

DIMENSÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS DO TRABALHO DE JOÃO DAS NEVES: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE ATORES NÃO PROFISSIONAIS EM O ÚLTIMO CARRO (1976-1978)

Resumo

>

Este artigo abordará o processo de direção de João das Neves no que tange a formação de atores não profissionais. O foco de análise será “O Último Carro”, peça de grande projeção nos anos 1970. Participaram dela diversos sujeitos oriundos das classes populares e sem experiência em atuação. Investigou-se como o trabalho foi conduzido a partir de pressupostos políticos e estéticos encontrados ao longo da obra do diretor.

Palavras-chave:

João das Neves. O Último Carro. Direção.

DIMENSÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS DO TRABALHO DE JOÃO DAS NEVES: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE ATORES NÃO PROFISSIONAIS EM O ÚLTIMO CARRO (1976-1978)

NATÁLIA BATISTA (USP)¹

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora do livro *Nos palcos da História: teatro, política e Liberdade, liberdade* (Letra e Voz, 2017). E-mail: natalia-batista@usp.br.

*O Último Carro*² estreou no Rio de Janeiro em março de 1976, com texto e direção de João das Neves. Foi o espetáculo de maior relevância do Grupo Opinião nos anos 1970 e alcançou grande projeção nas duas cidades que esteve em cartaz: Rio de Janeiro e São Paulo. Obteve reconhecimento da crítica e do público, recebendo mais de vinte premiações, incluindo o Mambembe, o Molière, o prêmio Bienal de São Paulo e o Quadrienal de Praga.

A peça foi escrita entre 1964 e 1967, mas só foi encenada na década seguinte. O texto retrata a situação de sujeitos com vidas precárias

² Esse artigo retoma argumentos da tese *Uma peça-processo: cultura na ditadura militar e os impasses em torno do popular em O Último Carro (1964-1978)* com previsão de defesa para agosto de 2019, no Departamento de História da Universidade de São Paulo.

e que cotidianamente se deslocam pela cidade utilizando o trem como meio de transporte. No programa da peça, escrito por João das Neves, ele sintetiza: *O Último Carro* é um trabalho que retoma em 76 um fio perdido há algum tempo. “[...] É um texto que o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo. Seu universo é o dos subúrbios cariocas, onde vivem mais de 65% da população útil do Rio de Janeiro.” (NEVES, 1976, p.5). Todos os personagens são socialmente marginalizados, tais como operários, mendigos, prostitutas, bêbados, camponeses, assaltantes. Não existem protagonistas ou personagens centrais.

O elemento condutor da narrativa é o trem, que corre desgovernado, alheio aos sonhos e projetos de seus usuários. Quando os passageiros descobrem que ele está sem maquinista, alguns operários propõem que todos se desloquem para o último vagão, na tentativa de se salvarem. Mas nem todos acatam a sugestão, preferindo seguir um beato que acreditava que a hora da morte havia chegado e não havia alternativas. De acordo com Marcos Napolitano, “a partir deste mote, a peça encenava as várias alternativas diante das quais se encontra o povo brasileiro: irracionalismo, conformismo, marginalismo” (NAPOLITANO, 2017, p.187). Ao final da peça, o trem efetivamente se choca, mas os passageiros do último carro, já desvencilhados do restante e guiados pelos trabalhadores, conseguem sobreviver e mudar o curso de suas histórias individuais.

É importante observar que a classe média não estava presente no texto. Isso o diferencia em mui-

conformismo, marginalismo” (NAPOLITANO, 2017, p.187). Ao final da peça, o trem efetivamente se choca, mas os passageiros do último carro, já desvencilhados do restante e guiados pelos trabalhadores, conseguem sobreviver e mudar o curso de suas histórias individuais.

to de outras montagens do Grupo Opinião realizadas no contexto em que João das Neves escreveu a peça, como em *Opinião e Liberdade, Liberdade*. Diante da ausência da classe média no texto a encenação também foi construída com outra perspectiva, que acabou por contemplar atores não profissionais.

Nesse artigo será analisado o processo de formação desses atores nas duas cidades em que a peça esteve em cartaz. A montagem mesclou atores profissionais e amadores selecionados em testes realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Fernando Ramos, por exemplo, que interpreta o protagonista Pixote no filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, foi uma das descobertas artísticas dos testes para a composição do elenco de *O Último Carro em São Paulo*. Nesse sentido, não dialogavam apenas atores e não atores, mas também classes sociais distintas. Diversos atores, como o próprio Fernando Ramos, pertenciam a camadas economicamente mais pobres, enquanto outros vinham de classes sociais mais abastadas.

