



Natália Batista

# QUANDO OS PERIFÉRICOS ENTRAM EM CENA

*TEMPO E MEMÓRIA NA  
DITADURA MILITAR BRASILEIRA*



**Universidade Estadual da Paraíba**  
Prof<sup>a</sup>. Célia Regina Diniz | *Reitora*  
Prof<sup>a</sup>. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



**Editora da Universidade Estadual da Paraíba**  
Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

### **Conselho Editorial**

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)  
Alberto Soares de Melo (UEPB)  
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)  
José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)  
José Luciano Albino Barbosa (UEPB)  
Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)  
Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Editora filiada a ABEU

**EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500  
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: [eduepb@uepb.edu.br](mailto:eduepb@uepb.edu.br)

**Natália Batista**

**QUANDO OS PERIFÉRICOS  
ENTRAM EM CENA**

**TEMPO E MEMÓRIA NA DITADURA  
MILITAR BRASILEIRA**



Campina Grande - PB  
2025



**Editora da Universidade Estadual da Paraíba**

Cidoval Morais de Sousa (*Diretor*)

**Expediente EDUEPB**

***Design Gráfico e Editoração***

Erick Ferreira Cabral  
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes  
Leonardo Ramos Araujo

***Revisão Linguística e Normalização***

Antonio de Brito Freire  
Elizete Amaral de Medeiros

***Assessoria Editorial***

Eli Brandão da Silva

***Assessoria Técnica***

Thaise Cabral Arruda

***Divulgação***

Danielle Correia Gomes

***Comunicação***

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

B333q

Batista, Natália.

Quando os periféricos entram em cena [recurso eletrônico] : tempo e memória na Ditadura Militar Brasileira / Natália Batista ; prefácio de Marcos Napolitano. – Campina Grande : EDUEPB, 2025.  
386 p. : il. color. ; 15 x 21 cm.

ISBN: 978-65-5221-052-4 (Impresso)

ISBN: 978-65-5221-053-1 (4.704 KB - PDF)

ISBN: 978-65-5221-051-7 (1.135 KB - Epub)

1. Ditadura Militar Brasileira. 2. Comunismo. 3. Peça Último Carro - Grupo Opinião. 4. História Social. 5. Ideologias Políticas. I. Título.

21. ed. CDD 320.532

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Mirelle de Almeida Silva – CRB-15/483

Copyright © **EDUEPB**

*A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.*

*A Vitor Fabel, un complice in questo disordine.  
A João das Neves (in memoriam), pela ausência que se faz presente  
em mim, todos os dias.*

## AGRADECIMENTOS

A PUBLICAÇÃO DE UM LIVRO COSTUMA TER EFEITOS INIMAGINÁVEIS NA vida dos sujeitos. Não pelo livro em si, mas pelos anos de trabalho e dedicação envolvidos no projeto. De repente, um assunto que ocupava todos os seus dias deixa de existir enquanto ideia e se torna algo físico e palpável. É uma sensação estranha, mas também encantadora. Uma espécie de princípio organizador do mundo. Nos tempos em que vivemos, publicar um livro que teve sua gênese na universidade pública me faz pensar que ainda podemos fabular futuros. Modestos, miúdos, mas futuros.

Por essa razão, tenho um sentimento de profunda gratidão às pessoas que colaboraram para que eu desse sentido simbólico e concreto a ele. Um livro é só um livro, é verdade. No entanto, o processo de construção do conhecimento [que é coletivo] tem a potência de criar afetos e efeitos inesperados, inclusive, a crença no poder transformador da educação e do diálogo dentro de uma sociedade. Agradecer é uma forma de evidenciar o quanto esta empreitada pode ser coletivizada e compartilhada fora dos muros da academia. Obrigada a todas e todos que me fizeram perceber isso ao longo do tempo.

Ao professor Marcos Napolitano, pelo exemplo na construção de uma relação com o conhecimento que é séria, respeitosa e afetiva. Obrigada pela orientação, pelo cuidado e a acolhida na cidade de São Paulo.

À professora Miriam Hermeto, pelo exemplo que é para mim. Acompanhou a minha trajetória desde a graduação, contribuindo criticamente e efetivamente para o meu desenvolvimento.

À professora Miliandre Garcia, pela pronta disposição em acolher minhas dúvidas desde o mestrado. Agradeço também pela companhia nas pesquisas de campo, além das frutíferas trocas nos mais diversos estados brasileiros.

Ao professor Walter Garcia pelas importantes contribuições para esta pesquisa. Sem dúvida, suas observações proporcionaram olhares que eu não teria condição de fazer sem essa mediação.

À EDUEPB, pela revisão e publicação deste livro.

Como fiz minha formação superior em diferentes instituições muitos são os agradecimentos. Na USP, agradeço aos professores com quem tive contato no âmbito no programa de pós-graduação em História Social: Maria Helena Rolim Capelato, Mary Anne Junqueira, Rodrigo de Almeida, Rodrigo Czajka e John C. Dawsey. Na UFMG, agradeço aos professores Rodrigo Patto Sá Motta e Adriane Vidal pelo apoio constante. Aos professores do curso de História da PUC-Minas, que posteriormente se tornaram colegas de trabalho, agradeço especialmente a Jacyra Antunes, Edison Gomes, Carla Ferretti, Gilmar Rocha, Virgínia Valadares (*in memoriam*) e Elizabeth Parreiras (*in memoriam*).

Não menos importante é agradecer aos companheiros que dividiram a rotina em Lagoa Santa, no período em que iniciava a pesquisa e trabalhava na organização do Acervo João das Neves e na Ocupação João das Neves, no Itaú Cultural. Ao próprio João das Neves agradeço pelas dezenas de entrevistas concedidas ao longo da construção de sua *história de vida*. Obrigada pela presença no mundo e a companhia constante nas ocupações urbanas, nos teatros, nos lançamentos de livro, nos vinhos e sopas em Lagoa Santa. Sua ausência se faz presente em mim, todos os dias. É uma alegria ter compartilhado o mesmo mundo que você.

Obrigada também pela companhia frequente e os bons momentos que foram vivenciados com Titane, Rodrigo Jerônimo, Maria Iris, Maria da Conceição, Laura Castro, Ludmila, Rodrigo Cohem, Ítalo, Glicério Rosário, Mara Vanessa, Ritinha e Iara FD.

Agradeço a todos que concederam entrevistas para a realização desse livro. Vocês me permitiram construir novos olhares sobre o trabalho e a importância da peça no cenário político cultural brasileiro. A vocês, meu profundo sentimento de gratidão: Hufo Herrera, Anselmo Vasconcelos, Eliene Narduchi, Leila Rodrigues, Márcio Augusto, Marcus Alvisi, Osvaldo Neiva, Marina Euzébio, Nanaia de Simas, Luiz Serra, Salete Fracarolli, Jorge Julião, Amilton Ferreira, Eduardo Zá, Agberto Santos, Gilberto Moura, Raimundo Santos, Edelcio Mostaço.

Agradeço ainda a Lucas Souto, Rosa Couto, Doralice Assis e Hugo Martins, que me auxiliaram na transcrição das entrevistas.

Aos arquivos e instituições que cederam materiais para a realização desta pesquisa: Arquivo Nacional RJ/DF, Funarte (RJ), Acervo Digital da Unesp, Biblioteca Nacional e Centro Cultural São Paulo e Acervo João das Neves.

Agradeço às instituições/organizações às quais estive vinculada e que ajudaram a fomentar o meu amor pela história, teatro, docência e vida: Galpão Cine Horto, Grupo Galpão, Colégio Ordem e Progresso, PUC Minas, UFMG, USP, Brigadas Populares e Casa do Caminho. Agradeço também aos alunos que tive durante a vida. Sem dúvida, contribuíram muito para ampliar a minha visão de mundo e do outro.

Agradeço aos colegas de trabalho que fiz no Programa Celso Furtado, do governo de estado da Paraíba: Elaine Fante Sales, Elis Regina Navarro Barreiro, Elaine Cristina Santos, Jorge Gomes, Iolanda Cortez de Oliveira, Jarleyde. A Giovânia Lira, agradeço sua amizade e seriedade com a coisa pública. Agradeço ainda Cidival Moraes de Sousa, que se tornou um companheiro e amigo querido. Saúde e paz! A Rosa Freire d'Aguiar, pela crença na cultura e em seu poder transformador.

Agradeço a minha família pelo afeto constante mesmo que a distância. À minha mãe Cida, pelo apoio incondicional e o entusiasmo constante com os meus projetos. A meu pai Márcio, pelo exemplo de seriedade. Obrigada por terem cuidado de mim e oferecido suporte afetivo para que eu adquirisse confiança suficiente para enfrentar os desafios de um mundo desigual. A minha irmã Priscila pelo afeto e presença constante. Não tenho dúvidas de que o seu amor criou as bases para que eu pudesse me tornar uma pessoa segura, confiante e disposta. Ao meu sobrinho Isaac, pela alegria de viver intensamente e a leveza de estar no mundo. Ao Charles, por me mostrar outros pontos de vista. A Ana Luiza, pela curiosidade e entusiasmo.

Obrigada também a família Barbosa Fabel, que ganhei nos últimos anos e com os quais partilhei de alegres momentos. À Adriana, por ter me acolhido como se eu fosse sua filha. Ao Ademar, pela companhia afetuosa com quem compartilho momentos da *buena vida*. Ao Pepedo e Fernanda, pela leveza nos momentos de convívio.

Agradeço também aos meus amigos mineiros, que ao longo dos anos continuam partilhando a vida comigo. A Lucas Souto, por tudo que

vivemos e todo o aprendizado que devo a você. Obrigada pelo tempo que você empreendeu para a minha trajetória enquanto pesquisadora. Seu amor me protegeu dos desamores e me fez ter fé na humanidade. A Bella Gonçalves, por ser uma amiga que não mede esforços para a nossa amizade e para a transformação social. É impressionante a sua capacidade de cultivar afetos em meio a tantas lutas. A Moara Saboia, pela alegria nos encontros. A Maíra Viterbo, pela disposição para as aventuras da vida. Agradeço também por ter colocado na minha vida Nini e Nilton. A Rafaela Reinhardt, que faz com que eu me conecte despretensiosamente com meu eu mais risonho. Obrigada por tantas memórias e pelo entusiasmo com a vida. A Tassiana Leal e Jacqueline Gomes, pela duradoura amizade. É muito bom ter no mundo pessoas que te conheçam tão bem e ao longo de tantos anos. Agradeço também pela presença de Helena e Giovana, por ampliaram a minha noção de amor. À Juliana Ventura, pelas conversas inspiradas nos cafés das manhãs. À Ana Marília, pela presença sempre carinhosa e acolhedora. Aos companheiros de caminhar histórico que eventualmente a vida permite que nos cruzemos com encontros sempre especiais: Gabriel Amato, Carolina Dellamore, Ricardo Santhiago, Diego Omar, Natiele Oliveira, Juniele Rabêlo de Almeida, e Mariana de Moraes Silveira.

Aos amigos que serei eternamente grata e que tiveram grande importância em minha trajetória: Rose Campos, Beatriz Radicchi, Patrícia Campolina, Valmir Santos, Cíntia Souza, Suzanne Lévy e Ana Lévy.

Quando me mudei para São Paulo, fui acolhida por muitas pessoas, contradizendo radicalmente a ideia de que não existe amor em SP. Agradeço a Mariana Rosell, por ser a minha “duplinha”, companheira de vida e de pesquisa. Amiga com quem compartilho o interesse pelo teatro e discordo na questão do pessimismo: “A vida presta”. Obrigada pelas hospedagens, comidinhas e por ter agregado o Caio no meu mundo de amizades paulistas. À Raissa Monteiro, que foi minha guia de hospitais e conselheira amorosa. À Érika Rocha, amizade que surgiu de forma despretensiosa e me trouxe vários conhecimentos. Aos colegas do grupo Memória e Ditadura agradeço as leituras e os encontros fora na universidade. Agradeço especialmente a Daniel Bosi, Fábio Souza, Rafaela Lunardi, Tiago Bosi e Fernando Seliprandy. Gostaria de agradecer a recepção de Miriam Santos e Roberto. Meus dias

foram muito mais felizes no contato com essa família que tanto me inspira. Obrigada pela receptividade e os encontros.

Agradeço ainda Mayara Ximenes, Rodrigo, Vanessa Morato, Vanessa Lustosa, Karen Freire, Thiago, Lígia Cortez, Rodrigo Alvarez, Janaína Gomes, Benjamin, Claire, Cíntia, Júlia Rocha, Juan Cortes, Ritinha, Roberta Carbone, Tauá Lourenço Pires, Mari Xavier e Paulo Junior.

A Cia.Paulicea, pelos momentos de alegria e entusiasmo discutindo a obra de João das Neves. Agradeço especialmente Alexandre Alexandre Kavanji, Solange Dias, André Pastore, Léo Nascimento, Cássio Castelan, Dudu Oliveira, Denise Guilherme e Edi Cardoso. O Jé Oliveira, por se tornar um amigo e parceiro de projetos. Agradeço ao César Novelli e Renan Beltrame, colegas do Núcleo Memória, pelas conversas sobre o passado e o presente.

Kalian foi outra surpresa da cidade de São Paulo. Uma amizade que nasceu de forma inusitada e se ampliou em múltiplos afetos. Além de tudo, me trouxe Taise, amiga que compartilho o amor por livros e vinhos.

Agradeço ainda a todas as amigas que fiz que no projeto Vino Livro, da Bússola do Vinho. Mais do que discutir sobre literatura e vinhos, conseguimos fabular novas formas de estar do mundo e possibilidades de ampliação de nossas redes de afeto.

Na cidade de Brasília tive grandes encontros e pessoas com quem narrei as alegrias e os dissabores da pesquisa. Agradeço a Luciani Martins, com quem tive uma experiência de vida comunitária que muito me alegrou. Obrigada a Alane, pela energia e disposição para o encontro desde os meus primeiros dias na cidade. A Felipe Polydoro agradeço por ter feito contato logo que chegou de São Paulo e os alegres encontros que tivemos ao lado de Lila Foster e Betina. Agradeço a acolhida de Adrianna Setemy, com quem pude compartilhar as impressões sobre a história. Foi ótimo contar com o seu otimismo nos meus momentos de insegurança.

Agradeço também a amizade de Doralice Assis e por ter me acolhido junto aos seus amigos – que hoje são meus - obrigada a Alê El Afioni (nossa eterna testemunha) e Gabriel Soyer.

Por meio do Vitor Fabel, também conheci pessoas que se tornaram companheiros na capital federal. Obrigada a Camila Ferraz, Luciana

Toldo, Livia Medeiros, Kiko, Helder Lara, Michele Freitas e Diego Faria.

Por último agradeço ao Vitor Fabel, por andarmos crescendo juntos, distraidamente. Obrigada pela delicada convivência e por me fazer reiterar diariamente a fé da humanidade e no amor. Descobrir o mundo com você só gera força para modificá-lo. Sigamos.

*“Tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos que o passado depende parcialmente do presente. Toda história é contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (Jacques Le Goff).*

## PREFÁCIO

# O TREM DESGOVERNADO DA HISTÓRIA

*Marcos Napolitano*

A PEÇA *O ÚLTIMO CARRO*, ESPETÁCULO DO GRUPO OPINIÃO, COM TEXTO e direção de João das Neves foi escrita em 1964, mas estreou apenas em março de 1976. A montagem fez temporada no Rio de Janeiro e em São Paulo e alcançou sucesso de crítica e público, recebendo mais de vinte premiações. Em outras palavras, foi um dos grandes eventos da cena teatral brasileira dos anos 1970. O livro de Natalia Batista, fruto de uma tese de doutorado no Programa de História Social da USP, vai além da análise da montagem e seu contexto. Procura dar conta de um verdadeiro projeto autoral do lendário Grupo Opinião e de João das Neves, em particular, que ocupou um arco de tempo que remete ao contexto de 1964, até finalmente encontrar uma tradução cênica impactante em 1976. Para dar conta deste arco de tempo, Natalia Batista mobiliza o conceito de “peça-processo”, que não diminui o impacto da obra enquanto “peça-evento”.

*O Último Carro* encena a vida precária de trabalhadores em um trem desgovernado e sem maquinista. Os protagonistas funcionam como expressões de tipos sociais e políticos que compõem as classes populares: operários com consciência de classe, indivíduos místicos e fatalistas, lúmpens oportunistas. Alguns trabalhadores se organizam para evitar o desastre e tentam conduzir os demais passageiros para o último carro do trem, na tentativa não apenas de salvar a si mesmos, mas evitar uma tragédia coletiva.

O trem literal que carrega os trabalhadores também é o trem da história, poderosa metáfora na tradição cultural da esquerda e do materialismo histórico. Mas essa metáfora pode ser lida em duas chaves nesta “peça-processo”. Se por um lado é a expressão da história

desgovernada e traída como produto do Golpe de 1964 e da ditadura que se seguiu, particularmente trágica para a classe trabalhadora brasileira do campo e das cidades, também é a expressão da luta pela dignidade do popular e reafirmação da solidariedade de classe. Entretanto, longe de ser uma cantilena da vulgata marxista, tão em voga nos anos 1970, *O Último Carro* conseguiu emocionar o público e construir personagens carismáticos. Aliás, o público era colocado dentro de um vagão de trem, como se também fossem passageiros da história e da estória, em uma solução cênica que marcou época.

O livro de Natália dialoga com uma historiografia que vem colocando sob novas perspectivas a chamada cultura “nacional-popular” de esquerda, expressão das ideologias trabalhista e comunista que hegemonizavam este campo ideológico antes de 1964. Lembremos que ao longo dos anos 1970 e, sobretudo, na virada para a década de 1980, o “nacional-popular” foi duramente criticado pela chamada “nova esquerda” que o acusava de render-se ao nacionalismo aliancista, diluidor dos conflitos de classe, além de ser demagógico, paternalista e populista. As grandes greves operárias e movimentos sociais que explodiram no final dos anos 1970 e culminaram na criação do Partido dos Trabalhadores se viu como um renascimento de uma classe operária livre das amarras e ilusões do nacionalismo e do populismo de esquerda. O trem da história, para a Nova Esquerda, não estava desgovernado pois já tinha encontrado um novo maquinista na figura do novo sujeito popular auto-organizado que não precisava do intelectual ou do partido para fazer-se sujeito.

Esse debate interno à esquerda parecia condenar o nacional-popular e suas expressões estéticas e ideológicas ao limbo da história, símbolos de equívoco político e populismo cultural. Estreando um pouco antes deste debate explodir, *O Último Carro* era, precisamente, uma peça ligada à tradição do teatro comunista, saudada pelo Partido e simpatizantes por ocasião da sua estreia como o renascimento deste tipo de teatro depois das diatribes das vanguardas teatrais que dominaram a cena a partir do final dos anos 1960. Não foram poucos os ensaístas e pesquisadores que analisaram a produção ligada ao nacional-popular de esquerda por esta lente pré-moldada para enxergar algumas coisas e ocultar outras. Ainda que tenha cacoetes e pautas de época, como toda obra de arte, aliás, a produção cultural

nacional-popular vem sendo reavaliada há alguns anos. Autores como Miliandre Garcia, Rodrigo Czajka, Miriam Hermeto, Reinaldo Cardenuto, Mariana Rosell, entre outros, vem revisando a cultura e as artes da esquerda nacional popular com um olhar mais aberto às inúmeras camadas e contradições das obras, sem considerá-las nem expressão heroica modelar e superior, nem uma expressão desde sempre condenada pela impostura política e superficialidade estética.

O livro de Natália Batista, seguindo esta perspectiva, tensiona não só as várias camadas de tempo presentes na “peça-processo”, mas também as inúmeras camadas de espaços (sociais) e vetores ideológicos na “peça-evento”. Sua análise demonstra que entra a escrita de 1964 e a montagem de 1976 não há uma historicidade linear que teria reiterado um projeto estético e político congelado e anacrônico, derrotado pela História. Natália demonstra, através de uma ampla pesquisa documental, que o trem de 1976-1978, anos de consagração da peça, tinha percorrido muitas distâncias. Nessa trajetória, o projeto autoral de João das Neves tinha incorporado as avaliações sobre o lugar da classe operária, colocado em xeque a certeza revolucionária dos anos 1960, incorporado a estética do teatro popular das periferias (tão profícuo na década de 1970) para temperar o viés burguês da dramaturgia de matriz comunista.

Nas palavras de Natália, a montagem de *O Último Carro* expressava um “hibridismo ideológico e formal” que por um lado atualizava a dramaturgia comunista, mantendo o elogio à racionalidade e à vanguarda, mas incorporando o novo sujeito popular da Nova Esquerda, sobretudo na encenação paulista: a crítica à aliança de classes, o protagonismo popular (inclusive com a incorporação de atores amadores do teatro popular), a crítica ao paternalismo dos intelectuais e da vanguarda.

Para os amantes e estudiosos do teatro, da história do Brasil recente e da história do teatro brasileiro, este livro se tornará fundamental, feito a partir de um olhar historiográfico sem concepções teóricas preconcebidas ou parti pris estéticos que encaixotam obras complexas em análises simplistas. Trata-se de uma análise feita a partir da peça – texto, processo de produção, montagem – que a explica em contexto e não a partir do contexto histórico. Enfim, uma análise que valoriza o trem da história, e seus múltiplos e imprevisíveis trilhos, mesmo quando ele parece desgovernado.

# SUMÁRIO

**AGRADECIMENTOS, 6**

**PREFÁCIO**

**O TREM DESGOVERNADO DA HISTÓRIA, 13**

*Marcos Napolitano*

**UMA “PEÇA-PROCESSO” QUE DESCORTINA ASPECTOS DA  
DITADURA MILITAR BRASILEIRA, 19**

I. Hibridismos: porque uma peça-processo?, 27

II. Diálogos com o popular: múltiplas possibilidades interpretativas,  
33

III. O teatro enquanto objeto da História: materiais e métodos para  
uma escrita histórica, 38

**CAPÍTULO 1**

**RELAÇÕES ENTRE PCB, CPC E OPINIÃO: A TEMÁTICA  
POPULAR NA TRAJETÓRIA DO GRUPO OPINIÃO, 47**

1.1 A história e a historiografia do CPC e Opinião, 48

1.2. Povo e popular: diálogos entre cultura e política de matriz  
comunista no Opinião, 55

1.3. Popular no Opinião e no Teatro, 63

1.4. Tentativas de aproximação com o popular e seus limites  
estruturais, 70

## **CAPÍTULO 2**

### **IMPASSES DA ESCRITA: CONJUNTURAS, PROJETOS POLÍTICOS E O POPULAR COMO RESPOSTA DRAMATÚRGICA, 81**

- 2.1 João das Neves: um homem de teatro e de partido, 82
- 2.2. Uma dramaturgia de investigação: o golpe civil-militar como detonador dramaturgico, 90
- 2.3. I Seminário de Dramaturgia Carioca: primeiras análises do texto, 103
  - 2.3.1 O prêmio do Serviço Nacional de Teatro, 111
- 2.4. A negativa do Opinião: motivações políticas, estéticas ou financeiras?, 113
- 2.5. A análise do texto: a experiência do trem e seu conteúdo popular, 120
  - 2.5.1 A divisão dos atos e das cenas, 126

## **CAPÍTULO 3**

### **RECONFIGURAÇÕES DO TEMPO: RELAÇÕES ENTRE ARTE ENGAJADA, ESTADO E MERCADO, 145**

- 3.1. Produção artístico-cultural nos anos 1970: múltiplos projetos artísticos e novas perspectivas, 146
- 3.2. O tempo em processo: do mítico ao político, 156
- 3.3. A demarcação de uma posição no programa de 'O Último Carro': uma recusa ao mercado? , 162
- 3.4. A esfera da produção: financiamento estatal, parcerias e contratos, 176
- 3.5. A censura e o Estado: acomodações do campo cultural?, 183

## **CAPÍTULO 4**

### **O ENGAJAMENTO POLÍTICO-ARTÍSTICO DO TREM: EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA POPULAR?, 193**

- 4.1 A transformação do Teatro Opinião: os cenários de Germano Brum, 194

- 4.2. A trilha dos trilhos: a anti-música de Rufo Herrera, 204
- 4.3. Caminhos da criação cênica: a força do coletivo, 212
- 4.4. Uma crítica pouco crítica: premiações da montagem carioca, 223
- 4.5. Estudo de caso ou o povo entra efetivamente em cena: Cachimbo, 233

## **CAPÍTULO 5**

### **O PROCESSO DE MONTAGEM EM SÃO PAULO: PODE O POVO ESTAR NA BIENAL? , 245**

- 5.1. O processo de montagem paulista: a procura do povo através dos “tipos físicos”, 246
- 5.2. A Bienal Internacional de Arte de São Paulo: processo de negociação e mediação com o novo espaço , 257
- 5.3. Elementos de uma nova configuração: encenação, crítica e repercussão , 269
- 5.4. Uma frente de esquerda em diálogo com a redemocratização: radicalização estética e política na temporada paulista, 285
- 5.5. Estudo de caso ou o povo entra efetivamente em cena: Marina Euzébio, 297
- 5.6. A defesa de um projeto autoral: popular, mas nem tanto..., 308

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS, 318**

### **REFERÊNCIAS DE PESQUISA, 324**

- 1. Referências Bibliográficas, 324
- 2. Entrevistas Orais, 337
- 3. Periódicos Citados, 339

## UMA “PEÇA-PROCESSO” QUE DESCORTINA ASPECTOS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

A PRIMEIRA VEZ QUE OUVI FALAR EM *O ÚLTIMO CARRO* FOI EM 2011, por indicação de alguns pesquisadores que a descreveram como “*aquela peça importante que ninguém pesquisou*”. Ao fazer a leitura do texto, ele não me despertou nada de singular e, silenciosamente, eu me questioneei como a peça realmente tinha obtido tanto sucesso nos idos de 1970, ainda mais sendo escrita por volta de 1964. Alguns anos depois tomei contato efetivo com a montagem quando trabalhei na organização do acervo de seu diretor e autor.

Durante esse período localizei uma vasta documentação e percebi que realmente se tratava de uma peça significativa para os estudos da cultura no contexto de modernização autoritária e excludente. Despertou minha atenção a ausência da classe média no texto e sua proposta de representação do popular, pouco idealizada se comparada com as produções dos anos 1960, mas relativamente otimista em seu desfecho. Diante das tensões e dos impasses encontrados neste objeto histórico, optei por fazer um estudo verticalizado dessa *peça-processo*, que pudesse contemplar seus diversos hibridismos.

Desse modo, meu objetivo foi analisar os impasses em torno do popular na montagem de *O Último Carro*, espetáculo do *Grupo Opinião*, com texto e direção de João das Neves. A escolha desse recorte se deu em função das discussões que ela despertou no cenário artístico-cultural principalmente no que tange à construção de uma dramaturgia popular e uma encenação que dialogava com esses pressupostos. Observei que a percepção do popular engendrada dentro do produto cultural analisado foi se modificando na transição de uma década para a outra: primeiro como representação, depois enquanto presença efetiva

na montagem. Entender essas nuances foi a principal motivação para a construção deste livro.

*O Último Carro* começou a ser escrita em 1964, mas estreou apenas em março de 1976. Fez temporadas no Rio de Janeiro (Teatro Opinião) e em São Paulo (Bienal Internacional de Arte de São Paulo). Alcançou sucesso de crítica e público, recebendo mais de vinte premiações, incluindo o Mambembe, o Molière e o Quadrienal de Praga. Nela, é retratada a situação de sujeitos com vidas precárias e que cotidianamente se deslocam pela cidade utilizando o trem como meio de transporte. Não existem protagonistas ou personagens centrais e o eixo estrutural na narrativa é a percepção de que o trem está desgovernado, metáfora comunista da História desde a Revolução Russa. Em meio ao caos coletivo, alguns trabalhadores se organizam para evitar o desastre e tentam conduzir os demais passageiros para o último vagão do trem, mas encontram uma série de percalços. Ao final da peça, o trem efetivamente se choca, mas os passageiros do último carro conseguem sobreviver e modificar suas trajetórias.

A peça consiste numa releitura das classes populares – eixo estrutural da narrativa – dentro de um processo de modernização altamente violento e excludente. Além disso, traz a convicção de que aquele povo idealizado por parte da produção artística realizada antes do golpe civil-militar não existe mais ou talvez nunca tenha existido. Não se trata apenas de uma metáfora do Brasil, seria mais a expressão formal da matéria social.

A partir de tais referências, objetivou-se compreender não só como o popular foi mobilizado na dramaturgia e na encenação, mas também as articulações temporais contidas na *peça-processo*. Por esse aspecto, serão investigadas duas temporalidades: o momento de escrita (1964-1967) o de montagem (1976-1978). Foi necessário, ainda, incluir a observação de uma terceira temporalidade, incorporada por meio da memória, e que a todo momento tensionava o passado indicando novas possibilidades interpretativas no presente. A partir das entrevistas realizadas através da metodologia da história oral, constatou-se que a memória construída em torno da peça embaralhava as temporalidades da escrita e da encenação, de modo que não poderia ser ignorada.

Trata-se de uma *peça-processo*, no sentido de um produto cultural que permite visualizar as modificações do tempo histórico, que através da diacronia e da sincronia pode alcançar a construção de um

objeto da história e da sua própria compreensão, com suas ambiguidades e deslocamentos principalmente quando se pensam em regimes ditatoriais.

Uma experiência empírica que contribuiu para a elaboração da categoria de *peça-processo* foi assistir ao espetáculo *O Rei da Vela*, do *Grupo Oficina*, em novembro de 2017. Ainda que com o mesmo texto da peça estreada em 1967, ela dialogava radicalmente com o contexto atual de afastamento da presidente Dilma Rousseff. A continuidade da direção de Zé Celso contribuiu para que o mesmo espetáculo pudesse descortinar dois tempos históricos distintos, 1967 e 2017.

De acordo com Jacques Le Goff, “A cultura histórica não depende apenas das relações memória-história, presente-passado. A história é a ciência do tempo. Está estritamente ligada às diferentes concepções de tempo que existem numa sociedade” (LE GOFF, 2014, p.54). No caso da peça em questão, buscou-se observar a noção de tempo enquanto tessitura fundamental para a compreensão da história e dos diversos tempos sociais que gravitam em torno das sociedades. Foi fundamental a articulação de tempos múltiplos, que ora dialogam entre si, ora fragmentam-se para a melhor compreensão de determinados aspectos.

Ao longo da pesquisa foi perceptível a dificuldade de inserção da peça em determinadas categorias canônicas. Entende-se que essas tensões se deram exatamente pela junção de diversos elementos engendrados no tempo histórico entre 1964-1978. Dessa forma, no âmbito do texto a peça dialogaria com a matriz de dramaturgia comunista, um conceito aberto que não submete as obras ao crivo do partido, mas explora as afinidades entre obra e pressupostos vinculados à cultura política comunista. No entanto, no âmbito da encenação, faria uso de alguns pressupostos do que viria a ser conhecido posteriormente como Nova Esquerda, conceito político focado nas práticas dos movimentos democratizantes que tiveram início ao longo dos anos 1970. Em alguma medida, o conceito era uma forma de se opor à chamada velha esquerda, principalmente aos comunistas e trabalhistas.

O foco de análise na discussão do popular se fez central para revelar essa multiplicidade presente na peça, pois a passagem da cultura de matriz comunista para a *Nova Esquerda*, em meados dos anos 1970, indicou um reposicionamento das categorias de povo e popular nas estratégias e nos discursos das esquerdas.

Existem complicações interpretativas nas duas pontas ideológicas: a primeira seria o fato de ser uma peça de matriz comunista, mas que tira de cena a classe média e as representações em torno da aliança de classe. A segunda consiste na tentativa de aproximação de alguns pressupostos do que viria a ser a *Nova Esquerda*, mas sem a idealização de uma classe trabalhadora virtuosa com ênfase na valorização do basismo, da autonomia organizativa e da subjetividade do trabalhador.

De acordo com Hélène Rivière d'ARC, o basismo foi originado de diversos grupos oriundos da Igreja Católica [através da Teologia da Libertação] e da esquerda intelectualizada. Trata-se de uma interpretação “valorativa da participação popular na implantação de programas sociais urbanos localizados, no contexto da redemocratização do País” (D'ARC, 1997, p. 235). Ela acredita que na transição da década de 1970 para 1980, existiu um contexto político onde a participação social, as lutas urbanas travadas nas grandes cidades e a forte repercussão dos movimentos de bairro contribuíram para a valorização das classes populares e sua presença no centro das discussões políticas.

Em alguns momentos essas categorias podem ser notadas, mas não tinham o intuito de homogeneizar os sujeitos para construir a imagem das classes populares sem contradições ou uníssonas. Essas duas pontas ideológicas serão observadas ao longo da pesquisa, a fim de compreender como foram incorporadas no texto e na montagem.

Uma categoria importante para compreender essa perspectiva é a de *sintoma*, constantemente abordada por Ismail Xavier (2006a) ao longo de sua obra. Trata-se da possibilidade de ler obras artísticas não como reprodução ou imitação de uma realidade, mas como *sintoma* de um determinado contexto político vindouro. De acordo com Ana Carolina Silva e Ana Maria Rudge, “a etimologia da palavra sintoma vem do grego [...] e significa a incidência de coisas juntas. [...] De modo geral, sintoma é considerado sinônimo de indício, sinal da existência de algo” (SILVA; RUDGE, 2017, p.225). O texto e a encenação de *O Último Carro* serão lidos também como indícios de um tempo que se transformou rapidamente, a partir do momento que sinalizavam elementos da conjuntura que o campo artístico próximo do PCB, ainda não tinha observado ou aderido enquanto proposta política.

Não se justifica com isso, que a peça anunciava o futuro, mas que no momento de sua encenação (1976-1978) indicou várias disputas que se

desenrolariam nos anos seguintes entre os intelectuais comunistas e a *Nova Esquerda*. Ela pode, inclusive, ser pensada como uma experiência estética que tentou articular essas culturas políticas de acordo com a mudança do tempo histórico. É como se o texto teatral fosse seu elo com a cultura política comunista e sua encenação, a tentativa de diálogo com os novos sujeitos que emergiam na política, em especial as classes populares.

Torna-se fundamental compreender as leituras que os polos teórico-políticos mobilizados na análise da peça fizeram do popular: o PCB e os pressupostos da *Nova Esquerda*. Importante lembrar que se tratam de blocos monolíticos já que haviam diferentes correntes, perspectivas e grandes debates internos de cada um deles. Entende-se que polos não se opunham diametralmente, mas a peça permitiu ressaltar algumas diferenças existentes entre eles.

Se a peça efetivamente leu os *sintomas* do que viriam a ser esses embates, é importante compreendê-los. De acordo com Napolitano “a tensão entre a militância cultural comunista e a militância cultural católica, essa apoiada pela intelectualidade radical socialista não percebista, não foi uma novidade dos anos 1970 e 1980” (NAPOLITANO, 2017, p.277). No entanto, a partir desse momento acirrou-se a disputa sobre antigas e novas formas de construção da política. De acordo com Eder Sader, o período entre 1978 e 1985 ficou marcado como um momento decisivo na incorporação de uma nova forma de sistema político. Entre as rupturas, uma questão notória “é certamente a que cruza a história do movimento operário, ou das ‘classes populares’, ou dos ‘setores dominados” (SADER, 2001, p.26). Essa ruptura entre os dois polos teóricos foi perceptível na transposição da dramaturgia para o palco, e fundamentou a necessidade de observação da temática popular como parâmetro central de análise da peça.

Sader justifica que a hesitação com a nomenclatura indicava a própria novidade na forma como as classes populares se colocaram em cena.

O impacto dos movimentos sociais em 1978 levou a uma revalorização de práticas sociais presentes no cotidiano popular, ofuscadas pelas modalidades dominantes de sua representação. Foram assim redescobertos movimentos sociais desde sua gestação no curso da década de 70. Eles foram vistos, então, pelas suas

linguagens, pelos lugares de onde se manifestavam, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas (SADER, 2001, p.26-27).

