

JOÃO DAS NEVES: POLÍTICA, ENGAJAMENTO E CRIAÇÃO CÊN- NICA EM 1968

Resumo



Por vezes condenada como escapista, outras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Este trabalho aborda as múltiplas faces de João das Neves, diretor de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, espetáculo apresentado pelo Grupo Opinião em 1968. O eixo de análise aqui proposto consiste, de certa forma, em tentar iluminar diferentes maneiras de se fazer teatro no Brasil, no caso, pelas bordas. Afinal, o diretor, recentemente falecido, se notabilizou pelo engajamento político ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm noutro contexto, dando vazão à capacidade de lançar ideias e desafios, em plena ditadura militar, propondo então indagações que ecoam até os dias de hoje.

Palavras-chave:

João das Neves. Engajamento. Dramaturgia.

JOÃO DAS NEVES: POLÍTICA, ENGAJAMENTO E CRIAÇÃO CÊNICA EM 1968¹

KÁTIA RODRIGUES PARANHOS²

² Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. E-mail: akparanhos@uol.com.br.

O autor, tradutor, ator, diretor e iluminador João das Neves, nascido no Rio de Janeiro em 1935, participou de importantes grupos de teatro, como o do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o CPC-UNE/Setor Teatro (RJ), o Opinião (RJ) e o Poronga (AC). Sua entrada no CPC ocorreu na montagem da peça *A grande estiagem* (1958), de Isaac Gondim Filho. O grupo de João das Neves, denominado Os Duendes (1959/1963), foi expulso do Teatro Arthur Azevedo e acusado de comunista pelo governo de Carlos Lacerda. Logo, a inclusão

¹ Este trabalho contou com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

do diretor no CPC se deu à medida que a repressão da administração estadual chegava cada vez mais perto dos grupos periféricos. Nesse episódio, o grupo encontrou solidariedade no CPC, cuja ideia principal era difundir os valores nacionais e acontecimentos políticos daquele momento por meio de representações cênicas que eram levadas aos mais variados espaços e públicos.

Assim, em 1963, João das Neves encontrou abrigo no CPC/UNE:

A partir de determinado momento, passei a dirigir o teatro de rua do CPC. 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. Aliás, esse é um trabalho do qual muito me orgulho. Porque se ouve muito determinado tipo de crítica dizendo que o teatro de rua do CPC era maniqueísta, simplista etc... Ora, nós sempre tivemos clareza de que aquele teatro tinha a sua especificidade. O teatro de rua não é um teatro em que você possa ter nuances psicológicas, ter meias medidas. Ele tem uma estética própria, que não é nem inferior nem superior a outro tipo de estética, mas ele tem a sua, específica, que aliás o CPC desenvolveu largamente. De qualquer forma, com o passar do tempo, nós também reavaliamos essa questão do teatro de agitação e propaganda, do teatro de rua, e começamos a pensar em outras possibilidades teatrais a serem exploradas. Inclusive a nossa inclusão enquanto artistas no próprio mercado de trabalho, com um teatro de esquerda (NEVES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 262).

De certa maneira, pode-se afirmar que o CPC trabalhava com Os Duendes, no Teatro Artur Azevedo, com teatro de fantoches e de

rua, no entanto, utilizava e encenava textos baseados nos acontecimentos políticos do momento; os integrantes escreviam roteiros e iam para a rua representar. Essa atividade serviu muito a João das Neves como pesquisa de linguagem de autor, de ator e diretor, uma vez que, como autor, por exemplo, tinha experiência apenas com textos para crianças. Paulatinamente, adquiriu agilidade de tomar um tema e transformá-lo rapidamente em um esquete, o que se tornou uma das características marcantes de sua produção textual: a rusticidade, o imediatismo simples e ao mesmo tempo sofisticado do teatro de rua e a agilidade em escrever um texto sobre determinado tema. A esse respeito, afirma o diretor:

[...] o nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque o nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para as montagens mais ambiciosas; fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, bumba-meu-boi, a *commedia dell'arte*, o mamulengo etc. Os fatos aconteciam, imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos pra rua. Existia todo um processo de elaboração: escrevíamos, montávamos e íamos pra rua representar. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem. (NEVES *apud* MICHALSKI, 1980, p. 43)³

³ Sobre a trajetória de João das Neves, ver NEVES, 1987a e 2017.