A hipótese desse artigo é que João das Neves desenvolveu distintos métodos na formação dos atores que integraram a montagem. A opção de escolher um elen-

co das classes pobres e seu processo de formação partiram de perspectivas estéticas e políticas desenvolvidas pelo autor ao longo de sua trajetória como artista.

João das Neves nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1934. Durante a sua trajetória profissional exerceu diversas funções do campo teatral: direção, dramaturgia, cenografia, iluminação, atuação e produção. Formou-se ator e diretor ainda na década de 50, pela Fundação Brasileira de Teatro (FBT). No início dos anos 1960, vinculou-se ao recém-fundado CPC (Centro Popular de Cultura) e foi responsável pela sessão de Teatro de Rua. Foi um dos fundadores do Grupo Opinião, no Rio, e do Grupo Poronga, no Acre. Nos anos 1990 mudou-se para a região metropolitana de Belo Horizonte, onde fixou residência. Nos últimos anos dirigiu montagens que tratam de temas políticos e sociais, principalmente relacionados à identidade negra. Faleceu em 2018, enquanto finalizava um livro de memórias sobre a trajetória do Grupo Opinião.

Em artigo sobre a infância de João das Neves, escrito em parceria com Miriam Hermeto, constatamos que muitas de suas experiências na tenra idade foram fundamentais para o artista adulto que ele se tornou.

Um menino que se descobriu amante da arte, da cultura popular e do povo. E que nos contou: “de alguma maneira a minha formação teatral vem dessas coisas, né?”. Seria improvável que suas reminiscências de infância – assentadas em um vivido distante, mas vívido – não traduzissem o sujeito que fez de seu trabalho um amalgama de dramas humanos e questões sociais, estéticas e políticas. (BATISTA; HERMETO, 2016, p. 121)

Em alguma medida, sua trajetória foi permeada pela busca de um trabalho que unisse engajamento e refinamento estético, na medida que ele acreditava que um trabalho de conteúdo revolucionário deveria ter também uma forma revolucionária. No caso de *O Último Carro* não bastava apenas abrir espaço para que as classes populares adentrassem no mundo do teatro e representassem a veracidade através apenas de seus corpos, foi preciso também formá-las artisticamente para que depois tivessem subsídios de continuar na carreira e interpretar outros papéis. A relação com a cultura popular e a crença de que o povo poderia interpretar a si mesmo possibilitou essa aproximação.

O processo de formação dos atores foi identificado através de entrevistas orais realizadas com o diretor, a partir de sua *História de Vida*, e de entrevistas temáticas realizadas com os atores que participaram da montagem. Os depoimentos do diretor para o projeto *Um homem de teatro “enduenda-*

do”: a trajetória política e artística de João das Neves ocorreram durante os anos de 2013-2018. Nele, buscou-se construir uma *História de Vida* do artista, analisando os entrecruzamentos de sua trajetória artística e política ao longo da carreira. Foram realizadas dezesseis entrevistas e pelo menos duas são utilizadas nesse artigo.

Já as entrevistas com os integrantes da montagem se deram no contexto da pesquisa de doutoramento da autora, durante os anos de 2016 e 2018. Foram realizadas dezenove entrevistas com atores e equipe técnica, que ocorreram nas cidades de Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Entrevistou-se outros integrantes para construir uma polifonia de vozes sobre o mesmo evento e facilitar a compreensão do processo de criação e a formação de atores desenvolvidos na peça.

Tentou-se, a partir das fontes produzidas por meio da metodologia da história oral, “registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais” (DELGADO, 2006, p. 15). As entrevistas permitiram novos olhares sobre o processo de

criação e a formação dos não atores, a partir do momento em que foram perceptíveis as impressões e memórias deixadas pela experiência na vida de todos os envolvidos.

De acordo com Gwyn Prins, “a força da história oral é força de qualquer história metodologicamente competente. Vem da extensão e da inteligência com que muitos tipos de fonte são aproveitados para operar em harmonia” (2011, p. 1996). No caso específico do teatro, ela permite uma série de apropriações que a documentação escrita não consegue atingir. Como descortinar um processo de formação de atores não profissionais através de um programa de espetáculo? Diversas nuances do processo criativo não são descritas nos materiais de divulgação de uma peça, mas mantém na memória dos que participaram reminiscências que podem ajudar a compreender o ato teatral. Em alguma medida, a principal função da história oral foi permitir a articulação do passado com o presente, compreendendo as impressões sobre os eventos a partir de interpretações de sujeitos que estiveram vinculados à montagem.