Essa perspectiva indicava a abertura de novos olhares para os sujeitos oriundos das classes populares, o que incluía maior valorização do trabalho comunitário, grande inserção dentro do movimento sindical, apoio às greves, além de grande valorização da vida nas comunidades e da autonomia dos trabalhadores. “Essa perspectiva seria reforçada pela emergência dos operários e dos movimentos sociais de periferia como atores políticos importantes, a partir de 1978, bem como serviria para construir uma crítica contundente ao campo nacional popular” (NAPOLITANO, 2017, p.277). Mesmo com a mudança da conjuntura, o PCB não travou grande dicom os novos sujeitos, fortalecidos principalmente nas lutas travadas no espaço público.

Com a fundação do Partido dos Trabalhadores, em 1980, a crise se potencializou diante dos caminhos escolhidos para a intervenção política. “Animado pela esquerda não comunista, o PT era publicamente defendido pelos novos dirigentes sindicais e se propunha a ser um partido-movimento crítico do aliancismo, do ‘centralismo democrático’ dos comunistas e da política institucional” (NAPOLITANO, 2017, p. 281). O PCB, por sua vez, continuou defendendo o *frentismo democrático* com vistas a tomada de poder pelas urnas. Essa estratégia foi alimentada principalmente com a vitória eleitoral do MDB, em 1974. Nesse momento o partido havia elegido 16 senadores entre os 22 eleitos, além de 161 deputados. A partir desse momento, o PCB passou a se dedicar principalmente a disputa dos espaços de política institucional, colocando cada vez menos ênfase nas lutas que eram travadas no campo e nos espaços urbanos.

Feita essa incursão, é possível afirmar que, no que tange à relação da peça com a dramaturgia de matriz comunista, identificaram-se pontos de contato, como a reconfiguração da representação do povo, a perspectiva de transformação da sociedade, a defesa da racionalidade e a crítica contundente à religião, além da presença do personagem Deolindo, operário dotado de valores comunistas.

Por outro lado, no contexto de sua encenação, existe a negativa de pressupostos fundantes desta dramaturgia e a presença de *sintomas* de

alguns elementos constituintes da *Nova Esquerda*: a ausência de classe média; a impossibilidade de uma aliança de classes; o povo enquanto sujeito de seu destino; o protagonismo do trabalhador, que não é mais guiado pela intelectualidade; a tentativa de diálogo com a Igreja e as Comunidades Eclesiais de Base; e, por último, a presença das classes populares como atores da montagem.

Outros *sintomas* da nova conjuntura são notáveis. A peça teve sua escrita finalizada no ano anterior às greves de Contagem e Osasco (1968) e sua encenação saiu de cartaz em São Paulo quando foram iniciadas as greves do ABC (1978), dois anos antes da fundação do Partido dos Trabalhadores, em 1980. Essa perspectiva interpretada a partir do texto dramático potencializou-se principalmente quando analisada em conjunto com a encenação, entre 1976-1978. Exatamente neste período se constrói, no próprio debate acadêmico, um outro olhar sobre o popular, como a realização do seminário e a publicação do livro “*A cultura do povo*” (1979), fruto de um amplo debate sobre as classes populares que ocorreu na PUC-SP com a presença de importantes pesquisadores brasileiros.

A partir das novas reflexões engendradas nesse contexto, buscou-se compreender o popular enquanto representação de uma forma de ação das classes populares. Por influência do trabalho “*Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*”, de Ecléa Bosi, a noção de *classes populares* foi pensada na chave da singularidade e não da uniformidade.

Bosi sustenta que compreender aspectos das classes populares e de sua cultura é uma tarefa complexa, por se tratar de uma coletividade que se iguala por meio de uma experiência de classe, mas não nas formas de pensar e agir. A partir de Gramsci ela explicita que em termos de estruturas ideológicas da sociedade existe uma chamada “cultura erudita”, mas também uma cultura criada pelo povo que se opõe as estruturas oficiais. “Há nesta última, é verdade, estratos fossilizados, conservadores, e até mesmo retrógrados [...] mas também há formas criadoras, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes” (BOSI, 1981, p.63-64). Essa interpretação tem relevância para a pesquisa porque, ao invés de homogeneizar as classes populares, tenta compreender seus sujeitos em sua complexidade e diversidade. A peça analisada parte da mesma problemática e seus personagens

representam as complexidades de viver em um país governado por uma ditadura que teve como política de Estado a exploração das classes já desfavorecidas através de um rígido arrocho salarial.

A partir desses indícios é possível compreender a importância do teatro como objeto de estudo do campo da História. Ao se investigar a história do teatro brasileiro, é notório que um de seus momentos de maior destaque foi no contexto da ditadura militar. Em meio à censura e ao estado de exceção, o teatro se projetou, ampliou o seu repertório e construiu importantes peças para a compreensão da história do Brasil. Os debates em torno da resistência cultural, formulados no campo teatral, alcançaram grande repercussão entre as esquerdas e pautaram importantes ações de oposição ao regime militar no campo das artes.

Atualmente o conceito de resistência tem sido constantemente revisitado e sua gênese remonta principalmente o contexto da Segunda Guerra Mundial, nas lutas travadas contra o Nazismo e o Fascismo. De acordo com Maria Paula Araújo, que refletiu sobre a resistência de maneira mais ampla, “toda luta de resistência se faz, em primeira instância, em defesa da legalidade, da democracia, e dos direitos humanos. Ela é uma forma de luta típica dos momentos de quebra de legalidade” (ARAÚJO, 2000, p.123).

Marcos Napolitano (2017) também tem discutido a questão com foco na resistência ao regime militar brasileiro. O historiador buscou demonstrar principalmente os problemas da homogeneização da noção de resistência. Para ele, o espaço da resistência era plural, não sendo possível uma visão unidimensional e sem contradições. De acordo com sua perspectiva, existiam quatro grandes atores da que pautaram debates no âmbito da resistência brasileira: “(i) os liberais, (ii) os comunistas (iii) os grupos contraculturais e (iv) a nova esquerda surgida nos anos 1970” (NAPOLITANO, 2017, p. 23). *O Último Carro* se encontrava dentro do campo da resistência cultural ao regime e dialogou com tendências do grupo dos comunistas e da Nova Esquerda.

Nesse contexto, o *Grupo Opinião* assumiu papel proeminente. Suas intensas atividades artísticas e políticas fizeram dele um importante polo de aglutinação das esquerdas, sendo um dos divulgadores do frentismo cultural vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). O PCB fez a leitura de que era importante a formação de uma frente ampla que pudesse, através da cultura, travar diálogos com outros

setores e reivindicar liberdades civis e políticas através de obras culturais. Para Napolitano, o frentismo cultural vinculado pelo PCB foi apropriado principalmente dos textos de George Lukács e se construiu sobre três pilares básicos: “a) ocupação dos circuitos mercantilizados e institucionais da cultura; b) busca de uma estética nacional- popular; c) afirmação do intelectual como arauto da sociedade civil e da nação” (NAPOLITANO, 2011, p.2).

O grupo foi fundado por ex-integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e também militantes do PCB, poucos meses depois do golpe civil-militar de 1964. Durante o seu período de existência, entre 1964 e 1982, ele produziu peças, shows, concursos e seminários. Apesar do vasto repertório de atividades, foi no campo teatral que o grupo alcançou maior repercussão e foi projetado nacionalmente.

*O Último Carro: ou as 14 estações* pode ser considerado o espetáculo de maior notoriedade do *Opinião* nos anos 1970. Interessa analisar as complexas articulações temporais contidas no objeto, compreender como a montagem dialoga tanto com a retomada comunista dos palcos, quanto com pressupostos do que se nominou *Nova Esquerda*, com o contexto de relativa abertura política dos anos 1970, assim como sua singularidade em relação às outras montagens do período.

### **I. Hibridismos: porque uma peça-processo?**

Um dos objetivos desta pesquisa é compreender as complexas articulações temporais contidas na *peça-processo* durante as décadas de 1960 e 1970, quando ocorrem a sua escrita e montagem, respectivamente. Entende-se que a operação historiográfica realizada a partir de *O Último Carro* poderá tornar compreensível parte significativa do processo histórico ao longo de duas décadas da história brasileira.

A dupla temporalidade de escrita e encenação já expõe uma complexidade. O mesmo produto cultural foi gerado em tempos distintos e cercado de ambiguidades no que tange ao campo cultural e à conjuntura política. Por essa razão, *O Último Carro* pode ser analisado na perspectiva de uma *peça-processo*, aquela que permite compreender o tempo histórico ao longo de uma extensão de tempo abrangente, mas com o mesmo sujeito assumindo o protagonismo nos diversos momentos. Também sujeito a ressignificar suas experiências e ser

modificado pelos contextos que dialogaram na passagem do tempo. É comum investigar montagens teatrais escritas em determinado período e encenadas nos anos posteriores em diferentes lugares e por diferentes diretores. O que não é comum é o processo ser gestado com relativa distância temporal, mas pelo mesmo ator social e com a utilização do mesmo texto.

Esta complexa urdidura temporal da peça permite a compreensão de momentos determinantes da ditadura militar brasileira: a conjuntura imediatamente posterior ao golpe civil-militar [quando a peça é escrita] e a efetivação de uma política da “distensão”, que pode ser percebida na própria aproximação do Estado com o teatro através de sua política cultural, [quando a peça é encenada]. Entre os dois momentos-chave, observa-se uma série de eventos que compõem este arco de tempo dialético e que têm relação direta com o mesmo contexto: a derrota da guerrilha e seu esfacelamento, o teatro de vanguarda como proposta estética, a crescente concentração de renda em detrimento da população pobre, a emergência de uma outra esquerda e a ascensão da indústria cultural.

De acordo com o Renato Ortiz, nos anos 1940 e 1950 existia na sociedade brasileira uma incipiente indústria cultural e um mercado de bens simbólicos. É nesse contexto que tem início o desenvolvimento de uma racionalidade capitalista e uma mentalidade gerencial no que tange aos produtos culturais. Ele entende que a indústria cultural seria o prolongamento das técnicas utilizadas na sociedade fabril, expandidas para o setor da cultura. Ambas teriam a função de garantir a ampliação do consumo dos produtos. Em sua análise, a caso brasileiro teria uma singularidade na medida em que o processo de expansão da indústria cultural se deu durante uma ditadura militar. “No Brasil, o advento da indústria cultural implicou a valorização dos imperativos de ordem econômica na esfera da cultura. [...] Entre nós é o Estado Militar quem promove o capitalismo em sua fase mais avançada. Em que medida esse traço recoloca a temática da despolitização?” (ORTIZ, 1989, p.153). Ele aponta que essa singularidade pode ter resultado em um contínuo processo de despolitização da sociedade através dos meios de cultura de massa, como a televisão e a imprensa.

Lidos sob esta conjuntura, o texto e a montagem apresentam aspectos relevantes de investigação. 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 pertencem às classes populares e são lidos como resultado do processo de concentração capitalista. Dentre eles, há operários, mendigos, prostitutas, bêbados, camponeses e assaltantes. Diferente de outras produções do período, a classe média estava ausente. Um dos argumentos sustentados nesta pesquisa para essa “exclusão”, que contestava inclusive o *frentismo* do PCB, seria a decepção com o golpe civil-militar e a descrença de que a classe-média pudesse guiar os rumos políticos do país. Nesse sentido, a ênfase foi dada ao trabalhador que, a partir da experiência e das dificuldades do cotidiano, teria maior capacidade de reagir nos momentos de crise. Ainda que a peça contestasse o *frentismo*, não deixa de ser interessante observar que o trabalhador que lidera o grupo tem um perfil reflexivo, “intelectual” e racional. Mesmo rompendo com elementos da matriz comunista, alguns deles ainda são perceptíveis.

Ainda que contenha uma visão relativamente positiva do poder de transformação social das classes populares, a peça não percebe o povo de forma coesa ou romantizada. De acordo com Mariana Rosell, “o teatro engajado brasileiro das décadas de 1950 e 1960 foi marcado por uma representação idealizada do popular enquanto bloco homogêneo vocacionado para a revolução, representação que destoa da que João das Neves propõe em O Último Carro” (ROSELL, 2018, p. 23). Na peça, as classes populares são retratadas como ambíguas e contraditórias, como qualquer classe social. Talvez por esse motivo, o popular apareça em cena de forma pouco idealizada, mas com alguns personagens que seriam agentes transformadores da realidade em que vivem.

O eixo estrutural da narrativa é a metáfora do trem desgovernado, transversal à vida e à morte dos sujeitos. De acordo com Marcos Napolitano, “a partir deste mote, a peça encenava as “várias alternativas diante das quais se encontra o povo brasileiro”: irracionalismo, o conformismo, marginalismo” (NAPOLITANO, 2017, p. 187). O texto desvela as alternativas que João das Neves apresentou para as esquerdas do período. A peça defende um projeto de Brasil e indica quem seriam os sujeitos mais

preparados para conduzi-lo, pois seria exatamente a precariedade e a opressão às quais o povo é submetido cotidianamente que permitiriam maior destreza para lidar com situações adversas.

O texto da peça permite interpretações instigantes e terá lugar de destaque na pesquisa. Suas ambiguidades podem ser notadas também na produção de outros artistas de inspiração marxista que vivenciaram o período da ditadura militar. De acordo com Napolitano, durante os anos setenta alguns artistas vinculados ao PCB foram responsáveis pela produção de obras singulares que conseguiram alcançar projeção e grande aceitação do público de classe média, mesmo com temas que não dialogavam diretamente com seu cotidiano. “Estes conteúdos híbridos mesclavam elementos do nacionalismo, populismo, folclorismo, realismo socialista, temperados por uma estética narrativa e realista, herdada, sobretudo, da cultura europeia do século XIX. Por outro lado, não descartavam elementos herdados do projeto moderno brasileiro” (NAPOLITANO, 2014b, p. 33). Percebe-se que, politicamente, ela dialoga tanto com a matriz comunista quanto com os pressupostos que vieram a constituir a *Nova Esquerda*, o que possibilita pensá-la a partir do conceito de “processos de hibridação” desenvolvido por Nestor Canclini. Nesse caso, trata-se de um hibridismo tanto formal quanto ideológico.

O autor faz a discussão do conceito a partir da América Latina e entende que ele pode ser usado para descrever diversos processos, entre eles o de descolonização, os cruzamentos de fronteiras, além de fusões artísticas, literárias e comunicacionais. Ele adverte que o objeto de estudo não é a hibridez em si, mas os processos de hibridação. Para Canclini, “a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização da América Latina” (CANCLINI, 2008, p. XVIII). Nesse sentido, interessa compreender o aspecto híbrido da obra teatral em destaque. Essa perspectiva surge no momento em que se torna problemático vincular a peça a uma única influência política ou concepção estética, além de sua inserção na crescente indústria cultural brasileira.

Ao pesquisar a montagem de *Gota D'Água*, peça contemporânea da montagem de *O Último Carro*, Miriam Hermeto chegou à

conclusão de que se tratava de uma obra híbrida a partir do momento que implodiu “as fronteiras rígidas entre a arte engajada e o consumo capitalista, entre a cultura erudita e a popular, entre o prazer da fruição e as funções políticas pragmáticas” (HERMETO, 2010, p. 27). No caso da peça analisada percebe-se também o seu hibridismo, mas ele se dá com outras nuances. Trata-se também de uma obra engajada, gestada dentro do mercado capitalista e com investimentos de grande produção. Este produto cultural dialoga exclusivamente com a dramaturgia popular e buscou reproduzir a ideia de verossimilhança no linguajar e na estética popular [sem os elementos artísticos que permitam uma aproximação mais poética da obra, como no caso de *Gota D’Água*]. A mistura de atores profissionais com homens e mulheres oriundos das classes populares demonstrou uma tentativa de diálogo efetiva com o popular, um dos aspectos que a faz dialogar com uma nova visão sobre o povo, centrada no trabalhador como protagonista e sujeito da ação.

A própria temporalidade da peça deixa entrever outros hibridismos presentes na obra e em seus tempos subjetivos e históricos. Entre o processo de escrita e o momento da encenação o produto final contou com um hiato de dez anos. O período, aparentemente curto, foi de intensas experiências históricas no Brasil, especialmente no campo da política e das manifestações artísticas. Torna-se importante ressaltar que, quando a peça foi escrita, o autor encontrava-se vinculado ao PCB, mas ela não teve apoio por parte de seus companheiros de partido e tampouco de grupo. Quais motivos teriam levado o *Grupo Opinião* a recusar sua montagem? Será possível encontrar relações entre a negativa da peça e a defesa da *aliança de classes* por parte do PCB e do *Opinião*? Quais as aproximações de *O Último Carro* com a cultura comunista, o *frentismo* cultural e os diálogos com o PCB? Entende-se que texto e encenação partilharam dessas referências [ora com adesão, ora com negação], mas não se reduzem a isso. A partir desses questionamentos foi possível verificar como a peça tornou-se uma obra híbrida, mosaico de múltiplas influências temporais, artísticas e políticas.

Por se tratar de uma *peça-processo*, o tempo histórico será observado com apurado cuidado, numa análise que considera a dupla temporalidade a partir do momento que texto e montagem foram produzidos em tempos diferentes e que, além disso, dê conta do fato de

ambos estarem em intenso diálogo com as questões pertinentes aos seus respectivos tempos. A necessidade de inclusão de uma terceira temporalidade (2012-2019) contribuiu para uma interpretação que percorreu também o presente. A partir dos novos sentidos dados à peça nas entrevistas orais, dialogaram múltiplos tempos através de uma periodização bem demarcada e com várias camadas de sentidos.

De acordo com Antoine Prost, “a periodização identifica continuidades e rupturas, abre caminho para a interpretação. Ela torna a história não propriamente inteligível, mas, pelo menos, suscetível de ser pensada” (PROST, 2008, p.108). Busca-se entender uma obra que tem um arco de tempo complexo, com temporalidades múltiplas que se perpassam. Temas centrais da história política brasileira influenciam o objeto ainda que indiretamente: a derrota de 1964, a euforia dos anos 1967-68, a repressão violenta e nova derrota 1969-1973, o recuo político pecebista, o novo *frentismo* de 1974-1976 e seus dilemas, assim como a busca de alternativas para uma reconfiguração do nacional-popular no campo cultural.

De acordo com Reinhart Koselleck, “toda sincronia contém sempre uma diacronia presente na semântica, indicando temporalidades diversas que não posso alterar” (KOSELLECK, 1992, p. 141). Nessa perspectiva, a peça analisada oferece possibilidades de construção do conhecimento histórico a partir da compreensão de suas articulações temporais. Questões centrais surgem dentro dessa problemática. Por que existe uma distância temporal significativa entre texto e encenação? Como texto e peça se tornaram diferentes produtos culturais? Como autor e obra se articulam nessa passagem do tempo? Como os sujeitos entrevistados observaram essa experiência no presente?

Na chave diacrônica surge o contexto histórico que permeou a experiência e indica perguntas fundamentais para essa compreensão: Quais as principais modificações do campo político brasileiro ao longo dessas duas décadas? Quais as mudanças estruturais relativas à arte de resistência ao regime militar? Como o Estado atuou no campo cultural ao longo desse período? Como a política cultural do PCB influenciou artistas e grupos nesse contexto? A partir destas respostas foi possível compreender a sincronia da cena principal, ou seja, a própria peça.

Interessa também entender o porquê da escolha de retomar o texto dez anos depois de sua premiação e como ele foi ressignificado para

dialogar com este novo contexto. Buscou-se identificar como o governo reagiu à montagem da peça nas documentações internas e em seus processos de censura, quais as escolhas artísticas ela apresenta, assim como a reconfiguração da conjuntura política que permitiu a montagem do texto em diálogo com as novas questões colocadas pelo campo artístico e político. Em outras palavras: como a peça se modifica e deixa-se modificar pelo contexto dos anos 1970?

No texto e na montagem de *O Último Carro* escolhas estéticas e políticas são permeadas por diferentes perspectivas. Ainda que o texto tenha referências brechtianas, no que tange ao teatro épico, sua concepção é realista. Ao mesmo tempo em que defende o retorno da palavra, também se coaduna com elementos do teatro de vanguarda [o crítico Sábato Magaldi considerou *O Último Carro* uma das quatro peças que melhor exploraram o espaço cênico no Moderno Teatro Brasileiro]; apropria-se das referências de Brecht no texto, mas a encenação se apropria da ideia de catarse aristotélica; pretende uma nova leitura sobre o povo, mas sua inserção tem como objetivo atingir a classe média, ainda que com a participação de atores das classes populares.

Mesmo com forte engajamento e importante dimensão política, *O Último Carro* é um espetáculo de características ambíguas, de tênues relações entre a arte e poder, entre intelectuais, produtores e artistas. A perspectiva central dessa pesquisa é que a análise da *peça-processo* *O Último Carro* permitirá compreender não apenas o seu processo de escrita e montagem, mas também os impasses em torno do popular mobilizados pelas esquerdas durante os anos de 1960 e 1970.

## **II. Diálogos com o popular: múltiplas possibilidades interpretativas**

Em 2016 foi publicado o livro *Os miseráveis entram em cena (1950-1970)*, de autoria de Marina de Oliveira. A pesquisa analisa dez textos teatrais brasileiros em que as classes populares ou os “miseráveis” são retratados. Para a autora, os miseráveis seriam o grupo dos oprimidos, que incluem principalmente moradores das periferias e do campo como “boias-frias, os enxadeiros, os pedreiros, os empregados da limpeza, as empregadas domésticas, as prostitutas pobres, os delinquentes, os biscateiros, os mendigos, etc” (OLIVEIRA, 2016, p.8). De modo geral, os miseráveis seriam os sujeitos pertencentes as classes oprimidas.

O grupo dos oprimidos é o mesmo retratado em *O Último Carro*, mas a peça não foi analisada no livro. Curiosamente, *Gota D'Água* foi inserida, embora o universo de oprimidos retratados na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes fosse menos panorâmico do que na obra de João das Neves.

Existiria um deslocamento da peça no que tange à sua inserção na historiografia nacional? A polifonia de sentidos poderia ser uma das razões para este desencontro? A peça poderia ser inserida nas categorias de teatro engajado e teatro popular? Estas ambiguidades acabaram por fomentar uma menor apropriação pela memória social?

De acordo com o Dicionário do Teatro Brasileiro o primeiro termo – teatro engajado – refere-se aos artistas e dramaturgos que “durante os anos da ditadura militar, mesmo restritos pela censura e arriscando a integridade física [...] construíram um foco de resistência artística, e escreveram e encenaram peças que tratavam direta ou indiretamente da situação política do momento” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 446). O próprio João das Neves é mencionado como um representante dessa vertente diante de sua produção no período. No que se refere ao “teatro popular”, a conceituação é mais complexa e são múltiplos os significados apresentados no verbete. A acepção mais comumente aceita supõe uma oposição entre erudito e popular, de modo que o primeiro excluiria a possibilidade das camadas populares acessarem o edifício teatral. Ainda no século XIX europeu, surgiram grupos dispostos a questionarem a hierarquia e a necessidade de ampliação do público teatral.

No Brasil, apenas em meados do século XX alguns artistas começaram a tornar pública a vontade de se fazer um teatro que representasse os interesses do povo. Nessa perspectiva, destacaram-se as experiências de Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, os grupos Teatro Popular do Nordeste, Teatro Popular de Arte, Teatro Popular Brasileiro e Teatro Experimental do Negro, para citar alguns. É importante lembrar que nem toda obra que reivindica o estatuto de “teatro popular” é engajada dentro de um aspecto político. Eventualmente, o teatro popular pode ter uma dimensão política, mas essa não é a sua característica principal. Talvez por essa razão *O Último Carro*, num primeiro momento, pareça não pertencer a essa categoria.

A longa análise do Dicionário do Teatro Brasileiro recaiu principalmente sobre o conceito de teatro popular formulado por Augusto

Boal no livro *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. A partir de uma defesa da abordagem adotada em sua própria obra, ele propõe que o teatro popular seja dividido em quatro categorias: *i. teatro do povo e para o povo*; que tem o intuito de fazer circular peças na perspectiva de transformação das classes populares. Não se trata de um rebaixamento da linguagem, mas de uma reelaboração na forma estética. Geralmente são apresentadas nas ruas, praças, circos, sindicatos e têm o povo como principal interlocutor. *ii. Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não é o povo*; que seriam as peças de artistas de classe média engajados com o teatro popular, mas com o objetivo de atingir a própria classe média para que conheçam a experiência popular. *iii. Teatro de perspectiva antipopular*, cujo destinatário é o povo e por onde a ideologia das classes dominantes seriam disseminadas. *iv. Teatro feito pelo povo e para o povo ou o teatro-jornal*; que destacaria a participação do povo também enquanto artista, que não mais se limita a agente passivo da produção cultural, mas também ativo e artista (BOAL, 1979). Ainda que se trate de um conceito direcionado para o trabalho que Boal buscou construir em um contexto específico, acredita-se que sua menção é importante pelo fato de demonstrar como a categoria popular foi pensada por artistas de diversas correntes.

No caso de *O Último Carro*, entende-se que a peça dialogou – em momentos diferentes de sua carreira – com algumas das categorias formuladas por Boal. Na temporada carioca, o destinatário era a classe média, mas alguns integrantes do elenco já pertenciam às classes populares da cidade do Rio de Janeiro e foram incorporados à montagem. Em São Paulo, a peça ampliou sua experiência popular e teve um elenco formado por artistas e não artistas pertencentes às classes populares. Também o público se ampliou a partir das parcerias com os sindicatos e com as CEBs (Comunidades Eclesiais de Base) que foram à Bienal Internacional de Arte de São Paulo assistir ao espetáculo. Na capital paulista, assumiu-se uma perspectiva mais radical no que tange a incorporação das classes populares. Importante salientar que ela continuou sendo uma peça idealizada por artistas de classe média e o público majoritário continuou sendo a mesma classe. No entanto, percebe-se um claro interesse de realizar um diálogo mais potente com as classes populares.

De acordo com Marcelo Ridenti, a década de 1970 permitiu aos artistas engajados uma multiplicidade de caminhos. Muitos se inseriram na indústria cultural, alguns buscaram o exílio e outros tentaram resistir à modernização conservadora. Artistas do último grupo “procuraram vincular-se aos novos movimentos sociais, que aos poucos iam-se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro” (RIDENTI, 2000, p. 334). Nessa perspectiva, explica-se a opção de grupos de artistas que passaram a atuar nas periferias de São Paulo, cujos exemplos emblemáticos seriam o Teatro União e Olho Vivo e o Núcleo Independente. De acordo com a pesquisadora Silvana Garcia, alguns elementos são perceptíveis na atuação dos grupos que realizaram o seu trabalho nas periferias paulistas: “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público de periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade” (GARCIA, 1990, p.124). Alguns desses elementos também podem ser percebidos em *O Último Carro*, embora se trate de uma superprodução dentro do mercado profissional. Em alguma medida, a presença das classes populares em cena ameaçava a própria classe artística, que por meio do sindicato dos atores, tentou impedir a participação destes por não serem “profissionais”.

Uma referência estética importante para a montagem e que dialoga com a presença das classes populares em cena é o neorealismo italiano. Na reportagem escrita por Miriam Alencar, antes da estreia no Rio de Janeiro, o diretor afirmou que “o tipo de cada um foi muito importante dando uma forma um tanto neo-realista” (Jornal do Brasil, 16/03/1976). Em entrevista concedida em 2016, Neves reiterou essa perspectiva e afirmou que o elenco da montagem “é de outro tipo, eu tinha um negócio como se fosse um filme neorealista, então eu não queria atores já formados e tal”<sup>1</sup>. Percebe-se a existência de aproximações da montagem com esta estética a partir do momento que ela tinha também uma perspectiva ética de atuação a partir de um contexto social específico.

Para Mariarosaria Fabris embora o neorealismo tenha se transformado em uma fórmula, não existiu um movimento que agrupou as diferentes manifestações do cinema engajado italiano. Para ela, o

---

1 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

que existiu “foi um determinado tipo de produção que tentou levar o público a refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade” (FABRIS, 1994, p. 56). A polifonia de sentidos dado ao que se conveniou chamar de neorealismo italiano permitiu que muitas obras artísticas – não apenas no campo cinematográfico – se identificassem com seus pressupostos políticos, como no caso de *O Último Carro*, que inseriu atores das classes populares na montagem.

O conceito de *culturas de coxia*, formulado por Miriam Hermeto (2010), será de fundamental importância para analisar a participação das classes populares na montagem. De acordo com a historiadora, ele corresponde às distintas visões de mundo existentes nos produtores e elenco que integraram montagens teatrais, no que se refere a aspectos políticos e artísticos. Em *O Último Carro* é possível observar que diversas “culturas de coxia” coexistiam. A análise do elenco e produtores será fundamental para explicitar esse ponto, principalmente porque mesclava atores profissionais e não atores selecionados em testes realizados pelo diretor tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Como exemplo, vale lembrar que Fernando Ramos, ator que interpretou o personagem *Pixote* no filme de Hector Babenco, foi “descoberto” pelo campo artístico no teste realizado para compor o elenco da peça em São Paulo. Nesse sentido, não dialogavam apenas atores e não atores, mas também classes distintas, pois diversos atores eram oriundos das classes populares. Dessa forma, a pesquisa pretendeu investigar todas as etapas do fazer teatral, do momento em que é concebido como texto dramático ao que é encenado e levado a público.

Quando Marcos Napolitano analisou a crítica cultural da nova esquerda intelectual engendrada no final de 1970, ele concluiu que a entrada de novos atores na cena política tensionou as formas de leitura da cultura popular e da sociedade. Essa abertura emergiria da percepção “dos operários e dos movimentos sociais de periferia como atores políticos importantes” (NAPOLITANO, 2017, p.284). Com o objetivo de interpretar a participação na peça das classes populares de forma não linear e orgânica foram realizados dois estudos de caso ao final dos capítulos que tratam da temporada carioca e paulista. Intitulados como “*Estudo de caso ou quando o povo entra efetivamente em cena*”, os tópicos tiveram como objetivo analisar a trajetória dos sujeitos oriundos das classes populares que atuaram na montagem. Na temporada

carioca, o estudo de caso abordou a trajetória de Cachimbo, legendária figura da noite carioca, que entrou na peça a convite de João das Neves.

Na montagem de São Paulo, a escolha recaiu sobre Marina Euzébio, que na época era cozinheira de um hospital e entrou na peça através dos processos de testes que tinham como objetivo encontrar “tipos físicos populares”.

Uma dificuldade da pesquisa foi localizar os sujeitos oriundos das classes populares depois de quarenta e três anos da estreia da peça. A maioria deles não seguiu carreira e, por isso, não foram encontrados. Não por coincidência, os artistas que eram de classe média seguiram carreira e foram localizados. Também eles contribuíram para a construção da narrativa dos ausentes do teatro e da história.

### **III. O teatro enquanto objeto da História: materiais e métodos para uma escrita histórica**

Em 2002, Tânia Brandão, escreveu que era urgente o “reconhecimento de que escrever História do Teatro é operar em um campo novo de estudos e de que este campo está longe da placidez intelectual” (BRANDÃO, 2002, p.201). Depois de dezesseis anos, várias pesquisas foram publicadas e contribuíram para demonstrar os múltiplos elementos que cercam o fazer teatral e podem ser analisados em perspectiva histórica: atuação, figurino, iluminação, cenografia, trilha sonora, interpretação, corpo, voz, canção e outros elementos que o circundam.

A questão da efemeridade da peça teatral foi tratada por Miriam Hermeto, que afirmou que “Ela (obra teatral) é a de mais difícil apreensão, exatamente em função da natureza efêmera do espetáculo. Como apreender os sentidos sociais, políticos, estéticos que se pretendia dar a uma prática cultural que foi pensada para durar instantes, depois de décadas”? (HERMETO, 2010, p.211). Mas isso não quer dizer que o teatro não possa ser um objeto da história: enquanto o teatro contribuir para a compreensão da experiência humana no tempo, ele será uma potente fonte histórica.

Para Berthold, “o teatro pulsa vida e sempre foi vulnerável às enfermidades da vida. [...] Enquanto o teatro for comentado, combativo – e as mentes críticas têm feito isso sempre -guardará o seu significado” (BERTHOLD, 2006, p.XI). É essa a dimensão humana que faz do

teatro objeto da História, ainda que sua efemeridade nos deixe perplexos ao analisá-lo sob a perspectiva histórica. Nesses momentos, o pesquisador do teatro age como o ogro da lenda descrito por Marc Bloch: “Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça” (BLOCH, 2001, p.54), mesmo quando o odor humano lhe parece distante.

Aos poucos, esse caminho tem sido trilhado e nos últimos anos várias pesquisas foram realizadas dentro da disciplina histórica, como o das historiadoras Tânia Brandão (2009), que pesquisou a companhia *Maria Della Costa*; Miliandre Garcia (2007), que analisou o *CPC* e a censura teatral; Rosângela Patriota (2007), que pesquisou a biografia de *Vianinha*; Katia Paranhos (2002) que pesquisou práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo e posteriormente se enveredou pelo teatro; Mariana Rosell (2018), que analisou a dramaturgia de matriz comunista nos anos 1970; a autora dessa pesquisa (2017a) que investigou a relação entre arte e política na peça *Liberdade, liberdade*, além de Miriam Hermeto (2010), que produziu um importante estudo sobre a peça *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Fora do campo do conhecimento histórico muitos críticos e teóricos também contribuíram para a análise do campo teatral durante o período da ditadura militar, seja através de pesquisas panorâmicas, biografias ou estudos voltados para aspectos da teoria teatral. Neste campo podem ser incluídos o clássico trabalho de Iná Camargo Costa (1996), a biografia de *Vianinha* escrita por Maria Silvia Betti (1997), o estudo sobre o teatro épico de Anatol Rosenfeld (2008), além das análises de Sábato Magaldi (2003 e 2008) e Yan Michalski (1979 e 1985), para citar alguns.

Se algumas lacunas dos estudos teatrais podem ser percebidas no campo do conhecimento teatral forma mais ampla, no caso do *Grupo Opinião*, do espetáculo *O Último Carro* e da trajetória de João das Neves elas são percebidas em particular. Fora do campo histórico foi elaborado o livro de Maria Helena Küner e Helena Rocha (2001) sobre o *Grupo Opinião*, e outras dissertações foram produzidas no âmbito dos cursos de Artes Cênicas, como a de Marília Henrique (2006), que analisa quatro peças de João das Neves; de Maria Marques (2016), que investiga o período que o diretor viveu no Acre; e de Roberta Carbone (2014 e 2022), que analisa as críticas do autor publicadas no jornal comunista *Novos Rumos* durante os anos 1960. No campo da disciplina histórica, ainda que pesquisadoras como Miliandre Garcia (2011a),

Kátia Paranhos (2012b) e a autora deste estudo (2017b) tenham se esforçado em pensar o *Grupo Opinião* e *O Último Carro* através de artigos, nenhuma pesquisa alentada os contemplou.

Esta lacuna historiográfica tem relação com a própria trajetória de João das Neves: em alguma medida, ele se tornou uma figura “marginal” dentro do *Grupo Opinião*, se comparado com a projeção de Vianinha ou Paulo Pontes. A opção de mudar-se do eixo Rio-São Paulo nos anos 1980 também pode ter relações com esta lacuna, inclusive pelo fato de que todo o acervo do *Grupo Opinião* estava em posse do diretor até sua doação para a sessão de Obras Raras, na Biblioteca Central da Universidade de Minas Gerais, em 2017.