Grupo Opinião: teatro e política

Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o *show* musical “Opinião”, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo, batizado com o nome da peça, bem como o do próprio teatro, que viria a se chamar Opinião. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá.

Desde a sua fundação o grupo privilegia a arte popular, abrindo espaço para shows com compositores das escolas de samba cariocas, não apenas influenciando na mudança de gosto do público, mas também, por intermédio dessa mescla de espaços, facilitando a disseminação da cultura periférica aos centros de divulgação. Assembleias, reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral faziam do

Opinião seu epicentro nos primeiros anos após o golpe militar. Para João das Neves, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos, o trabalho

[...] era fundamentalmente político e, assim pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. (NEVES, 1987, p. 20-21)

É importante salientar que o grupo focaliza suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracteriza por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular. Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor privilegia a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que sirvam de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura militar, tais como: *A saída, onde fica a saída?* (em 1967), de Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar; *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968), de Plínio Marcos; *Antígona* (1969), de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar; *A ponte sobre o pântano* (1971), de Aldomar Conrado, e *O último carro* (1976), *O quintal* (1978), *Mural mulher* (1979) e *Café da manhã* (1980) de João das Neves.⁴

Sem dúvida alguma, o teatro

político constitui tema de destaque na obra de João das Neves. Basta destacar um dos seus mais importantes trabalhos, *O último carro* ou *As 14 estações*, metáfora do Brasil em um trem desgovernado, montado pelo Grupo Opinião em 1976. A peça foi concebida e escrita entre 1961 e 1962 e 1964-1965 sendo refeita em 1967 por ocasião do 1º Seminário Carioca de Dramaturgia, da qual foi vencedora. O enredo foi urdido em meio às viagens de trem que o autor fazia quando dirigia o Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande, Rio de Janeiro. Todos os seus personagens, segundo ele, foram seus companheiros nas viagens diárias de trem pela Central do Brasil. No texto a ação se dá quase inteiramente nos vagões de um trem, onde, numa simples viagem pelos subúrbios cariocas, mendigos, operários e personagens comuns do cotidiano revelam, entre uma parada e outra, seus dramas particulares. Entretanto, de acordo com João das Neves, não existia consenso na montagem naquele momento:

[...] não foi endossada, pois o grupo tinha a visão como um todo de que ela precisaria ser

modificada, quer dizer, a segunda parte, onde a peça sai do enfoque naturalista da realidade e parte para o realismo fantástico, era rejeitada pelo grupo.

[...] fiquei querendo montar a peça, mas não tinha recursos nem possibilidades. E, além disso, porque a censura não permitiria. (NEVES, 1984, p. 57)

No início de 1968, em meio às divergências pessoais, o grupo, já sem Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar como sócios, produziu *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, direção de João das Neves e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, direção de José Renato. A estreia de *Jornada* ocorreu no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, no dia 13 de junho de 1968 e se estendeu até agosto do mesmo ano. No elenco, entre outros, Ari Fontoura, Milton Gonçalves, Denoy de Oliveira, Jorge Cândido e José Wilker⁵. João das Neves enfatiza:

Plínio Marcos abandona aquele teatro-fotografia para buscar novos rumos. Ele nos surpreende com um texto de mais pura invenção, um roteiro para um espetáculo. A peça é intencionalmente esquemática, dado margem ao diretor de recriação. A direção e os atores trabalharam juntos na discussão social de cada um dos personagens e como resultado chegamos a uma imensa improvisação.

[...]

⁴ Em *O quintal*, concebida em 1978 e encenada em 1981 em Londrina/PR, João das Neves apresenta como enredo a invasão do prédio da UNE pelos militares, no dia 1º de abril de 1964, e as consequências dessa ação para os oito personagens que lá se encontravam. Ver NEVES *in*: ESCOBAR *et al*, 1978, p. 111-122.