Adentrar nos meandros da encenação de *O Último Carro* é compreender como o tempo e a estética da peça foram reconfigu-

rados na transição de 1960 para 1970. Da primeira versão do texto à montagem, o Brasil havia mudado consideravelmente. Em 1964, quando João das Neves começou a escrita, existia um desencanto com o recém-instaurado golpe civil-militar, mas também uma incerteza quanto a sua duração e continuidade enquanto regime ditatorial. Havia uma imprevisibilidade que permitia alguma modificação do curso da história, ainda que improvável.

Já no contexto da montagem, a ditadura estava em vigor há doze anos e começava a dar lentos e ambíguos sinais de abertura política para determinados setores. Naquele momento, o autor havia se desvinculado do PCB (Partido Comunista Brasileiro), por ter uma posição contrária à interpretação do partido com relação à Primavera de Praga. “Eu saí do Partido Comunista quando houve a Primavera de Praga. E o partido achava que deveria apoiar aquilo. Eu achava aquilo absolutamente [pausa] é... enfim, uma indecência.” (NEVES, 2012). Nesse período, o PCB perdeu muitos quadros diante da proposta de oposição institucional à ditadura e não a um enfrentamento através das armas, bem como por sua defesa de Stalin e do Partido Comunista da União Soviética (PCUS).

A militância de João das Neves, enquanto membro do Partido, havia arrefecido e talvez isso tenha fomentado o olhar para novos sujeitos e outras interpretações para além da defesa do frentismo cultural. Talvez isso permita explicar porque um dos pontos mais destacados na montagem se referia ao elenco grandioso e à potência visual deste aglomerado de sujeitos. A expressão cênica da peça se dava mais por atuações coletivas que por individualizadas. De acordo com a ficha técnica publicada no programa do espetáculo, a peça contava com trinta e seis atores em cena, que se dividiam em diversos personagens. Conviviam atores profissionais e amadores, englobando idosos, adultos, adolescentes e duas crianças. Para unificar este elenco foram necessários laboratórios e ensaios coletivos e individuais.

Anselmo Vasconcelos era um dos atores sem experiência prévia que trabalhou na montagem carioca. Na entrevista concedida à autora explicou que a informação do teste para a montagem começou a circular no meio artístico cultural em que ele transitava. “Fui fazer o teste e o João me percebeu. Eu acho que ele foi uma das primeiras pessoas a me perceber assim, entendeu? Ele me percebeu e não havia nenhum

personagem pra mim na peça. A peça escrita por ele, né? Mas ele estava trabalhando com a criação e fui improvisando...” (VASCONCELOS, 2017). Vasconcelos foi inserido na peça com um personagem criado por ele mesmo: um vendedor de modinhas populares. De acordo com a narrativa, o fato dos atores estarem em cena o tempo inteiro permitiu que eles tivessem liberdade de criação. O seu personagem criou falas que posteriormente foram inseridas por Neves na encenação. Sobre a experiência de trabalhar com um elenco misto, ele faz a seguinte observação:

A maneira como os atores trabalhavam, a condução do João das Neves, a maneira dele dirigir, o elenco que ele escolheu, a mistura que ele criou ali de novos atores com atores veteranos, né? Estava eu começando ali com o Ivan Cândido, um ator já consagrado, né? A Ilva Niño, o próprio João. E um monte de garotos ali, né, também personagens que ele retirou da própria noite do Rio de Janeiro. Como o Cachimbo, que era uma figura tradicional da noite do Rio de Janeiro, e foi lá fazer o espetáculo também. (VASCONCELOS, 2017)

A experiência de trabalhar com um elenco misto apareceu em diversas narrativas sobre a peça. Os atores mais jovens que foram entrevistados relembram esse processo como formativo de suas carreiras. Além do aprendizado com os atores mais experientes, ampliou-se a possibilidade de trabalho com atores sem experiência, como

o próprio Cachimbo, um idoso e figura emblemática da noite carioca que pertencia às classes populares.

A escolha do elenco não parece ter sido muito influenciada pela experiência profissional dos atores, e sim por uma experiência associada a um saber individual, fruto da própria vivência em sociedade. Para Thompson, a noção de experiência se faz importante na medida em que descortina um conhecimento além das estruturas formais de saber. É a própria vivência que fomenta um determinado saber. A experiência é lida como “uma categoria que, por mais imperfeita que seja, é indispensável ao historiador, já que compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento.” (THOMPSON, 1981, p. 5). Percebeu-se que essa perspectiva foi muito valorizada na escolha do elenco e nos processos de formação conduzidos pelo diretor.