Diante das dificuldades bibliográficas e da singularidade da pesquisa no campo teatral, pode-se concluir que incluir o teatro enquanto objeto da história é uma questão complexa. De acordo com Paul Veyne, “Tudo é história, exceto o que ainda não se compreendeu o porquê” (VEYNE, 1992, p.40). No caso dos estudos sobre o teatro brasileiro, entretanto, essa compreensão é partilhada com moderação. Não se trata de uma exclusão deliberada, mas tem relação com as dificuldades para a pesquisa do fazer teatral no campo da História. Existem ao menos três obstáculos iniciais: *i.* a escassa documentação; *ii.* a falta de uma metodologia específica; e *iii.* a dimensão efêmera da arte teatral.

No que se refere à escassez de documentos, a peça em questão é uma exceção. Foi utilizado um amplo arcabouço documental, que abrangeu a totalidade da temporalidade proposta. Para enfrentar o desafio da falta de um método específico de análise do texto teatral será utilizado o artigo escrito em parceria com Mariana Rosell (2017c), em que foi criado um modelo de análise da dramaturgia que contribuirá para a análise textual e documental.

No que tange à dimensão efêmera da arte teatral, partilha-se da perspectiva de Margot Berthold que afirma que “o mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz” (BERTHOLD, 2006, p.16). É importante salientar que o teatro se consome enquanto experiência estética e não temporal. Enquanto objeto da História, tem-se nesse momento o início da sua existência. Se tudo é história, cabe ao historiador atento decodificar novas formas de interpretação de novos temas e documentos.

A partir da análise dos índices documentais que compõem a peça (texto, rubricas, fotos, programas, etc.) tornou-se possível descortinar elementos diacrônicos que permitiram uma leitura da sociedade naquele contexto. Por tanto, a pesquisa fará uso de fontes documentais e orais. Uma primeira problematização tem relação com a complexidade de lidar com os arquivos pessoais, constituídos pelos próprios sujeitos históricos. Parte considerável das fontes utilizadas pertence ao Acervo João das Neves, surgindo daí a preocupação com esta questão. De acordo com Giselle Venâncio, “O arquivo privado pessoal permite vislumbrar uma “vontade de guardar”, de tornar público o privado, de exibir a exemplaridade da própria história” (VENÂNCIO, 2003, p.19). Nesse sentido, é necessário que o historiador perceba tais nuances ao interpretar o material e construa outros sentidos para além de seu titular.

Entende-se que durante toda a trajetória de *O Último Carro* o autor teve uma atuação na defesa veemente de um *projeto autoral* que consistia na percepção de que a peça era um patrimônio inalienável – na perspectiva do autor – e que não poderia ser reinterpretada ou reproduzida sem a sua avaliação. Interessante observar que a defesa de um projeto popular não implicava automaticamente em sua popularização. Pelo contrário, parecia haver grande resistência do autor em inserir a peça na indústria cultural fora do campo teatral, que já era reduzido pela própria singularidade de sua experiência. Observe-se, que depois que a montagem saiu de cartaz, em 1978, não ocorreu nenhuma montagem profissional da peça pois o autor **não aceitou** liberá-la caso ela não fosse realizada com o mesmo número de atores da montagem original.

Como se trata de um projeto já amplamente controlado por seu autor, buscou-se expandir o arcabouço documental da pesquisa e evitar a narrativa hegemônica do detentor do arquivo. Para tanto, foi fundamental recorrer às entrevistas orais e outros acervos documentais. Foram consultados: Funarte (RJ), Aperj, Acervo Digital da Unesp, Biblioteca Nacional e Centro Cultural São Paulo, além do próprio Acervo João das Neves.

As fontes foram divididas a partir da clássica definição de Tânia Brandão (2002), que discute uma tipificação específica para o campo teatral. Na tipologia proposta pela autora, e seguida nesta pesquisa, a divisão foi feita em três linhas gerais: *vestígios materiais primários*,

*vestígios materiais secundários* e *vestígios imateriais* (2009). A primeira refere-se a tudo que tem relação direta com a cena: itens como programas, fotos, músicas, imagens, diários de montagem, anotações dispersas, além das fontes orais. A segunda tipologia teria maior relação com a dimensão receptiva da peça, abrigando críticas, reportagens de jornal, cartas e documentação vinculada ao Estado (censura, por exemplo). A terceira se refere ao campo simbólico, que pode estar relacionado com o teatro enquanto lugar de memória e/ou sua relação com a sociedade.

Em relação às fontes concernentes à encenação propriamente dita, investigaram-se vestígios que permitiram conhecer os meandros do processo de criação diretamente vinculados à cena. Existem seis versões do programa de *O Último Carro*, impressas durante as duas temporadas. As fotografias da encenação também foram amplamente exploradas [aproximadamente 160], pois elas permitiram visualizar a dimensão estética da peça, figurinos, cenário, iluminação, assim como o processo de criação que foi amplamente registrado. Ainda no que tange ao cenário, foram utilizadas as fotografias da maquete, construída em 1976, e sua reprodução construída em 2015 para a Ocupação João das Neves. Foi localizado o áudio completo da peça e a trilha sonora, sendo ambos fundamentais para compreender as cenas e os efeitos sonoros utilizados na montagem.

Ainda dentro dos *vestígios materiais primários* foi trabalhada a documentação referente à esfera da produção da montagem. Foram analisados contratos dos atores e suas prorrogações, notificações do Ministério do Trabalho, as autorizações do Juizado de Menores para a participação de atores menores de dezoito anos, balancetes das temporadas da peça, pedidos de patrocínio ao Serviço Nacional de Teatro, o contrato entre o *Grupo Opinião* e o SNT, pedidos de material cênico para a montagem a diversas instituições, entre outros.

Entre os vestígios materiais secundários utilizados se incluem principalmente os periódicos. No que se refere à grande imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo foram analisadas cerca de quinhentas reportagens que incluem os principais jornais de grande circulação. Nos anos de 1970, o Grupo Opinião contratou uma empresa de clipping para mapear todas as reportagens que saíam nos principais veículos de comunicação da imprensa.

Já na imprensa alternativa e partidária, foram investigados os periódicos vinculados ao PCB e às diversas esquerdas. Outros documentos importantes foram as recomendações e premiações concedidas pela crítica especializada. No que se refere ao Estado ditatorial, foram localizados dois processos de censura, um no Acervo João das Neves e outro no Arquivo Nacional, assim como os seus cortes e documentação complementar.

Investigaram-se também os pedidos da montagem da peça para o cinema – que foram negados pois João das Neves tinha interesse em dirigir a versão cinematográfica – assim como um processo que ele moveu contra a Rede Globo de Televisão, por ela ter usado imagens de *O Último Carro* sem a sua autorização.

O amplo arcabouço documental foi necessário porque as únicas narrativas construídas sobre a peça foram produzidas por seu próprio autor, no programa do espetáculo e na entrevista realizada com o diretor pelo Ciclo de Palestras Sobre Teatro Brasileiro, em 1987. Praticamente todas as referências sobre a montagem partiram destas fontes. Entende-se que foi necessário ampliar a documentação utilizada para construir outras narrativas que colocassem em destaque este produto cultural.

A ampliação se deu principalmente a partir dos depoimentos de pessoas que participaram da montagem, assim como a utilização de entrevistas concedidas por João das Neves para a pesquisa de *História de Vida* realizada pelo Núcleo de História Oral da UFMG. Ao lado de Miriam Hermeto, desenvolvemos o projeto “*Um homem de teatro “enduendado”: a trajetória política e artística de João das Neves*”, que tinha como objetivo construir uma *História de Vida* do artista, analisando os entrecruzamentos entre sua trajetória artística e política ao longo de seus sessenta anos de carreira. Foram realizadas mais de dezesseis entrevistas que se encontram transcritas e disponíveis para a consulta no Núcleo de História Oral da UFMG.

No total, entre as entrevistas produzidas pelo projeto de História de Vida e as entrevistas realizadas exclusivamente para esta pesquisa, foram coletados mais de dezenove depoimentos. Além de João das Neves, foram entrevistados atores e equipe técnica que participaram da montagem. O objetivo foi construir uma polifonia de vozes e narrativas diversas sobre o mesmo evento, contribuindo assim com a ampliação da pesquisa documental e da análise. Por isso, a necessidade

de refletir sobre a inserção de uma terceira temporalidade (2012-2019) que tensionou as anteriores. A proposta foi construir um mosaico interpretativo que articulasse os fragmentos históricos do passado e sua reinterpretação a partir de narrativas construídas no presente.

Como a relação entre teatro e história oral foi pouco investigada pela historiografia, dois trabalhos foram especialmente importantes para pensar em suas relações. Um artigo produzido por Tânia Brandão (2017), que fez uma reflexão a esse respeito ao interpretar as trajetórias de Maria Della Costa e Sandro Polônio a partir das entrevistas concedidas pelos artistas. E o trabalho de Miriam Hermeto (2012), que analisou as memórias dos espectadores da peça *Gota D'Água* para a construção de novos sentidos à montagem. Os dois contribuíram para a análise das entrevistas e ampliaram olhares sobre a possibilidade dessa metodologia contribuir com a escrita da história do teatro brasileiro.

A utilização da memória tem causado controvérsias no campo histórico, mas, ainda que o testemunho tenha sido problematizado por autores como Beatriz Sarlo (2017), François Hartog (2011) e Paul Ricoeur (2007), acredita-se na sua utilidade para a pesquisa exatamente porque o depoimento oral permite historicizar a própria memória. Nesse sentido, reitera-se a perspectiva de Prost: “A história não deve estar a serviço da memória; ela deve aceitar, certamente, a demanda da memória com a condição de transformá-la em história. [...] teremos que acatar, antes de mais nada, um dever de história” (PROST, 2008, p. 272). Para que isso acontecesse foi fundamental que a memória não se sobrepusesse à história e que as fontes orais fossem tratadas como qualquer fonte do conhecimento histórico, sujeitas a críticas, corroborações e questionamentos.

Dessa forma, as fontes orais e documentais serão analisadas sob a perspectiva de Jacques Le Goff e Michel Foucault. Se o segundo torna complexa a noção de documento e nos adverte que ele não é mais essa “matéria inerte através da qual ela [a História] tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram” (FOUCAULT, 1997, p.7), o primeiro retoma o argumento para dizer que “o documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu” (LE GOFF, 2014, p.496). Assim, a documentação foi utilizada na pesquisa da seguinte maneira: ênfase na crítica documental, na desnaturalização das

fontes, nos porquês de sua permanência no tempo e nas contradições internas dos documentos analisados.

Pretendeu-se construir uma pesquisa que articulasse as perspectivas teóricas demonstradas, a documentação coletada e a experiência dos sujeitos no tempo como condição básica para a escrita do conhecimento histórico. A proposta foi fazer de *O Último Carro* uma possibilidade de compreensão da cultura brasileira e dos impasses pelos quais ela foi engendrada e que também engendrou com sua presença no campo artístico cultural durante os anos da ditadura militar.

Para corroborar esta perspectiva o livro foi dividido em cinco capítulos que dialogam entre si através de múltiplas temporalidades e da discussão em torno do popular realizada em diferentes contextos. No primeiro capítulo, intitulado “*Relações entre PCB, CPC e Opinião: a temática popular ao longo da trajetória do grupo*”, descortinaram-se as aproximações entre as instituições citadas, aspectos do *Grupo Opinião* ao longo de sua trajetória e a forma como o popular foi mobilizado em sua produção artística. As reflexões propostas situaram a peça *O Último Carro* dentro da trajetória do grupo e identificaram os diálogos com a cultura popular que já existiam anteriormente.

No segundo capítulo, intitulado “*Impasses da escrita: conjunturas, projetos políticos e o popular como resposta dramaturgica*”, articulou-se teoria, documentação e interpretação dos impasses na escrita do texto de *O Último Carro*. Essa análise destacou principalmente o período dos anos 1960 e os sujeitos que atuaram e interagiram na construção da narrativa dramaturgica. Investigou-se o lugar social do autor João das Neves no *Grupo Opinião*, a possibilidade de leitura do espetáculo na chave da *dramaturgia de investigação* que teve como resposta a ênfase no popular, a premiação da peça no *I Seminário de Dramaturgia Carioca* e, por fim, a análise do texto dramaturgico.

As ligações da peça com a indústria cultural e o Estado foram investigadas no terceiro capítulo denominado “*Reconfigurações do tempo: relações entre arte engajada, Estado e mercado*”, onde pretendeu-se analisar a produção cultural da década de 1970, antecedentes que fomentaram a montagem, aspectos da esfera da produção, além do financiamento do Estado e a análise do processo de censura.

O eixo condutor do quarto capítulo é a encenação e o processo de criação envolvendo principalmente aspectos estéticos da montagem,

os meandros do processo criativo, a produção da peça na cidade do Rio de Janeiro e a crítica. “*O engajamento político-artístico do trem: em busca de uma estética popular*” observou como a estética popular foi incorporada na encenação, além de situar a montagem em diálogo com outras produções teatrais do período. Além disso, contou com um estudo de caso sobre Cachimbo, um dos atores oriundos das classes populares que integrou a montagem carioca.

No quinto capítulo, “*O processo de montagem em São Paulo: pode o povo estar na Bienal?*”, investigou-se o processo de radicalização ocorrido na estética e nas opções políticas vinculadas à peça. Observou-se sua inserção em um espaço voltado para a arte contemporânea, a participação de não atores na montagem, o processo de testes e a tentativa de diálogo com a *Nova Esquerda* que pareceu ganhar força na cidade. Em São Paulo, demonstrou-se como *O Último Carro* contribuiu para colocar em cena importantes questões para a classe artística: é possível falar do povo [enquanto temática], para o povo [enquanto público] e com o povo [enquanto ator]?

Na conclusão, busca-se demonstrar como a *peça-processo* pode ser observada para avaliar os impasses do teatro engajado no que tange ao popular. Entendeu-se que a peça sintetiza, pelo seu hibridismo formal e ideológico, as tensões entre o campo artístico e a política, a partir de uma experiência histórica da modernização excludente e autoritária. Neste sentido, dialoga com peças de sua época, mas apresenta outros diagnósticos. Por se tratar de uma *peça-processo*, vista como um  *sintoma* de um tempo, foi possível identificar como a conjuntura política forneceu novas formas de leitura no que diz respeito às classes populares, e como elas foram incorporadas no processo de criação textual e cênica ao longo do tempo histórico.

# CAPÍTULO 1

## RELAÇÕES ENTRE PCB, CPC E OPINIÃO: A TEMÁTICA POPULAR NA TRAJETÓRIA DO GRUPO OPINIÃO

O *ÚLTIMO CARRO* É LIDO COMO UMA MONTAGEM DO *GRUPO OPINIÃO* nos anos 1970. A trajetória do grupo tem diferentes formas de leitura pela historiografia e será importante situar os debates em torno delas para compreender as nuances do objeto. Como a pesquisa se propõe a investigar a dupla temporalidade por meio de uma *peça-processo*, buscou-se indicar as formas de incorporação das categorias “povo” e “popular” como tema e forma dramática ao longo da trajetória do grupo. Este objetivo permitiu identificar as continuidades e rupturas dessa proposta e como ela se deu nos espetáculos ao longo do tempo.

Por se tratar de um grupo próximo ideologicamente do Partido Comunista Brasileiro – vale lembrar que no momento de fundação do grupo todos eram militantes do partido – será importante buscar consonâncias ou dissonâncias entre o partido e a atuação do grupo. Foi importante observar como grupo e partido pensaram o popular e como essas perspectivas foram ou não incorporadas na montagem da peça analisada.

Não foi um objetivo reconstruir a trajetória do *Grupo Opinião*. Por isso não será realizada uma leitura individualizada e profunda de seus espetáculos. Buscou-se uma análise estrutural que permita compreender os elementos de contato com a cultura popular e a tentativa de superar os impasses entre a classe média e o povo.

As principais fontes utilizadas foram os programas das peças, os periódicos, documentação diversa sobre o *Grupo Opinião* e PCB, além de entrevistas orais. No caso do *Grupo Opinião* os programas serão

lidos também como manifestos do grupo, já que intercalavam dimensões políticas e estéticas das montagens.

Será o nosso objetivo compreender se a mobilização em torno do popular fomentada pelo espetáculo *O Último Carro*, já era localizada em outras produções do grupo, ou se apenas em um contexto diferente é que novas elaborações foram possíveis diante da estética que a peça pretendia engendrar.

### **1.1 A história e a historiografia do CPC e Opinião**

Em uma perspectiva historiográfica, seria reducionismo ler o *Grupo Opinião* como resultado imediato do golpe civil-militar. Ele é também fruto de um longo processo gestado em torno do teatro de esquerda ao longo da década de 1950. Em 1964, o *Opinião* vai se configurar como um amálgama de influências de grupos e projetos da década anterior.

Não é por acaso que Augusto Boal, do *Teatro de Arena* de São Paulo, tenha feito a direção do show *Opinião*, primeira peça do grupo. Tampouco é coincidência a utilização de algumas estratégias dos CPCs (Centros Populares de Cultura), ao qual a maior parte dos fundadores do grupo pertencia. Havia também integrantes, como o próprio Vianinha, que tinham feito parte do *Teatro de Arena* e do Teatro Paulista do Estudante. Já existia um “caldo cultural” e uma recente história da dramaturgia no Brasil que articulava teatro e política.

Talvez o primeiro foco dessa relação seja a União Paulista dos Estudantes Secundaristas, composta por filhos de militantes do Partido Comunista (PCB) e fundada em 1955. Conhecido como Teatro Paulista da Estudante (TPE), sua atuação possibilitou a reflexão sobre as possibilidades de trabalho através da perspectiva do teatro e da atuação política.

No ano seguinte de sua fundação, o grupo associou-se ao *Teatro de Arena*. Teve início, então, a fase de discussão dos problemas sociais e políticos dentro do grupo. De acordo com o crítico Décio de Almeida Prado, a originalidade do coletivo foi valorizar a dimensão estética das obras, embora não tivessem a intenção de dissociar o teatro do panorama social em que ele deveria se inserir. De acordo com o autor, a partir dessa perspectiva “é que adviriam os traços determinantes do grupo: o esquerdismo, nacionalismo e o populismo” (PRADO, 2009:63). Um elemento que contribuiu para o aprofundamento das discussões foi a presença de Augusto Boal.

O diretor havia chegado recentemente dos EUA e buscava um modelo dramaturgico e interpretativo em diálogo com a realidade brasileira. O espetáculo resultante desse objetivo coletivo estreou em 1958, com texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato. *Eles não usam black-tie* demonstrava por meio do conflito entre pai e filho a oposição ideológica diante de uma greve de fábrica. Trata-se do primeiro espetáculo brasileiro a colocar em cena a classes operária. Qual seria, por exemplo, a diferença entre *O Último Carro* e a peça de Guarnieri, já que ambas trabalham com a questão do popular? A diferença fundamental é que a peça de João das Neves não discute apenas a questão da classe operária, mas o popular enquanto categoria mais ampla. Existem trabalhadores, mas também assaltantes, prostitutas, mendigos, vendedores ambulantes, etc. Em alguma medida são retratados diversos sujeitos associados ao lumpesinato. Tratar dos conflitos vividos pelas classes populares, talvez, seja o principal elo entre as duas peças, mas são diferentes as formas como cada uma delas trata desses conflitos.

*Eles não usam black-tie* é um dos marcos do teatro nacional principalmente por sua temática. Embalados por uma montagem que colocava em cena os problemas nacionais, surgiram os *Seminários de Dramaturgia*, promovidos pelo *Teatro de Arena*, em São Paulo. O objetivo era incentivar a dramaturgia e encenação de textos nacionais com um olhar que contemplasse a discussão de temas políticos. A importância do evento pode ser medida pelos diversos concursos e seminários que foram por ele inspirados ao longo dos anos 1960. É o caso, por exemplo, do *I Seminário de Dramaturgia Carioca*, de 1967. Os vencedores foram dois integrantes do *Grupo Opinião*: João das Neves, com *O Último Carro*; e Denoy de Oliveira, com *O Revólver Justiceiro*. Também o *Grupo Opinião* realizou ao longo de sua trajetória *Seminários de Dramaturgia* voltados para o teatro adulto e infantil, inspirado nos moldes do *Teatro de Arena*.

Diante do cenário propiciado pelo *Teatro de Arena*, surgiram diversas atividades fomentadoras do teatro nacional que ampliaram a sua atuação para além de São Paulo. De acordo com Yan Michalski, este processo foi importante na medida em que “a mesma preocupação com o tratamento de temas nacionais e a sua abordagem pelo prisma das reivindicações sociopolíticas vinha se alastrando também fora do

Arena” (MICHALSKI, 1979, p.14). Uma das razões para esse alastramento foi a viagem do *Teatro de Arena* para o Rio de Janeiro. De acordo com Dênis de Moraes, “o Arena sacudiu o panorama cultural da cidade” (MORAES, 2000, p.96). O grupo fez sua temporada em um teatro da Rua Siqueira Campos, que posteriormente seria ocupado pelo *Grupo Opinião*. Durante a estadia na cidade, o *Teatro de Arena* passou por várias crises internas que resultou, inclusive, na saída de Vianinha.

Essas discordâncias acabaram por fomentar o início de um importante movimento artístico-cultural brasileiro: o CPC. Com o objetivo de dar continuidade ao trabalho desenvolvido durante a montagem da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, a opção foi a realização de um curso de filosofia no prédio da UNE, com o professor José Américo Motta Pessanha. A partir destas conexões, o CPC deu início às suas atividades, atuando de 1961 a 1964.

O Centro Popular de Cultura se caracterizou como um movimento cultural de forte ideologia política de esquerda e desenvolveu atividades com o objetivo de fomentar no público reflexões sobre a realidade brasileira. Em seu curto período de atividades, contribuiu para a construção de uma cultura nacional que tinha como objetivo a “conscientização” do povo brasileiro. Seus idealizadores acreditavam que, por meio de uma nova consciência, seria possível lutar por uma reorganização da sociedade de modo que ela se tornasse mais justa e igualitária. A partir dessa perspectiva, o teatro, a música, a literatura, o cinema e outros meios de expressão artística foram utilizados para realização de mobilizações populares visando o engajamento revolucionário. Os artistas e intelectuais que estiveram envolvidos nos diversos projetos cepecistas passaram a atuar politicamente no cenário brasileiro, propondo mudanças nos meios artísticos e no público a ser alcançado.

Na época, algumas de suas propostas estéticas foram questionadas pela classe artística, no entanto, foi a partir de 1980 que o trabalho seria amplamente criticado por alguns teóricos da cultura. As críticas giravam principalmente em torno do “anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, escrito por Carlos Estevam Martins. O projeto era acusado de ser sectário, zdanovista e programático. A expressão “zdanovista” refere-se ao período que a produção cultural foi controlada na União Soviética, a partir das orientações Andrei Jdanov, responsável pelas medidas cerceadoras. Quando utilizada no contexto

brasileiro, tem relação principalmente com o período que o PCB instituiu o realismo socialista como política cultural oficial.

As críticas ao projeto surgiram no bojo do nascimento e fortalecimento do basismo, principalmente através das autoras Marilena Chauí (1983) e Heloísa Buarque de Hollanda (2005), próximas ideologicamente da *Nova Esquerda*. Buscava-se demarcar uma clara distância entre os movimentos sociais insurgentes daquele contexto e a política construída pelo Partido Comunista Brasileiro durante a ditadura militar. O fato de o CPC ter sido constantemente associado ao PCB (embora existissem militantes de outras organizações), fez com que caíssem sobre ele muitas críticas que eram destinadas àquele partido.

Há alguns anos pesquisadores começaram a rever essa perspectiva ao tentar promover novos olhares para o CPC. Autores como Miliandre Garcia (2007), Marcos Napolitano (2004) e Rafael Villas Bôas (2009) tem buscado novas interpretações sobre as ações do CPC. De acordo com Garcia, pode-se “afirmar que a maioria das análises que tomaram o CPC como objeto de estudo reproduzia essa primeira impressão acerca do anteprojeto. Grande parte das críticas concentrava-se no argumento que o CPC não [...] chegou às massas” (GARCIA, 2007, p.38). É importante observar que se trata de um projeto interrompido pelo golpe civil-militar no meio de sua maturação. Entende-se que *O Último Carro* vai tentar equacionar uma gama de questões que foram discutidas nos debates do CPC, tais como a participação do povo nos processos artísticos, a possibilidade de ampliação do público teatral e a temática popular em diálogo com os problemas cotidianos do próprio povo.

Assim como o CPC, diversos setores artísticos se encontravam em avaliação, propondo mudanças nas estruturas e indagando a realidade política nacional. Essa proposta foi modificada com o golpe civil-militar de 1964, que exigiu dos artistas uma nova postura diante do novo contexto. O *Grupo Opinião* é resultado desse acúmulo de processos desenvolvidos durante a década de 1960, mas também um campo de experimentação que tentou ressignificar essas experiências em meio ao regime militar recém-inaugurado.

A historiografia do teatro diverge diante da duração do grupo e suas diferentes fases. Para alguns, como Edécio Mostaço o grupo encerrou as suas atividades com *Antígona*, peça de 1968, com direção de João das Neves. “Depois desta encenação o Grupo Opinião deixará

de existir como coletivo de artistas. O teatro passa a ser periodicamente alugado para outras montagens fora do grupo e a atividade do Opinião, até 1977, estará ligada a produção de shows musicais” (MOSTAÇO, 1982, p.121). O marco de retorno no ano de 1977 se refere à encenação de *O Último Carro* em São Paulo, em que ele trabalhou como produtor e ator. Talvez por isso compreenda que o grupo tem o seu retorno nessa fase, embora tenha existido durante toda a década de 1970.

Michalski, por sua vez, compreende que o grupo nunca deixou de existir, tanto que avalia que *O Último Carro* “traz o Grupo Opinião de volta ao primeiro plano da vida teatral carioca” (MICHALSKI, 1985, p. 67). É possível que a interpretação de Mostaço, de que o grupo tenha sido extinto entre 1968 e 1977, esteja relacionada com a menor visibilidade que tiveram as peças por ele encenadas durante esse período.

Também o livro *Opinião*, de Maria Helena Kühner e Helena Rocha, entende que o grupo não terminou no final dos anos 1960. “Afogado em dívidas, o Grupo pensa em dissolver-se. João das Neves, o único que não aceita tal hipótese decide continuar sozinho, assumindo as dívidas e partindo em busca de novos parceiros. Em 1971 chama para o grupo Glauce Rocha e Aldomar Conrado” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p.99). Kátia Paranhos partilha da mesma opinião e justifica que “O Grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto. [...] Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura” (PARANHOS, 2011b, p.75). Como exemplo desse posicionamento, a autora indica espetáculos posteriores aos anos 1970, como *A ponte sobre o pântano* encenado em 1971, com texto de Aldomar Conrado; *Mural mulher* de 1979, e *Café da manhã* em 1980, ambos de João das Neves.

Em entrevista concedida durante o projeto de História de Vida, Neves também se pronunciou sobre a polêmica historiográfica em torno da continuidade do grupo após 1969 e fez uma reflexão interessante relacionada ao fato de as pessoas associarem o *Grupo Opinião* ao prestígio de quem o estava integrando.

Na exposição de 15 anos de resistência do *Grupo Opinião*, teve jornalista que falou: -“Como 15 anos de resistência? O *Opinião* acabou em 69”. Nós estávamos em 79, entendeu? O *Opinião* acabou como? E outros:

-“Como *Opinião*? Tem o Teatro *Opinião*, mas não tem *Grupo Opinião*”, entendeu? Como não tem *Grupo Opinião*? Estou eu, está Germano Blum, está Rufo Herrera, está Simone Hoffman, está Paulinho Guimarães, enfim, tinha umas dez pessoas em torno do grupo, como é que não existia *Grupo Opinião*, sabe? Só que lá ninguém era... a única pessoa famosa era eu (risos).<sup>2</sup>

A saída de integrantes como Vianinha, Ferreira Gullar ou Paulo Pontes, nomes de grande projeção no meio artístico cultural, pode ter contribuído para esta *memória dividida* em torno da cronologia do grupo. De acordo com Alessandro Portelli a memória dividida não é apenas um conflito entre a memória social e a memória oficial perpetrada pelo Estado. Para o autor, “estamos lidando com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas” (PORTELLI, 2006, p.106). Talvez por essa razão exista uma diversidade de narrativas sobre a temporalidade do grupo que perpassa tanto a memória social quanto a própria historiografia. Desse modo, diversas memórias disputam os sentidos conferidos a trajetória do grupo.

Uma estratégia metodológica para definir uma posição autoral sobre a questão, foi identificar se a classe artística reconhecia ou não esse coletivo formado posteriormente como parte do *Grupo Opinião*. Em texto publicado no Boletim Interno da ACET (Associação Carioca de Empresários Teatrais) no dia 15 de março de 1980, intitulado “*Após quinze anos de luta Grupo Opinião perde o seu teatro*”, é possível observar a leitura que a classe artística fazia do grupo. A reportagem falava sobre a venda do teatro ao empresário e senador Arnon de Mello e os esforços da ACET para a mediação da questão. “Consecutivas reuniões foram realizadas, sempre com a presença da ACET, visando a preservação do Teatro Opinião nas mãos do grupo que tão idoneamente o vinha ocupando há 15 anos, desinteressado de lucros materiais e devotado ao serviço da cultura brasileira” (Boletim da ACET, 15/03/1980). Percebe-se que a classe artística legitimava a existência do grupo e fez esforços para sua continuidade no espaço.

---

2 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 27/12/2017.

A partir do debate historiográfico e das fontes analisadas, entende-se que o *Grupo Opinião* existiu de 1964 a 1982, contabilizando dezoito anos de atuação da cena teatral brasileira. Foi fundado em dezembro de 1964 e tinha como integrantes, no ato da fundação, Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão. De acordo com Mostaçó, os remanescentes do CPC que fundaram o *Opinião* eram escolados nas práticas de *agit-prop*<sup>3</sup>e, por isso, rapidamente se reorganizaram em grupo teatral.

Para fins explicativos, a trajetória histórica do grupo será dividida em três fases. Na primeira fase, de 1964 a 1967, percebe-se a reação imediata ao golpe civil-militar, a presença de alguns elementos da Declaração de Março de 1958 do PCB nas montagens e o início dos problemas com a censura. Nesse contexto o grupo era conhecido como “Os Oito do Opinião”. Segundo MORAES (2000), a denominação surgiu de uma alusão ao “Grupo dos Onze” coordenado por Leonel Brizola.

A fragmentação do grupo se deu nesse primeiro período, quando o espetáculo *A saída, onde fica a saída?* foi escolhido para ser montado em detrimento da peça *Meia volta vou ver*, de Vianinha. Os integrantes ainda montaram *Meia volta vou ver* no Teatro de Bolso, com produção do *Opinião*, mas as relações já se encontravam desgastadas quando Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa se desligaram do grupo. No livro “Para ter Opinião”, Neves expõe sua visão sobre esse momento: “A concentração de muitas ‘cabeças pensantes’ num mesmo espaço, que por mais que fizessem não conseguiam dar vazão a tudo que queriam. Além da censura, e dos conflitos internos do grupo, e da crescente tensão social” (NEVES apud KÜHNER, 2001, p.96). Mesmo com a saída dos três integrantes o grupo continuou com João das Neves, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, Tereza Aragão e Pichin Plá.

---

3 O *agit-prop* é uma das vertentes do teatro político que nasceu nos primeiros momentos Revolução Russa e se tornou instrumento de agitação e propaganda dos militantes de esquerda que buscavam diálogo com organizações de trabalhadores e associações independentes. De acordo com o Dicionário Brasileiro de Teatro, eles valiam-se da “*tradição da cultura popular, valorizando em especial as formas curtas, compuseram seu repertório com jornais-vivos, os processos de agitação, os melodramas revolucionários e outras variações que introduziam conteúdos políticos, “tingindo de vermelho” formas emprestadas do circo, do cabaré, do guignol, entre outras*” (GUINSBURG, 2006:18). Ainda de acordo com o dicionário, no Brasil, o trabalho do CPC pode ser lido como uma das modalidades de atuação *agitpropista*.

No segundo momento, de 1968 a 1970, a repressão do regime contribuiu para uma nova fragmentação do grupo e a modificação dos conteúdos das peças. As montagens começaram a se utilizar de metáforas, textos cifrados, com o objetivo de escapar da censura que afetava toda a classe teatral. Com o AI-5, Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira foram presos e o grupo sofreu um atentado a bomba do CCC (Comando de Caça aos Comunistas). A bilheteria do teatro foi explodida e ele fechou para reforma durante três meses.

No início de 1970, o coletivo estava com muitas dívidas e, com exceção de João das Neves, os outros integrantes desvincularam-se do grupo. Na terceira fase, que durou de 1970 a 1982, João das Neves assumiu as dívidas e deu continuidade ao trabalho ao lado de novos companheiros. Em 1980 o teatro foi vendido mesmo com a tentativa de intermediação feita pela ACET e o *Opinião* deu continuidade às suas atividades no Teatro do Sesc da Tijuca, até 1982.

Mais importante do que fazer um histórico de sua atuação, é situar o objeto dessa pesquisa em um contexto mais amplo. A partir do momento que se compreendeu *O Último Carro* como uma *peça-processo*, foi de fundamental importância esse diálogo entre a produção do grupo que o gestou e sua posterior encenação. A ênfase da análise se dará principalmente até 1968, pois, após o AI-5, com o uso da intimidação e da censura levados ao extremo pelo regime militar, as tentativas de diálogo com o povo ficaram ainda mais restritas.

Se em 1964 foram cortadas as relações entre a intelectualidade e as classes populares, em 1968, até mesmo falar nas classes populares havia se tornado um problema. No caso do *Grupo Opinião*, houve uma mudança de eixo narrativo que acabou por fomentar peças mais herméticas, nas quais o popular não aparece sequer como temática.

## **1.2. Povo e popular: diálogos entre cultura e política de matriz comunista no Opinião**

O *Grupo Opinião* foi considerado um dos principais representantes do *frentismo cultural* no período posterior ao golpe civil-militar. De acordo com Celso Frederico (2014), as peças do grupo tinham diálogo com os pressupostos pecebistas e colocavam em cena a necessidade de uma política frentista para derrubar o regime militar e promover o retorno à democracia.

Segundo Marcos Napolitano, até fins dos anos 1950 a política cultural do PCB foi muito influenciada pela perspectiva do nacional-popular. Ao analisar as denominações de *nacional* e *popular*, Celso Frederico (2014) faz uma análise dos conceitos em consonância com a atuação política e cultural do PCB. O autor acredita que os comunistas brasileiros romperam com a tradição zdanovista ao assumirem uma arte de caráter nacional e popular. No pré-64, o *nacional*, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não-aliada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O *popular*, por sua vez, acena para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como “ornamento”, como “intimismo” à sombra do poder. Nessa perspectiva, pode-se entender que a concepção de nacional-popular vinculada pelos artistas comunistas, tinha como eixo condutor a valorização do universal e do particular, a democratização da cultura brasileira e a realização de obras artísticas que dialogassem com os problemas sociais, além de uma estética realista que discutisse os conflitos da sociedade brasileira daquele contexto

Para Napolitano, o ‘nacional-popular’ no Brasil foi “uma ideia força que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o “imperialismo” (NAPOLITANO, 2011a, p.10). No entanto, a partir das apropriações da *Declaração de Março*, lançada em 1958 pelo partido, a estratégia do PCB recaiu sobre a concepção de *frentismo cultural*, divulgada principalmente nos textos de Georg Lukács.

O autor não ignora a continuidade do nacional-popular nos anos posteriores, mas reitera que ele foi incluído no arcabouço teórico do *frentismo* cultural. Segundo ele, “a contraofensiva da dramaturgia comunista estava ancorada na revisão histórica que passou a fundamentar a sua crítica ao teatro de vanguarda, cuja linha de argumentação reafirma a existência de um vazio cultural” (NAPOLITANO, 2017, p.185). A partir desta perspectiva, buscou-se pensar o *Grupo Opinião*, suas alianças com o PCB, a existência ou não de um diálogo com a cultura popular e seus impasses do campo-político cultural.