⁵ Ficha técnica Rio de Janeiro. Direção geral: João das Neves. Cenografia e figurinos: Carlos Vergara. Direção musical e orquestração: Geni Marcondes e Pichin Plá. Músicas: Denoy de Oliveira. Letras das canções: Ferreira Gullar. Elenco/Personagem: Ary Fontoura/Mandrião; Denoy de Oliveira/Popô; Jorge Cândido/Bilico; José Wilker/Manduca; Milton Gonçalves/Teco; Teca Calazans/Totoca. Produção: Grupo Opinião. Arranjos: Pichin Plá.

Plínio Marcos dá um giro de 180°, lança-se a um novo caminho, sem temer os erros a que esse caminho possa conduzi-lo... É possível que, além do diálogo enxuto, da exata medida entre tensão e desafogo, da aguda capacidade de observação, muito pouco reste do Plínio Marcos que o público se habituou a ver e aplaudir... Seu trabalho pressupõe riqueza de colorido, alegria violenta, enorme capacidade de improvisação dos atores, características só encontradas no descaramento interpretativo dos palhaços de circo ou na vigorosa *commedia dell'arte italiana*”. (NEVES, 1968, p. 15-16)

Pela via humorística, a peça critica a exploração no trabalho, formas de controle, opressão e alienação religiosa entre um grupo de seis personagens que vivem de esmolas. Caricaturesca, o tom de comédia da peça remete às origens circenses do autor e a *commedia dell'arte*.⁶ O enredo central focaliza as articulações e malandragens de seis vagabundos – Mandrião, Teco, Manduca, Popô, Pilico e Totoca – que sobrevivem pedindo dinheiro nas ruas e becos de uma cidade grande. Apenas Mandrião e Pilico têm chapéus para pedir esmolas, sendo que o primeiro com a ajuda do Teco, uma espécie de secretário, contrata – ou praticamente escraviza – os demais pedintes, respaldados por uma falsa crença criada por um deles. No decorrer da narrativa, Mandrião e Teco armam

um plano para acabar com Pilico, porque eles descobrem que o concorrente estaria tentando trazer os outros pedintes para seu lado. No meio dessa disputa, os empregados Manduca, Popô e Totoca analisam as vantagens que vão ganhar ao se aliar a cada um desses dois lados.

Numa das primeiras resenhas sobre a peça, em julho de 1968, no jornal Clarín destacam-se tanto o texto de Plínio Marcos, no que se refere ao formato da farsa, da temática do circo e da televisão, da linguagem popular, como a direção segura de João das Neves. Por sinal, assinala-se que Plínio forneceu tão somente um “guia básico” ao grupo, deixando aos atores e ao encenador total independência, liberdade e discussão de todos os detalhes da representação. A resenha, sem autoria, evidencia ainda que para João das Neves, Plínio abandona o “teatro-documento, tipo depoimento e busca novos rumos.” (PLÍNIO..., 1968).

Em setembro de 1969, *Jornada de um imbecil até o entendimento* ganha o palco do Teatro Maria Della Costa⁷, em São Paulo. O crítico Sábado Magal-

⁶ Com duas versões anteriores, *Os fantoches* (1960) e *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1965), o texto tem sua versão definitiva em 1968. A primeira encenação de *Os fantoches* ocorreu no Teatro de Câmara de Santos, em Santos, em 1960, e recebeu duras críticas, no jornal A Tribuna, na coluna teatral de Patrícia Galvão, a Pagu. Em 1962, foi reencenada em São Paulo, no Teatro de Arena, sem repercussão, e ensaiada em 1965, quando a censura vetou a apresentação. Ver CONTIERO, 2007 e VIEIRA, 1994.

di, no calor do momento, anotou:

O autor, que denuncia com violência as mazelas sociais, cede lugar aqui ao moralista que procura corrigir os erros dos costumes sem perder a mira, mas caçoando também dos próprios recursos teatrais. O diálogo mantém sempre a objetividade e a virulência do autor de *Dois perdidos numa noite suja e Navalha na carne*, e ao mesmo tempo adquire a quase amenidade de quem prefere não agredir, mas aliciar pelo riso. No conjunto, *Jornada* situa-se em nível inferior aos melhores textos de Plínio, com a vantagem de provar que ele não é um dramaturgo esgotado num estilo e tem talento e versatilidade para experimentar outras formas.