Quando perguntado a João das Neves sobre a formação dos atores ocorrida no processo de montagem de “O Último Carro”, ele atribui um peso negativo para a palavra “formação” e justifica:

Formar, não, mas trabalhar com atores jovens que não estão formados. Formar propriamente, não, mas passar pra eles algumas experiên-

cias, né? E é gostoso porque é uma maneira, não tem nada a ver com *O Último Carro*, mas é uma maneira, assim, de eu estar sempre em contato com gente jovem. (NEVES, 2013)

Em sua visão, o seu trabalho seria passar experiências, mas não formar atores, talvez porque o termo contemporaneamente esteja muito associado à dimensão da escola e sua formação tradicional. Ele acrescentou ainda que este processo não estava associado somente com a peça analisada, e que o seu interesse em ter contato com pessoas mais jovens permaneceu após a montagem. De fato, a formação de jovens atores é uma característica perceptível ao longo de sua trajetória. Porém, é importante esclarecer que a entrevista foi realizada quando o diretor estava próximo de completar 80 anos e naquele momento este interesse possa lhe parecer muito mais óbvio do que quando tinha 50 anos de idade.

Uma das estratégias para trabalhar com este elenco diversificado foi realização de “laboratórios”, nos quais o diretor acompanhava os atores para que observassem o cotidiano do trem e das periferias cariocas. No caso do Rio de Janeiro, a experiência se fez importante porque os atores eram majoritariamente de classe média e precisavam conhecer minimamente a realidade que iriam interpretar. Em São Pau-

lo, onde a maioria já era usuária do trem, a experiência serviu mais para a construção de seus personagens.

Antes da estreia da peça a imprensa já noticiava esses “eventos” e a reação do público, que variava entre a não compreensão e o estranhamento. De acordo com a reportagem de Jacinto de Thormes, alguns transeuntes reconheceram Ilva Niño, que era atriz da TV Globo, mas não entendiam o que se passava. Ele avalia que “o diretor ficou satisfeito e os passageiros desconfiados com aquela viagem de loucos” (THORMES, 1976). Léa Maria também divulgou em sua coluna *Pano de boca* um texto sobre o trabalho realizado com os atores no trem. “Foram todos até Campo Grande gozando das delícias de se viajar na Central e se comportando como beatos, marginais, virgens, etc, personagens da peça que é dirigida pelo próprio” (MARIA, 1976). A escolha de viajar até Campo Grande possivelmente ocorreu para que a equipe vivenciasse as quatorze estações que inspiraram a construção dramática da peça. Os atores partiam para os laboratórios de rua com seus respectivos personagens e além de observar seu entorno tinham a oportunidade de testar a construção a impacto de sua construção cênica. Se chamassem a

atenção dos transeuntes, por exemplo, significava que não estavam sendo capazes de construir uma personagem que não fosse caricata.

A incorporação de atores das classes populares foi uma das estratégias para evitar uma atuação caricata das personagens referentes a essa camada social. No Rio de Janeiro em menor número, mas em São Paulo correspondia a parte majoritária do elenco. Cachimbo foi um desses. Integrou a montagem carioca porque o diretor identificava em sua imagem a de um camponês que havia visto circulando pelos trens das centrais no contexto de escrita da peça. Em entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, Cachimbo falou sobre a sua participação e o momento em que recebeu o convite do diretor, que havia lhe garantido que ele não disputaria o papel com ninguém e já estava selecionado.

Ele me chamou pra ler o texto do *Último Carro*, dizendo que tinha um papel pra mim. No começo, pedi a ele para desistir da ideia, que já haviam tentado me transformar em ator. Mas a tentativa era sempre uma frustração. Afinal ele me convenceu. Eram duzentas pessoas disputando uns trinta papéis na peça: confesso que não esperava nada. Mas João disse que eu ficasse calmo, que eu não estava disputando com ninguém. Quando os ensaios começaram, o David Pinheiro assistente de direção do João, me deu a maior força, trabalhou comigo horas pra ver se eu conseguia colocar a minha voz, que sempre foi pra dentro. Até que veio o espetáculo para a censura e eu me saí muito bem. No dia do espetáculo para a classe estava todo mundo lá pra me ver. Era uma torcida só e no meio do meu texto houve aplausos e tudo. Era a primeira vez que

eu me sentia emocionado em cena. Quase começo a chorar e estrago tudo. Mas João estava do meu lado e, sentindo o que estava para acontecer, ficou insistindo para que eu continuasse. Esse foi meu teste de fogo. Depois, os aplausos aconteceram mais duas vezes em dia normal e eu consegui ir adiante. Agora estou estudando teatro, fazendo interpretação e encenação com um grupo comandado por João das Neves. (TEATRO..., 1976, p. 2)