Parte-se do princípio de que existiam relações entre o grupo e o PCB, além de afinidades ideológicas. Sobre esse aspecto é preciso

reiterar que após 1958 não existiu uma política oficial do PCB que controlava a atuação dos artistas, eixos estratégicos ou temas a serem privilegiados. Ademais, isso não quer dizer que a cultura não fosse acompanhada pelos intelectuais do Partido e, nos anos 1970, pelos dramaturgos, particularmente.

Não era o mesmo contexto dos anos 1950, onde a cultura foi bastante controlada, mas também não existia uma ação cultural sem cobranças. Um exemplo é o próprio *O Último Carro*, que destoa bastante da produção associada aos artistas comunistas, ainda que no momento de escrita o autor pertencesse ao PCB. Ao mesmo tempo em que era garantida a liberdade de criação, a peça não foi encenada por oposição de seus companheiros de grupo, que também eram do partido.

É perceptível que o *Grupo Opinião* tinha uma política alinhada à do partido, que podia ser tanto por uma posição ideológica partilhada quanto uma espécie de aceitação das normas e pautas do partido. Não é possível demarcar quais os limites entre o que seria uma visão conjunta de mundo e a própria influência partidária.

Celso Frederico tentou responder essa questão e defendeu que a autonomia dos artistas também era concedida, exatamente porque se tratava de um setor estratégico: “reconhecendo a necessidade de inventar formas novas para a sua organização, implicava romper com a ‘tradição’ de instrumentalizar os intelectuais e artistas, ou de deixá-los entregues à mera luta reivindicativa no interior de suas entidades profissionais” (FREDERICO, 2014, p.355). Dessa forma, as obras não serão lidas como reflexos da atuação partidária, mas no tensionamento das posições do grupo e do partido.

Uma estratégia para analisar como o povo ou o popular foi pensado no *Grupo Opinião* foi investigar a documentação oficial do PCB em busca de elementos que contribuam para descortinar as possíveis relações. Foram analisadas a *Declaração sobre a Política do Partido Comunista Brasileiro*, de 1958; a *Resolução Política do V Congresso do PCB*, de 1960; e por último, a *Resolução Política do VI Congresso*, de 1967. A seleção desses três textos deu-se com o objetivo de articular três temporalidades diferentes e de intensas modificações na conjuntura. No primeiro, existiu a tentativa de rever os sectarismos identificados a partir da divulgação dos documentos do XX Congresso do PCUS e configurar uma nova linha de atuação. No segundo texto, percebe-se uma consolidação da

nova política com a reiteração dos pressupostos da *Declaração de Março de 1958*. Por último, a *Resolução de 1967* traz a primeira análise do partido após o golpe civil-militar de 1964. Esse exercício será interessante, inclusive, para avaliar e se existiu algum diálogo entre a documentação oficial do PCB e a obra analisada nessa pesquisa.

O primeiro elemento que chama a atenção na documentação é que, na concepção do Partido Comunista, o povo era o conjunto das classes identificadas com o desenvolvimento nacional e o anti-imperialista. Desse modo, a classe média progressista também fazia parte do povo, assim como a suposta burguesia nacional. Importante lembrar que se trata de construções simbólicas e políticas que dialogavam com a análise que os dirigentes faziam da sociedade brasileira naquele contexto.

Na *Declaração de Março de 1958*, avaliou-se que o país enfrentava duas contradições que precisavam ser resolvidas: a exploração imperialista norte-americana e as relações de produção semifeudais na agricultura. Não é negada a contradição entre o proletariado e a burguesia, “mas esta contradição não exige uma solução radical na etapa atual. Nas condições presentes de nosso país, o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo” (PCB: VINTE ANOS DE POLÍTICA, 1980, p.13). Percebe-se a inserção do povo como uma categoria abstrata e não associada à dimensão de classe. Essa perspectiva tinha amparo teórico a partir da visão que o partido possuía da própria classe média que, em sua leitura, teria papel importante na revolução brasileira que seria anti-imperialista, antifeudal, nacional e democrática.

Existe uma relativa idealização da classe média, lida como personagem fundamental da revolução brasileira. É importante lembrar que o documento foi escrito seis anos antes do golpe civil-militar e, talvez por isso, o papel da classe média tenha sido amplamente valorizado. Também o papel da intelectualidade causa controvérsias, pois nesse mesmo período começavam a surgir os institutos de pesquisa como o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), fundado em 1961 e o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), criado em 1959. Ambos contribuíram para a desestabilização do governo de João Goulart que resultou no golpe civil-militar de 1964.

No decorrer do documento é feita uma proposta de frente única que teria como objetivo lutar para a consolidação de um governo

nacionalista e democrático. Formularam-se alguns propósitos comuns que a plataforma de frente única deveria ter como horizonte. O quarto objetivo chama a atenção por explicitar mais detidamente referências à vida do povo e ações que beneficiariam o seu cotidiano.

Elevação do nível de vida do *povo* — Combate enérgico à inflação e à carestia. Equilíbrio orçamentário e política tributária que não sacrifique as *massas* nem prejudique as atividades produtivas. Salários e vencimentos que assegurem melhores condições de vida aos trabalhadores e ao funcionalismo. Democratização dos órgãos governamentais de controle do abastecimento e dos preços, de tal maneira que possam servir efetivamente aos interesses das *massas* populares. Aumento das verbas destinadas à educação e saúde do *povo*. Estímulo ao desenvolvimento da cultura nacional. Aplicação efetiva e melhoria da legislação trabalhista (PCB: VINTE ANOS DE POLÍTICA, 1980, p.20).

Talvez nesse excerto exista uma tentativa de distinção entre povo e massa, ainda que elas se confundam em determinados momentos. A noção de “povo” parece se referir a uma categoria mais ampla que abarca diversas classes, ao passo que “massas” teria relação exclusiva com as classes populares. É interessante perceber que são elencadas pautas que contemplariam os mais pobres, mas também aquelas destinadas à classe média. Existe relativa falta de clareza sobre quem seria o povo ou as massas. É como se os problemas fossem os mesmos, já que as nuances entre um e outro são pouco exploradas no documento.

De modo geral, nas peças do *Grupo Opinião*, principalmente o *Show Opinião*, as nuances entre as classes são exploradas, como se verá a seguir. A diferença fundamental, e que dialoga com a *Declaração de Março* de 1958, é a crença na aliança como uma forma de superar as contradições da sociedade brasileira. No mesmo momento, o texto de *O Último Carro* foi escrito, mas ele excluía qualquer possibilidade de aliança. O povo estava jogado à própria sorte, refém e sujeito de sua própria história.

Na *Resolução Política do V Congresso do PCB*, de 1960, o partido reitera as mesmas inferências da *Declaração de Março de 1958*. É

reforçada a ideia de que a revolução é nacional e democrática, a dependência em relação ao imperialismo americano, a valorização dos intelectuais, e a noção de povo enquanto conjunto de classes. “A luta pela emancipação nacional constitui a tarefa principal do povo brasileiro. Cada passo à frente na realização dessa tarefa contribuirá para abrir caminho à solução dos demais problemas da revolução nacional e democrática” (PCB: VINTE ANOS DE POLÍTICA, 1980, p.49). Essa posição de conciliação e a tentativa de não estimular grandes divisões entre a classe média e as classes populares não foram bem recebidas por parte da esquerda e de muitos dos militantes do PCB. Vários grupos que fizeram resistência à ditadura criticavam as concepções e a análise dos comunistas que não estimulava o enfrentamento entre classes. “Ainda que partindo de várias óticas e origens, as críticas dirigiram-se às análises sobre a realidade brasileira e às propostas políticas do PCB, consideradas legalistas, gradualistas e de conciliação de classes, não implicando mudanças revolucionárias” (HABERT, 1992, p.33).

Essas eram críticas recorrentes ao PCB, que acabavam por resvalar também no *Grupo Opinião*, que não escondia suas relações com o partido. Algumas dessas perspectivas foram incorporadas à atuação do grupo desde que foi fundado e elas não passaram despercebidas na análise de alguns estudiosos. No calor do momento, Roberto Schwartz avaliou em seu comentado estudo “Cultura e política, 1964-1969” que no *Opinião* “a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito. Opinião produziria a unanimidade da plateia através da aliança simbólica entre música e povo, contra o regime” (SCHWARZ, 2005, p.43). Mostaço teve uma posição parecida quando analisou o trabalho do grupo no final dos anos 1980.

A práxis cultural da pretendida revolução fechava-se assim, em inteiro acordo e dentro de um acomodamento exemplar na estratégia preconizada pelo PCB a nível político e tático. [...] Se os intérpretes e criadores do *Opinião* não apenas se autodenominavam povo, o que salta aos olhos é o reconhecimento de seu público: ele, também, vendo-se como povo (MOSTAÇO, 1982, p.79).

Não se pretende fazer uma análise sem considerar as ambiguidades da relação entre o grupo e o partido, seguindo a reflexão de Mostaço. Não se lê o grupo como um reflexo do PCB, muito menos como um seguidor sem crítica de seus pressupostos. No entanto, no que tange à concepção de povo, as concepções são similares. O povo, como um conjunto de classes, localizado na documentação ganhou força na montagem do *Show Opinião*. Se a noção de povo estava associada ao conjunto das classes e grupos sociais da nação, todos poderiam fazer parte dessa categoria, tal como Mostaço aponta. Essa reflexão contribuiu para entender como *O Último Carro* se encontrava distante dessa posição e como isso pode ter sido um dos elementos que explica a sua montagem apenas na década posterior.

Apenas em 1967, o PCB conseguiu divulgar uma posição oficial sobre o golpe civil-militar, depois de ter recebido muitas críticas em função de sua análise política que havia se mostrado equivocada. No documento intitulado “Resolução Política do VI Congresso”, de 1967, é observável a continuidade de vários pressupostos. O conceito de povo aberto é mantido, mesmo no contexto do regime militar que teve como uma de suas primeiras ações impossibilitar qualquer relação entre intelectuais e povo, entendido enquanto classes populares. Nesse contexto, saíram de cena o CPC, o MCP, as Ligas Camponesas, entre outros.

A avaliação do partido, por sua vez, defendia que existia uma resistência progressiva ao regime militar diante de sua incapacidade de coagir a classe média progressista formada por estudantes e intelectuais. Tal fato demonstrava uma “contradição inconciliável entre o regime e as aspirações da maioria da nação” (PCB: VINTE ANOS DE POLÍTICA, 1980, p.170).

Trata-se de uma análise otimista, que entendia que o regime se desgastaria diante da própria conjuntura. No entanto, a continuidade dos pressupostos da *Declaração de Março* de 1958, mesmo em um contexto ditatorial, criou dissidências de quadros importantes. A defesa da frente ampla e democrática, a recusa à luta armada e a defesa de uma oposição institucional afastou muitos militantes. De acordo com Napolitano, até o final do regime militar as linhas gerais do PCB não seriam modificadas. “O resultado foi curioso e exacerbou uma característica da história do partido, que ainda precisaria ser mais estudada:

seu esvaziamento progressivo no campo da política, compensado pela presença significativa entre intelectuais e artistas” (NAPOLITANO, 2017,17, p.47). O autor justifica que na área cultural, por sua vez, os artistas próximos dos pressupostos do partido obtiveram êxito na defesa do nacional-popular, do *frentismo* e na denúncia do arbítrio do regime militar. Analisando esse contexto, Schwarz escreveu a sua conhecida frase: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 2005, p.8). Ele entendia que a derrota política com o golpe civil-militar foi compensada com produtos culturais de resistência, que a esquerda intelectual consumia e sentia-se quase vitoriosa diante da conjuntura. As classes populares, por sua vez, continuavam deslocadas da discussão do país, tanto quanto antes do golpe civil-militar.

Diante desse cenário, cabe responder a pergunta que fomenta a discussão deste tópico: qual a concepção de povo para o PCB e o qual lugar das classes populares (operários e camponeses) nesta concepção? De acordo com a documentação do partido, existe a concepção de povo, mas como um conjunto das classes identificadas com o desenvolvimento nacional e o anti-imperialismo. A perspectiva de aliança de classes afasta uma reflexão mais elaborada sobre o papel das classes populares e sua relação com o mundo da política. Ainda que as classes populares fizessem parte do conjunto do “povo”, elas não ganharam grande destaque na análise. Por sua vez, é perceptível a ênfase dada ao papel do intelectual e das classes médias progressistas.

No que tange às produções vinculadas ao nacional-popular, existiu o objetivo de fazer uma arte que pudesse dialogar com a realidade brasileira e, ao mesmo tempo, contribuir para a democratização da cultura. No diálogo entre o nacional e popular, a presença do povo (enquanto representação) pode ser percebida em muitas produções do período. Já o povo (enquanto sujeito das classes populares) esteve distante até pelo menos a metade dos anos 1970, quando outros atores adentraram na cena pública e contribuíram para tornar complexo o cenário político e cultural.

O *Grupo Opinião* fez tentativas de diálogo com a cultura popular e buscou a representação do popular de forma mais efetiva. Os programas do *Show Opinião* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, demonstram que a cultura popular seria para o *Grupo Opinião* um

importante elemento de integração nacional e de classes distintas. Fazer uso da cultura do povo permitiria a captação de novos sentimentos e valores para a transformação da sociedade, além de manter viva as tradições oriundas do povo. A cultura popular não seria uma cópia da realidade, mas um sentimento justo da realidade, que potencializaria olhares para a leitura da sociedade brasileira.

Ainda que o povo na condição de sujeito estivesse quase sempre distanciado do fazer artístico do grupo, é possível observar momentos em que existiu maior ou menor ênfase nesses aspectos ao longo de sua existência. *O Último Carro* foi a experiência mais radical, na medida em que colocou ênfase na temática popular e buscou atores nas próprias classes populares. No entanto, experiências pouco conhecidas como *A Fina Flor do Samba* já tentavam essa aproximação entre o morro e o asfalto, entre a classe média e as classes populares.

Essa reflexão não tem por objetivo menosprezar a resistência do grupo ao longo da ditadura, mas mostrar as limitações estruturais que PCB e *Opinião* enfrentavam para acessar efetivamente o povo, aqui entendido como os sujeitos pertencentes às classes populares. O público era predominantemente de classe média, os ingressos eram cobrados e a linguagem, por vezes, poderia ser inacessível, dependendo do nível de hermetismo da montagem. O Teatro *Opinião* se localizava na Rua Siqueira Campos, 143, em Copacabana, e isso já delimitava qual era o seu público constante. Além disso, a própria conjuntura criava obstáculos a essa aproximação, uma vez que civis haviam destruído o que seria o futuro Teatro do CPC, na sede da UNE, e se encontravam atentos para fazer o mesmo em qualquer manifestação artística de posicionamento contrário ao regime e em diálogo com as classes populares.

### **1.3. Popular no Opinião e no Teatro**

A proposta dessa análise será compreender como os espetáculos do *Opinião* tentaram estabelecer relações com o popular na primeira fase do Grupo. A escolha desse período se deu pelo fato de que, depois do AI-5 e até a encenação de *O Último Carro*, restaram poucos pontos de contato entre a perspectiva popular nas peças montadas pelo grupo.

Quais eram os impasses vivenciados pela sociedade brasileira quando a possibilidade de diálogo com o povo foi extinta pelo golpe

civil-militar? Existiu alguma forma de resistência no diálogo com a classe média? Quais foram as estratégias utilizadas pelo *Grupo Opinião* para que o povo não saísse completamente de cena? Essas questões mobilizaram o interesse de abordar essa temática nos primeiros anos de atuação do coletivo.

Nesse período entre 1964 e 1968, o grupo montou onze espetáculos, das mais variadas temáticas. Em 1964, foi montada o show *Opinião*, com direção de Augusto Boal e texto de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Em 1965, foram realizados três espetáculos: *Telecoteco Opus N° 1*, direção de Armando Costa e texto de Tereza Aragão, Armando Costa e Oduvaldo Viana Filho; *Samba Pede Passagem*, direção de João das Neves e texto de Armando Costa e Oduvaldo Viana Filho e *Liberdade, liberdade*, direção de Flávio Rangel e texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Em 1966, ocorreu a estreia de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, com direção de Gianni Ratto e texto de Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho. Em 1967, mais três montagens: *Meia volta vou ver*, texto de Oduvaldo Viana Filho e direção de Armando Costa; *A saída? Onde fica a saída?*, com direção de João das Neves e texto de Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar e *O inspetor geral*, com direção de Benetido Corsi e texto de Nicolai Gogol. No ano que terminaria com a promulgação do AI-5, foram encenadas as peças *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos e direção de João das Neves; *Dr. Getúlio sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar e direção de José Renato, além de *Bacobufo no Caterefofo*, com texto e direção de João das Neves.

Dentre esses espetáculos, dois deles foram aqui tomados para análise pelo fato de travarem diálogo com a temática de interesse: o popular. São eles: *Opinião* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. O primeiro estreou em 11 de dezembro de 1964. Foi dirigido por Augusto Boal e tinha no elenco Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, posteriormente substituída por Susana de Moraes e Maria Bethânia.

Os autores buscaram demonstrar no texto e na escolha do elenco alguns personagens característicos do Brasil. Ao mesmo tempo em que demonstravam a diversidade cultural do país, apontavam para uma perspectiva de frente ampla contra a ditadura. O processo de criação do texto se deu conjuntamente com os atores, que integravam

elementos reais e ficcionais, sempre permeados por canções. Os personagens foram construídos a partir da trajetória de cada indivíduo. João do Vale como o camponês do Nordeste e migrante, Zé Kéti como o operário carioca e Nara Leão como a garota da zona sul do Rio de Janeiro. De acordo com Toledo, os protagonistas do espetáculo - Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão - “lembrava os desígnios de encontro produtivo entre trabalhadores e intelectualidade de esquerda que foram decisivos nos grandes movimentos de democratização cultural entre 1961 e 1964, como o CPC e o MCP” (TOLEDO, 2018, p.36). Em alguma medida, existiu uma tentativa de retomar o elo que fora perdido com o golpe civil-militar. A diferença é que não era mais necessário se preocupar com uma forma que pudesse chegar ao povo, já que ele se encontrava excluído do processo enquanto público, mas, de alguma maneira, estava presente na temática e no palco através dos relatos e da atuação de Zé Kéti e João do Vale.

Quando se avalia a primeira montagem do grupo, que também conta com a incorporação de artistas das classes populares e sem experiência com atuação, percebe-se que a opção realizada em *O Último Carro* possuía lastros com o próprio passado do *Opinião*. Mesmo se tratando de músicos em um espetáculo lírico-poético, não deixa de ser importante mencionar que a peça radicaliza ao incorporar as classes populares no palco de um espetáculo e não apenas na temática. A diferença fundamental é que no *Opinião* existia um interesse de propagar a ideia de uma aliança de classe, o que tornava fundamental a presença desses elementos. Já em *O Último Carro*, existia somente uma única classe, cuja presença era fundamental para a tentativa de diálogo efetivo com as classes populares.

O *Show Opinião* foi o primeiro ato teatral de protesto contra a ditadura e movimentou os meios culturais do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que trabalhava a questão do protesto, fazia também uma reflexão sobre o popular e a necessidade de inserção do povo no processo de engajamento através da música. No texto do programa da peça intitulado “As intenções do *Opinião*” o grupo explicitou os seus objetivos em relação à montagem. “A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social;

*quando mantêm vivas as tradições de unidade e integração nacionais*<sup>4</sup>. Ainda que o povo não estivesse mais presente na plateia, eram reiterados alguns valores fomentados desde o CPC.

A questão da música foi explorada e demonstrava claro interesse por sua “popularização”, buscando transformá-la em um elemento politizador, que pudesse explicitar as discrepâncias político-sociais existentes no país. Também a defesa do autor nacional esteve presente, questão cara ao teatro engajado desde a politização do teatro brasileiro com o *Teatro de Arena*. Ela foi inserida através da construção de argumentos que indicavam a necessidade de ampliar o repertório do teatro brasileiro, com ênfase no debate das questões nacionais. A peça seria uma forma de cooperar com esse processo.

É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado - atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos. [...] Além do excelente repertório do grupo Oficina, do grupo Decisão. Além das peças montadas pelo Teatro do Sete, Cacilda Becker, etc - é preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira - não somente o teatro do dramaturgo brasileiro - o espetáculo do homem de teatro brasileiro. É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos a nossa força e a nossa originalidade<sup>5</sup>.

O excerto não fala diretamente da ditadura, mas indica uma crise geral que contribuiu para o processo, ainda que não seja a única razão para o problema do repertório nacional. É interessante que o texto se aproxima de outras manifestações, inclusive vanguardistas, para justificar que já existe uma produção de dramaturgos brasileiros, mas seria necessário estabelecer também “o espetáculo do homem de teatro brasileiro”, que seria o artista disposto a discutir as questões nacionais para além do próprio campo artístico. Não existe uma defesa clara de um teatro com maior diálogo com o popular, mas talvez, diante do

---

4 Programa do espetáculo “*Opinião*” encontrado na da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/*Opinião*.

5 *Ibidem*.

espetáculo, essa seja a proposta implícita, já que o diálogo com as diferentes classes sociais era fomentado e valorizado pelo grupo.

Em sua estreia, a crítica ficou dividida, embora tenha reconhecido a inovação da proposta. O público, por sua vez, frequentou assiduamente o Teatro Opinião. A repercussão do espetáculo chegou a vários meios artísticos e meses depois foi organizada a mostra de arte *Opinião 65*, que reuniu 29 artistas plásticos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). A exposição “Opinião 65” foi a primeira manifestação das artes plásticas durante o regime militar, claramente inspirada no espetáculo “*Opinião*”. A exposição dialogou com a situação política, instigando público e artistas a se situarem diante da nova realidade brasileira. Ao longo do tempo, os objetivos da peça foram ressignificados e fomentaram outras narrativas que acabam por se distanciar dos sentidos originais.

Nos anos 1980, Mostaço faz uma dura crítica à montagem porque o seu público era exclusivamente de classe média. “Opinião operava uma comunicação de circuito fechado: palco e plateia irmanados na mesma fé. Aliás, um raro momento de espetáculo brasileiro contemporâneo inteiramente grego em seu espírito. O povo do palco era o mesmo povo da plateia” (MOSTAÇO, 1982, p.77). O autor percebia a relação do *Opinião* com o CPC e PCB de forma bastante pejorativa e isso contribuiu para a sua análise. Ainda que parta de um pressuposto correto, que é a exclusividade do público de classe média, ele não percebeu a impossibilidade de diálogo com um público mais amplo diante da própria conjuntura. Nesse contexto, o diálogo com o popular não era mais uma opção. Além do mais, o povo do palco não era o mesmo povo da plateia. A presença de Zé Keti e João do Vale desequilibrava o ambiente, pelo fato de que pertenciam às classes populares e mesmo já integrados ao mundo artístico cultural carioca, ainda moravam na periferia do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a impossibilidade de uma plateia popular foi substituída por atores das classes populares.

Diante do elitismo de parte da classe teatral brasileira, esse aspecto merece ser reconhecido como uma ampliação significativa de horizontes políticos e estéticos. Serão observadas no capítulo que trata da montagem de *O Último Carro* em São Paulo, as dificuldades que João das Neves enfrentou com a classe artística para colocar em cena atores das classes populares treze anos depois da estreia de *Opinião*. Esse argumento justifica

o quanto a proposta do *Opinião* era ousada para o contexto. Se não atingiu as classes populares enquanto público, tentou alguma inversão no que tange à incorporação das classes populares no fazer cênico.

*Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* tinha uma proposta completamente diferente. O diálogo com as classes populares se deu na construção do texto e não em sua participação efetiva enquanto público. A terceira peça do grupo, escrita por Ferreira Gullar e Vianinha em 1966, tentava ampliar a dimensão da resistência sem uma afronta direta ao regime, mas com um protagonista pertencente às classes populares. O enredo fez uso da literatura de cordel e narrava as desventuras de Roque, um anti-herói camponês que vivenciava situações nas quais, por meio da esperteza e da malícia, conseguia desfechos favoráveis para ele, mesmo sendo pobre.

O texto do programa é introduzido explicitando que a peça foi escrita sob a pressão das circunstâncias políticas e, por isso, é uma resposta política à situação do país. Elencaram-se três razões para a escrita do texto: *i.* Ser contrário a política de castas do governo, onde o povo não teria capacidade de fazer julgamentos políticos. *ii.* Fazer oposição ao “quietismo social”, que só poderia ser rompido através da liberdade de manifestação e de organização. *iii.* Um voto de confiança no povo brasileiro.

Diferente do *Opinião* que trabalhou na perspectiva da aliança de classe, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* expõe as dificuldades cotidianas da vida de um homem pobre. Existe uma contradição de classe e perseguições permanentes ao herói Roque. Minimamente, trata-se de uma versão menos idealizada do popular, já que ele comete atos ilícitos, quebra com convenções e normas sociais.

O texto do programa é claramente político e faz mais enfrentamentos ao governo, se comparado ao do *Opinião*. Trata-se de um voto de confiança no povo brasileiro porque vem dele as inspirações estéticas na peça, para além de possuir um protagonista proveniente do povo. Reivindica-se o enredo na chave da literatura popular que dialoga com os problemas do povo, mas é carregado de leveza e descompromisso com a estética realista vista em outros espetáculos do grupo.

Rosangela Patriota (2004), pesquisadora da obra de Oduvaldo Vianna Filho, avalia que a peça é fruto de uma visão positiva da conjuntura discutida no texto *Perspectivas do teatro em 1965*, escrito por Vianinha.

O autor defendia que a democracia havia sido destruída enquanto estrutura do Estado, mas não como aspiração do povo e do artista brasileiro. Para ele, junto com a democracia, foram destruídos vários mitos em torno da consciência social do povo.

O tema do popular é explorado também como estratégia de sobrevivência. Após o golpe civil-militar é como se a classe média precisasse aprender novas formas de lidar com uma conjuntura desconhecida, em oposição às classes populares, que sempre sobreviveram a margem do sistema.

O otimismo na sabedoria popular é encontrado também em *O Último Carro*, a partir do momento que uma parcela do povo assume as rédeas da situação e tenta lutar por sua vida em meio à tragédia. O autor acreditava na capacidade do povo de resolver os seus próprios conflitos, mas deixava claro que não existia uma concepção homogênea de povo. Ainda que a peça de Vianinha e Gullar tenha ousado textualmente na visão sobre o povo, no que tange à encenação, coube aos artistas de classe média representá-lo. Talvez essa seja uma grande inovação estética e política que não havia sido alcançada em outras montagens do *Grupo Opinião*: o povo deixa de ser tema e passa a ser artista de uma obra exclusivamente dedicada a ele e suas questões.

Com o AI-5, ocorreu uma separação ainda mais radical entre o grupo e a tentativa de diálogo com o povo. A partir desse momento a temática popular deixou de existir até mesmo como objeto de pesquisa estética e textual no *Opinião*. Até a montagem de *O Último Carro*, percebeu-se um esvaziamento dessa discussão nas montagens do grupo. Ao arbítrio do Ato Institucional nº 5, o grupo responde com *Antígona*, peça clássica de Sófocles com direção de João das Neves. Em 1971, é encenada *A ponte sobre o pântano*, de Aldomar Conrado e direção de João das Neves. Foi o último trabalho encenado pela atriz Glauce Rocha antes de sua morte. O texto havia sido o vencedor do primeiro *Concurso de Dramaturgia do Opinião*, realizado no ano anterior e claramente inspirado no *Seminários de Dramaturgia do Arena*.

De 1974 a 1976, João das Neves funda um *Opinião 2*, em Salvador. O Teatro Opinião continuou funcionando, principalmente com recursos obtidos com o aluguel do espaço para shows musicais e outros grupos. No retorno a cidade, tem início a montagem de *O Último Carro*. Depois de temporada paulista, João das Neves retorna ao *Opinião*, onde

dirige e escreve as peças *Mural Mulher*, de 1979 e *Café da Manhã*, de 1980. Ambas discutiam a condição feminina na sociedade e demonstravam o interesse de dialogar com outros sujeitos políticos que surgiram no processo de redemocratização do país.

É interessante observar que a trajetória do *Opinião* acompanhou, em parte, a dinâmica do regime militar brasileiro. De 1968 e 1975, entre o AI-5 e a consolidação do presidente-general Ernesto Geisel no poder, a temática popular praticamente saiu de cena. Não é uma coincidência que nesse período a atuação de diversos grupos de projeção no cenário dos anos 1960 tenha sido paralisada a exemplo do *Teatro Oficina* e do *Teatro de Arena*.

Buscou-se, com essa reflexão, atentar para o fato de que *O Último Carro* não foi um produto isolado de seu tempo, nem de seu meio. A peça reelabora elementos que, em alguma medida, já existiam no CPC, na trajetória do *Opinião* e no próprio sujeito que a concebeu. Dialoga também com o conceito de povo e popular do PCB, mas apresentava *sintomas* de uma crise nesta equação política e cultural, indagando-se sobre o lugar das classes populares como tema e público e revendo os termos da aliança de classes formulada desde 1958, na *Declaração de Março*.

Pensar a temática do popular no *Grupo Opinião* permitiu identificar tanto as aproximações quanto os distanciamentos propostos no momento da encenação de *O Último Carro*. Chegou-se à conclusão de que se a temática do popular foi mobilizada em alguns momentos da história do grupo, mas, na peça analisada ela foi radicalizada ao pensar o popular não só como temática, mas como sujeito capaz de pertencer ao mundo artístico.

A partir desta análise foi possível compreender por que a peça não foi montada no contexto de sua escrita, como ela se aproximava ou não dos pressupostos defendidos pelo grupo e como sua temática estava deslocada da leitura conjuntural que o grupo fazia no contexto posterior ao golpe civil-militar.

#### **1.4. Tentativas de aproximação com o popular e seus limites estruturais**

Com o intuito de investigar as aproximações estéticas entre o CPC e o *Opinião*, buscou-se analisar como o grupo incorporou elementos

basilares do trabalho desenvolvido nos Centros Populares de Cultura. Uma das inferências dessa pesquisa é que *O Último Carro* tentou ressignificar alguns princípios do trabalho do CPC uma década depois. Compreender as similaridades entre o trabalho do grupo e do coletivo permitiu construir novas possibilidades interpretativas, além de compreender as dinâmicas em torno de três organizações diferentes, mas que partilhavam de elementos em comum: PCB, CPC e *Grupo Opinião*.

Os integrantes do *Opinião* tinham uma posição diferente no que tange às relações com o CPC. Para João das Neves o objetivo do grupo que seria fundado era dar continuidade ao trabalho já desenvolvido anteriormente.

Após o golpe houve uma violência inicial muito grande, mas depois, um pouco depois de vinte dias, começamos a voltar às atividades normais, tanto assim, que a gente começou a se encontrar etc. E começamos a fundar o grupo, não o *Opinião*, porque ele ainda não tinha nome. A ideia era reagrupar para continuar o trabalho do CPC. E resolvemos continuar as atividades através do teatro, se chamava Arte Cultura Sociedade Civil Ltda<sup>6</sup>.

Para Neves, não existia um desejo de ruptura entre as propostas. A conjuntura é que os obrigou a fazer um trabalho direcionado à classe média e dentro da burocracia do Estado, por isso, a fundação da empresa citada pelo diretor. Até o final do *Opinião* o nome fantasia da empresa continuou o mesmo.

Para Gullar, existiam diferenças fundamentais e o *Grupo Opinião* já havia nascido com uma nova concepção artística.

O CPC era sectário. Nós no CPC, nós aprendemos uma lição. Quando nós fomos fazer o *Opinião*, a nossa cabeça já tinha mudado. [...] Compreende? Então, a nossa cabeça já tinha mudado. A gente já tinha percebido que fazer a coisa com qualidade é mais importante do que a coisa política óbvia, como a gente fazia no CPC.<sup>7</sup>

---

6 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 20/08/2013.

7 GULLAR. Entrevista concedida à Natália Batista em 13/07/2012.

Gullar incorporou a crítica feita aos CPCs nos anos 1980 e construiu uma narrativa a partir de uma drástica ruptura com o processo anterior. É no mínimo curioso que em pouco tempo o grupo tenha incorporado críticas tão sistemáticas ao trabalho desenvolvido no CPC e buscado uma orientação completamente diferente na fundação do grupo. É bem mais provável que a mudança de método tenha se dado com a impossibilidade de diálogo com as classes populares após o golpe civil-militar, sendo necessária uma mudança na estratégia cultural.

Um elemento que reforça esse ponto de vista seria um texto publicado por Ferreira Gullar no jornal *Correio da Manhã*, em 1967, período que ele ainda se encontrava vinculado ao *Opinião*. Intitulado *Vanguarda e atualidade*,<sup>8</sup> faz uma reflexão sobre o trabalho do CPC e o considera a gênese do momento cultural da época.

O radicalismo participante do CPC repugnava os doutores da literatura e a arte. Era a barbárie invadindo os salões delicados da cultura nacional. Não obstante, lá estavam os germes do novo cinema político brasileiro, do novo teatro brasileiro, da nova música popular de protesto, enfim, de todo esse movimento cultural que hoje domina a atualidade artística do Brasil. Que afirmam esse novo cinema, esse novo teatro, essa nova poesia, essa nova música? Afirmam que a arte está comprometida com o presente e que esse presente não é uma realidade de estúdio ou de gabinete, mas a realidade comum, social e política do país (Correio da Manhã, 07/05/1967).

Percebe-se um posicionamento muito diferente do que ele teve nos anos posteriores. No texto acima, Gullar não só legitima o trabalho do CPC, como enxerga que toda a produção cultural do período derivava dessa experiência, como o próprio *Opinião*. Ele conseguiu desenvolver inclusive uma crítica ao elitismo das artes daquele período. Escrito contemporaneamente ao evento, o texto demonstra o quanto a sua perspectiva foi modificada ao longo do tempo e contribuiu para uma visão negativa do trabalho do CPC.

---

8 GULLAR. Vanguarda e atualidade. Correio da Manhã, 07 maio 1967.

Um aspecto não mencionado foi em relação ao público frequentador das produções do CPC. Será que era radicalmente diferente do público do *Opinião*? Para Manoel Berlinck, o exame da produção do CPC indica que o coletivo procurava atingir dois espectadores. “Um público de classe média pra cima, eminentemente estudantil e um público popular constituído por operários, transeuntes, moradores de favelas e da Zona Norte Carioca e, mais tarde, trabalhadores rurais do Estado do Rio de Janeiro” (BERLINCK, 1984, p.91). Se antes o objetivo do CPC era fazer um teatro para além da classe média, o foco do *Opinião* deslocou-se para a resistência contra a ditadura e com ênfase no público da zona sul carioca.

Neves aponta um elemento que, em alguma medida, integrava as duas experiências e mostrava uma expertise adquirida ao longo dos vários anos de militância política de seus integrantes: o debate político.

As pessoas falam do CPC, acham que o CPC era uma célula do Partido Comunista, o que não é verdade. Havia muitos comunistas, realmente. Mas não era uma célula do Partido Comunista. A grande qualidade do CPC é que o CPC discutia tudo exaustivamente. Então o CPC não tinha nada de dogmático. E com cabeças muito diferentes umas das outras. Nós mesmos que fundamos o *Opinião*, todos comunistas também, mas com cabeças muito diferentes... Nós discutíamos exaustivamente. Varávamos a madrugada<sup>9</sup>.

O autor questiona que o CPC fosse sectário ou mesmo uma célula do partido, embora houvesse muitos comunistas nos seus quadros. A ênfase na discussão está em diálogo com a historiografia que tem buscado compreender as nuances do CPC a partir de um lugar em construção e aberto ao debate. Para Neves, o *Opinião* seguiu esse mesmo caminho e, no grupo, discutia-se sobre tudo até chegar a consensos coletivos.