O diretor João das Neves compreendeu muito bem o problema que lhe é proposto pela peça e deu a melhor solução possível. O espetáculo passa-se num circo, à maneira do *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna e aí o feitiço de farsa ganha um relevo natural e uma linguagem muito adequada. [...]

Se o elenco fosse mais experiente, o resultado falaria mais de perto ao público. [...] Denoy de Oliveira [...] mostra maior comunicabilidade, seguido por Alberico Bruno e Henrique Amoedo. Sua música, embora interessante, não se integra totalmente no espetáculo, para ser a comédia musical pretendida pela encenação. (MAGALDI, 2014, p. 97)⁸

No mesmo período, João Apolinário analisa *Jornada* de maneira bem especial, a começar do título da sua crítica: “Essa jornada de um imbecil é espetáculo certo no teatro errado”:

[...] este espetáculo que o Grupo Opinião está apresentando no Teatro Maria Della Costa prova a sua coerência e o seu desejo de ensinar a verdade, mostrando as regras do jogo entre o capital e o trabalho. É uma denúncia que não se limita a testemunhar a nossa re-

alidade, pois ensina os caminhos da desalienação.

Teatro didático e teatro popular são classificações que se ajustam perfeitamente ao espetáculo em cena, [...].

[...] *Jornada de um imbecil* - tem todas as intenções (as melhores, para nós, que defendemos um teatro antiburguês, um teatro didático e popular) de servir na hora urgente que estamos vivendo (e morrendo) mostrando as chagas das estruturas sociais [...] fazendo [...] da ironia e da risada as armas contundentes da verdade desmistificada e resolvida.

Resolvida como resultado de um jogo didático organizado pelo autor a partir de um esquema muito simples em que se coloca o problema muito complicado das relações do capital e do trabalho, mundo de contradições que Plínio configura entre patrões e empregados, exploradores e explorados, algozes e vítimas, tudo isso simbolicamente representado por personagens que o público reconhece com facilidade [...].

A linguagem simples, dita, maliciosa [...] não haverá espectador que não “sinta” na carne essa navalha, fazendo sangrar a verdade das situações e das idéias [...].

[...] o espetáculo é todo destinado ao povo dos bairros urbanos, operários, trabalhadores humildes e analfabetos ou gente do campo [...]. O fato de estar sendo apresentado num teatro freqüentado só pelos burgueses, apenas significa que falta organizar uma estrutura financeira que permita fazer teatro popular no lugar certo e que a *Jornada de um imbecil* tem de sair dos palcos para saltar dentro dos circos e percorrer o mundo dos Brasis com sua mensagem exemplar sobre (como diz um personagem bacana da farsa) a “dialética irreversível da história”.

Didático e popular, tudo isso, também, foi resolvido pela direção do espetáculo, a cargo de João das Neves, que soube criar a farsa em cada gesto, marcação, movimento, num ritmo musical ininterrupto, próximo da *commedia dell'arte*, com alguns momentos de lumino-técnica interessante na significação da atitude ou da palavra.

Cada um, ou no conjunto, os atores realizam

⁷ Depois da montagem de *Antígona*, em 1969, o Grupo Opinião, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Ver NEVES, 1984, p. 55-59 e KÜHNER e ROCHA, 2001.

⁸ Ficha técnica São Paulo. Direção geral: João das Neves. Cenografia e figurinos: Carlos Vergara. Direção musical e orquestração: Geni Marcondes e Pichin Plá. Músicas: Denoy de Oliveira. Letras das canções: Ferreira Gullar. Elenco/Personagem: Alberico Bruno/Mandrião; Denoy de Oliveira/Popô; Jorge Cândido/Bilico; José Fernandes/Manduca; Henrique Amoedo/

um trabalho de grande sinceridade e convicção [...]. Gostei de todos [...]. As letras das canções de Ferreira Gullar e as músicas de Denoy de Oliveira [...] servem *Jornada de um imbecil* com a mesma simplicidade que a direção pôs em tudo quanto se vê e se admira no palco do Teatro Maria Della Costa (APOPOLINÁRIO *apud* VASCONCELOS, 2013, p. 110-113).