Alguns aspectos chamam a atenção em sua narrativa: o receio de enfrentar o público e a relação estabelecida com o diretor e equipe. Supõe-se que o convite foi aceito porque havia confiança na condução do trabalho e a crença de que ele não seria exposto a uma atuação que o deixasse constrangido diante do público. Ele descreve a emoção de ver a classe artística vibrando com a sua atuação e torcendo pelo seu desempenho. Talvez os artistas engajados visualizassem nele a realização – ainda que uma exceção – de um teatro feito para e pelo povo.

Cachimbo foi um dos poucos atores convidados a integrar também a montagem na cidade de São Paulo. Talvez Neves tenha gostado tanto de sua atuação que, nos testes realizados na capital paulista fez a opção de selecionar atores através dos “tipos físicos”, o que gerou grande resistência por parte da classe artística. Em entrevista concedida a Cláudia Alencar e Maria Lúcia Pereira em 03 de novembro de 1977, o diretor falou

sobre a necessidade de trabalhar com atores não profissionais e explicou a proposta de tipos físicos por uma questão estética e política.

João das Neves: Não são ‘tipos’. São atores populares. São pessoas do povo. Eu tenho atores profissionais, mas na medida que eu acho que o ator profissional pode ser identificado como um homem do povo brasileiro, eu coloco em cena, entendeu? [...] Eu acho mais fácil pegar o elemento bruto e fazer. Eu acho que dá um frescor a representação muito maior. A segunda coisa é que eu acho que é hora de se promover o povo brasileiro ao teatro. Eu acho que o povo brasileiro tem que fazer teatro. Eu acho que pode fazer. Eu acho que se tem que realmente abrir a possibilidade. Ampliar a possibilidade de trabalho, e não diminuir. Eu não acho que estou tirando o mercado de ninguém. Muito pelo contrário, eu estou ampliando o mercado de trabalho. Eu estou, de repente, abrindo a cabeça das pessoas, na minha opinião. Por que eles podem fazer. [...] O fundamental é a minha visão de trabalho. Eu acho que as pessoas tem que ser as pessoas. Na medida em que essas pessoas são as pessoas e tem talento, então eu posso aproveitá-las. Entrevistadora: Então se for uma peça de velho, seriam velhos...

João das Neves: Eu acho que se tiver um velho de sessenta anos para fazer um papel de sessenta anos, não tem que botar um rapaz de quinze. Nem um homem de trinta. Coloque-se um velho de sessenta. Essa é a minha opinião. É. Eu acho também que se há tipos populares que podem fazer a peça, que querem fazer teatro, não há por que não fazer com eles. Deve-se fazer exatamente com eles. Acho que se tem um ator negro para fazer o papel de um negro, não se deve pegar um branco e pintar de preto. (NEVES, 1977)

Três elementos chamam a atenção no excerto: i. a justificativa estética e ética para a inserção do povo; ii. o argumento da ampliação do mercado de trabalho com a formação de novos atores; e iii. a defesa de que o povo possa interpretar a si mesmo, em qualquer

situação.

No que tange aos aspectos estéticos e éticos o autor explica que ele não procurou tipos, mas que quem tinha os corpos pretendidos para a montagem eram as pessoas do povo, os atores populares. Atores profissionais poderiam inclusive ser inseridos, desde que pudessem ser identificados como “homens e mulheres do povo”. Ainda sobre os aspectos estéticos, das Neves também cita o “frescor” do ator que não construiu um gestual nas escolas de teatro. Seria mais interessante formar novos atores do que trabalhar com atores que tinham certos trejeitos e vícios de atuação. Em alguma medida, havia uma preocupação com uma interpretação que não criasse uma imagem estereotipada do que seria o povo. Isso poderia ser resolvido, em parte, se os atores pertencessem à mesma classe que iriam interpretar. Com relação aos aspectos éticos, o autor deixa clara a necessidade de incorporar o povo brasileiro ao fazer teatral. Arte que por sua própria especificidade tende a afastar pessoas pobres das casas de espetáculo enquanto público, e principalmente enquanto atores. *O Último Carro* é uma das primeiras manifestações artísticas, inseridas dentro da lógica de mercado, que contou com atores oriundos das

classes populares. Portanto, foi perceptível a presença de negros e mestiços, o que ainda hoje é uma exceção no teatro brasileiro. Presume-se que também esse elemento deveria causar estranhamento no público, acostumado a elencos majoritariamente brancos, mesmo em peças de temática popular, como *Gota D'água* ou *Eles não usam black-tie*.