Um conflito vivenciado pelo CPC e do qual o *Grupo Opinião* conseguiu se desvencilhar era a questão da forma, no que tange às manifestações direcionadas ao público popular. O fato de ter

---

9 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 15/06/2013.

predominantemente espectadores de classe média o afastou desses conflitos. No entanto, percebeu-se ao longo da pesquisa que algumas tentativas de diálogos com o público popular foram feitas pelo grupo, principalmente no que se refere à questão musical, em especial ao samba.

De acordo com Berlinck era inegável a popularidade no CPC da UNE no meio estudantil. Algumas das teses defendidas pelo coletivo, como o nacionalismo, a reforma universitária e reforma agrária foram incorporadas por uma geração de estudantes que acompanhavam essas mobilizações. No que tange à inserção do público popular a questão é mais discutível. Um dos principais problemas estava relacionado com a dimensão do espaço onde o público popular pudesse ser reunido. As primeiras apresentações foram realizadas nas sedes dos sindicatos. O problema era que “os membros do CPC verificaram que os sindicatos da época normalmente não recebiam a massa operária. Quem frequentava as sedes dos sindicatos era a liderança e essa, ainda que aplaudisse a produção do CPC, não era propriamente quem o centro queria atingir” (BERLINCK, 1984, p.91). O público popular já treinado para o jogo político a partir da atuação no sindicato não era a prioridade do movimento. Então a dificuldade de “encontro” com o povo começava por uma dimensão espacial.

Outro problema descrito pelo autor era a dificuldade relacionada à forma estética, que logo perceberam não acessar completamente as camadas populares. O autor relata um evento singular ao descrever um show no Largo do Marchado (RJ) que contava com a presença de Carlos Lyra, Carlos Castilho, etc. Ao mesmo tempo, dois imigrantes nordestinos tocavam seus instrumentos no mesmo local e atraíram mais público que o show organizado pelo CPC. Chegou-se à conclusão de que a forma não era adequada e foi realizada a tentativa de trazer artistas populares para as apresentações do CPC como Zé Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho, para citar alguns.

Talvez imbuído por essas questões tenha surgido a ideia de organizar a *I Noite de Música Popular* no Teatro Municipal, que tentou construir relações entre os artistas populares e a intelectualidade. De acordo com Garcia, o evento contou com a presença de compositores e intérpretes como Donga, Lamartine Babo, Pixinguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, Baden

Powell e a participação de escolas de samba. A autora argumenta que o objetivo não era levar o público popular ao Teatro Municipal, mas possibilitar que artistas populares conseguissem acessar lugares onde, normalmente, não eram a preferência do público. A tentativa de ligação entre o povo e o intelectual também fica clara quando se observa os participantes e o hibridismo contido dos sujeitos. A noção de frente ampla se projeta quando artistas das classes populares e moradores de favelas dividem o palco com artistas de classe média, residentes da Zona Sul carioca. Em alguma medida, a cultura popular se insere também no mercado de bens culturais.

Sobre esse aspecto, Paulo Bio Toledo apresenta uma questão relevante ao analisar como a indústria cultural incorporou os projetos engajados e os transformou em produtos. Para ele “o termo popular passa a designar não mais uma atitude política, mas uma formulação estética. Popular é então a matéria bruta garimpada em meio ao povo para ser lapidada pelos artistas-especialistas. A ideia de “povo/popular” vai para dentro da ideia novamente solidificada de arte” (TOLEDO, 2018, p.46-47). Em sua análise, um bom exemplo desse processo seria a sigla MPB (Música Popular Brasileira), em que o popular deixa de ter relações com as classes populares. “Não deixa de ser curiosa a quase simultaneidade com que as siglas CPC e MCP são eliminadas da história e aparece a MPB, com sua força hegemônica que até hoje opera no imaginário da canção brasileira” (TOLEDO, 2018, p.47). Essas aproximações entre a arte engajada e o mercado serão cada vez mais complexas principalmente ao longo dos anos 1970. Para Renato Ortiz, a relação entre cultura e política se expressava como complementaridade nos anos 1950 e 1960 porque existia um clima de utopia política no interior de uma indústria cultural ainda incipiente. Nesse contexto, os grupos culturais, ainda não completamente assediados pelo mercado, podiam associar o fazer político ao fazer artístico. “Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais” (ORTIZ, 1989:164). O processo não é tão simples como parece. A indústria cultural no Brasil se desenvolveu promovendo imagens e símbolos de protesto, assim como artistas identificados com o campo da resistência ao regime. Esses artistas contribuíam para

o desenvolvimento da indústria cultural na medida em que ela também necessitava deles, já que atraíam público e mercado. O que se estabeleceu foi um diálogo tênue entre artistas e indústria cultural, que se retroalimentavam a partir do momento que a produção engajada rendia ganhos financeiros e ampliação de mercados.

É exatamente nesse momento que surgem iniciativas como o *Grupo Opinião*, híbridas entre o engajamento e o mercado. É pertinente pensar na imagem do CPC caminhando para um processo de profissionalização, haja vista o próprio Teatro do CPC, que buscava uma estrutura mais profissional, que não se concretizou diante do golpe. Nesse sentido, já haviam existido experiências mais próximas do mercado como a *I Noite de Música Popular* que teve ingressos a 50,00 cruzeiros. Já no *Opinião*, foi necessário criar bases de financiamento dentro de um mercado de arte. No CPC, os recursos eram escassos, mas se contava com a estrutura da UNE. Após o golpe civil-militar, foram necessárias novas estratégias de manutenção dos espaços dentro da lógica de mercado, ou seja, com público pagante financiador dos espetáculos e shows.

Dentro do grupo, a principal tentativa de diálogo com o popular e o mercado se deu por meio da realização dos shows musicais que levavam para o espaço do Teatro Opinião sambistas de várias vertentes e classes sociais, bem próximo do modelo da *I Noite de Música Popular*. Trata-se de um aspecto pouco conhecido na trajetória do grupo, que se perdeu na historiografia diante da grande repercussão de seus espetáculos. Entende-se que essa experiência de diálogo mais efetivo com o popular só foi retomada anos mais tarde com *O Último Carro*. Ainda que se trate de produtos completamente diferentes, possuíam em comum o intuito de estabelecer relações com as classes populares, desde o momento da concepção artística. No que tange ao público, as duas propostas não conseguiram ultrapassar as barreiras estruturais, embora na montagem de *O Último Carro*, em São Paulo, tenha existido maior aproximação com o povo por meio dos sindicatos e das Comunidades Eclesiais de Base.

No que tange aos shows realizados pelo *Grupo Opinião*, tratava-se de *A Fina Flor do Samba*, evento idealizado por Tereza Aragão todas as segundas-feiras, dia em que o teatro estava desocupado. Participavam desse show compositores, cantores, sambistas e ritmistas. A maioria

deles estava vinculada às escolas de samba cariocas. Neves descreve o contexto em que o projeto foi iniciado e o deleite de conviver com artistas populares de longa trajetória na música popular brasileira.

Nessa trajetória do *Opinião*, a gente lidou não só com músicos populares excepcionais, mas com músicos populares que estavam indo embora, né? O Nelson Cavaquinho, o Cartola, até o Donga cantou nos nossos shows do *Opinião* às segundas-feiras. Até mesmo porque a *Fina Flor do Samba* foi uma iniciativa da Tereza Aragão para ajudar o Padeirinho a reconstruir o barraco, que tinha sido destruído em uma enchente<sup>10</sup>.

De acordo com a narrativa, o show teve lotação máxima e fez muito sucesso. Por essa razão, decidiram continuar com o evento todas as segundas-feiras. A cada semana, sambistas diferentes eram convidados e os shows duravam até a madrugada.

Em crônica publicada por Ferreira Gullar em 2005, no jornal *Folha de São Paulo*, ele relembra esse momento e afirma que o grupo já possuía grande ligação com as escolas de samba, antes mesmo da realização de *A Fina Flor do Samba*. De acordo com o relato, o *Grupo Opinião* contribuiu para uma ampla valorização do samba.

Nós éramos, já naquele tempo, assíduos frequentadores dos ensaios das escolas, em especial a Tereza, que conhecia pessoalmente cada um daqueles artistas, de Monarco a Nega Pelé. E, nos dias de desfile, estávamos juntos todos na arquibancada, onde éramos dos primeiros a chegar: Vianinha, Armando Costa, João das Neves, Pichín, Denoy, León Hirszman, Paulo Pontes... E o grupo foi crescendo à medida mesmo que o prestígio do samba de escola se ampliava nas hostes de Copacabana e Ipanema (Folha de São Paulo, 20/02/2005).

O primeiro registro localizado na imprensa data de três de fevereiro de 1966. “Novidade no Opinião: este mês, todas as segundas-feiras,

---

10 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 11/06/2017.

apresentação de compositores de escolas de samba (as noites dedicadas à Mangueira, terão a renda toda destinada ao compositor Padeirinho e ao sambista Balalaica)” (Tribuna da Imprensa, 03/02/1966). A informação corrobora a memória de João das Neves sobre a situação de Padeirinho. Parece que o projeto com o passar do tempo foi se organizando cada vez mais em torno da participação das escolas de samba do evento.

Quatro meses depois, é divulgada outra nota de jornal demonstrando a continuidade do projeto. “O Grupo Opinião está apresentando todas as segundas-feiras, no Bar Doce Bar (Siqueira Campos, 143). “A Fina Flor do Samba” um show de Sérgio Cabral e Tereza Aragão, com compositores, passistas e ritmistas do Império Serrano, Mangueira, Portela e Salgueiro. Vale a pena ver” (Tribuna da Imprensa, 11/06/1966). Nessa nota o espaço já ganha um novo nome: *Bar Doce Bar*. Foram analisadas várias propagandas pagas e divulgadas em diferentes jornais, como o *Jornal do Brasil* e *Tribuna da Imprensa*. Percebeu-se a incorporação de um nome mais boêmio e a modificação constante de sua programação.

A organização do show esteve sempre a cargo de Tereza Aragão. É provável que ela produzisse o evento e fizesse a mediação com os artistas. A participação das escolas de samba foi constante, ora com integrantes de diversas escolas ora com uma única escola participante, como no caso de Unidos de Vila Isabel. Em um dos dias a convidada especial foi Clementina de Jesus. Durante a existência do projeto participaram Jamelão, João do Vale, Jorginho do Império Serrano, Nelson Cavaquinho, entre outros.

De acordo com João das Neves o projeto durou até 1970, quando Tereza Aragão se desligou do grupo. No entanto, ele teria sido reorganizado pelos novos integrantes e continuou até o final de 1980, quando o teatro foi vendido. Foi localizada uma reportagem de 11 de março de 1970, intitulada “Polícia acaba com *A Fina Flor*”, publicada no *Tribuna da Imprensa*. Nela, consta que agentes da Secretaria de Segurança Pública interditaram o show: “atendendo às queixas dos moradores residentes nas imediações, que reclamavam do barulho excessivo, durante horas seguidas, perturbando o sono de todo o prédio” (Tribuna da Imprensa, 11/03/1970).

Na reportagem os integrantes do show não são tratados como artistas e o trabalho é denominado “bico”. A versão oficial gira em torno do barulho, mas os organizados não pareceram dispostos a comprar essa

narrativa. O fato é que depois dessa data não foram encontradas outras menções ao evento na imprensa. Se é que continuou, como afirmou Neves, talvez tenha mudado de nome e por isso nada foi localizado.

É interessante observar essa aproximação com o popular pela via do samba, que foi uma tendência no pós-golpe. Este elemento contribuiu para que a balança do nacional-popular pendesse mais para este último termo, mas sem abrir mão da aliança de classes. No trabalho do *Opinião*, em especial, essa perspectiva foi muito forte e a categoria de popular esteve constantemente vinculada ao samba enquanto canção, ou a atuação junto as escolas de samba para além do período do carnaval.

No que tange à relação com o carnaval, outras referências foram localizadas. Um mês antes do fechamento de “*A Fina Flor do Samba*”, aconteceu uma mostra no *Opinião* com a apresentação dos dez sambas-enredo das Escolas de Samba do 1º grupo. De acordo com a nota do *Tribuna da Imprensa* “Só o Salgueiro carregou, para o teatro da Siqueira Campos, nada mais nada menos que cinco ônibus, cheios de mulatas. Mas o samba mais quente foi mesmo o da Imperatriz Leopoldinense” (*Tribuna da Imprensa*, 03/02/1970). A reportagem mencionou também a lotação do teatro e a quantidade elevada de pessoas que se espremiavam tentando entrar no espaço.

Quando *O Último Carro* estava sendo encenado, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, diretor e equipe buscaram retomar o contato com a festa carnavalesca. Talvez já se aproveitando de uma temática popular, tentaram fomentar uma relação com a reconhecida “festa do povo”. Cidinha Campos divulgou no *Jornal dos Sports* que ocorreria em frente ao Amarelinho, na Ceilândia, a abertura no carnaval. “O elenco de *O ‘Último Carro’* é que está à frente da promoção, mobilizando atores, cantores, instrumentistas, compositores, o pessoal dos circos, enfim toda a classe artística. A bandinha da Riotour já foi descolada para ficar tocando até às 17 horas” (*Jornal dos Sports*, 16/02/1977). De acordo com a reportagem, elenco e equipe ficaram responsáveis pela organização da festa e a mobilização ocorreu principalmente com a classe artística.

Em matéria do dia 18 de fevereiro publicado no *O Globo*, foi divulgado que “Liderado por João das Neves, saiu esta semana, a meia-noite, o Bloco dos Artistas. Praticamente todos os elencos em atuação nos palcos do Rio estiveram presentes” (*O Globo*, 18/02/1977). Ao que

parece, o carnaval foi mais voltado para a classe artística e menos para o público em geral. No entanto, não deixa de ser relevante a tentativa de retomar o contato com a festa de rua.

Em São Paulo, o carnaval ganhou contornos mais populares. Em reportagem do jornal *Última Hora São Paulo*, foi divulgado que “Com todo o elenco da peça *O Último Carro* – o diretor João das Neves à frente, vestido de baiana pobre – a Banda Redonda vai realizar, no próximo Sábado de Aleluia, dia 25 de março, às 12:30 horas, um desfile carnavalesco pelo centro da cidade de São Paulo” (*Última Hora São Paulo*, 23/03/1978). A localização e o horário já permitiam maior interação com o público popular, além do próprio elenco oriundo das camadas populares. A festa contaria ainda com a participação de Irineu Pugliesi, o Rei Momo do carnaval paulista.

A concentração ocorreu em um importante lugar de memória do teatro brasileiro, o *Teatro de Arena*, que no momento já havia mudado de nome para *Teatro Eugênio Kusnet*. Provavelmente a escolha desse lugar não foi aleatória e buscou retomar origens importantes do teatro com ênfase na discussão dos problemas sociais. Para animar os foliões, haveria roda de samba até o momento da partida. A Banda Redonda, que integrou o carnaval, foi criada em 1976 por Carlão da Vila, também ator da montagem e originário das classes populares. Ela se definia “como uma “banda aberta”, e seu animador, Carlão da Vila, convida todos os foliões de São Paulo (ou de passagem) a aderirem ao desfile, com qualquer tipo de fantasia” (*Última Hora*, 23/03/1978).

A partir dessa reflexão, reitera-se o quanto a montagem ganhou outros contornos populares na capital paulista. Paradoxalmente, o carnaval popular do Rio de Janeiro pareceu incorporar menos populares que o de São Paulo, no que tange à participação de elenco e equipe de *O Último Carro*. Esse argumento será mais debatido no decorrer do livro, mas já indica que a montagem incorporou outras formas de sociabilidade na capital paulista. Essa maior abertura talvez tenha se dado exatamente pela participação de artistas de várias classes sociais na montagem. O fato de ser uma banda “aberta” e sem exigências maiores indicam uma tentativa de ampliação do público. Talvez essa fosse a possibilidade de acessar um público que, mesmo com algumas tentativas de modificação, ainda não era o majoritário da encenação na Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

## CAPÍTULO 2

# IMPASSES DA ESCRITA: CONJUNTURAS, PROJETOS POLÍTICOS E O POPULAR COMO RESPOSTA DRAMATÚRGICA

*“Eu acho que essa peça não tem que ser analisada do ponto de vista literário, digamos de norma culta. Ela tem que ser analisada no ponto de vista da literatura popular. Porque ela não é uma peça que se possa dizer erudita. Ela é muito popular. E isso atrapalha muito o julgamento das pessoas” (JOÃO DAS NEVES, 2018).*

APÓS A ANÁLISE DE *O ÚLTIMO CARRO*, CONSIDERANDO-A INSERIDA na trajetória do *Grupo Opinião*, que teve como intuito compreender tanto o espetáculo quanto o grupo, foi necessário recuar no tempo e visualizar como se deu o processo de criação da peça, assim como sua inserção no campo cultural no contexto em que foi escrita. Interessante observar que a memória sobre a peça começou a ser construída ainda no momento da encenação, quando diretor e críticos olhavam para o momento da escrita dramatúrgica, iniciado mais de dez anos antes, e teciam comentários sobre os dois contextos.

Diante desses tempos imbricados, tornou-se fundamental entender a trajetória do sujeito que empreendeu a escrita do texto e suas motivações; a relação da peça com a conjuntura política após o golpe civil-militar; o *I Seminário de Dramaturgia Carioca* e o Prêmio do Serviço Nacional de Teatro do qual a peça foi vencedora; a negativa do *Grupo Opinião* para realizar a montagem e suas causas possíveis; e a análise do texto a partir da dramaturgia.

Em artigo publicado em parceria com Rosell, chegou-se a conclusão que a análise dramatúrgica consiste no estudo do texto dramático,

assim como “circularidades em torno de suas dimensões sociais, políticas, culturais e estéticas, a fim de que seja possível aprofundar a análise das orientações do dramaturgo ao pensá-las em relação ao contexto em que foram produzidas” (BATISTA; ROSELL, 2017c, p. 298). O texto teria autonomia para ser pensado fora da análise cênica, mas o contrário não é possível, já que a encenação necessita do elemento textual para ser compreendida.

A proposta deste capítulo é diferenciar conjunturas de escrita e montagem, fazendo com que a análise da escrita do texto permita a compreensão de seu entorno. Outro exercício, talvez mais trabalhoso – e tema do próximo capítulo –, foi identificar como o mesmo texto será configurado no tempo – por meio da encenação – para ganhar outros sentidos após dez anos de sua criação dramaturgicamente. A peça foi apreendida enquanto *peça-processo* exatamente pela articulação dos tempos múltiplos.

A fragmentação do tempo teve por objetivo facilitar o seu entrecruzamento posterior. Para Prost, a história, como disciplina, faz um duplo uso do tempo: utiliza-se dele, mas também o constrói, permitindo que sua apreensão se torne mais palpável e plausível. Mas essa construção não ocorre sem contradições. Para o autor “a história faz-se a partir do tempo: um tempo complexo, construído e multifacetado” (PROST, 2008, p.96). Por essa característica trabalhou-se na perspectiva dos tempos múltiplos, por meio da qual a dupla temporalidade foi constantemente tensionada pela memória construída no tempo presente, a partir das entrevistas realizadas com os participantes da montagem.

Aceitar esta ambiguidade como elemento fundamental para a escrita do conhecimento histórico é direcionar o olhar para objetos em que o tempo assume determinado protagonismo. Pesquisar um objeto fragmentado – texto, encenação e ressignificação – em tempos distintos e diferenciados pode equivaler à conclusão de que se tratam de objetos diferentes. Não são. Trata-se de um mesmo objeto percebido através de várias lentes. Essa compreensão fragmentada permitiu um olhar difuso sobre esta complexa urdidura temporal.

## **2.1 João das Neves: um homem de teatro e de partido**

A reconstrução da trajetória do diretor de *O Último Carro* seguiu a cronologia indicada por ele durante o processo de construção de sua História de Vida, realizada entre os anos de 2013-2018; e no livro “Ciclo

de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro”, publicado pelo Ministério da Cultura, em 1987. Os dois resultados são frutos de processos de entrevista realizadas com o autor, nas quais ele construiu seu itinerário artístico a partir das impressões que ele tinha sobre a sua trajetória. Eventualmente, história e memória entraram em conflito, mas no que tange à linha cronológica assumiu-se a perspectiva do autor, corroborada pela documentação e historiografia.

João Pereira das Neves Filho nasceu em 31 de janeiro de 1934, na cidade do Rio de Janeiro. Filho mais novo de um farmacêutico e uma dona de casa, viveu até os seis anos em Lins de Vasconcelos e, posteriormente, mudou-se para o bairro de Copacabana. Em pesquisa realizada por esta autora e Miriam Hermeto, percebeu-se que alguns temas foram centrais na construção que o autor fez de seu passado na infância e juventude: “a cultura popular nordestina e a tradição dos mamulengos; as vivências no cinema do bairro; o encanto pelos livros; as idas com o pai ao teatro de revista e aos programas de rádio, que despertavam, desde sempre, o seu interesse” (BATISTA; HERMETO, 2016b, p.129). A condição social de sua família permitiu que ele tivesse contato com muitos elementos da cultura nacional e estrangeira, o que possibilitou uma inserção natural no mundo das artes.

De acordo com o seu depoimento, a presença da cultura nordestina se deu a partir da construção da casa em que sua família morou. A maioria dos operários que trabalhavam na obra – que esteve em permanente construção – eram oriundos da Região Nordeste do país e com frequência ele partilhava de festejos, ganhava brinquedos construídos por eles e conhecia uma cultura distante da sua. Além disso, nos finais de semana, frequentava a Praça dos Correios, mais conhecida como Praça dos Paraíbas. De acordo com João das Neves, ocorriam múltiplas atividades nesses encontros: “tinha sanfoneiro, violleiro tocando desafio de literatura de cordel, desafiando uns ou outros. Tinha um teatro de alvenaria e ali tinha representação de marionete de um grupo italiano. Além das marionetes, tinha os mamulengos feitos pelos nordestinos”.<sup>11</sup> A influência da cultura nordestina perpassou diversos momentos da trajetória de Neves e seus elementos como os mamulengos, cordel e canções são perceptíveis em sua obra.

---

11 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 26/04/2013.

Outra referência cultural importante veio da Itália e fomentou o seu interesse pelo cinema, de modo geral, mas principalmente o italiano. O neorealismo foi uma de suas principais referências no mundo cinematográfico. Segundo o autor, nomes como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica foram importantes para a sua formação, tanto pelo diálogo que tinham com as classes populares, quanto no aprendizado da língua italiana. Compreender essa influência contribuiu para uma leitura de *O Último Carro* que considerasse os pressupostos estéticos do neorealismo italiano que estão presentes na peça.

A relação com os livros e o mundo da escrita teria surgido em sua juventude. Na casa do amigo Zeca, filho adotivo de um homem rico da sociedade carioca, ele foi introduzido nos contos de fada. Posteriormente começou a comprar livros e sua primeira paixão literária teria sido Monteiro Lobato, por volta dos dez anos. O mundo literário permaneceu em sua trajetória e ele teve sua primeira incursão na escrita ainda na adolescência quando redigiu o conto Pau de Arara. Baseado em fatos reais, falava sobre a morte de um adolescente que com frequência ofendia um operário nordestino com palavras pejorativas. Um dia, num ataque de fúria, o operário assassinou o jovem. De acordo com João das Neves, a história real o deixou muito abalado e deste drama social veio a inspiração para a escrita do conto.

Ainda na juventude, teve acesso a novas leituras que despertaram o interesse por questões sociais, principalmente a partir da convivência com os amigos Ivan Junqueira e Leandro Konder, com quem integrou a União da Juventude Comunista. “Foi uma coisa muito marcante nas nossas vidas. Eu já fazia teatro, enfim, Ivan e Leandro escreviam, Ivan já era poeta e tal, eu ia fazer teatro. Nós passamos a frequentar, ali perto, a casa do Aníbal Machado.”<sup>12</sup> A casa se situava na Rua Visconde de Pirajá, no Rio de Janeiro. Lá, o autor conheceu nomes como Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, entre outros.

Na Juventude Comunista, os integrantes liam livros, discutiam a situação do país, redigiam manifestos e colhiam assinaturas, dentre outras atividades. De acordo com sua narrativa, Valério Konder, pai de Leandro Konder e também membro do Partido Comunista Brasileiro, conversava com os jovens e explicava a situação político-social do país.

---

12 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 15/06/2013.

Nessa mesma época, João se tornou crítico teatral do jornal comunista *Novos Rumos*. De acordo com Roberta Carbone, as críticas publicadas no periódico “apontaram para a construção coletiva de um novo ideário teatral, e o fundamentaram de modo politicamente mais amadurecido do que se poderia esperar no contexto inicial da formação de uma frente cultural militante” (CARBONE, 2014, p.132). Nesse mesmo contexto, Neves fez a crítica da peça *A Revolução na América do Sul*, dirigida por Boal no *Teatro de Arena*, quando ela esteve em cartaz no Rio de Janeiro. Nela, Neves uma defesa da peça de Augusto Boal, alegando que a montagem merecia um julgamento mais lúdico do que a crítica carioca vinha fazendo. Criticava-se principalmente o uso da farsa, da caricatura e de elementos do teatro de revista. Neves aponta que os críticos se esqueceram que “a ‘Revolução’ pretende ser uma peça popular, que pretende entre muitas outras coisas ridicularizar os exploradores de nosso povo, esqueceram-se sobretudo que a caricatura é um gênero de arte popular (nunca vulgar) e como tal perfeitamente válida” (Novos Rumos, 15/06/1960). Quatro anos antes da escrita de *O Último Carro*, Neves já se preocupava em não desmerecer formas de teatro popular, assim como a presença de José da Silva, protagonista oriundo das classes populares.

No mesmo contexto prestou vestibular e foi aprovado para Filosofia. Permaneceu no curso, até se decepcionar com um professor que ele admirava, mas que nunca ministrava as aulas e sempre enviava o seu assistente. Abandonou o curso e se inscreveu na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), em 1956. A escola foi fundada por Dulcina de Moraes e contava com um corpo docente que incluía artistas como Adolfo Tcheli, Cecília Meireles, Maria Clara Machado, além da própria Dulcina. Na instituição, fez a formação como ator e diretor. Ao concluí-la, integrou a Companhia de Mímica Luís de Lima e trabalhou na montagem *A Descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque, além de ter feito uma participação no grupo *O Tablado*, atuando no espetáculo *O Embarque de Noé*, com texto e direção de Maria Clara Machado.

Sua primeira experiência coletiva de fazer teatral se deu nos anos 1960, com a fundação de *Os Duendes*, grupo amador criado com Pichin Plá, Virginia Valli, Marisa Cembranelli, Nildo Parente, Paulo Nolasco e outros colegas de curso da FBT. A partir deste trabalho, assume a direção do Teatro Arthur Azevedo, na periferia de Campo Grande, Rio de Janeiro. De acordo com João das Neves, a viagem de trem

realizada diariamente para chegar à periferia inspirou e deu subsídios para a escrita do texto de *O Último Carro*.

Sobre este contexto, Roberta Carbone interpreta que “apesar das aspirações de Neves, como militante do Partido Comunista e propositador de um debate teatral politicamente avançado, já condizerem com a busca por um público popular, os primeiros trabalhos de Os Duendes são voltados à outra plateia” (CARBONE, 2014, p.65). E esta seria basicamente de classe média. Mas, segundo a pesquisadora, o deslocamento para a periferia no Rio de Janeiro fez com que temáticas engajadas entrassem em cena, como, por exemplo, a discussão da reforma agrária, na peça *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho.

O grupo se desintegrou quando foi expulso do teatro durante o governo de Carlos Lacerda, sob a acusação de fazer propaganda comunista. O fato se deu quando Bárbara Heliadora fez uma crítica no *Jornal do Brasil* sobre a peça *A Grande Estiagem*, encenada no teatro Arthur Azevedo pelo grupo e com direção de Neves. Ela fez uma análise da montagem e observou também suas filiações políticas com o Partido Comunista Brasileiro. De acordo com seu diagnóstico, trata-se de “um texto de significação social, mas que Os Duendes estão querendo que seja não só política como também partidária, o que nitidamente o texto não é” (*Jornal do Brasil*, 04/09/62). De acordo com o diretor, o fato de ela ter apontado para a dimensão político-partidária da peça causou alarde na secretaria de governo da região e o encerramento das atividades do grupo. Ele explica que em uma sexta-feira chegaram ao teatro e foram impedidos de entrar, além de diversos cenários terem sido quebrados. No sábado, com o que restou do cenário, apresentaram o espetáculo na rua, fizeram brincadeiras, conversaram com as crianças e distribuíram os livros da biblioteca. Sobre esse episódio, João das Neves rememorou:

Nossa atividade aqui acabou, nós não vamos fazer mais teatro para vocês, não vamos mais estar aqui sábado e domingo porque o governo proibiu. Então eu queria que vocês soubessem, vocês todos aqui, que quem fez esse teatro para vocês é um grupo de comunistas. E quem está dando esses livros para vocês é um grupo de comunistas também. São atores comunistas que estão dando esses livros para vocês e que fizeram esse teatro o tempo todo. Vocês sabem o que é comunismo? - “Não, não não”.

Um dia vocês vão saber, mas somos e levem pra casa.<sup>13</sup>

As referências citadas até o momento ajudam a compreender que a trajetória do diretor esteve permeada por reflexões políticas que dificilmente podem ser descoladas da análise de sua obra. Nesse contexto sua relação com o Partido Comunista é bastante clara e a perspectiva da arte como transformação social tangencia seus trabalhos profissionais. Com o fim do grupo *Os Duendes*, tal processo se expande a partir de sua atuação como diretor do Teatro de Rua do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

O convite para atuar no CPC partiu de Vianinha pelo fato de João das Neves já possuir experiência com teatro de rua adquirida principalmente no grupo *Os Duendes* e pela aproximação partidária, já que Vianinha também estava vinculado ao PCB. De acordo com Kátia Paranhos, a experiência no CPC fez com que ele adquirisse “agilidade para tomar um tema e transformá-lo rapidamente em esquete, o que se tornou uma das características mais marcantes de sua produção textual: a rusticidade, o imediatismo simples e ao mesmo tempo sofisticado” (PARANHOS, 2012b, p.141). Sobre este período no CPC, o autor revela ter sido de grande potencial criativo, pois tinham a possibilidade de realizar um trabalho de diálogo constante com o público e com o tempo presente. As peças eram apresentadas na rua, a partir de situações cotidianas que estavam em pauta naquele contexto. Os textos eram produzidos coletivamente e levados rapidamente à cena em praças, ônibus, portas de empresas, etc.

Um dos principais meios de divulgação das peças era através da UNE-Volante, um desdobramento das atividades produzidas pelo CPC. Sua proposta era excursionar por vários estados brasileiros, divulgar a produção do CPC e fomentar debates em torno da cultura popular. Ela existiu entre 1962/1963 e estimulou a criação de diversos núcleos do CPCs em âmbito estadual.

Sobre a UNE-Volante, o diretor faz uma narrativa que contesta a tese de que o anteprojeto de Carlos Estevam Martins orientou as ações dos CPCs, eliminando a possibilidade de debate interno e discussão.

---

13 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 15/06/2013.

Tinha CPC na cidade de Pernambuco, Sergipe, Ceará, Piauí, Maranhão, tudo quanto é lugar tinha CPC, vários CPCs, então nós éramos recebidos pelos CPCs locais, nós discutíamos com os CPCs locais não só a nossa política, nossa atuação, como a atuação deles. [...] A gente discutia a atuação, eles diziam, nós comentávamos o que eles falavam, eles viam nossos trabalhos, comentávamos, discutíamos, entendeu? Concordando e discordando a respeito das ações a serem realizadas através do teatro, então era uma coisa muito rica, muito aberta, né? Era uma escola prática de discussão democrática, como eu nunca vi, nunca vi.<sup>14</sup>

Torna-se importante retomar este debate para compreender como os projetos em que o autor se envolveu abrem possibilidades interpretativas acerca do próprio sujeito e das escolhas ao longo de sua trajetória. Como se observou no capítulo anterior, a atuação no CPC possivelmente fomentou interesses que se concretizariam na escrita e na montagem de *O Último Carro*, tais como o desejo de um teatro que falasse do povo numa perspectiva mais humana e menos idealizada, ou mesmo as investigações em torno da forma no que tange ao contato com as classes populares.

O ano de 1964 foi agitado na vida de João das Neves. Ele começou fazendo a assistência de direção na peça *Os Azeredo Mais os Benevides*, de autoria de Vianinha e com direção de Nelson Xavier. Ela inauguraria o Teatro da UNE, mas com o golpe civil-militar, a instituição foi incendiada e colocada na ilegalidade. Por sua atuação política, a instituição passou alguns dias na clandestinidade e, aos poucos, retomou as reuniões para a organização de um novo grupo. O *Grupo Opinião*, que foi analisado no capítulo anterior.

Durante os dezoito anos do *Grupo Opinião*, João das Neves esteve atuante, exercendo diversas funções, tais como diretor, produtor, porteiro, autor, iluminador, administrador, bilheteiro, etc. Nesse período, coordenou a experiência do *Opinião 2* em Salvador e, no final de década de 1970, mudou-se para a Alemanha após receber uma bolsa de estudos em peças radiofônicas na Fundação Konrad Adenauer e em práticas de ciências teatrais na Westdeutscher Rundfunk.

---

14 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 22/06/2013.

Em 1982, com a dissolução do grupo, afastou-se da cidade do Rio de Janeiro e se mudou para o estado do Acre. Muitos dos conflitos existentes na Região Norte do Brasil foram retratados em sua obra. A estadia no estado do Acre contribuiu para que novas temáticas emergissem em sua dramaturgia. De acordo com Marques, “*João das Neves assiste, e participa como cidadão do mundo, ao choque de costumes entre índios e seringueiros de um lado e latifundiários e governo, de outro*” (MARQUES, 2016:61). O material desta experiência conflitante vai converter-se numa dramaturgia de grande diálogo com o contexto circundante, que resulta na montagem da peça *Cadernos de Acontecimentos*, de 1987, que narra o cotidiano da vida acreana. Em 1988, funda o Grupo Poronga, e após a morte de Chico Mendes, faz por encomenda do Conselho Nacional dos Seringueiros e Fundação Cultural do Acre, a peça *Tributo a Chico Mendes*, que denunciava a morte do líder seringueiro assassinado por fazendeiros. Seu último trabalho no estado ocorreu por meio da Fundação Vitae, que financiou sua imersão presencial na Nação Kaxinawá, que resultou na peça [não encenada] *Yuraiá – O Rio do Nosso Corpo*, escrita em 1990.

Em 1991, recebeu o convite da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte para ministrar uma oficina de interpretação no Parque Ecológico Lagoa do Nado, que acabou resultando no espetáculo *Primeiras Estórias*, baseado em contos de Guimarães Rosa. A partir daí, fixou residência em Belo Horizonte e região metropolitana, iniciando uma sequência de trabalhos com a cantora Titane, dirigindo shows e espetáculos da intérprete mineira.

Influenciado pela tradição do congado, dirigiu espetáculos que perpassavam a temática da exploração do negro, como *Besouro cordão de ouro*, de 2008, *Galanga, Chico Rei*, de 2011, além da montagem da peça *Arena conta Zumbi*, clássico de Augusto Boal e Guarnieri, que Neves atualizou para proporcionar um debate mais sistemático com o presente histórico.

Em 2015 estreou a montagem *Madame Satã*, dirigida ao lado de Rodrigo Gerônimo, que idealizou o projeto e convidou Neves para a codireção. Nessa peça aparece um tema que ainda não havia sido discutido na obra do diretor: a temática LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros). Depois de anos afastado da função de ator, voltou aos palcos com a montagem *Lazarillo de*

*Tormes*, um romance espanhol de autoria desconhecida, com adaptação e direção do próprio João das Neves. Em 2018, o diretor concluía a escrita de um livro de memórias sobre o *Grupo Opinião*, quando faleceu aos 84 anos, na cidade de Lagoa Santa, Minas Gerais.

