser.	O que é imperativo que ele faça.
Seus impulsos.	Seus motivos.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.

(VERBETE “Teatro...”, 2019, [s/p.])

Uma cultura amnésica é uma cultura que conduz inevitavelmente a uma profunda crise de identidade e de alteridade, porque na amnésia não somente nos esquecemos de quem somos, mas também dos outros. Sem o outro não há passado, nem presente, nem futuro. Sem o outro não há tempo. Por isso o outro é o tempo que nos remete a um passado de que não se pode esquecer e a um futuro que, todavia, não existe, mas que algum dia ‘nascerá’.<sup>3</sup> (MÊLICH, 1999, p. 11)

No presente momento, no presente ano de 2018, convivemos com algo que não é novo, mas foi altamente incrementado: a mentira, a falsificação de dados, o engano. A mentira é estratégia de dominação. É ancestral. Fomos, aqui no Brasil, maciçamente inundados de fake news<sup>4</sup>, ou *robots*, ou *bots* no ano de 2018. O tipo de dominação acionado tanto no passado, como no presente é explicitado por Albert Memmi (1977, p. 77): “assim como a burguesia propõe uma imagem do proletário, a existência do colonizador reclama e impõe uma imagem do colonizado”. A situação é a de colonizar a todos, salvo os que estão sendo alçados a um poder absoluto, na medida em que tal poder manipula o judiciário,

instaurando um judiciário como sistema de governo, praticamente obliterando o congresso, manipulando as leis, discriminando a torto e a direito, com uma injustiça institucionalizada, encoberta por um véu de pseudo legalidade.

O que é verdadeiramente o colonizado importa pouco ao colonizador. Longe de querer apreender o colonizado na sua realidade, preocupa-se em submetê-lo a essa indispensável transformação. (MEMMI, 1977, p. 77)

Que corresponde à desumanização e ao seu subsequente apagamento identitário.

Tais noções expostas por Memmi não são ideológicas. São éticas. Como fundamentalmente éticas foram sempre as posições de João das Neves. Verdade e mentira, justiça e injustiça vem sendo apresentadas como questões ideológicas. Só o são quando manipuladas, tergiversadas, como vem sucedendo no presente. Ou antes, são desqualificadas posições e reivindicações éticas dizendo que são ideológicas. Mas as violências, as mentiras, as desqualificações arbi-

<sup>3</sup> “Una cultura amnésica es una cultura que conduce inevitablemente a una profunda crisis de identidad y de alteridad, porque en la amnesia no solamente nos olvidamos de quiénes somos, sino también de los otros. Sin el otro no hay ni pasado, ni presente, ni futuro. Sin el otro no hay tiempo. Por eso el otro es el tiempo que nos remite a un pasado que no puede olvidarse y a un futuro que todavía no existe, pero que algún día “nacerá””

<sup>4</sup> “Notícias falsas (fake news) são uma forma de imprensa marrom que consiste na distribuição deliberada de desinformação ou boatos via jornal impresso, televisão, rádio, ou ainda online, como nas mídias sociais. Este tipo de notícia é escrito e publicado com a intenção de enganar, a fim de se obter ganhos financeiros ou políticos, muitas vezes com manchetes sensacionalistas, exageradas ou evidentemente falsas para chamar a atenção.” Aliás, manchetes ou “fotos”, manipuladas conforme os interesses e que, como “fotos”, se apresentam como registro da realidade – falsa, mentirosa, tergiversada.” (VERBETE “Notícias...”, 2019, [s/p.])



trárias se vestem de indulgência e de ‘branco’, como se fossem candidas e legítimas. A ilegitimidade grita ser legítima! João das Neves encontraria uma forma de ação, um discurso, congregaria opiniões para denunciar a impostura. Como o fez em suas peças e encenações. A denúncia de mentiras, manipulações, abusos que redundam na dominação mais cabal, a serviço de interesses pessoais – porque são pessoais, envolvendo o mais alto nível de corrupção, fingindo que o empobrecimento da população teria sido causado apenas pela corrupção a varejo de um grupo, o que é uma mentira, ocultando a corrupção por atacado e em altíssimos níveis dos que tergiversam, mentem, abusam – é a contraparte necessária, indispensável para a recuperação da dignidade dos cidadãos. A busca da dignidade, acompanhada pela alegria legítima – dentro do possível – é, foi, continuará sendo veiculada pela obra de João das Neves.