O segundo elemento destacado do fragmento de entrevista é a afirmação de João das Neves de que não tirou o trabalho dos atores profissionais. Ao contrário, ampliou o acesso ao mercado a partir do momento em que pessoas talentosas, ainda que pertencentes às classes populares, puderam se inserir no mundo teatral, antes negado pela estrutura social brasileira.

Por fim, destaca-se que, já à época, o diretor defende um teatro que se aproprie das características físicas dos personagens, evitando que atores negros ou velhos sejam interpretados por brancos ou jovens. Essa posição gera um estranhamento temporal, já que foi apenas nos últimos anos que este debate começou a aparecer mais insistentemente no meio teatral, principalmente pela utilização de *blackface* ou artistas brancos interpretando personagens negros históricos. É interessante observar

que o debate sobre representatividade já estava colocado em sua obra, ainda que possuísse deslocamentos do conceito contemporâneo.

Em uma das entrevistas realizadas com João das Neves, ele descreveu pelo menos duas estratégias utilizadas para trabalhar com os atores e não atores durante o processo de montagem. Um aquecimento adaptado ao espaço e ao processo de criação e as visitas aos trens e periferias da cidade.

Eu pra aquecer os atores, sabe o que eu fazia? [risos] Na bienal de São Paulo, o nosso camarim, que era um camarim coletivo, ele tinha junto um negócio enorme. Um espaço enorme ao lado do palco. Sabe o que a gente fazia pra aquecer antes do espetáculo? Adivinha. Fazíamos uma linha de passe, jogávamos futebol antes do espetáculo pra aquecer todo mundo. Todo mundo jogando futebol, mulheres e homens. [Risos] Aí o pessoal ficava aquecido, aí entrava pro *O Último Carro*, né? Porque... Por que isso? As pessoas que viajaram nesses trens, nesses vagões, a maioria operário da construção civil, lavadeiras, empregada doméstica, que tinham trabalhado muito o dia inteiro. (NEVES, 2013)

Com o exercício diário o diretor trabalhou com duas perspectivas no mesmo processo. Uma aproximação com o universo dos atores oriundos das classes populares e uma tentativa de alcançar o estado de estafa física dos usuários do trem. É uma estratégia bastante singular, adotando processos cênicos que fizessem sentido aos atores recém chegados ao meio. Isso aponta um cuidado não

apenas na transposição de linguagem, como também no método.

Durante os ensaios e depois que a peça entrou em cartaz o diretor propôs uma espécie de laboratório de interpretação, onde o grupo se reunia para estudar teóricos teatrais e investigar possibilidades de ampliação do fazer teatral. É provável que cada elenco reagiu à proposta de uma maneira diferenciada. O elenco do Rio de Janeiro foi composto por pessoas de classe média e sem outros trabalhos, o que possibilitou dedicação integral. Já em São Paulo é possível que alguns atores tenham encontrado dificuldade de conciliar estudos teatrais e outras atividades laborais. João das Neves faz outra leitura sobre o processo.

Durante um ano e meio nós fizemos isso no Rio de Janeiro. E a mesma coisa aconteceu em São Paulo. Propusemos e todo mundo topou porque era muito... Poxa! Era uma oportunidade maravilhosa. Você ver atores mais experientes misturados com gente que não tinha experiência, misturado com um diretor que estava na moda e com grande sucesso. E trabalhar aquilo pra manter, pra manter a peça sempre íntegra, né? (NEVES, 2013)

Em sua visão, a proposta teve adesão de ambos os elencos. A experiência que ele descreveu como “maravilhosa” teve aceitação principalmente pela mistura entre sujeitos de diferentes formações e classes e a presença de um diretor reconhecido no meio artístico cultural. Nas entrevistas realizadas

com os atores da montagem paulista foi perguntado sobre o processo de criação. Por se tratar de perguntas menos diretivas, cada ator selecionou os elementos que fizeram mais sentido para a sua experiência.