João das Neves teve presença efetiva em importantes movimentos culturais brasileiros. Sua trajetória é singular, tanto pela duração, quanto pela variedade de temas abordados em suas obras. Sua produção conjuga engajamento político e investigação estética, associados a uma visão de mundo peculiar, que compreende a produção artística como elemento de fundamental importância na transformação da sociedade. Percebe-se o desejo do diretor de desvincular a imagem do teatro engajado da falta de rigor estético. “A busca, a pesquisa de linguagem, por parte de nós, talvez seja até mais rigorosa do que nos outros. Porque a nossa estética é ligada, necessariamente, a uma ética” (NEVES, 1987, p. 41). Mesmo na produção destinada a crianças, que não foi abordada no estudo de seu itinerário artístico, é possível observar temáticas vinculadas às questões sociais, como nas peças *O leiteiro e a menina noite*, de 1970, que visava debater a questão do racismo estrutural e da identidade negra, e no texto de *A lenda do vale da lua*, de 1975, que discutia o problema da violência nas cidades.

O diretor teve um importante papel na formatação de novas linguagens e temas dramáticos, além de ter realizado ousadas experiências cênicas. Como diretor e artista, contribuiu para a criação de grupos teatrais em diversas partes do Brasil, formou gerações de atores nas escolas de teatro e instrumentalizou não-atores para a profissionalização, provocou a discussão em torno das múltiplas linguagens e da necessidade de realizar um teatro político sem perder de vista a dimensão estética.

## **2.2. Uma dramaturgia de investigação: o golpe civil-militar como detonador dramático**

O título do tópico foi inspirado no trabalho de Reinaldo Cardenu- to, que formulou o conceito de dramaturgia de avaliação. Ele buscou compreender a produção teatral de artistas que foram próximos do Partido Comunista Brasileiro nos anos 1960, e que na década seguinte produziram obras onde reavaliavam esta experiência, a partir da ressignificação temática da dramaturgia de viés comunista e de novo

diálogo com o público. Percebe-se que essa perspectiva possui efetivos pontos de contato para a análise da dramaturgia de matriz comunista da década de 1970, mas no caso de *O Último Carro* existem algumas limitações para a sua incorporação.

O primeiro, e mais óbvio, diz respeito à temporalidade, já que o conceito se refere à produção dos anos 1970. De uma década para a outra, o texto não teve modificações estruturais e sua base narrativa foi a mesma. É possível que o autor já estivesse fazendo a avaliação de um processo ainda em andamento? Talvez sim, mas sua inclusão enquanto texto reavaliado pelo autor nos anos 1970 parece ter um caráter premonitório. Se a análise se referisse à encenação, outros sentidos poderiam ser construídos, mas ela se refere basicamente ao texto.

Nesse sentido, aceitar esse pressuposto é indicar que se trata de uma obra “avançada” para o seu tempo, perspectiva não assumida nesta pesquisa. Reconhece-se que a peça apresenta sintomas de uma conjuntura posterior, mas se tratam de leituras fragmentadas de aspectos estéticos e políticos, que não são tomados como premonições. A interpretação sustentada é que *O Último Carro* construiu nos anos 1960 – exclusivamente a partir do texto teatral – uma dramaturgia de investigação onde buscou compreender os impasses da conjuntura e oferecer respostas – ainda que precárias – no que tange à situação do país em meio as questões suscitadas pelo golpe civil-militar.

Cabe agora descortinar como a conjuntura político-social contribuiu para a escrita do texto e como o teatro dialogou com este novo cenário político que em poucos meses converteu o golpe civil-militar em ditadura militar.

Muito tem se debatido sobre a participação do teatro no enfrentamento à ditadura militar brasileira. De acordo com Edelcio Mostaço, “o teatro foi o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de ‘modelo’ para a arte de resistência” (MOSTAÇO, 1982, p.76). Muitos trabalhos exemplificam essa afirmação, mas, em uma pesquisa que versa sobre engajamento no campo cultural, é importante considerar que nem toda montagem teatral nesse período foi engajada, não é possível pensar que o campo da dramaturgia se reduziu a uma única perspectiva.

Existiram diversas experiências teatrais nesse contexto e mesmo o que se convencionou chamar de teatro engajado possuía muitas

nuances e ambiguidades. Observar este recorte sem ter em mente a pluralidade de manifestações artísticas seria, no mínimo, o esquecimento deliberado de diversas experiências históricas. É preciso lembrar que muitos artistas apoiaram o golpe e, de fato, acreditaram na possibilidade de saneamento por parte dos militares. Outros seguiram com seus trabalhos e continuaram suas trajetórias como se nada houvesse acontecido.

Havia, ainda, os que se prontificavam a assinar manifestos ou participar de atos nos momentos que se sentiram receosos com os rumos da censura. É fato que muito se fala de resistência teatral, mas efetivamente ela se deu pela atuação de grupos específicos. O crítico teatral Yan Michalski afirma que nos nove meses posteriores ao golpe pouca coisa parecia mudar para o teatro. Para ele, “havia muita perplexidade no ar, sobretudo entre os grupos que na fase anterior tiveram uma atuação mais definida em termos de engajamento político” (MICHALSKI, 1985, p. 16). Para além da perplexidade, os grupos engajados tiveram que criar estratégias de atuação após o golpe civil-militar. Ele afirma que o *Teatro de Arena* só retomou suas atividades em setembro, com a apresentação de *Tartufo*, de Molière, numa tentativa de se adequar à nova conjuntura. Três dias depois do golpe, o *Teatro Oficina* retirou de cartaz *Pequenos Burgueses*, peça de Gorki que havia alcançado grande repercussão no período. O CPC já havia sido extinto juntamente com a sede da UNE e seus integrantes estavam na semiclandestinidade.

Mudanças consideráveis foram efetuadas nas formas do fazer teatral de grupos de atuação mais politizada. No entanto, ainda não tinha sido feita nenhuma intervenção que buscasse denunciar o golpe. É consenso entre os pesquisadores do período que o *Show Opinião* foi a primeira ação organizada do teatro que buscava protestar contra a ditadura. Posteriormente, esta estratégia foi utilizada por outros grupos, o que indica que, de fato, alguns artistas buscaram criar alternativas de intervenção e denúncia, e por isso criou-se uma memória social significativa sobre a sua atuação.

Mais do que um dos principais espaços da resistência cultural, o teatro foi também um importante meio de compreender e apontar as tensões dentro do próprio regime. Durante a ditadura militar brasileira a relação do teatro com o Estado foi paradoxal e não faltam exemplos de momentos em que se estabeleceu um diálogo desigual entre

classe artística e governo. Conforme os presidentes-generais eram trocados, ocorriam mudanças na relação, ora de maior cerceamento, ora de relativa condescendência. No entanto, há alguns elementos comuns a todos os governos durante o regime militar, são eles: a censura, as estratégias escusas de intimidação, o financiamento estatal de algumas montagens e a perseguição aos artistas engajados.

Entender como os artistas vivenciaram esse ambiente seria uma forma de leitura política e estética das obras. No que tange ao contexto de escrita de *O Último Carro*, a deposição do governo por forças conservadoras teve impacto considerável na narrativa construída. A crise diante do golpe civil-militar operou no autor de forma diversa da maioria dos intelectuais. Ao invés de apresentar o intelectual derrotado pela conjuntura como nos filmes *O desafio*, de Paulo César Saraceni ou *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, o autor faz a opção de ignorar o drama do intelectual e, em seu lugar, colocar a tragédia diária vivida pelo povo nos subúrbios cariocas, mesmo antes do golpe.

De acordo com João das Neves, a peça começou a ser escrita no contexto posterior ao golpe civil-militar: “quando houve o golpe, nós todos obviamente fugimos, alguns saíram mais para longe, eu saí só da minha casa, na Tijuca, e todo dia ia passear na Floresta da Tijuca e lá, escrevi *O Último Carro*” (NEVES *apud* HENRIQUE, 2006, p.32). Na entrevista concedida ao Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro, ele ratifica a informação: “comecei a escrever *O Último Carro*. Aliás, essa primeira forma, que foi quase a definitiva, eu escrevi por volta de maio/junho de 64” (NEVES, 1987, p.15).

No programa da peça, o autor apresenta outra informação: “*O Último Carro Ou As 14 estações* foi escrita em 67. Mais precisamente em 65-66 e refeita em 67 por ocasião do 1º (e único) Seminário Carioca de Dramaturgia do qual foi vencedora” (NEVES, 1976, p.5). Como mencionado anteriormente, percebe-se a construção de uma memória do processo de escrita já no momento da encenação. Não fazer alusões ao ano de 1964, talvez tenha sido uma estratégia para descolar o contexto da encenação do golpe civil-militar e apontar para uma perspectiva atemporal da peça.

Amparado pelo contexto e pelo cotejo das fontes, infere-se que a escrita da peça teve início logo após o golpe civil-militar e não nos meses subsequentes. Em outras entrevistas o autor retoma a informação de

que a peça teria sido escrita em 1964 e apresenta dados mais consistentes, como na entrevista concedida à Tânia Pacheco, do jornal *O Globo*.

Na verdade, *O Último Carro*, precedeu até mesmo a criação do *Grupo Opinião*. Sua primeira versão foi escrita entre abril e dezembro de 1964, um período muito fecundo pra mim, quando pela primeira vez na vida fiquei com total disponibilidade para escrever. Explica-se: antes, eu dirigia o setor de teatro do Centro de Cultura Popular da UNE. Era um trabalho febril, que não nos deixava tempo para nada. De repente, o vazio. O dia inteiro livre. É a necessidade de parar para pensar (O Globo, 16/01/1978).

A síntese do depoimento pode ser articulada por uma interessante tríade: o golpe civil-militar, o excesso de tempo livre na clandestinidade provisória e a necessidade de “*parar para pensar*” sobre o que havia ocorrido na vida pessoal e na própria sociedade. Foi nesse período que o autor iniciou sua investigação sobre a conjuntura para a construção de uma dramaturgia que resultou na montagem de *O Último Carro*. Como o autor estava vinculado ao PCB e ao CPC, por receio de ser perseguido e preso, ele se ausentou das atividades partidárias e culturais.

Ausentar-se talvez não seja o termo adequado, já que a sede da UNE havia sido destruída por grupos da extrema direita e não existia nenhuma atividade que pudesse ser exercida. Também a noção de vazio pode ser apreendida na narrativa do autor e tal percepção pode ser lida como um vazio de funções, mas também existencial, aquele que acometeu os sujeitos no momento em que perceberam que não haveria nem revolução nem reforma, apenas o golpe. Um vazio de sentido que permitiu vários questionamentos: Como ocorreu essa derrota? De quem foi a culpa? Como ninguém percebeu o que estava por acontecer?

De acordo com Marcos Napolitano, rapidamente apareceram os culpados: o presidente João Goulart e o PCB, que havia apostado na revolução pacífica. A crise se instalou na intelectualidade de esquerda e “O próprio PCB ficou mais de um ano até conseguir elaborar um documento mais amplo sobre a derrota, e nele reiterou a opção pela

luta pacífica contra o regime, acirrando ainda mais as cisões internas” (NAPOLITANO, 2014<sup>a</sup>, p.122). A partir desse raciocínio, compreende-se o lugar de João das Neves em meio a esta conjuntura. Além da derrota propriamente dita, foi necessário reelaborar a própria atuação do partido ao qual ele esteve vinculado desde a adolescência. Nesse sentido, é possível pensar em um golpe multifacetado para o dramaturgo: desilusão com a chegada da direita ao poder e a provável descrença com o próprio partido.

Nessa circunstância, escrever seria a possibilidade de investigar os acontecimentos e tentar compreendê-los. O vazio político acabou por fecundar novas possibilidades de escrita e análise da situação política do país. O autor considera que o momento havia sido profícuo diante da possibilidade de escrita. O próprio contexto de criação da peça permite que ela seja lida como uma crítica ao processo político – tanto à direita quanto à esquerda – que desconsiderava o povo enquanto sujeito e agente da política.

Os personagens do *O Último Carro* são exatamente os sujeitos ausentes do golpe. Ausentes das políticas e das práticas. Aqueles que a classe média artística e intelectualizada buscava guiar, com a crença de que possuía mais embasamento e experiência política. *O Último Carro* seria uma *dramaturgia de investigação* quando reflete a partir de uma determinada conjuntura e indica as possibilidades de reinvenção da vida, amparadas por um acerto de contas com a esquerda. Sua escrita dava vazão à experiência do golpe civil-militar ao mesmo tempo em que assumia a percepção crítica de que a esquerda – especialmente o PCB – havia falhado, não apenas em sua posição política, mas principalmente na relação que pretendia construir com o povo. O autor investigou os erros da esquerda e tentou reinventar uma utopia, onde o povo se tornasse sujeito e não fosse guiado politicamente por quadros do partido ou intelectuais.

A perspectiva proposta não tem como objetivo descartar outras influências ou reduzir a dramaturgia ao contexto político. Outras inquietações do artista serão exploradas, mas o golpe civil-militar foi lido como um detonador dramaturgicamente. Um evento ou experiência traumática que fomenta a escrita de um texto teatral. Seria a primeira motivação ou o primeiro elemento que instiga o autor a investigar determinado acontecimento ou conjuntura.

Lê-se o golpe civil-militar como detonador dramaturgicamente da escrita de *O Último Carro* porque esse acontecimento obrigou o autor a repensar todas as suas projeções e expectativas no momento que escreve o texto teatral. O fato de a peça não ser montada no mesmo contexto em que foi escrita pode contribuir para explicar o argumento. Talvez não fosse o melhor momento para tirar de cena a esquerda vinculada à classe média artística, já derrotada política e ideologicamente com o golpe.

Se comparada com o *Show Opinião*, ao qual João das Neves esteve vinculado como produtor, percebe-se que há um distanciamento das propostas estéticas e políticas, ainda que tenham sido escritas no mesmo ano de 1964. Enquanto o texto do *Show Opinião* divulgava a aliança de classes por meio da presença de um compositor nordestino, um sambista do morro carioca e uma cantora de classe média, *O Último Carro* estava na contramão de qualquer noção de aliança defendida pelo PCB. Em cena estava apenas o povo, com problemas e tentativas de resoluções que deveriam ser encontradas por ele mesmo. Isso não quer dizer que o texto não contenha pressupostos da dramaturgia de matriz comunista, como mostrado anteriormente, mas pode ser lido também em outras chaves interpretativas, inclusive de crítica a algumas posições do PCB.

Outro elemento que sustenta essa perspectiva está fora do texto, mas permite visualizar a posição do autor diante de questões controversas para a esquerda. Trata-se da cena curta, *O Quintal*, escrita por João das Neves no ano de 1977. Ela integrou o livro *Feira Brasileira de Opinião: a feira censurada*, editado em 1978, pela Global Editora. Ruth Escobar era a responsável pela coleção *Teatro Urgente* e organizou o volume com a intenção de apresentar a discussão dos problemas nacionais e do povo brasileiro.

Uma pergunta se faz necessária: como um texto escrito em 1977 sobre o golpe civil-militar de 1964 poderia ajudar na compreensão de uma peça escrita entre 1964-1967? Importante lembrar que em 1977 o autor estava residindo em São Paulo, por ocasião da temporada de *O Último Carro* na cidade. Talvez por esse aspecto os textos dialoguem entre si.

O autor reelabora e aprofunda algumas contradições apresentadas no texto de *O Último Carro*. Nesse momento, não interessa investigar

o texto teatral como objeto histórico, mas como representação de uma visão que se modifica e é modificada ao longo do tempo. A análise de um texto externo e produzido em outra temporalidade permite cumprir um dos interesses assumidos pela pesquisa, que consiste em ler a obra contemplando também uma análise temporal. Roger Chartier sustenta essa perspectiva a partir do momento em que defende que o historiador deve interpretar os objetos de análise histórica entrecruzando duas linhas, tal como a definição de Shorske defendida pelo autor: *i.* a análise diacrônica que estabelece a relação do texto com um sistema de pensamento anterior; e *ii.* a análise sincrônica que perpassa o mesmo tempo que o objeto histórico.

Como explicitado na Introdução, a análise sincrônica e diacrônica foram fundamentais para a construção dos argumentos da pesquisa. Nesse caso, o texto *O Quintal*, permitiu visualizar a construção de *O Último Carro* como sistema de pensamento anterior, mesmo sendo escrito posteriormente. Se a data de escrita é contemporânea à montagem da peça, a reflexão teórica e memorialística se refere aos aspectos da década anterior. Por isso, sua análise foi importante para descortinar duas temporalidades: 1964 (contexto histórico da narrativa) e 1977 (contexto de produção da cena curta).

A partir da articulação dessas duas linhas seria possível encontrar formas de leitura e apropriações que extrapolam o próprio discurso narrativo. Nesse sentido, “ler um texto ou decifrar um sistema de pensamento consiste, pois, em considerar conjuntamente essas diferentes questões que constituem, na sua articulação, o que pode ser considerado como o próprio objeto da história intelectual” (CHARTIER, 1990, p.65). É na tentativa de descortinar as *diferentes questões* que se propõe o desafio de encontrar fragmentos interpretativos em uma obra externa, mas que possibilitou diálogo efetivo entre o contexto, o sujeito e a temática.

Na apresentação do livro *Feira Brasileira de Opinião: a feira censurada*, Ruth Escobar justifica que, quando reuniu os autores, a Feira Brasileira não foi pensada em termos de arte, “mas, sobretudo em termos de retratar o homem brasileiro ‘aqui e agora’, sobretudo com a preocupação de apontar o perfil dos subúrbios do Brasil, onde este governo revela o seu verdadeiro rosto” (ESCOBAR, 1978, p.7). Interessante observar que durante a crise do intelectual sugerida por obras

artísticas no contexto do pós-golpe, João das Neves constrói uma peça sobre as classes populares. Já na década seguinte, quando a sugestão de Ruth Escobar era discutir os subúrbios e as classes populares, ele escreve uma peça que explorou principalmente as contradições na classe média.

Neves responde ao convite com um texto sobre o golpe civil-militar e o momento da invasão e saque do Teatro da UNE por grupos civis, no dia seguinte ao golpe. Em 28 de abril de 1964 estava prevista a inauguração do Teatro CPC-UNE com a estreia da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha e direção de Nelson Xavier.

Na cena curta é possível observar o apreço pelo teatro que seria inaugurado, a relação entre a UNE, o CPC e o PCB, assim como tensões e contradições entre militantes de classe média e o povo. Importante lembrar que o autor estava na sede da UNE no momento da invasão e fez de seu texto mais uma versão dos acontecimentos. Trata-se de uma obra ficcional, articulada com elementos memorialísticos e históricos. Nela, não existem rubricas explicativas sobre tempo ou local. O cenário é o único elemento mencionado: um quintal que termina nos fundos de um teatro. A primeira cena se inicia com dois trabalhadores pintando as paredes do teatro. Em um breve diálogo, discute-se a cor da tinta, a situação do transporte público e a ingenuidade dos “meninos” da esquerda. No final da cena, eles saem pela frente do que seria o palco.

No início da segunda cena, a rubrica indica que os pintores foram metralhados na saída do prédio. Inicia-se um diálogo entre dois jovens, Luiz e Clara: Luiz pretende voltar ao interior do teatro para salvar alguns papéis do partido e Clara tenta dissuadi-lo. Ele volta para o teatro e é metralhado, Clara foge pela escada dos fundos. A terceira cena é uma espécie de repetição da primeira, com a diferença de que os pintores percebem que podem ser metralhados e saem pelos fundos.

De acordo com Carbone, a estrutura do texto dramático formulado por Neves “vem negar a lógica dramática, ao manipular o tempo para mostrar primeiramente ‘o fim de um sonho’ ou o episódio que factualmente marca o encerramento das atividades do CPC. E essa proposta de escrita parece ter atendido à necessidade de historização” (CARBONE, 2014, p.112). O mesmo sentido pode ser atribuído ao texto de *O Último Carro*. Ainda que a peça não negue a lógica dramática,

ela é escrita logo após o golpe civil-militar e parece conter uma necessidade de *investigação* do processo histórico através da dramaturgia.

No que se refere à *O Quintal*, o texto dramático demonstra a descrença dos trabalhadores na esquerda, a falta de diálogo entre eles, a tentativa de resguardar o partido, assim como a possibilidade de reescrita da história a partir da repetição da cena. Um trecho peculiar parece sintetizar as tensões e abrir caminhos interpretativos. Trata-se da cena entre Luiz e Clara, jovens de classe média que se encontravam no momento da invasão. O casal inicia uma discussão quando Luiz diz que vai voltar ao teatro para buscar os documentos do partido:

Clara: Luiz, o que é que nós sabemos? Nada. A não ser que eles estão na frente, armados até os dentes e querendo nos eliminar. Que eles sempre estiveram na frente armados até os dentes. Enquanto isso nós falávamos, cantávamos, representávamos e nem fomos capazes de ao menos prevenir dois pobres diabos que não tinham nada a ver com isso. [...] Eles nem sequer sabiam do que se tratava. Nós mentimos. Mentimos sempre. Sempre. Como eles sempre mentiram a nós. Eles, os cretinos que falavam na merda da legalidade, na merda da luta pelo povo. Como se esqueceram de deixar ao menos uma merda dum revolver nas nossas mãos. [...]

Luiz: Clara, é preciso confiar, Clara. Eu não acredito que eles vençam. Você está desesperada, por isso não vê objetivamente a situação.

Clara: Deixa de ser burro, Luiz. Você confunde lucidez com desespero. Eu estou lúcida. Os caras que nos mandaram resistir estão longe há muito tempo. Será que você não reparou como tudo ficou vazio de repente? Você não viu o silêncio, a ausência à nossa volta?

Luiz: Clara, os dirigentes tinham de se preservar.

Clara: Preservar é o cacete. Eles tinham que estar aqui, conosco. E não sumirem de circulação na hora do perigo. Eles por acaso são melhores, mais idealistas, mais inteligentes que você ou qualquer um de nós? Os dirigentes somos nós, Luiz. Eles apenas nos representam. E têm que estar ao nosso lado ou não passam de filhos da puta. Tão filhos da puta como os que estão aí na frente, invadindo o prédio. Só que esses nós sabemos quem são (NEVES, 1978, p.17-118).

Os personagens poderiam representar o autor de *O Último Carro* antes e depois do golpe civil-militar. Luiz, o idealista que acreditava na revolução pacífica e na defesa do PCB. Clara, questionadora do partido, de seus métodos e de sua relação com o povo. Em sua fala são feitas diversas críticas ao idealismo do CPC, à impossibilidade de aliança operário-estudantil, à hierarquização, aos equívocos cometidos pelo partido e à ilusão de que a esquerda resistiria ao golpe. Dramaturgicamente, Clara faz um interessante contraponto ao idealismo de Luiz, que indica que ela está desesperada e não vê objetivamente a situação. Para ele, não existe a possibilidade concreta de golpe. Percebe-se também uma tentativa de crítica ao centralismo democrático e uma relativa idealização dos dirigentes, que deveriam ser preservados.

Dênis de Moraes, na biografia de Vianinha, que estava com João das Neves no dia da invasão, indica que o desfecho trágico se deu também na história vivida, não só na ficção. A narrativa explora o processo de invasão e aponta para a quebra de expectativa dos sujeitos envolvidos.

Na UNE, ele [Vianinha] constatou que o sonho estava no fim. Grupos se concentravam no portão, vaiando e hostilizando quem ousava entrar. Dentro do prédio, os últimos 15 militantes discutiam a conveniência de permanecer ali ou não, se valia marcar uma posição de repúdio ao golpe. Werneck Viana argumentou que seria inútil correr riscos, mas Vianinha, João das Neves e Vereza relutavam em acreditar que o projeto de suas vidas se desmoronava (MORAIS, 2000, p.169).

A referência a João das Neves apresenta um dado interessante no que tange à sua postura diante da situação: a desilusão diante da realidade. Tanto ele quanto os outros jovens que se encontravam na sede da UNE representavam o idealismo do personagem Luiz. Já as críticas feitas pela personagem Clara foram incorporadas no texto de *O Último Carro* a partir da desilusão com o desfecho do golpe. Os elementos que poderiam representar Luiz não aparecem em nenhum momento no texto. Talvez o desmoronamento do projeto de vida desses jovens tenha significado para Neves uma ruptura no que se refere à relação com os métodos do partido no que tangia ao popular.

Ainda que se trate de uma análise subjetiva, não parece pouco crível que este evento – e sua posterior avaliação por parte do autor – permita observar uma linha temporal narrativa que liga as dramaturgias de 1964-67 e 1977. É possível inferir que João das Neves se encontrava representado nos dois personagens, mas em distintos momentos de sua vida. Luiz seria o João pré-64, com desejo de transformação e crença na linha política do partido. Clara seria o João do pós-golpe, desiludido com a realidade e convicto de que o caminho percorrido até o momento era equivocado.

Em alguma medida, o texto de *O Último Carro* contém críticas condensadas na cena curta: a descrença na classe média indicada pela sua ausência, a dificuldade de compreensão do elemento popular, o Estado opressor, a negação da aliança de classe, a falta de perspectiva, e, por fim, a morte da maioria do povo na tragédia social. Tudo indica que a reflexão de porque o golpe aconteceu tentou ser respondida nas duas peças, ainda que com estratégias diferentes.

De acordo com o autor, outro elemento importante para a construção do texto surgiu quando – ainda vinculado ao grupo *Os duendes* – Neves assumiu a direção do teatro Artur Azevedo. As viagens ao subúrbio eram constantes, tanto no horário de pico, quando ele descia para o subúrbio antes do horário da apresentação, quanto no período da noite, quando o grupo retornava ao Rio de Janeiro, mas só conseguia embarcar de madrugada, pois o trem não tinha horário definido. Ele justificou que os personagens da peça foram sujeitos com que ele se deparou durante as idas e vindas.

O nome oficial da peça também pode ser explicado a partir desta experiência. “*O Último Carro*” ou as “*14 Estações*” faz menção a duas vivências no trajeto. O primeiro se refere ao lugar de estranhamento de João das Neves com relação ao último vagão do trem, que para ele surgia como um espaço de apreensão e desconfiança. Talvez um lugar muito distante para um jovem que cresceu em Copacabana cercado de privilégios de gênero e classe. Em entrevista concedida pelo diretor ele narra sobre o lugar que deu nome à peça.

Era uma viagem onde você só podia viajar nos primeiros vagões. São seis ou sete vagões, ninguém viajava no último vagão porque lá era a marginália, né? Tinha os maconheiros da época, os pequenos bandidos.

Todos ficavam por lá, porque quem caísse lá no vagão de trás geral dançava. Também se fazia prostituição no trem, né? Havia prostitutas que trabalhavam no trem de noite e de madrugada. Então era lá nos últimos vagões que aconteciam essas coisas.<sup>15</sup>

Na peça é possível observar que alguns personagens da descrição, bandidos e prostitutas, também frequentavam o último carro da ficção. É significativo perceber que o lugar da “marginália” é também o lugar da redenção. A possibilidade de salvação da tragédia se dá exatamente pelo último vagão, aquele que poderia ser desprendido na tentativa de salvar vidas da catástrofe. A inversão parece bastante singular na medida em que o autor ressignifica o lugar e lhe confere novo significado: o lugar dos desvalidos pode se tornar outro a partir da coletividade. Em um texto que pretende romper com estruturas narrativas e estéticas convencionais essas opções foram bastante exploradas.

As *14 estações* teriam um sentido menos abstrato, mas não deixa de apontar para aspectos relevantes. De acordo com João das Neves, o nome foi dado por duas razões: “A primeira é que na época, pelo menos de Campo Grande até a Central do Brasil eram 14 estações. A segunda coisa é que eu achei que é uma via sacra popular. Não de um personagem, Cristo, mas a via sacra de toda uma população do Rio de Janeiro.<sup>16</sup>” Tentou-se estabelecer também conexão com uma imagem religiosa, no intuito de conectá-la com a dimensão do sagrado em amplo diálogo com as camadas populares. O povo podia ser lido como uma espécie de “cristo moderno”, mas o seu calvário não seria para a morte e sim para chegar ao trabalho diariamente ou se deslocar para o centro da cidade.

A numeração aponta tanto um fato preciso, que seria a distância das quatorze estações entre Campo Grande e a Central do Brasil, quanto um fato menos objetivo: as precárias condições em um longo trajeto. “Aquela coisa ficou impregnada em mim e tive vontade de escrever sobre tudo aquilo que eu via nos trens suburbanos, estabelecer uma relação entre tudo aquilo e o que implicava na existência de uma situação que existe até hoje nos trens do Brasil” (A Gazeta, 17/03/1978).

---

15 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

16 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016

Não faltam elementos para explicar o processo de criação e motivações para a escrita. Tratava-se de um cenário adverso, que oferecia muitas possibilidades a um escritor interessado em produzir obras que tivessem lastro com a realidade social – exatamente pela contradição de um golpe de Estado em uma conjuntura em que a revolução parecia se aproximar. Neste tópico, tentou-se esboçar alguns elementos que permitam pensar a história da escrita do texto, assim como exercitar um olhar para um tempo disforme, perpassado por acontecimentos que articulam a experiência dos sujeitos nas relações que se estabeleciam com a sociedade e com o tempo.

### **2.3. I Seminário de Dramaturgia Carioca: primeiras análises do texto**

Não foi possível identificar o momento em que o texto foi finalizado, mas é comprovado que no ano de 1967 ele passou por uma revisão para concorrer ao prêmio do *I Seminário de Dramaturgia Carioca*. De acordo com Sábato Magaldi, o texto foi “refeito em 1967, por ocasião do 1º. (e único) Seminário Carioca de Dramaturgia, do qual foi vencedor, não sofresse durante nove anos o veto da Censura” (MAGALDI, 2003, p.69). João das Neves afirma que ao longo dos anos o texto sofreu modificações em cenas pontuais, mas o eixo narrativo foi mantido desde o momento de escrita até a encenação. O texto produzido na década de 1960 não foi localizado e nessa pesquisa utilizou-se aquele que está contido no programa. Um elemento que baliza as afirmações que o texto não teve mudanças estruturais de uma década para a outra são as críticas publicadas no momento do concurso, em 1967. Todas indicam que a dramaturgia manteve a mesma estrutura do texto publicado no programa em 1976. No que se refere à censura trata-se de uma informação equivocada, pois ele só foi enviado para a censura em 1975. Talvez o crítico se refira à censura como uma estrutura simbólica, mas oficialmente o texto não havia sido analisado pela censura antes da data destacada.

De acordo com as fontes analisadas, o *I Seminário de Dramaturgia Carioca* movimentou a cena cultural do Rio de Janeiro. Trata-se de um evento pouco conhecido no campo historiográfico, embora entre seus competidores estivessem nomes significativos da dramaturgia nacional. Foram localizadas algumas fontes a respeito do seminário

e a narrativa apresentada foi construída principalmente a partir dos periódicos, dos editais lançados e do programa do seminário.

A importância de analisar o evento é compreender como o campo teatral carioca se organizou nos anos posteriores ao golpe civil-militar e o lugar de *O Último Carro* nesse processo. Ao entender como se deu o seminário e a recepção da leitura da peça pelo público, pelos jurados e pelos competidores, descortinou-se também por quais razões a montagem da peça não se deu nesse contexto. Pelo fato de sua dramaturgia ter sido premiada no evento, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) indicou a peça para receber um prêmio de montagem, o que não ocorreu, como será analisado adiante.

O *I Seminário de Dramaturgia Carioca* foi patrocinado pela Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro com projeto idealizado por Luiza Barreto Leite. A proposta do seminário foi muito elogiada pela classe artística. Críticos como Yan Michalski, do *Jornal do Brasil* e Fausto Wolff, da *Tribuna da Imprensa*, fizeram a cobertura completa. Para Wolff “atitudes como essa é que vão ao encontro do interesse público e poderão arrancar o nosso pobre teatro da situação de indigente que há tanto tempo ele se encontra” (*Tribuna da Imprensa*, 24/05/1967). A frase poderia sintetizar a perspectiva da classe artística diante da conjuntura e a situação em que o teatro se encontrava. Ainda que peças como *o Show Opinião* ou *Liberdade, liberdade* tenham feito sucesso, era notável uma crítica por elas disporem de uma dramaturgia não convencional, realizada através de colagens textuais e musicais retiradas de outras obras.

O seminário foi valorizado principalmente porque colocava em questão a produção de textos que retratassem a realidade nacional. Buscando evitar problemas relacionados ao gênero das obras, foi dividido em três categorias: peças profissionais, textos inéditos e musicais. As categorias, assim como os critérios de seleção, foram muito questionadas e, ao longo do seminário, elas foram se adaptando às demandas do público, autores e jurados.

Ainda no ano de 1966, foi publicado o primeiro edital na coluna de Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*, no qual se estabeleciam critérios formais, dramaturgicos e temáticos. Por se tratar de um evento financiado pela Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, todas as peças deveriam ser ambientadas na cidade, mas os autores poderiam ser

nacionais ou estrangeiros. Os textos deveriam ser apresentados por meio de leituras dramáticas que ocorreriam durante os meses do seminário. Em seguida, as peças eram discutidas em assembleia, mas a leitura poderia ser interrompida se comprovado que o texto não possuía qualidades mínimas. Todos, concorrentes ou não, votariam se estivessem presentes em todos os debates.

Um dos pontos mais polêmicos é que não haveria comissão de seleção para julgar a qualidade das obras. Uma assembleia discutiria os textos após cada leitura com maioria soberana em sua decisão. Ela seria formada pelo público presente e a escolha se daria por meio da maioria, sem interferência da mesa que conduziria o concurso. Os textos mais votados se classificariam para a seleção final e os considerados de qualidade parcial reapresentados na repescagem.

Os autores deveriam escolher o gênero no qual melhor se encaixava a sua proposta nas modalidades de “Teatro Declamado” ou “Teatro Musicado”, o primeiro com ênfase no texto e o segundo na interlocução direta entre texto e música. Diante das regras mencionadas, o edital recebeu muitas críticas, que foram apresentadas pelo crítico Yan Michalski, na mesma página que divulgava o edital:

Este julgamento - que esperamos seja revisto antes do início do Seminário - nos parece crivado de falhas e de ingenuidades: parece-nos altamente anormal que um seminário-concurso como este seja julgado por uma assembleia indefinida [integradas por pessoas convidadas ou não], como se se tratasse do programa do Chacrinha; parece-me quase absurda a possibilidade aberta aos participantes de julgarem os trabalhos dos seus concorrentes, ou seja, de julgarem em causa própria; parece-me esdrúxula a divisão dos prêmios em prêmios para autores veteranos, para estreantes em literatura teatral; etc. Mas estas restrições não nos impedem de hipotecar a nossa solidariedade à iniciativa, em si louvável, útil e interessante (Jornal do Brasil, 09/12/1966).

Embora aponte discordâncias do edital, ele deixa claro o apoio à iniciativa. A principal crítica é a forma de julgamento, que não seria votada por uma comissão. Para ratificar seu argumento ele faz uma

comparação com o programa do Chacrinha, provavelmente indicando a desorganização e a falta de regras claras no concurso.

É possível que os organizadores tenham levado em conta algumas das críticas e se adaptado aos novos critérios sugeridos pela classe artística. Um novo edital foi lançado, publicado no dia 24 de maio de 1967, na coluna de Fausto Wolff, e alguns termos do regulamento foram modificados. As inscrições seriam realizadas na Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara no Departamento de Cinema e Teatro, com os originais entregues no ato da inscrição.

A novidade se deu principalmente com a premiação, com dois prêmios para cada gênero: dois no valor de NCr\$ 4.000.00 [quatro mil cruzeiros novos] para autores profissionais; dois de NCr\$ 20.000.00 [vinte mil cruzeiros novos], para autores inéditos montarem suas peças. Os autores inéditos vencedores tinham a obrigação de investir o dinheiro na montagem da peça até o prazo de um ano. Já o ponto mais polêmico do primeiro edital, a votação por parte da assembleia, foi mantido.