Aliás, é interessante perceber como a dramaturgia de Plínio Marcos está muito próxima da obra de João das Neves: ambas percorrem da existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho à cidade moderna, lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza.⁹ Tempo depois, no final dos anos 1980, o diretor (re)avalia os sentidos simbólicos de *Jornada*:

[...] esta peça, para mim, foi um marco fundamental; porque é uma peça escrita em cima da perna. Não é uma peça acabada; [...] no espetáculo, aproveitei tudo o que acumulara como experiência: do circo, que aprendera na infância; do teatro de rua; do CPC. Enfim, joguei tudo em cima dessa peça; e misturei. Era uma loucura, porque eu misturava todos os gêneros.

Peguei o Vergara, que era um artista plástico e, juntos, bolamos um cenário muito interessante. Nós trabalhávamos em arena e, nela, o chão é fundamental. Então, enchamos o chão com espuma de níveis diferentes, de modo que a movimentação dos atores era determinada não só por uma marcação básica, mas também pelas reações que o chão dava a eles. O chão impulsionava os atores e, a cada dia, os colocava surpreendentemente em situações novas. Era uma coisa muito interessante,

que fez com que a peça desse “um pulo”, se descobrisse a si mesma.

Dentro daquela escrita mais ou menos esquemática, a peça ganhou dimensão teatral com a encenação através do trabalho dos atores, do meu trabalho e do trabalho do Vergara. Quem lia a peça, ficava com a impressão de que o texto não tinha valor. Mas, levada à cena, através dessa encenação [...] ela adquiriu outra dimensão. Adquiriu, em suma, a sua verdadeira dimensão teatral. A dimensão, evidentemente, estava na peça. O problema era descobri-la. E foi o que acho que nós fizemos. (NEVES, 1987, p. 18-19)

No entanto, em *O teatro sob pressão*, também da década de 1980, Yan Michalski observa que o “‘maldito’ Plínio Marcos, pouco acrescentou ao seu acervo anterior através da sua *Jornada de um imbecil até o entendimento*, montada pelo Opinião [...]” (MICHALSKI, 1985, p. 37). Edécio Mostaço, na reedição do seu livro *Teatro e política, Arena, Oficina e Opinião*, em 2016, vai na mesma direção: “tomando o picadeiro de circo e suas personagens como espaço cênico – afastando-se das criaturas marginalizadas que tão apropriadamente enfocara em seus textos iniciais – Plínio tenta aqui tornar didático o processo capitalista da mais-valia, empregando a linguagem das ruas, tão sua conhecida. O resultado, todavia, é apenas sofrível”

⁹ Os “tipos” plinianos subvertem até certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, em que a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos. Ver PARANHOS, 2012a e 2012b.

(MOSTAÇO, 2016, p. 132-133).

De toda maneira, independente de qualquer situação, João das Neves chama a atenção para o fato de que o texto teatral é, antes de mais nada, uma “obra de arte” que suscita “inúmeras emoções, frequentemente contraditórias”. Nesse sentido, o romance e o conto são obras completas, acabadas, quando se oferecem à leitura. No texto dramático, ao contrário, a leitura é apenas o início de um processo que só se fechará com a encenação do espetáculo:

[...] as idéias expressas por um romancista ou contista não poderão ser alteradas pela interpretação do leitor. A forma acabada ali está. Por onde quer que caminhe a minha imaginação, ela estará realizando um caminho único e solitário. O ponto de referência de cada leitor será sempre o próprio romance ou o conto. Já no teatro, no texto teatral, melhor dizendo, aquelas idéias poderão ser profundamente afetadas pela interpretação que se faça delas. Isto porque o texto teatral necessita sempre de mediadores entre o mero leitor e o espectador. Estes mediadores são os intérpretes: atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, enfim, os realizadores do espetáculo teatral, que, partindo do texto, irão se apresentar, em uma das inúmeras formas finais possíveis aos prováveis espectadores. (NEVES, 1997, p. 12-13)