Amilton Ferreira, por exemplo, que atualmente trabalha como produtor cultural e animador de festas infantis, tinha na época de dezessete anos e lembra-se da agilidade com que a peça foi montada. “Foi bem rápido! Foi bem corrido, né? Bem corrido, porque eu acho que a gente tinha um tempo pra estrear, não é?” (FERREIRA, 2017). Ele lembrou-se de poucos elementos, mas a questão do tempo foi marcante em sua narrativa.

Nanaia de Simas, por sua vez, teve como eixo a vivacidade da experiência. “O processo do João é muito intenso, muito intenso... e era um espetáculo muito vivo, era aquilo que você estava vivendo, tanto que ele queria não atores, porque ele queria uma verdade. E o pessoal trazia, já, uma realidade, uma carga, né? Então, era uma coisa de vivência mesmo” (SIMAS, 2017). Ela atribui uma busca de verdade na montagem e entende que ela foi trazida principalmente pelos não atores. A “carga” que ela menciona possivelmente tem relação com as dificuldades materiais dos sujei-

tos e a própria condição de pobres em um país em desenvolvimento.

Ainda professor de teatro, Jorge Julião recordou-se principalmente dos aspectos teóricos. “Usamos Stanislavski, o Ator e Método que é um livro que uso até hoje pra dar aula. Ó, coisas do João! Eu sempre cito o João nas minhas aulas, também. Nós tínhamos todo um trabalho de fazer um histórico do personagem, uma vida por trás, pra entender porque que eles estavam ali.” (JULIÃO, 2017). Se Nanaia de Simas entendia que a verdade era alcançada principalmente pela presença de não atores, Julião amplia o processo para uma construção também teórica. O diretor acreditava na potência da experiência do povo, mas também não abriu mão de fundamentar sua atuação e formar os atores para além da vivência. Pode-se afirmar que João das Neves partiu de um material popular e o inseriu dentro de uma perspectiva global da arte teatral. Não havia só o interesse focado na montagem, visto que o processo continuou depois da estreia, mas também no processo de formação dos futuros artistas. De acordo com o relato de Julião, trabalharam-se também aspectos individuais de criação, onde cada ator construía o histórico de seu personagem e lhe atribuía ca-

racterísticas físicas e subjetivas que seriam transferidas para a cena no processo de construção corporal e facial. Ambos são processos elaborados e mostram que não parecia existir um desprezo com relação a capacidade dos atores em formação.

Opinião similar é a de Eduardo ZÁ, que atuou na peça quando tinha 33 anos. Ele havia trabalhado em peças no Teatro Casarão, grupo que também tinha tendências políticas. Entende-se que a sua posição é marcada por esta experiência anterior e uma reflexão política bastante diferenciada, se comparada com a dos outros atores entrevistados.

Eu aprendi muita coisa com o João das Neves. Ele foi muito... ele era muito professoral, didático. Era calmo também, não era um cara explosivo, um diretor assim que “ahh ahha aah!” [esbravejando]. Ele tinha todo um pique de tratamento, tinha um respeito pela pessoa, pelo fato dele ser um cara meio comunista, assim, com uma visão social. Então, ele respeitava. O sujeito não sabia fazer, mas ele procurava ensinar, indicava como é que... tudo na base da calma, da tranquilidade, né? [...] Eu nunca vi o João nervosinho, nunca vi! Durante oito meses, nove meses, né, que a gente ficou junto, eu nunca vi. (ZÁ, 2017)

Ele atribuiu a João das Neves um comportamento tranquilo e didático, capaz de conduzir os atores ao caminho desejado. Em sua perspectiva, existia um respeito pelos sujeitos devido ao fato de Neves ser “meio comunista”. Vale observar que o comportamento ético é associado ao seu posiciona-

mento político e não a uma característica de direção. O trecho indica que a relação com os não atores foi possível também por essas características da direção, seja como método ou como princípio ético.

O pesquisador de teatro Edécio Mostaço, que trabalhou na produção e posteriormente como ator da peça, entendeu o trabalho de atuação mais por uma perspectiva artística e menos por princípios éticos, diante da complexidade da construção individual dos atores. É um depoimento interessante na medida em que aponta para um rebuscado trabalho de atuação alcançado por atores sem experiências anteriores no campo teatral.