Na primeira fase do concurso mais de cem leituras dramáticas foram realizadas. As peças não passaram por nenhum processo de seleção prévia, por isso a quantidade elevada. Na entrevista que João das Neves concedeu ao *Jornal dos Sports* no contexto do concurso, ele elogia a proposta do seminário, mas sugere que “uma seleção de textos devia ter sido feita, pois a má qualidade de muitas peças desgastou o interesse pelo seminário. O sistema de votação é falho, deveria haver uma obrigatoriedade de votação, que se não fosse cumprida tiraria o direito de votar do credenciado” (*Jornal dos Sports*, 25/10/1967). Muitos denunciaram a formação de grupos para votarem nos candidatos preferidos, ou atribuírem notas menores para outros concorrentes. De acordo com Fausto Wolff os critérios de avaliação foram muito questionáveis e prejudicaram autores ainda na fase inicial:

O critério adotado para o julgamento das peças foi amador, ridículo, infanto-juvenil no mau sentido. Qualquer molecote que arranjasse credenciais votava quantas vezes quisesse. [...] A marmelada provinciana evidenciou-se quando fui informado de que uma peça escrita por Millôr Fernandes recebera 36 notas zero contra 25 notas cinco, no caso nota máxima. Alguém

poderia acreditar que uma peça escrita por Millôr Fernandes, um dos homens que mais tem contribuído para elevar o nível do teatro nacional merecesse 36 zeros? Salta os olhos a desonesta oligofrênica da maioria dos votantes que, realmente, estavam menos preocupados em julgar do que em fazer de Millôr uma carta fora do baralho? (Tribuna da Imprensa, 02/01/1968).

De acordo com os relatos dos envolvidos, as polêmicas relacionadas ao evento foram numerosas. O autor aponta para a desclassificação de Millôr, que na época já era um autor de renome. Por se tratar de um primeiro seminário e em função da conjuntura em que foi proposto, ocorreram algumas mudanças significativas com relação ao julgamento das peças. A votação da primeira fase foi realizada pela assembleia, mas, depois das críticas recebidas, foi criada uma comissão para analisar os doze textos finalistas. Com o intuito de legitimar a comissão, foram convidados os críticos dos principais jornais cariocas, que ficariam encarregados de assistir às leituras dramáticas e lerem os originais. Ela foi composta por Edigar de Alencar, do *Jornal O Dia*; Fausto Wolff, do *Tribuna da Imprensa*; Henrique Oscar, do *Diário de Notícias*; Isabel Câmara, do *Jornal dos Sports*; Luís Alberto Saenz, do *Última Hora*; Maria Jacinta, do *Jornal do Comércio*; Martim Gonçalves, do *O Globo*; Milton de Moraes Emery, do *Luta Democrática*; Valdemar Caval, do *O Jornal*; Van Jafa, do *Correio da Manhã* e Yan Michalski, do *Jornal do Brasil*. Também fizeram parte da comissão a diretora do Teatro Nacional de Comédia (TNC), Beatriz Veiga, que escolheria uma peça a ser montada pelo TNC com um prêmio especial que seria dado pelo SNT, e Paschoal Carlos Magno, presidente do órgão e que votaria apenas em caso de desempate. A peça escolhida por Beatriz Veiga também foi *O Último Carro*, selecionada tanto pelo *I Seminário de Dramaturgia Carioca* quanto pelo SNT.

Pelos nomes selecionados para a comissão, percebe-se que se tratou de um evento bastante significativo no campo cultural. Parte considerável da crítica carioca esteve muito envolvida, não só participando da comissão, como também divulgando notícias e editais. Em alguma medida, a adesão desses sujeitos legitimou a realização do evento no cenário cultural e, mesmo com resistências e críticas, o seminário foi apoiado pela classe artística por seu ineditismo. Participaram autores

de várias vertentes estéticas e opções políticas, com peças que tratavam de temáticas diversas. Alguns textos fizeram a opção de tratar de questões sociais, mas outros optaram por trabalhar com temáticas cotidianas sem vínculos políticos com o teatro de resistência. Nessa perspectiva, o evento conseguiu abrigar autores de diferentes matrizes.

A final do concurso começou no dia dois de dezembro de 1967 e foram selecionados doze textos divididos em três categorias. Na categoria profissional não-musical, disputavam *O Último Carro*, de João das Neves; *Dois Fragas e um Destino*, de João Bethencourt; e *O Começo é Sempre Difícil, Vamos tentar outra vez*, de Antônio Bivar. Na categoria musical, os finalistas foram *Dura Lex Sed Lex, No Cabelo Só Gumex*, de Oduvaldo Viana Filho; *Miss Brasil*, de Maria Clara Machado; e *O Revólver Justiceiro*, de Denoy de Oliveira. Nos textos inéditos disputavam *Um Whisky para o Rei Saul*, de César Vieira; *Conquista do Verde*, de Maria Helena Khunner; *Eu esperava que você morresse de câncer na língua, Mãezinha*, de Wagner Mello; *Contra-Ataque*, de Jorge Souza Guimarães; *Trágico acidente destronou Tereza*, de José Wilker; e *Xadrez Especial*, Alfredo Gerhardt.

Na categoria profissional, dos seis concorrentes três eram integrantes do *Grupo Opinião*: Oduvaldo Vianna Filho, Denoy de Oliveira e João das Neves. Dentre os outros participantes também constavam nomes de destaque na época, como João Bethencourt e Maria Clara Machado. Na categoria texto inédito é possível observar nomes que posteriormente despontariam na televisão, como José Wilker; ou no teatro de resistência, como César Vieira, que na década seguinte fundaria o Teatro União e Olho Vivo.

Os textos foram lidos pela comissão e realizou-se uma nova leitura dramática aberta ao público. Em nota publicada no *Jornal do Brasil*, é mencionado que com “a leitura de ‘O Último Carro’, de João das Neves, será inaugurado amanhã, às 17 horas, a parte final do I Seminário de Dramaturgia Carioca, promovido pela Secretaria de Turismo” (*Jornal do Brasil*, 01/12/1967). Todas as sessões ocorreram no Conservatório Nacional de Teatro e tinham entrada franca.

O resultado foi divulgado no dia 22 de dezembro e os vencedores foram *O Último Carro*, na categoria peça não musicada de autor profissional; *O Revólver Justiceiro*, de Denoy de Oliveira, na categoria musical de autor profissional; *Trágico acidente destronou Tereza*,

de José Wilker e *Xadrez Especial*, de Alfredo Gerhardt, na categoria de peças inéditas. A votação ocorreu por maioria e os doze membros da comissão votavam nas peças que consideravam mais bem elaboradas.

Pelo menos duas análises conjunturais foram publicadas nos dias posteriores. Fausto Wolff e Yan Michalski acompanharam de perto a iniciativa e fizeram uma avaliação bastante consistente do *I Seminário de Dramaturgia Carioca* em geral e de *O Último Carro*, em particular. São elas que permitiram compreender como a peça foi recebida ainda enquanto texto por parte dos críticos. Uma questão em comum levantada por eles era o fato de a peça ser um excelente roteiro cinematográfico, mas que encontraria muitas dificuldades de ser levada a cena. Essa parece ser uma crítica bastante comum na trajetória da peça. Até o momento da encenação, quando a dúvida sobre a possibilidade de ela ser levada à cena foi descartada, foi reconhecida mais como roteiro cinematográfico do que teatral. De acordo com Michalski, “a peça vencedora daria um excepcional roteiro de cinema. Ela poderá transformar-se, também, num grande espetáculo teatral, mas as suas dificuldades técnicas e as suas sérias falhas estruturais constituirão um enorme desafio mesmo para o mais talentoso dos encenadores” (*Journal do Brasil*, 27/12/1967). Muitos foram os problemas visualizados por Michalski na transposição do texto para a encenação. O fato de ser mais parecido com um roteiro de cinema, talvez seja o ponto central de sua análise. Interessante observar se essa perspectiva teria relação efetiva com a construção textual ou com a dificuldade cenográfica de recriação de um trem dentro do espaço teatral. Talvez elas se confundam. Já as falhas estruturais mencionadas pelo crítico, parecem fazer coro à impossibilidade de se criar uma narrativa que justifique a ausência do maquinista de forma realista.

Wolff garante que se trata de “um excelente roteiro cinematográfico e uma peça que ainda deve ser reescrita em alguns pontos para então ser transformada numa audaciosa e difícil encenação” (*Tribuna da Imprensa*, 02/01/1968). Como a peça exigia um número extenso de atores e um cenário de grandes proporções que passasse a dimensão de um trem, é provável que os críticos considerassem bastante improvável sua encenação. Para além das questões textuais – que também foram criticadas –, existia uma questão no âmbito da produção: tratava-se de uma montagem que despenderia muitos recursos. Também

este aspecto deve ter contribuído para a crença de que se tratava de uma montagem impraticável.

Michalski considerou que os pontos positivos eram a autenticidade do texto e a riqueza de “colorido” ao mostrar “o universo daquelas centenas de milhares de cariocas que precisam enfrentar, diariamente, a tortura de um trem que os transporta dos subúrbios para a Cidade. Poderosamente comunicativa, frequentemente comovente, muitas vezes divertidíssima” (Jornal do Brasil, 27/12/1967). Já Wolff não gostou do texto e na própria crítica apresenta os motivos pelos quais a montagem não recebeu seu voto. Dos doze votantes apenas quatro não deram o seu voto para *O Último Carro*. Ele justifica que reconhece os méritos, mas faz alguns apontamentos sobre sua dramaturgia:

1) não há dúvida de que o autor conhece os personagens que utiliza com extrema propriedade e noção de tempo; 2) entretanto, algumas vezes, envereda pelo simbolismo gratuitamente, ocasião em que torna algumas cenas artificiais; 3) colocando a peça, simplesmente, numa posição naturalista, ela apresenta um erro flagrante: a ação passa-se dentro de um trem em movimento sem maquinista (Tribuna da Imprensa, 02/01/1968).

Existiu um grande debate sobre o fato de a peça ser realista ou fazer uso de um realismo fantástico. Alguns consideraram que seria improvável um trem sem maquinista e que essa escolha enfraquecia o argumento central. Por outro lado, há que se considerar que se trata de uma obra ficcional, aberta a interpretações e análises.

Esta observação parece ter sido muito frequente, pois foi localizada no acervo de João das Neves uma reportagem de 1977, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em que o diretor faz uma intervenção. Intitulada “*E lá ia o trem de subúrbio, desgovernado, sem maquinista*”, falava de um evento verídico em que um trem ficou sem maquinista porque ele havia sofrido um ataque cardíaco e caído pela janela. Na reportagem, existe uma intervenção feita à caneta por João das Neves com os seguintes dizeres: “*O bêbado tem razão, gente. O trem está sem maquinista*”. Parece ser tanto uma referência ao personagem da peça Zé, o bêbado que primeiro afirma que o trem está sem condutor, quanto uma provocação

aos críticos que acreditavam que um trem sem maquinista seria uma forma de quebrar o realismo proposto pela dramaturgia.

O exercício de compreensão do seminário realizado neste tópico permitiu situar a peça ainda na condição de texto teatral fora da encenação, descortinando suas articulações com outras produções e as primeiras impressões relativas ao seu conteúdo por parte da classe artística. De modo geral, com base nas inferências sobre o texto que foram feitas a partir das críticas analisadas, é possível afirmar que ele não foi modificado estruturalmente. Será possível, inclusive, observar a dupla temporalidade da crítica quando Michalski analisa a peça dez anos depois.

A premiação conferida pelo *I Seminário de Dramaturgia Carioca* foi entregue ao autor, mas vale lembrar que não era um prêmio de montagem e sim pelos méritos do texto. Apenas os autores não profissionais receberam o valor em dinheiro do financiamento da peça. É uma escolha curiosa, pois teriam menos experiência para colocá-las em cena. De acordo com a narrativa de Neves, o prêmio que não foi entregue era o do SNT e, por isso, interessa investigar suas particularidades.

### **2.3.1 O prêmio do Serviço Nacional de Teatro**

Uma questão cerca o prêmio que foi conferido a *O Último Carro* pelo SNT. Beatriz Veiga selecionou a peça, mas o prêmio da montagem não foi recebido pelo autor. Em entrevista realizada em 2013<sup>17</sup>, João das Neves explica que a peça não recebeu o prêmio em decorrência da ação da censura. Quando perguntado sobre o processo, ele explicou que não a enviou para a censura, mas caso tivesse feito, o texto teria sido proibido. Assim, uma espécie de “censura velada” teria impedido a premiação.

Uma assertiva mais plausível seria a própria natureza do prêmio, que consistia na montagem da peça pelo Teatro Nacional de Comédia sem a direção de João das Neves. Talvez, esse seja o fato que o teria desestimulado a recebê-lo, pois seu interesse era dirigi-la pessoalmente. Um elemento que corrobora este pensamento é que a montagem só se efetivou uma década depois, e com sua direção.

Fausto Wolff, ao explicar o prêmio do SNT, afirma que “Beatriz Veiga, que escolherá – ad-látère, sem interferência do júri – uma peça

---

17 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 20/08/2013.

a ser montada pelo TNC, no qual é diretora e Paschoal Carlos Magno que, na qualidade de presidente, terá apenas direito ao voto de desempate” (Tribuna da Imprensa, 04/12/1967). Esta reportagem foi publicada antes da premiação – que ocorreu no final no mês de dezembro – e não pareceu se tratar de uma premiação ao autor da peça, mas a sua montagem pelo Teatro Nacional de Comédia. Outra nota vinculada no *Jornal do Brasil*, em fins de dezembro de 1967, indicava que o SNT, por meio de Beatriz Veiga, “ofereceu um prêmio de montagem a um dos vencedores do Seminário de Dramaturgia Carioca, encerrado na semana passada. Quem vai ter sua peça montada pertence ao Grupo Opinião – é João das Neves” (Jornal do Brasil, 27/12/1967). Nesse caso, não fica claro quem executaria a montagem, mas em nenhum momento é falado que o diretor receberia a premiação.

Um documento que corrobora este prognóstico é a reportagem de Yan Michalski, publicada já em 1969, um ano depois do evento. Nela, afirma-se que a peça será em breve apresentada “numa série de leituras dramáticas, especialmente destinadas ao público estudantil. A leitura, que será realizada pelo elenco profissional dirigido pelo autor, conterà certos elementos cênicos da futura encenação, que João das Neves espera poder realizar a seguir” (Jornal do Brasil, 08/05/1969). A leitura não ocorreu, mas já indicava o interesse de João de Neves em conduzir o processo de criação cênica. Não é possível afirmar que seis meses após o AI-5 o autor conseguiria a autorização para a montagem da peça. A reação da censura – que já estava centralizada – não seria diferente da conjuntura de 1967. Talvez fosse mais rigorosa, inclusive. Além, é claro, da dificuldade de se obter recursos financeiros. O autor conclui a reportagem informando que no *I Seminário de Dramaturgia Carioca* “a peça ganhou também um prêmio especial do SNT, que consistia na montagem do texto pelo elenco do TNC” (Jornal do Brasil, 08/05/1969). Nesse excerto percebe-se que a montagem seria realizada pelo TNC e excluía a participação do diretor.

Nenhuma documentação referente a este período ou à premiação foi encontrada, mas é possível aventar esta outra interpretação que está além da questão da censura. Não é possível afirmar que se a peça fosse enviada em 1967, ela teria sido proibida, mas a falta de indícios a esse respeito possibilita uma análise complementar: talvez o autor não tenha enviado o texto à censura porque a premiação não lhe despertou

interesse, já que consistia na montagem do TNC e não do diretor. É perceptível a defesa veemente de um *projeto autoral* de João das Neves com relação à peça analisada e é pouco provável que ele abriria mão de dirigir seu texto. É mais plausível que tenha abdicado da premiação que excluía o autor do processo e impunha condições para o recebimento do prêmio. Provavelmente, devido a esses eventos foi criada uma memória por parte do autor de que a peça “*ganhou, mas não levou*”. Talvez o argumento tenha sua razão de ser, pois, de acordo com a narrativa do autor, ele o evocou na negociação com a direção do SNT, em 1976, quando conseguiu a verba destinada de montagem da peça, dez anos depois da premiação.

#### **2.4. A negativa do Opinião: motivações políticas, estéticas ou financeiras?**

No final de 1967 o *Grupo Opinião* se encontrava em festa. Dois integrantes tiveram seus textos premiados num concurso de ampla concorrência e projeção no cenário teatral carioca. Em nota do *Jornal do Brasil* em 29 de dezembro de 1967, foi feito um convite ao público para comemorar as premiações: “Grupo Opinião oferece hoje, às 23h30min, uma batidinha amiga. Na ocasião serão apresentadas as músicas de Denoy de Oliveira para *O Revólver Justiceiro*” (*Jornal do Brasil*, 29/12/1967). É provável que esse tenha sido um momento de entusiasmo artístico diante de uma conjuntura de poucos avanços com relação à política.

Em 16 de janeiro de 1968, Fausto Wolff divulga que o *Opinião* está ensaiando a peça *Dr. Getúlio sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, afirmando que “certamente, seus dois próximos espetáculos serão o drama de João das Neves e o musical de Denoy de Oliveira” (*Tribuna da Imprensa*, 16/01/1968). Parecia existir grande expectativa em torno das montagens, mas, na prática, *O Revólver Justiceiro* nunca foi montado e *O Último Carro* seria encenado apenas na década seguinte. Porque o *Grupo Opinião* não se interessou pela montagem de peça no contexto da premiação e quais razões teriam contribuído para esta opção: motivações políticas, estéticas ou financeiras?

No que se refere às motivações políticas, faz-se necessário primeiramente esclarecer o grande debate sobre a existência ou não de influência do PCB nas atividades do *Grupo Opinião*. Para Celso Frederico

a atuação do *Grupo Opinião* era exemplar na relação com o PCB, pois suas primeiras peças “traduziam fielmente a política de frente e a necessidade de união de todos para isolar o regime militar. O tom exortativo atingia em cheio o público, criando uma catarse coletiva, envolvendo estreitamente palco e plateia” (FREDERICO, 2014, p.344). Como explicitado anteriormente, Edélcio Mostaço via com desaprovação esta influência e acreditava que “esta missão de agitação tornaria a trajetória do Opinião a mais acabada versão brasileira de um grupo teatral ideológico vinculado a uma estratégia de programa” (MOSTAÇO, 1982, p.81). É interessante observar que a estratégia de programa não esteve presente de forma sistemática. Como se afirmou anteriormente, a aproximação se deu principalmente na atuação prática do grupo e não em um projeto definido, até mesmo porque o PCB não tinha nenhum documento que organizasse a política cultural de seus militantes. Exatamente por essa razão, é difícil dimensionar influências e afastamentos, já que não existe documentação capaz de dar maiores elementos para a construção histórica, é possível apenas uma análise de caráter especulativo.

João das Neves apresentou uma interessante narrativa ao falar sobre as relações existentes entre o PCB e o *Grupo Opinião*. Ele explica que mesmo no CPC a influência do partido era muito pequena e que no *Opinião* se tornou menor ainda, diante da nova conjuntura. Vale lembrar que o partido teve uma grande derrota com o golpe civil-militar e foi visto – por alguns setores da esquerda – como um dos principais responsáveis por ele. Sobre o interesse do partido em “dar o tom” nas atividades do *Opinião*, ele relata que “o Partido Comunista, como todo partido de esquerda, quase que até hoje é assim, nunca deu muita atenção para a cultura, para a arte, para os intelectuais. Eles toleravam, era necessário, mas não dava muito valor digamos assim, e também não interferiam muito, não é?”<sup>18</sup> Existiria um relativo desprezo do partido pela cultura de modo geral? É provável que não, pois, se de um lado, o eixo condutor do PCB era a política institucional, de outro, os artistas constituíram parcela considerável dos militantes que conduziram o partido à cena pública.

Existiram sim, muitas dificuldades de inserção da arte dentro do debate político do PCB, mas não é possível negar que houve algumas

---

18 NEVES. Entrevista concedida a Miriam Hermeto e Natália Batista em 21/10/2013.

tentativas, posição que difere da perspectiva de Neves. No pós-1964, quando a cultura vinculada ao PCB se fez muito atuante principalmente no teatro, o partido teve interesse em construir documento oficial que definisse o que seria a política cultural, mas encontrou percalços.

De acordo com Frederico, o partido ainda estava perplexo com o ano de 1968, mas decidido a enfrentar a questão cultural. “Solicitou-se um extenso relatório sobre a situação da cultura brasileira, para servir de subsídio a um projeto de resolução sobre política cultural. A forte repressão obrigou os comunistas a cancelarem o congresso” (FREDERICO, 2014, p.349). Dessa forma, é preciso matizar a perspectiva de João das Neves na medida em que o partido também enfrentava problemas diversos diante do recrudescimento da ditadura. O fato é a que inexistência de uma resolução contribuiu para a sensação de “liberdade” por parte de seus militantes que eram artistas e intelectuais, embora os pontos de influência tenham sido amplamente explorados.

Ferreira Gullar coaduna de uma opinião próxima de João das Neves quando perguntado sobre as relações entre as duas instituições. “No Opinião não tinha nada disso... Nós decidíamos as coisas por nossa conta e nós éramos todos comunistas, mas o partido não dava palpite no que a gente fazia. Nem nós pedíamos opinião do partido sobre o que a gente estivesse fazendo.”<sup>19</sup> Importante lembrar que o próprio Gullar fazia parte do Comitê Cultural da Guanabara, logo, o cenário era bem mais imbricado do que ele demonstra.

A partir dos dois depoimentos, pode-se inferir que, provavelmente, não havia envolvimento partidário direto nas discussões artísticas relativas as montagens do grupo, até mesmo porque o partido ainda estava desnorreado em função da derrota de 1964. Por outro lado, não existe uma negativa de que o *Opinião* tenha defendido posições do PCB no desenvolvimento de seu trabalho artístico, ainda que não tenha seguido um conteúdo programático. Embora o partido não tenha conseguido formular uma política cultural oficial, seus militantes dialogaram fortemente com a sua agenda programática.

É possível falar de uma relação menos coadunada do que foi apresentada pelos teóricos, mas menos distante do que relatado pelos ex-integrantes do grupo. Entende-se que essa influência se dava

---

19 GULLAR. Entrevista concedida à Natália Batista em 13/07/2012.

mais no campo simbólico, de concordância com os pressupostos do partido, do que por uma submissão aos documentos produzidos por ele. Talvez o equilíbrio das posições estaria na explicação de que os artistas também eram comunistas e não se tratava de uma imposição totalmente externa, uma vez que existia uma crença pessoal nos valores comunistas e na própria defesa do partido.

O fato é que, nas peças encenadas pelo *Grupo Opinião* até a premiação de *O Último Carro*, é possível perceber algumas linhas de atuação do partido, como já foi observado. É importante pensar que o projeto do *Opinião* pretendia uma intervenção estética que resvasse na política, estando articulados conteúdo, forma e aspectos de produção dos espetáculos.

Em um exercício de busca por termos no texto integral da peça é possível perceber que não existe nenhuma sentença que contenha as palavras classe, frente, aliança ou variações. É claro que a ideia da aliança de classe poderia existir mesmo sem a presença dessas palavras no texto, mas ela também está ausente. A resposta da peça à aliança de classes é o povo se organizando – ainda que precariamente – para assumir o controle da situação, sem a ajuda do Estado, da burguesia ou do partido. O *frentismo* simplesmente não existe porque ele é incompatível com a realidade concreta dos usuários do trem: eles se encontram sozinhos, expostos à violência social e do Estado. As vidas são precárias, por vezes resignadas e descrentes. Não existem pobres ascendendo ao status de artista (*Show Opinião*), discursos edificantes em nome da liberdade (*Liberdade, liberdade*), nem anti-herói com artimanhas que consegue se safar das enrascadas (*Se correr o bicho pega, se ficar o fico come*). No trem, existe o povo não idealizado, as mazelas da pobreza, o misticismo, a ignorância e a tentativa [de alguns] de salvarem a si mesmo e ao coletivo.

Em alguns momentos foi possível perceber que certos elementos da dramaturgia de matriz comunista estavam presentes no texto. De acordo com Mariana Rosell, o fato de *O Último Carro* se voltar para a compreensão das camadas populares e excluir a classe média de cena não significou um abandono completo do projeto frentista vinculado aos artistas comunistas. Ao analisar as montagens de *O Último Carro* e *Gota D'água*, Rosell conclui: “ao defenderem a necessidade de um teatro pautado na palavra e que dialogue com o público objetivando a sua

conscientização, seus autores se assemelham a Guarnieri e Vianinha por concentrarem-se na figura do intelectual e artista de teatro como interlocutor da sociedade” (ROSELL, 2018, p.158). Nesse sentido, tratava-se de um posicionamento que extrapolava o próprio texto e foi mais perceptível em suas ações do que na dramaturgia propriamente dita.

Mesmo porque havia outras escolhas dramáticas que não dialogavam com as perspectivas do *Grupo Opinião* e do PCB no contexto da escrita e tampouco com a produção cultural de outros artistas comunistas. Tinham um interesse muito mais profundo de compreensão do popular e sua interpretação da realidade. Basta comparar com as peças mencionadas anteriormente para localizar *O Último Carro* na contramão dos pressupostos vinculados nas montagens do *Grupo Opinião*. O não pertencimento da peça ao meio em que foi divulgada talvez tenha contribuído para o seu desacerto temporal, mas esse seria apenas um dos elementos que justificariam a sua montagem dez anos depois. Cabe investigar também outras relações que poderiam ter perpassado as escolhas do grupo.

Uma delas seriam os conflitos internos existentes dentro do *Opinião*. Numa conjuntura conturbada onde vigorava uma ditadura militar e a instabilidade jurídica se fazia presente, a situação de um grupo de comunistas conhecidos pelo regime não era amena. Foram constantes ameaças e ataques ao teatro, pairava a sombra da censura de peças e o medo da prisão era permanente. É bem provável que discussões internas chegassem à extrema tensão. Além disso, havia, é claro, as dúvidas sobre o trabalho artístico e a necessidade de sobrevivência num ambiente por vezes vaidoso e ensimesmado.

Como os integrantes eram treinados na prática partidária, tudo era decidido em assembleia. De acordo com Ferreira Gullar, “tudo que nós decidimos, decidimos coletivamente. Nos reuníamos, discutíamos. Era tudo coletivamente. Não tinha essa coisa de alguém tomar uma iniciativa por conta própria”.<sup>20</sup> Dessa forma, não existia autonomia plena dos integrantes do grupo, assim como não existia a possibilidade de viabilizar projetos autorais sem o apoio do coletivo.

De acordo com João das Neves, havia pouco espaço de criação para os membros do grupo. Os artistas externos eram mais valorizados, já

---

20 GULLAR. Entrevista concedida à Natália Batista em 13/07/2012.

que davam maior projeção externa ao *Opinião*. Ele afirma, por exemplo, que votou contra a montagem da peça *Liberdade, liberdade*, mas foi voto vencido e acabou produzindo-a juntamente com o grupo. Importante lembrar que dentro do *Opinião* funcionava a prática do centralismo democrático, tal como no PCB. Neves acreditava ser a hora de uma direção interna, mas os outros integrantes entendiam que trazer um diretor como Flávio Rangel e um ator como Paulo Autran era mais importante naquele momento.

A gente estava sempre em segundo plano, sempre por trás, nunca era a gente que iria dirigir. Dentro de nós, que fazíamos teatro, tínhamos ambição na nossa carreira, nós éramos um grupo novo, está entendendo? Nós queríamos fazer as nossas coisas, e tinha sempre uma luta interna para a gente não fazer, está entendendo? Isso foi muito, muito bravo no *Opinião*.<sup>21</sup>

Até a data do *I Seminário de Dramaturgia Carioca*, o *Grupo Opinião* só havia montando espetáculos com diretores externos e de larga trajetória, como Augusto Boal, Flávio Rangel e Gianni Ratto. Difícilmente uma direção interna feita por um encenador no início de carreira seria aceita. Thereza Aragão faz uma reflexão que vai ao encontro da sugerida por Neves. “O cara escrevia uma peça e perguntava se queríamos ouvir. Aí vinha a questão: não temos condições de montar isso. Fulano achava que beltrano é que devia dirigir. O consenso indicava que quem devia dirigir era alguém com mais cancha” (ARAGÃO apud MORAIS, 2000:241). O exemplo dado por Thereza Aragão parece se referir exatamente às questões colocadas por João das Neves. É provável que estabelecer consenso entre oito pessoas era um grande desafio, ainda mais perpassado por questões financeiras, estéticas e artísticas. Sem contar, obviamente, com disputas internas relacionadas à vaidade e ao prestígio no campo teatral, que não devem ser negligenciadas.

Neves afirma que era um procedimento comum a negativa de montagem de peças por parte do grupo, e outros também tiveram suas peças recusadas.

---

21 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 26/04/2013.

Tantas peças do Vianinha foram lidas e nós não encenamos, está entendendo? Não encenamos *O Último Carro*, por exemplo, foi lido e nós não encenamos, entendeu? [...] Foi discutido internamente e não encenamos. Então tinha disso de discutir internamente e tinha um consenso de propor encenação e entrar em um consenso geral.<sup>22</sup>

Nessa análise, o diretor explicou que este era um procedimento normal do grupo e que as encenações tinham que passar pelo crivo do consenso. Acrescente a isso questões relativas ao gosto pessoal e à necessidade de sobrevivência de um grupo que tem em seu corpo fixo oito artistas, além dos funcionários e atores que trabalhavam nos espetáculos.

De acordo com Miliandre Garcia, entre os anos de 1966 e 1967 o *Grupo Opinião* realizou um seminário interno de dramaturgia. “Nesses encontros discutiram-se as peças ‘Moço em Estado de Sítio’, de Oduvaldo Vianna Filho, ‘Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória’, de Ferreira Gullar e Dias Gomes, e ‘O Último Carro’, de João das Neves” (GARCIA, 2011<sup>a</sup>, p.174). Em sua análise, o objetivo do seminário era encontrar novas fórmulas dramáticas para a discussão da realidade nacional. Provavelmente a peça escolhida foi *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, encenada pelo *Opinião* no ano seguinte.

Quais elementos podem ter contribuído para a recusa das outras peças? No caso de *O Último Carro*, as ambiguidades do texto podem ter contribuído. Nas críticas recebidas na época do resultado do *I Seminário de Dramaturgia Carioca*, o fato de ele se assemelhar mais a um roteiro de cinema do que ao teatro se fez muito presente. Problemas também foram apontados na dificuldade de se encenar um drama que ocorre num trem em movimento. Como o *Opinião* buscava montagens de impacto/adesão imediata do público, é bem provável que a peça apresentasse muitos riscos, sendo assim preterido por montagens mais fáceis e com menor risco financeiro envolvido. O fato de *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* tratar-se de um musical (com maior facilidade de comunicação com o público) e narrar a trajetória de um importante político brasileiro também deve ter contribuído.

---

22 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 26/04/2013.

Já *O Último Carro*, era uma montagem que exigiria elevados recursos para ser levada à cena, principalmente por necessitar de cenário grandioso, que exigiria mudar toda a estrutura do palco do Teatro Opinião. Ademais, havia a remuneração dos 35 atores que fariam parte do elenco, além da equipe técnica. Mesmo que alcançasse sucesso de público dificilmente conseguiria manter as despesas em dia.

O exercício analítico deste tópico foi feito no sentido de investigar as possíveis razões de uma peça premiada não ter sido levada a cena pelo grupo de que seu autor fazia parte. Com a recusa teórica em tratar a peça como uma obra muito “*avançada para seu tempo*”, objetivou-se localizar suas tensões e problemáticas ainda em sua fase textual, buscando entender como estas foram reconfiguradas quando encenada posteriormente.

Analisando-a verticalmente é perceptível que muitos desafios seriam enfrentados em sua encenação. Um deles é seu descolamento da produção cultural do período, principalmente daquela vinculada aos artistas comunistas. Não se trata de apreender a peça na chave evolutiva da criação, mas entender que os *sintomas* sugeridos por ela tiveram maior entrada no campo cultural na década seguinte, diante da nova derrota da esquerda, com o recrudescimento do regime, a aniquilação da luta armada e a rearticulação em torno de um novo olhar para as classes populares.

Constata-se que a negativa do *Opinião* perpassou motivações políticas, estéticas e financeiras. Não foi possível identificar quais elementos tiveram maior preponderância, mas observar por esta tríade permitiu que novos olhares fossem lançados sobre peça e grupo. Resta compreender as modificações ocorridas ao longo de uma década que permitiram que a montagem se tornasse viável, logrando estabelecer diálogo tanto com o contexto em que foi produzida, quanto o momento em que foi encenada.

## **2.5. A análise do texto: a experiência do trem e seu conteúdo popular**

Até este ponto do trabalho o texto vem sendo explorado apenas nos momentos em que determinada ideia ou alusão se fez necessária. Entretanto, sua análise verticalizada permitirá compreender aspectos relacionados ao conteúdo sobre o popular vinculado por ele e as opções dramáticas selecionadas na construção do enredo. A versão

analisada será a mesma utilizada pela montagem em 1976, porque a original, produzida durante a década de 1960, não foi localizada.

No decorrer da pesquisa observou-se – a partir da crítica especializada e dos relatos do autor – que poucas modificações foram realizadas de uma década para a outra. Dessa forma, assume-se essa perspectiva de analisar o texto da encenação porque ele continua dizendo do contexto em que foi escrito e não teve alterações estruturais em sua dramaturgia.

No contexto da estreia, o crítico Yan Michalski afirmou que João das Neves “criou o equivalente brasileiro de “Ralé”, a obra-prima de Gorki” (Jornal do Brasil, 30/03/1976). Na peça de Gorki, escrita em 1901, os personagens marginalizados viviam em um albergue e sem perspectivas. Sua estrutura narrativa é pessimista e contempla dramas individuais, lamentações e resignação. Se comparada à peça de Neves, são poucos personagens em cena. Todos perpassados pela imobilidade, a violência, as doenças e a morte. A relação entre elas ocorre principalmente pela escolha dos sujeitos retratados em suas vidas precárias, ainda que seus desfechos sejam completamente diferentes.

A principal diferença é que *O Último Carro* contempla menos a individualização dos dramas e mais a abertura do debate para a esfera pública, o trem. Sua construção dramática dialoga com os dramas enfrentados pelos pobres no contexto anterior e posterior ao golpe civil-militar. Explora aspectos sociais e históricos das classes populares: desigualdade social, o tempo perdido pelos trabalhadores no deslocamento para o serviço e problemas sociais como mendicância, alcoolismo, machismo, crime, gravidez precoce, etc.

São possíveis várias chaves de leitura. Pretende-se explorá-las para construir um mosaico interpretativo e chegar a conclusões mais abrangentes. Escrita e encenada no contexto ditatorial, a primeira dimensão que se apresenta é a crítica ao regime militar apresentada na peça. Ela não aborda diretamente a temática da ditadura, mas perpassa vários efeitos da modernização conservadora na vida das classes populares, como o autoritarismo da polícia, a violência do mundo capitalista e a exploração dos trabalhadores.

A peça consiste numa releitura das classes populares a partir de um processo modernizador altamente violento e excludente. Além disso,

traz a convicção de que aquele povo idealizado por parte da produção artística realizada antes do golpe civil-militar não existe mais ou talvez nunca tenha existido. Não se trata apenas de uma alegoria do Brasil, seria mais a expressão formal da matéria social.