Arte, militância e criação cultural

Apesar da censura e da ditadura militar, o teatro brasileiro, de uma maneira geral, nos anos 1960 e 1970, continuava dando sinais de uma produção crescente e voltada,

na maioria das vezes, para o campo político. Cabe realçar, a atuação dos dramaturgos Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos, Carlos Queiroz Telles. Merecem também registro produções teatrais que traziam consigo a insatisfação com a ordem existente, como as do Teatro Universitário (TUCA/PUC-SP, TUSP/USP, TEMA/Teatro Mackenzie) e dos grupos Teatro Jovem (RJ), Teatro Carioca de Arte (RJ), Dzi Croquettes (RJ), Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ), Teatro de Arena de Porto Alegre/TAPA (RS), Oi Nóis Aqui Traveiz (RS), Cena Aberta (PA), Teatro Experimental de Arte/TEA (PE), Grita (CE), Imbuça (SE), Sociedade Teatro dos Novos (BA), Teatro Livre da Bahia (BA), Teatro Universitário Galpão (GO). No início da década de 1980, novas companhias despontavam no cenário ainda governado pelos militares, como o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG).¹⁰

Os anos 1960, em particular, trariam novos e ricos rumos para o teatro, desde o *Living Theater*, seus rituais e *hapennings*, às teorias do polaco Jerzy Grotowsky, autor de uma corrente mais despojada, dan-

¹⁰ Sobre outras linguagens teatrais ver: PACHECO *in*: MELLO (org.), 1986, p. 95-105; FERNANDES, 2000; PARANHOS *in*: CARREIRA e LIMA (orgs.), 2009, p. 93-117 e VAZ, 2011.

do larga importância à expressão do corpo cênico, o chamado “teatro pobre”, passando pelos *angry young men* da Inglaterra até Peter Brook e sua peculiar noção de espaço teatral e da nova relação palco/público. Esses movimentos, observados em parte pelo mundo ocidental, correspondiam aos anseios de criadores, artistas e público jovem que não se reconheciam mais no teatro tradicional, questionando-o e buscando outras e mais desafiantes alternativas – transformando, amíúde, o teatro num laboratório, permeável às diferentes experiências e fusões com elementos cênicos de outras culturas. Nesse sentido, podemos afirmar que se evidenciava o aparecimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação que transgrediam as normas do sistema. Segundo Marília Gomes Henrique:

[...] a busca de uma nova prática artística do teatro político dos anos de 1960, especialmente aquela comprometida com o desenvolvimento de imagens que contribuíssem para a revelação da realidade social, constitui um passo importante para a consolidação de novas poéticas, que se diferenciavam da forma tradicional em que era produzido e realizado o espetáculo. [...] Nesta época, a encenação deixa de ser um apêndice do texto e passa a incorporar, apesar das características e propostas de cada grupo, o ponto de vista do encenador. A partir de então, as encenações exploram de diferentes modos o espaço cêni-

co. Espetáculos como *Cemitério de automóveis* (1968) ou, mais radicalmente, *O balcão* (1969), encenados por Vítor Garcia, e *Os Lusíadas* (1972) inauguram novas possibilidades espaciais de diálogo com o espectador”. (HENRIQUE, 2006, p. 70- 71)¹¹

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. João das Neves, por meio da literatura dramática, funde diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. A chamada “tomada de posição”, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de “engajamento” ou do artista como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem, e a crítica do existente, mas também a crítica do modo de sua inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo” como lembra Eric Hobsbawm (1998, p. 146), noutro contexto, “pode servir para contrabalançar a

¹¹ Sobre ambiente criativo ao longo dos anos 1960, nas artes de um modo geral, ver também: MOSTAÇO, 2016, p. 131-150.

tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o auto-isolamento da academia” (1988, p. 154) apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais.