Ali você tinha ações quase milimétricas, profundamente ensaiadas e profundamente desenvolvidas que era todos esses momentos nos quais eles não tinham diálogo e necessitavam manter a veracidade do personagem, não perder a concentração em momento algum, porque o contato com o público era assim muito próximo. Então as pessoas estavam muito expostas de modo que não é fácil o que o ator é. Ficar uma pessoa aqui olhando pra você o tempo inteiro, vai te incomodar. Então foi muito impactante e forte o processo da produção, da montagem do espetáculo. Teve todo o treinamento necessário para levar os atores a chegar a esse nível de desempenho, então é claro que tudo isso impactava a plateia, porque a plateia estava diante do real mais intenso, mais chocante. (MOSTAÇO, 2018)

Ele avaliou que esse processo contribuiu para o efeito final da peça, que acabou operando com tipos físicos que trouxeram o realis-

mo para a montagem, mas que tinham também um treinamento que não se sustentou apenas na aparência de “povo”. Os depoimentos apresentados demonstram que o processo de criação e a direção de atores em formação foram conduzidos a partir de princípios políticos e estéticos. Ao mesmo tempo em que o diretor entendia que os atores das classes populares produziriam um efeito estético singular, ele também apontava para a necessidade de inserir o povo brasileiro no teatro. Ainda que ele, no presente, recusasse o termo “formador”, foi essa a função que ele exerceu para a maioria dos atores que concederam entrevista para essa pesquisa.

Essa inserção de atores das classes populares e o trabalho de formação artística operado por João das Neves, faz da peça um exemplo de como pessoas sem estudo formal podem acessar outros lugares através de um processo de inclusão que possibilite outras experiências e aprendizados. Talvez ela aponte caminhos para o impasse visto, ao menos desde 1958, em *Eles não usam black-tie*: como inserir o povo em cena? A resposta de *O Último Carro* é clara: o povo só estará em cena quando ele puder representar a si mesmo.

REFERÊNCIAS

TEATRO é melhor que o cangaço. Última Hora, Rio de Janeiro, 09 jul. 1976. Caderno de Cultura, p. 1-2.

BATISTA, Natália. Nos palcos da história: Teatro, Política e 'Liberdade, liberdade'. São Paulo: Letra & Voz, 2017.

BATISTA, Natália; HERMETO, Miriam. O menino João das Neves: reminiscências de um amante da arte. In: SANTHIAGO, Ricardo. História Oral e Arte: narração e criatividade. São Paulo: Letra & Voz, 2016. 119-135.

BATISTA, Natalia; ROSELL, Mariana. Teatro e história: uma proposta metodológica. **História e Cultura**, Franca, v.6, n.2, p.289-307, ago-nov 2017.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História oral: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p.

FERREIRA, Amilton. Entrevista concedida à Natália Batista. São Paulo, 24 ago. 2017.

JULIÃO, Jorge. Entrevista concedida à Natália Batista. São Paulo, 19 out. 2017.

MARIA, Léa. Pano de boca. Última Hora, Rio de Janeiro, 16 fev. 1976. Caderno de Cultura, p. 4.

MOSTAÇO, Edécio. Entrevista concedida à Natália Batista. Brasília, 21 jul. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NEVES, João das. O último carro. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976. 69p.

_____. Entrevista concedida Cláudia Alencar e Maria Lúcia Pereira em 03/11/1977. Acervo Multimeios, Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 1977.

_____. Entrevista concedida à Natália Cristina Batista. Lagoa Santa, 09 mai. 2012.

_____. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista. Lagoa Santa, 16 nov. 2013.

PRINS, G. História Oral. In: BURKE, Peter (org). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SIMAS, Nanaia de. Entrevista concedida à Natália Batista. São Paulo, 25 nov. 2017.

THOMPSON, Edward Palmer. A miséria da teoria, ou, Um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THORMES, Jacinto de. A viagem. Última Hora, Rio de Janeiro, 13 abr. 1976. Caderno de Cultura, p.3.

VASCONCELOS, Anselmo. Entrevista concedida à Natália Batista. Rio de Janeiro, 14 jun. 2017.

ZÁ, Eduardo. Entrevista concedida à Natália Batista. São Paulo, 24 ago. 2017.

Abstract

This article will address João das Neves's process of direction regarding the formation of non-professional actors. The focus of the analysis will be "The Last Car", a theater play which was very successful in the 1970s. Several people from the popular classes with no experience in acting participated in it. The article aims to identify how the work was conducted based on political and aesthetic assumptions found throughout the director's work.

Keywords

João das Neves. The Last Car. Direction.