O seu olhar desnudava os privilégios da elite econômica (a propriedade, o bem viver abusivos) sublinhando as injustiças e as violências das condições precárias impostas aos trabalhadores, como vemos em *O último carro*, por exemplo. Desnudava as mentiras propostas, impostas por uma clas-

se de gente que buscava e busca o enriquecimento ilícito – e aqueles que também o queriam, abusando da boa fé das pessoas, como já está na figura do beato de *O último carro*, que prenuncia os evangélicos de hoje. Os *tricksters* criados por João das Neves encontram na esperteza, mobilidade, vivacidade pelo menos uma forma de denunciar as invejas e raivas da classe média ao ver pobre – ou ‘desqualificados’, como é vista a população de norte, nordeste e extremo oeste do país, ou os operários que se revoltam e lutam, ou tantos mais – hoje entrando na universidade, que foi o bunker da classe média, que garantiria salários melhores, mas também reconhecimento e prestígio, pelo menos no passado. Tais *tricksters*, tais como os concebe a autora deste texto, ainda seriam puros no sentido de não terem sido afetados pela ideologização “religiosa” de direita, capaz de deturpar até mesmo o poder de resistência dos explorados e ofendidos... Esta é a tarefa que fica para nós, público do autor, diretor, ator João das Neves: reinventar uma ética da alegria, capaz de resiliência, de inteligência, de clareza e de força para fazer frente ao mundo às avessas que é hoje a nossa terra.



## REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertold. Estudos Sobre Teatro. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertold. 100 Poesias de Bertold Brecht. 1935. Disponível em: <<https://www.teatronaescola.com/index.php/biblioteca/downloads-gratuitos/item/118-100-poesias-de-bertold-brecht> file:///C:/Users/User/Downloads/BertoltZBrechtZ-Z100ZPoesias.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2018.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARVALHO, Sérgio de et al. Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010.

HENRIQUE, Marília Gomes. O realismo crítico-encantatório de João das Neves. 2006. 98p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

MARGINAL Brasileiro. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/marginal-brasileiro/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Trad. de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Prefácio de Roland Corbisier. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MESQUITA, Cláudia. João das Neves: o documento como matéria teatral. **Revista Vintém**, São Paulo, SP, v. 3, p. 22-24, 1999.

NEVES, João das. O último carro. 1964. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/seu-trem-aonde-o-conduz/>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A arte dramática deve doravante mostrar o povo em sua ambiguidade. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 1, n.15, p. 21-24. out. 2010.

SILVA, Carlos Alberto. Gestos e gestus. In: Simpósio da International Brecht So-

ciety SIBS, 14, 2013, Porto Alegre. Anais das Comunicações. Vol.1. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

VERBETE “Notícia falsa”. 2019. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Not%C3%ADcia\\_falsa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Not%C3%ADcia_falsa)>. Acesso em: 09 jan. 2019.

VERBETE “Teatro épico”. 2019. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_%C3%A9pico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_%C3%A9pico)>. Acesso em: 28 dez. 2018.

## Abstract

Resuming the importance of the playwright, director and actor João das Neves to the Grupo Opinião (Opinião Group) and its aesthetic proposal. Observing *The Last Car* (*O último carro*) and Brechtian aspects in the work, as well as the tension, curves and jumps in its staging.

## Keywords

João das Neves. Grupo Opinião (Opinião Group). “O último carro” (“The Last Car”). Brecht. Gestus. trickster.