Essa tomada de posição é exatamente o que aproxima, entre outras coisas, trajetórias tão diferenciadas como a de Plínio Marcos e de João das Neves. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. Afinal,

[...] as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. (HUTCHEON, 2011, p. 54)¹²

Em 1984 — após passagens por Salvador (com a criação do Opinião-Núcleo 2 – 1972/1975)¹³ e pela Alemanha (1978/1980) e a dissolução do Opinião em 1980¹⁴ —, João das Neves se mudou para Rio Branco onde, com atores amadores vindos da peri-

feria, fundou o Grupo Poronga:

Convidaram-me para dar um curso, eu fiquei lá durante um mês [...], acabei me identificando com um grupo de pessoas de lá [...]. [...] fizemos alguns espetáculos, e eu pude desenvolver uma série de coisas que tinha vontade de fazer no Rio de Janeiro e não podia. Com o Poronga nós pudemos colocar em prática algumas idéias, tendo aquela realidade que nos cercava como base para nossas pesquisas e nosso trabalho. A partir de então, acho que nunca mais trabalhei em um palco convencional, em um espaço de palco italiano. Nosso teatro era um teatro de arena. Mas mesmo o espaço de arena era um motivo de discussão. Meus trabalhos no Teatro Opinião foram sempre trabalhos que, entre outras coisas, discutiam o espaço cênico. A nossa arena nunca funcionou basicamente como arena, com as pessoas em volta: eu sempre fiz invenções de espaço, sempre discuti a linguagem desse espaço de arena que tínhamos e isso gerou alguns espetáculos bastante intrigantes. (NEVES *apud* GARCIA, 2002, p. 159-160)

Na década de 1990, João das Neves fixou residência em Belo Horizonte e continuou desenvolvendo inúmeros projetos artísticos. Circulou pelo país por diferentes espaços teatrais. Em 2015, o diretor e sua trajetória foram tema de uma grande exposição realizada no Itaú Cultural, em São Paulo. Com curadoria do próprio João das Neves e de sua mulher, a cantora Titane, a Ocupação João das Neves dividiu-se em quatro eixos que percorre-

¹² Sobre o tema do engajamento, ver SCHWARZ, 1999, p. 172-177 e PARANHOS, 2012.

¹³ “Realizamos em Salvador um trabalho que parecia um pouco com o que a gente tinha feito no Opinião e tentava parecer-se um pouco com o que fazíamos no CPC. Procurávamos abranger todas as áreas da atividade cultural, e não apenas o teatro. [...] Levamos a Salvador os melhores profissionais de teatro infantil de então para discutir o teatro infantil, para fazer oficinas [...]. Fazíamos, também, festivais de música. Enfim, era uma atividade muito grande”. (NEVES, 1987, p. 24)

¹⁴ Apesar das montagens de *Mural mulher*, em 1979, e *Café da manhã*, em 1980, e também dos protestos e manifestos, com centenas de assinaturas, o teatro seria vendido. Os jornais chegaram a registrar a importância do Grupo “que foi um encontro de cabeças pensantes, uma ideologia, um movimento de vanguarda e de resistência”. Na ocasião, João das Neves declarou: “o Opinião é coisa que não se vende”. (KÜHNER e ROCHA, 2001, p. 194)

ram os seus 60 anos dedicados à arte, e ajudaram a compreender a sua carreira de artista engajado e militante: *Anos de chumbo, Lugares, Identidades e Festa*. Escreveu ainda peças e concebeu personagens que iluminaram questões e dilemas vivenciados por indígenas, negros, mulheres, sertanejos, prostitutas e representantes do movimento LGBT, em obras como *Tributo a Chico Mendes* (1989), *Primeiras estórias* (1992), *Pedro Páramo* (2001), *Besouro cordão de ouro* (2006), *Galanga — Chico Rei* (2010), *As polacas* (2010), *A santinha e os congadeiros*, *Aos nossos filhos* (2015), *Madame Satã* (2015) e *Bonecas quebradas* (2016) — esta última focada na questão do feminicídio na América Latina.

João das Neves morreu em decorrência de uma metástase óssea, na sua casa, em Belo Horizonte, aos 84 anos, no dia 24 de agosto de 2018, cercado do carinho da sua mulher e de seus amigos.¹⁵ Com a palavra, Plínio Marcos: “Que Deus guarde esse nosso João e que as gerações futuras saibam de seu valor como homem. Como dramaturgo, sem dúvida, ele fica.” (MARCOS,

1977, p. 7). Fecham-se as cortinas.

¹⁵ Em outubro de 2018, no programa “Leituras Públicas”, do ciclo Dramaturgias da Opinião do Teatro da USP, foi feita uma homenagem a João das Neves. “Jornada de um imbecil até o entendimento” e “O último carro” estavam no cardápio cultural das apresentações dos textos dramaturgicó abertos ao público. Em novembro, “Jornada” foi encenada no Centro Cultural São Paulo, no Espaço Cênico Ademar Guerra, sob a direção de Helio Cícero. Na ocasião ocorreu o lançamento do documentário “Jornada de um imbecil, 50 anos de entendimento”. O filme também marca a última entrevista concedida pelo diretor João das Neves.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Jalusa (org.). CPC da UNE: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CONTIERO, Lucinéia. Plínio Marcos: uma biografia. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 10 jan 2007.

GARCIA, Silvana (org.). Odisséia do teatro brasileiro. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

HENRIQUE, Marília Gomes. O realismo crítico-encantatório de João das Neves. 2006. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de artes, Unicamp, Campinas, 21 ago 2006.

HOBSBAWM, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. Opinião: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.

MAGALDI, Sábato. Amor ao teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MARCOS, Plínio. Vamos esperar O último carro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mai. 1977. Ilustrada, p. 6-7.

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

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e política: Arena, Oficina Opinião. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NEVES, João das. A farsa, um novo gênero de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1968. Caderno B, p. 15-16.

_____. O quintal. In: ESCOBAR, Carlos Henrique et al. Feira brasileira de Opinião. São Paulo: Global, 1978, p. 111-122.

_____. Uma tentativa sincera de trabalho com a cultura popular. In: MICHALSKI, Yan (org.). Ensaio teatro. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1980, p. 41-44.

_____. Grupo Opinião: a trajetória de uma rebeldia cultural. **Problemas**, São Paulo, n. 9, p. 55-59, abr/mai/jun. 1984.

_____. Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro 5. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

_____. A análise do texto teatral. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

PROGRAMA RIBALTA – Série Diretores/João das Neves. Exibido em 3 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SaploDC-H9U>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

PACHECO, Tânia. Teatro alternativo em 70: a luz no final do túnel. In: MELLO, Maria Amélia (org.). Vinte anos de resistência. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 95-105.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In: CARREIRA, André e LIMA, Evelyn Furquim Werneck (orgs.). Estudos teatrais. Florianópolis: Ed. da Udesc, 2009, p. 93-117.

_____. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). História, teatro e política. São Paulo: Boitempo, 2012a, p. 135-156.

_____. Plínio Marcos e João das Neves: caminhos cruzados, trajetórias, arte e engajamento no Brasil pós-1964. In: AVELAR, Alexandre de Sá e SCMIDT, Benito Bisso (orgs.). Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012b, p. 169-188

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172-177.

PLÍNIO MARCOS ABORDA LA FARSA. **Clarín**, 27 jul 1968. [s. p.]. Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/teatro/jornada.htm#>>. Acesso em: 3 jan. 2019.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (org.). A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971. São Paulo: Imagens, 2013, v. 2.

VAZ, Toninho. Solar da fossa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VIEIRA, Paulo. Plinio Marcos: a flor e o mal. Petrópolis: Firmo, 1994.

Abstract

Sometimes condemned as escapist, other times praised as a tool for revolutionary liberation, art generally remains a hot topic within academia as well as elsewhere. This text addresses the multiple faces of João das Neves, director of *Jornada de um imbecil até o entendimento*, by Plínio Marcos, performed by *Grupo Opinião* in 1968. The analysis we propose here tries to illuminate different ways of making theater in Brazil, in this case, from the edges inward. Indeed, the late director became known for his political or “legitimate” engagement, as Eric Hobsbawm puts it in a different context, raising ideas and challenges under the Brazilian military dictatorship, issues that have lost nothing of their contemporary relevance.

Keywords

João das Neves. Engagement. Dramaturgy.