Pode ser lida também como metáfora de um Brasil sem maquinista, tal como o trem desgovernado. Esta leitura parece mais problemática, pois as tensões enfrentadas no país durante os anos ditatoriais eram exatamente pelo excesso de governo, de cerceamento de liberdade e falta de políticas públicas. O Brasil não estava abandonado à própria sorte, era conduzido por militares que faziam uma opção política consciente. De acordo com Napolitano, as políticas do regime aprofundaram a concentração de renda e o arrocho salarial, medidas que contribuíam para o aumento da precariedade de vida dos mais pobres.

O desenvolvimentismo sem democracia imposto pela ditadura militar teve um alto custo social. O salário mínimo teve uma perda real de 25% entre 1964 e 1966 e 15% entre 1967 e 1973. A mortalidade infantil não caiu no ritmo esperado para uma potência econômica em ascensão (131/100 mil em 1965, 120/100 mil em 1970, e 113/100 mil em 1975). Já foi dito que não se faz omelete sem quebrar os ovos. Neste caso, os ovos eram os trabalhadores mais pobres e desqualificados que garantiam a mão de obra barata no campo e na cidade (NAPOLITANO, 2014a, p.149).

O contexto político assinalado pelo historiador descreve algumas problemáticas vivenciadas pelos personagens de *O Último Carro*. Os ovos a serem quebrados eram os transeuntes que circulavam cotidianamente pelo trem. O alto custo social da ditadura atingiu principalmente as camadas mais pobres, que além de terem que lidar com a dimensão da precariedade, viram diminuir sua capacidade de subsistência, sem falar no aumento da violência social nas periferias e espaços públicos. Posição similar é defendida pelo economista André Lara Resende, quando afirma que os custos da política de compressão salarial foram fundamentais para a deterioração da distribuição de renda. Para ele, “sob a aparência de neutralidade, as políticas monetária e fiscal restritivas são na realidade regressivas. Seus custos recaem sobre

os desempregados, constituídos em sua maioria de trabalhadores de baixa qualificação e renda” (RESENDE, 1990, p.230).

A partir dessas análises, é possível entender que, se na peça não existe uma crítica direcionada ao regime, há uma crítica indireta a suas políticas, principalmente àquelas destinadas às classes populares. Obviamente estes problemas já existiam antes do regime militar – tanto que o autor vivenciou a experiência do trem entre os anos de 1961-1963 – no entanto, as políticas assumidas pelo governo potencializaram as distorções sociais e o aumento da precarização da vida dos mais pobres.

Aspectos culturais também foram explorados ao demonstrar o desmonte das relações familiares, a dificuldade de inserção do homem do campo na cidade, além da dimensão do machismo, no que se refere ao tratamento dado às mulheres na peça. Sobre a crítica ao machismo, vale a observação de que não se trata de uma questão anacrônica. A peça tem momentos em que a discussão do machismo se coloca claramente. O argumento será retomado mais adiante.

Como explicado anteriormente, a peça não apresenta nenhum personagem de classe média. A classe média, com raras exceções – como o próprio João das Neves –, não fazia uso do trem como meio de transporte. No entanto, não foi essa constatação que a excluiu da cena. Parece mais uma opção deliberada que enfoca uma lente específica de análise. Em cena são colocados operários, lumpens e religiosos. Em comum, eles têm as péssimas condições de sobrevivência e o esfacelamento de suas vidas e subjetividades. A dificuldade de manutenção da vida material não tira dos personagens a capacidade de escolha: são vítimas e sujeitos.

Existe pouca ou nenhuma idealização romântica das classes populares. São mostradas como qualquer classe ou sujeitos que estão em condição humana: ambígua, injusta, egoísta e dissimulada. Mas, por vezes solidária, afetuosa, esperançosa e empática. Estas categorias se mesclam no decorrer da peça e suas cenas são mediadas por sentimentos contraditórios. Diante de uma dupla tragédia – a própria vida e a catástrofe do trem – as reações são múltiplas e exploradas pelo autor com diversas nuances. Estes fragmentos de povo são também indivíduos, mais propensos às intempéries do que qualquer outra classe. Um povo em decomposição, que se constrói e reconstrói diariamente, sem grandes ilusões, mas com desejo de sobrevivência diante de uma

realidade hostil e sem saídas fáceis. A própria morte do personagem que mais pode se assemelhar a um herói – Deolindo – passa despercebida. Nesse mundo não há tempo para chorar a morte, nem para exaltar com alegria a vida.

Para analisar as singularidades de *O Último Carro* parte-se do modelo de investigação cênica proposto em parceria com Mariana Rosell. A tentativa de contribuição foi demonstrar métodos pelos quais os textos teatrais podem ser analisados através da perspectiva histórica. Trata-se de uma análise que privilegia a dramaturgia e não a encenação, por isso esta reflexão se coaduna com a proposta deste tópico. De acordo com as autoras, um texto “abrange não só as ‘falas’ da peça, mas também as rubricas e toda a sorte de informações fornecidas pelo dramaturgo que orientem a encenação de seu texto” (BATISTA; ROSELL, 2017c, p.302). Nesse sentido, a análise ultrapassa a simples descrição das cenas, sendo necessário buscar um olhar amplo que descortine todos os aspectos para além das frases e seus significados.

É importante “entrecruzar elementos biográficos dos sujeitos que escreveram a peça, lugar social dos grupos a que estavam vinculados, diálogo com os artistas da época, contexto político e social de escrita, relações estéticas e políticas estabelecidas a partir da análise do texto” (BATISTA; ROSELL, 2017c, p. 291). Parte desta metodologia de análise proposta vem sendo desenvolvida ao longo da pesquisa, e cabe agora verticalizá-la para a discussão do texto tomado como dramaturgia a ser explorada em seus aspectos formais.

No que tange à sua estrutura dramática, a peça é composta por dois atos. O primeiro consiste em seis cenas e mostra situações cotidianas de quem frequenta as estações e os trens do subúrbio, com ênfase na descrição da vida das classes populares e suas angústias. Percebem-se os conflitos pessoais dos personagens e a espera infundável pelo trem. Nesse emaranhado, destacam-se algumas cenas que ajudam na compreensão da peça: o casal de jovens que discute sobre uma gravidez indesejada; os operários que reclamam das precárias condições do trem e a melhor forma de lutar contra elas; o casal de mendigos que briga por dinheiro e o policial que os rouba; uma criança que brinca na urina de um bêbado; a prostituta que é estuprada em um dos vagões, etc.

O segundo ato inclui uma única e longa cena, que inicia no momento em que os passageiros percebem que o trem está sem maquinista

até os desenlaces em torno da descoberta. Todos os personagens são deslocados para o interior dos vagões e o conflito que se instaura entre os operários é encontrar uma forma de parar o trem para salvar a si mesmos e aos outros usuários. De acordo com João das Neves: “Do estado de semi-letargia em que se encontra, a maioria dos passageiros é jogada no torvelinho dos acontecimentos. A aparente uniformidade de comportamento começa a ser quebrada” (NEVES, 1997, p.57). Alguns operários tentam mobilizar a ida para o último carro do trem, mas muitos preferem acreditar nas palavras de salvação do beato e esperar a morte chegar. Ao final da peça, o trem se choca, mas o último carro é desvencilhado do restante e os passageiros que lá estavam conseguem sobreviver.

A peça não pode ser facilmente enquadrada em um gênero específico diante de suas singularidades textuais e estéticas. Trata-se de uma estética realista, mas com efetivo diálogo com o teatro épico brechtiano. De acordo com o teórico alemão, “O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno, cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer” (BRECHT, 1978, p.54). Percebe-se tanto o objetivo de criar uma peça arrojada esteticamente, dialogando com a ideia do que seria o teatro moderno, quanto estabelecer uma relação com as duas razões de oposição ao teatro aristotélico com relação ao teatro épico, de acordo com o teórico Anatol Rosenfeld:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (ROSENFELD, 2008, p.148).

No primeiro exemplo, é possível perceber a ausência de um herói na montagem e a inexistência de um conflito centrado em um único personagem. O protagonista seria o próprio trem, ainda que operários

sejam os responsáveis por tentar frear a sua marcha, ou seja, a marcha da história. No aspecto de apresentar o teatro científico, talvez a principal contribuição seria a de levar ao público a reflexão de que o homem é dono de seu próprio destino e tem potencial de mudar o curso da história, mesmo quando esta pareça inevitável.

Ainda que seja possível colocar *O Último Carro* em diálogo com a teoria brechtiana, é imprescindível não reduzi-lo a isso. Se em alguns momentos o texto se aproxima da concepção de Brecht, as cenas têm cunho realista e se distanciam de alguns conceitos-chave da teoria do diretor alemão, como “distanciamento cênico”, “recursos cênicos-musicais”, “recursos cênicos-literários” e “ator narrador”. Um efeito que poderia ser mais facilmente associado à teoria de Brecht seria a indicação na rubrica de projeção de filmes que perpassam todas as cenas. Mas ela também tem tom realista, mostrando aquilo que não pode ser visto na cena, como a destruição do trem ou a morte de alguns personagens, assumindo assim, uma postura complementar à cena, e não didática, tal como na teoria brechtiana. Interessa mais entender possíveis referências e influências do texto do que determinar como relação causal uma teoria externa e a encaixá-la na análise do texto.

### **2.5.1 A divisão dos atos e das cenas**

De acordo com as indicações dramáticas, a peça conta com mais de quarenta personagens que se revezam entre 35 atores. O primeiro ato é composto por seis cenas, que serão discutidas e analisadas ao longo deste tópico. Alguns personagens receberam nome próprio, mas outros foram denominados apenas por sua função na peça, por exemplo: camponês, prostituta, mulher, etc.

No decorrer da peça os personagens se apresentam ao leitor, ora em cenas onde são expostos curtos dramas individuais, ora participando como ouvintes de outras histórias. No segundo ato, as narrativas se embaralham e os personagens começam a se cruzar, permitindo que o leitor reconheça cada um deles e uma parte de sua trajetória pessoal.

Por se tratar de uma estrutura textual que contém apenas sete cenas, sendo seis no primeiro ato e uma no segundo, elas serão analisadas individualmente de acordo com o modelo mencionado. Seguindo a análise, cada uma das cenas será apresentada através de nome dado pela autora, a apresentação dos personagens, eixo estrutural e desenlace.

Na primeira cena, intitulada “*A briga dos mendigos e o guarda corrupto*”, são colocados três personagens: Zé, Zefa e o guarda. Ela se passa durante a madrugada na estação de trem, que está vazia. Um casal de mendigos bêbados discute sobre o que fazer com o dinheiro da esmola que ganharam. Zé, que está mais bêbado que Zefa, pretende ficar com o dinheiro, mas não consegue segurar as notas. Ela tenta pegá-las, mas sem sucesso. Zé tem uma postura agressiva durante toda a cena e ameaça chamar o guarda caso ela continue tentando guardar o dinheiro. Num momento de distração, Zefa consegue guardá-lo na bolsa. Brigam novamente e Zé a ofende. Ela começa a chorar e esquece a bolsa no chão. Ele se aproveita para pegar e as notas se espalham. Zé a acusa de ter roubado o seu dinheiro. O guarda se aproxima e recolhe todo o dinheiro.

ZÉ: Isso, seu guarda. O dinheiro é todo meu, que ela roubou. Sabia que o senhor era um moço direito. Eu sou pelo direito. O senhor também, já vi que o senhor é pelo direito, que nem eu. Por isso eu sou pelo senhor e o senhor é por mim. Muito obrigado, seu guarda. *(Estende a mão para receber o dinheiro, enquanto fala para Zefa)* Viu, mulher, o que vale a autoridade? *(O guarda mete o dinheiro no bolso e vai saindo)*

ZÉ: *(Chamando)* Ei, seu guarda?

GUARDA: *(Voltando-se)* Que foi agora?

ZÉ: O senhor se esqueceu de me devolver o dinheiro.

GUARDA: *(Estica a mão)* Toma. *(Quando Zé se aproxima, leva um pescoção do guarda e sai rodando. Vem cair de borco no colo de Zefa, que continua ajoelhada no chão, choramingando. O guarda sai caindo na gargalhada)*

ZEFA: Machucou, benzinho? *(Baixo)* Filho da puta.

ZÉ: Num sei pra que tanta violência. *(Olhando para Zefa)* Tá chorando por que, mulher? É vinho triste?

ZEFA: Viu o que tu foi arranjar? E agora?

ZÉ: Agora o quê?

ZEFA: A gente tá na rua da amargura. *(Chora)*

ZÉ: A culpa é tua. E num novela que eu não sou Rede Globo.

ZEFA: A culpa é sempre minha.

ZÉ: É tua. Diabo de mania de ficar com o dinheiro dos outros.

*(NEVES, 1976, p.18/19)*

Alguns aspectos relacionados ao conteúdo merecem ser destacados, como a violência sofrida por Zefa e sua atitude submissa, a postura truculenta e desonesta do guarda, a luta pela sobrevivência, o alcoolismo e a rudez da vida na rua. É possível perceber a utilização de uma linguagem seca e crua, além de realista, tentando se aproximar das expressões do povo por meio da linguagem informal. Nesse primeiro momento fica claro ao leitor o que é o submundo do trem, a frieza das relações humanas, assim como o autoritarismo do Estado representado pelo guarda. Esta primeira cena introduz a temática e mostra o trem e suas estações como um mundo paralelo, sem leis, Estado ou benevolência humana.

De acordo com Paranhos, são explorados os temas da “solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, a sexualidade e os padrões de comportamento dominantes, o beco sem saída da miséria e a violência” (PARANHOS, 2010, p.4). Toda a construção narrativa perpassa esses elementos e possibilita compreender o quanto as classes populares padecem não só de recursos materiais, mas também de perspectivas e sonhos. A cena de Zé e Zefa não apresenta nenhuma possibilidade de utopia ou espera de um porvir. São personagens completamente cínicos com qualquer possibilidade de futuro. É como se a vida nas ruas tivesse impossibilitado qualquer vocabulário relacionado à esperança.

A segunda cena foi nominada como “*A vida que passa no trem*”, exatamente por trabalhar aspectos da sociabilidade dentro dele. Os personagens que a integram são: Jorge, João, Comadre, Fulano; Menino, Ela; Sujeito 1, Sujeito 2; Outro menino. Ela se inicia no interior do trem parador, que são aqueles que param em todas as estações. A rubrica indica o entorno: “Alguns homens mal vestidos e crianças maltrapilhas dormem encolhidas nos bancos. Uns calçando apenas um sapato alpargata, outros inteiramente descalços” (NEVES, 1976, p.20). Os vidros e as janelas estão em sua maioria quebrados. Jorge conversa com um casal, fala sobre os assaltos que ocorrem no trem e outros temas. Quando um homem passa, avisa que o sujeito é assaltante e vai para o último vagão assaltar os usuários.

Jorge é uma espécie de narrador do trem. Quando passa um soldado, este personagem explica que ele vai tentar pegar o suposto assaltante. Entra um menino vendendo amendoins. “O ruído das rodas

do trem vai aumentando, dominando a cena com as pessoas em silêncio. Na maioria dormindo ou cochilando. Mimando o movimento do trem. O soldado também volta do outro vagão. O trem dá um solavanco que joga as pessoas. Umhas em cima das outras” (NEVES, 1976, p.24). Aqui, é possível perceber os primeiros indícios de que o trem não está com o funcionamento normal. Não há um conflito dramático específico, cada cena curta mostra ações cotidianas vivenciadas dentro do trem, cujo movimento parece ser o único elemento de ligação entre essas três cenas isoladas. Alguns aspectos permitem entender a agressividade da sociabilidade no trem, o trabalho infantil, o medo dos assaltos, os usuários ainda sonolentos e a anormalidade que começa a assustar a todos.

A cena intitulada “*Operários e formas de atuação*”, é composta pelo núcleo de operários que conversam na plataforma enquanto esperam o trem. Em alguma medida, ela representa a mimese de uma assembleia sindical informal. Nela, observam-se os impasses diante das propostas para solucionar os problemas cotidianos relativos ao trem, com ênfase nas estratégias para interromper os atrasos constantes. Pedro e Hilário acreditam que apenas a quebradeira resolveria esta situação. Deolindo explica que a quebradeira não resolve e faz outra proposta:

PEDRO: Quem espera desespera. Eu ainda estou pelo quebra. Arrebetava esta droga que eu queria ver.

DEOLINDO: Besteira rapaz, besteira. O que podia era todo mundo combinar. Trem começou a atrasar, todo o povo ficava em casa. Ninguém ia trabalhar. Queria ver se não endireitava.

PEDRO: Sei. Endireitava. Ia todo mundo pro olho da rua. Nem precisava mais tomar trem nenhum.

DEOLINDO: Que olho da rua! Não vê que eles precisam da gente? Bora a gente na rua e quem é que vai sujar as mãos de graxa, levar cimento nas costas, assentar tijolo?

HILÁRIO: Tem muito morto de fome aí pra isso. Te garanto (NEVES, 1976, p.26).

Observa-se na postura de Deolindo a expressão de uma típica atuação comunista, que se opõe ao “espontaneismo” e a rebeldia visceral, além de defender uma ação coletiva racional, organizada e planejada.

Pedro, por sua vez, insiste na quebradeira e Neco o ameaça: “Escuta aqui, ô Fidel Castro de merda. Não tás agradando. Tu já não sentiu que quebra não adianta nada? Depois, quebrar e se mandar não tem macheza nenhuma. Pra aguentar o rojão do ‘não vou’ é que precisa ser macho. Ou vais querer que eu te explique melhor?” (NEVES, 1976, p.28). Brincando Neco ameaça uma rasteira em Pedro que se desvia, sorrindo. Ouve-se o barulho do trem que se aproxima. No interior, a luz se apaga, homens fazem brincadeiras imitando a voz de mulher. Uma voz de mulher pede socorro. Deolindo avisa que é para acabar com a pouca vergonha, pois no ambiente tem família. Um homem reclama e ele o ameaça pela camisa dizendo para ele ficar quietinho. Alguns batem palmas para Deolindo.

Percebe-se que o personagem seria dotado de uma “moral comunista”, conceito explorado por Rodrigo Patto Sá Motta. Deolindo é, sem dúvida, o personagem que mais aproxima a peça da matriz comunista e seus diálogos. De acordo com Motta, a moral comunista se estabeleceu a partir de valores e preceitos bastante sólidos, que surgiam em oposição à degenerescência da moral burguesa. Para ele, “o antagonismo entre capitalistas e operários, porém, não se restringia à oposição social e política e aos interesses materiais distintos. Haveria também padrões de moralidade diversos (MOTTA, 1997, p.74). O personagem Deolindo contém vários comportamentos que poderiam ser associados a esta perspectiva, tais como a defesa da moralidade no trem, a liderança dos trabalhadores e a necessidade de organização do ambiente ao meio ao caos. De acordo com Motta, “Os operários, cuja missão histórica era liderar a constituição de um mundo novo, trariam uma moralidade nova também, necessariamente superior à da burguesia” (MOTTA, 1997, p.74). Mesmo em um texto que retrata somente a vida das classes populares, essa perspectiva aparece. Talvez para demarcar a diferença entre os trabalhadores e o lumpesinato.

A cena mostra as alternativas da classe trabalhadora usuária do trem: quebrar, aceitar ou fazer uma greve. Em alguma medida é perceptível que Deolindo incorpora alguns elementos da moral comunista quando defende a greve ao invés da quebradeira, assim como faz intervenções morais em nome da família. No entanto, ele é mais complexo que um típico comunista racional, pois, se necessário, também abre mão do diálogo e parte para o corpo a corpo. Ao final, os trabalhadores chegam à

conclusão de que a quebraadeira não é a solução, mas a cena não é finalizada com uma resolução verbal e sim com uma quase briga entre Pedro e Neco. Dessa forma, a cena apresenta os “dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. [...] a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários” (PARANHOS, 2010, p.5). Também os operários, que poderiam ser lidos pelo autor como a classe transformadora, operam com posicionamentos ambíguos e contraditórios. O fato de tentarem encontrar uma solução para o impasse não faz deles sujeitos coerentes ou totalmente progressistas. Talvez esses elementos tenham contribuído para uma apreensão da peça na chave realista, diante dos personagens multifacetados e suas ações por vezes, desencontradas.

De acordo com Rosell, ao fazer a opção de colocar em cena o lumpemproletariado, “o dramaturgo se debruça sobre um nicho das classes populares que não costumava ser representado pelo teatro engajado do final dos anos 1950 e 1960, justamente porque não podia ser idealizado; sendo massa, não possuía vocação revolucionária (ROSELL, 2018, p.69-70). João das Neves acabou por fazer uma interessante inversão na medida em que coloca em cena poucos personagens com “vocação revolucionária” (idealização que existia principalmente na análise que alguns militantes comunistas faziam no povo), mas dotados com poder de escolha e alguns com capacidade de liderança. É dentro de suas respectivas classes que surgem as saídas para o impasse do trem sem maquinista: ir para o último vagão, esperar a morte chegar ou pular do trem em movimento.

A cena seguinte, “*Beto e Mariinha esperam o trem*”, narra o conflito de um jovem casal que descobre a gravidez antes do casamento. Eles conversam sobre a construção de um quartinho na casa dos pais de Mariinha, a falta de dinheiro e o medo dela de perder o emprego. Ainda assim, fazem planos animados com o bebê que vai nascer. Ele toca carinhosamente a sua barriga e ela se levanta preocupada com a possibilidade de as pessoas estarem olhando e a julgarem por estar grávida. Sua preocupação é que o pai descubra a gravidez antes do casamento.

MARIINHA: [...] Eu estou com a cintura muito larga?  
BETO: Já tá até de barriga!

MARIINHA: Ah, meu Deus do céu, como é que vai ser?

BETO: (*Puxando-a para si*) Assim (*Finge que está comento a barriga da moça*) Pronto. Comi a criança toda. Agora o velho não desconfia.

MARIINHA: Ah, seu peste. (*Dá uns socos na cabeça dele que defende, rindo*) Por que não vai assustar a tua mãe?

BETO: Ai, ai, ai. Porque minha mãe é uma senhora direita.

MARIINHA: (*Para de brincar e de rir. Fica séria*) Quer dizer que eu não sou, não é? (*Senta-se chorosa*) Eu sabia que você ia acabar me jogando na cara (NEVES, 1976:32).

Ela chora e ele pede desculpas dizendo que não tinha a intenção de ofendê-la. Eles fazem as pazes e o trem começa a se aproximar. Percebe-se na cena a dificuldade da manutenção da sobrevivência, o moralismo e o medo do julgamento alheio. Em alguma medida, este casal tem grande importância na montagem, porque é a única cena que trabalha com projeções de futuro, esperança e nascimento.

As mulheres retratadas, por sua vez, são constantemente vítimas de violência e não lidam com perspectivas de futuro. O peso da condição feminina é perceptível nas personagens. São vítimas de agressões físicas, violência psicológica, estupros e assédios. No texto fica evidente que, se o submundo do trem é violento com todos os transeuntes, com as mulheres ele é especialmente hostil.

Se os homens são vítimas do sistema capitalista que interfere radicalmente no seu ser social e nas suas necessidades, as mulheres padecem da mesma situação acrescida da violência de gênero. As quatro personagens femininas que mais aparecem em cena – Zefa, Mariinha, Prostituta e Silvia – sofrem violências durante todo o trajeto. Zefa, de seu próprio companheiro, Mariinha é assediada pelos comparsas de Cicatriz, além do peso moral da gravidez antes do casamento, a prostituta é estuprada por diversos homens e Silvia, assediada pelo bilheteiro e agredida por seu pai, que entendeu que ela estava “dando confiança” ao bilheteiro. No contexto de extrema pobreza, o corpo feminino é ainda mais agredido e descartável que o masculino. É interessante observar que a escrita dramática permite compreender as cenas

com estranhamento e não como um processo de violência naturalizado, como veremos nas duas próximas cenas.

A cena 5, intitulada “*A violência no último vagão*”, retrata o submundo do trem e principalmente a condição feminina diante da violência diária. Os personagens que a integram são Prostituta, Antônio, Cicatriz, Ruivo, Zico, Beto, Mariinha, Velha, Judith, Vendedor, Camponês 1, Camponês 2, João, Beato. Composta de pequenas cenas, ela se inicia com a Prostituta que procura se desvencilhar de Antônio, que tenta agarrá-la. Ela pede para que ele não faça isso, mas, diante da insistência do homem, pede o pagamento adiantado. Ele finge que vai lhe entregar o dinheiro e lhe dá um bofetão. Ela grita. “Os dois se agarram furiosamente. Lutam durante alguns segundos, depois ela cede. O trem para. Beto e Mariinha entram no vagão e sem reparar em nada dirigem-se para os carros da frente. De lá entram três malandros, que debochados, abrem passagem para os dois” (NEVES, 1976, p.36). Beto e Mariinha estão no vagão distraidamente. Um dos malandros, Beto, assedia Mariinha, mas o líder da gangue o proíbe de tentar qualquer ação.

Antônio e a Prostituta saem da cabine e deparam com os três. Eles afirmam que agora Antônio vai ter que distribuir a “sobremesa” e ele avisa que ninguém vai tocar nela. Ao tentar defendê-la Antônio apanha. A Prostituta é levada para a cabine e estuprada. Nesse momento, a rubrica indica que deve aparecer a projeção de um filme focalizando vários vagões do trem e suas péssimas condições. Um camponês entende errado o valor de uma cocada e, ao ver que ele não teria o dinheiro completo, o vendedor joga a cocada pela janela e ofende o camponês. Ele fica magoado e sem entender a agressividade. Um maestro bêbado faz xixi no chão e a menina Judith brinca na urina. O encerramento se faz com a entrada do beato, que tem uma voz baixa, mas domina a cena.

Fica claro o interesse de demonstrar a violência contra a prostituta, a ingenuidade do camponês, a menina desavisada brincando na urina e o poder retórico do beato. Seria mais uma amostra da violência cotidiana. São intercaladas cenas coletivas e outras focadas em conflitos específicos e poucos personagens. Pelo fato de ser composta por microcenas não é fácil identificar um conflito dramático central. Pode-se pensar em pelo menos quatro: a violência contra a prostituta, a briga entre Antônio e os

bandidos, a compra da cocada e a brincadeira da criança. Como desfecho, tem-se o estupro da prostituta por Cica, a tristeza do camponês e a tranquilidade da criança que brinca distraidamente.

A última cena do primeiro ato intitulada “*O machismo e o abuso cotidiano no trem*”, tem cinco personagens: Homem, Mulher, Bilheteiro, Silvia e Guarda. Ela se passa na plataforma e o conflito se dá na entrada do trem. O homem e a mulher passam pela catraca, mas sua filha é impedida de passar pelo bilheteiro, que tranca a borboleta. Ele fala pornografia com ela e depois que a deixa passar apalpa suas nádegas. A mãe que estava observando agarra a mão do bilheteiro e torce violentamente. No meio da plataforma o marido vê que elas ficaram para trás e avisa que o trem vai passar. A mãe diz que ele só se preocupa com o trem e que o bilheteiro estava abusando delas. Ocorre uma série de mal-entendidos e ele acaba batendo em sua filha Silvia acusando-a de estar dando confiança para o bilheteiro. A mãe a defende e depois que ele entende a situação vai tirar satisfações com o bilheteiro. O guarda corre para a bilheteria e pensando ser um assalto bate no homem. As mulheres correm em seu socorro. A mulher briga e o guarda diz que não admite desacato. O bilheteiro estimula que ele bata na família e Silvia o enfrenta. O guarda “começa a baixar o pau indiscriminadamente. A mulher que trazia seu guarda-chuva, quebra-o na cabeça do guarda, a moça se atraca com o bilheteiro, o homem esmurra-o e leva pancadas do guarda. Os outros passageiros intervêm” (NEVES, 1976, p.44). Silva apazigua as outras pessoas e a briga é encerrada. O trem passa direto e não para na estação, surpreendendo os passageiros.

Interessante surgir o tema do machismo, não muito comum para a época em que a peça foi escrita. Na cena aparece o machismo envolvendo todos os homens, o papel das mulheres de assumirem a briga e o trem já sem maquinista. É notável o abuso das autoridades, o compadrio masculino e a presença do povo na defesa da família agredida. A cena parece ser fundamental para que o leitor perceba que o trem não parou na plataforma e alguma coisa errada começava a acontecer. A violência é mostrada como um elemento cotidiano do trem e se tem o objetivo de chocar o leitor ou o espectador, para os usuários ela parece ser rotineira.

Todo o primeiro ato é composto por cenas independentes. Eventualmente, os personagens aparecem em mais de uma cena, mas elas

não são construídas de forma encadeada, ao contrário, podem ser analisadas individualmente porque cada narrativa tem início e fim autônomos. De acordo com Marília Gomes Henrique, as cenas que “compõem o primeiro ato revelam pequenos conflitos dramáticos sobre o cotidiano das personagens na estação do trem ou no interior do próprio trem. São quadros independentes, sem o desenvolvimento da ação de um protagonista e de um conflito central individualizado” (HENRIQUE, 2008, p.4). Essa característica faz com que o primeiro ato tenha um caráter mais panorâmico e com cenas bem definidas. Como observado, o foco recai sobre os dramas cotidianos dos usuários do trem e uma série de conflitos descentralizados.

Já no “segundo ato, as ações das personagens não são mais distribuídas em cenas. As ações são organizadas em torno do trem, que passa a ser o “protagonista”, catalisador das ações das personagens” (HENRIQUE, 2008, p.5). Se antes faltava um conflito que unificava as cenas agora ele é percebido através da relação entre os usuários e o trem que corre para a morte. Todos os personagens acabam por responder – de maneiras diversas – a essa situação-limite a que são submetidos.

Em razão desse conflito central, o segundo ato é composto por uma única cena. Longa, com muitos acontecimentos e desfechos. Para facilitar a sua análise o segundo ato foi dividido em seis cenas, de acordo com a compressão cênica da montagem proposta pela autora. A cena 1, “*O trem sem maquinista*”, apresenta os personagens Pedro, Hilário, Deolindo, Beto, Mariinha, Zé e Zefa. No interior do trem, o grupo de operários percebe que ele não está parando nas estações. Deolindo, Beto, Pedro e Hilário vão até a cabine. O bêbado Zé cogita que o trem pode estar sem maquinista. Pedro vai até o fundo do vagão enquanto os outros arrombam a porta da cabine. Eles constatam que não tem maquinista e tentam puxar o freio de emergência, que não obedece. “Começa-se a se estabelecer o pânico e que alguns se atiram do trem em alta velocidade. Portas e janelas, dando-se encontrões uns nos outros, o grupo de Deolindo tenta impedir o pânico e que alguns se atirem do trem em alta velocidade” (NEVES, 1976, p.50). É o momento da descoberta que o trem está sem maquinista, quando é perceptível o desespero dos passageiros e a organização sugerida pelo grupo de operários, que assume a tarefa de conter os ânimos e buscar alternativas para salvar os passageiros da catástrofe.

No que se refere às rubricas, Miriam Hermeto faz uma interessante observação quando compara as suas funções em *Gota D'Água* e *O Último Carro*. No caso da peça analisada seria possível observar “a ausência de orientações relacionadas à iluminação ou à trilha sonora e a predominância de indicações de composição de personagens, mesmo as que se referem a cenário ou figurino” (HERMETO, 2010, p.168). Como pode ser observado nas rubricas anteriormente mencionadas, elas têm características mais narrativas do que indicativas e orientam mais aos leitores e atores do que aos diretores. Uma possibilidade explicativa seria o fato de o autor ter o projeto de dirigir a peça desde o momento da redação. O diretor não precisaria de rubricas, pois seria ele mesmo quem faria a direção.

A segunda cena, intitulada “*O caos na bilheteria*”, passa-se na estação em que foi encerrado o primeiro ato. Os passageiros, agora revoltados com o fato de o trem ter passado direto, agridem o guarda e o bilheteiro. Eles tentam acalmar o povo, explicando que precisam avisar às outras estações que o trem está desgovernado e é só com este argumento que são liberados. É interessante observar a revolta dos passageiros, a violência contra o guarda e o bilheteiro e a não idealização da luta popular. É como se as agressões da peça fossem se revezando e a cada cena aparece uma nova agressão, com uma vítima diferente. Existe uma naturalidade em lidar com a violência, parte do cotidiano das grandes cidades. Ela poderia representar tanto a “irracionalidade” na reação popular, desordenada, quanto o ímpeto de resistência aos absurdos que sofrem.

A cena seguinte, “*O desespero dos passageiros e a morte de Judith*”, é emblemática. Composta por Deolindo, Pedro, Velha, Judith, Beato, Neco, Hilário, Beto, Mariinha, Maestro, Jorge e João, ela se passa num momento em que a maioria dos passageiros já se encontra desesperada. Mariinha chora agudamente e um dos operários se descontrola e tenta pular do vagão. Ao se atirar para fora, tropeça em Judith, a criança que brincava com urina, que é jogada do trem, enquanto Jorge cai no chão.

Ele olha desolado para o pedaço de vestido. Hilário começa a esmurrá-lo e a chorar. Deolindo tenta controlar a situação. “DEOLINDO: (Contido) Para, Hilário! Ainda tem muita criança nesse trem. A gente tem que pensar nelas. Senão elas vão morrer também. E nós todos vamos morrer juntos. A gente precisa se acalmar. Ter a cabeça

fria” (NEVES, 1976, p.54). O beato começa a gritar e Hilário pede para ele fazer silêncio, ao mesmo tempo em que o pânico volta a aparecer e muitos se atiram no chão. Deolindo organiza os trabalhadores para tentarem parar os freios. O beato começa a falar suavemente agora, e alguns passageiros se ajoelham na sua frente e começam a chorar. Um corte abrupto é feito para o filme que mistura cenas de procissão, pontos de macumba, pessoas se deslocando na rua, uma parada militar, a Central do Brasil, entre outros. Na cena, percebe-se um acúmulo de tragédias em decorrência do desespero do povo. Alguns elementos, como a vontade de pular do trem, a repercussão da morte de Judith, organização dos operários por Deolindo e a fé cega ao beato, abrem margem para dimensionar a aflição vivenciada pelos passageiros.

A cena quatro, intitulada “*O último vagão*”, inicia-se com Ruivo, parceiro de Cicatriz, entrando para a cabine com a prostituta. João e Neco entram no último carro, puxam o freio de emergência e nada acontece. Tentam entrar na cabine e Cicatriz os impede para não interromperem a relação sexual entre Ruivo e a prostituta. Eles resistem e ele puxa a navalha. Explicam o que está acontecendo, entram na cabine, mas não conseguem fazer nada. Cica decide saltar do vagão, mas antes começa a assaltar os operários. Depois de uma briga generalizada, Cica sai ileso e faz um discurso antes de pular do trem. Deolindo tenta dissuadi-lo.

Tá tudo com medinho de morrer. Mas vai morrer! Porque o trem não vai parar e ninguém vai ter peito de saltar dele andando. Me dá até vontade de rir. Vocês passam a vida esperando pela morte, dentro dessa geringonça. Esse trem não para, seus bestas. Tá sempre andando com vocês. Vocês pensam que entra e sai dele todo dia mas estão enganados! Vocês já nasceram aqui dentro. E tão sempre nascendo pra encher essa lata velha que carrega vocês. (Ri) Vocês tão sempre resmungando que a lata não presta, tá sempre atrasada e isso e aquilo, mas tão só enchendo a lata, nascendo e enchendo ela com a cara de vocês, com a covardia de vocês, o suor fedorento, a merda de vocês. Até que um dia ela arrebenta! E você resmungando de porra de atraso. Seus merdas. Esse trem não tem que obedecer horário nenhum. Não sabem disso? Não sabem? Aqui dentro num tem tempo. Que que vocês

são: tu é pedreiro, velho? Constrói casa, edifício, constrói? Constrói merda nenhuma. Tu nunca saiu daqui. Tuas paredes são essas. Tu levantou elas e elas te fecharam. Sai daqui, pedreiro, sai. Sai nada, pensa que sai. Num pensa que é saltando direitinho nas estações que você se livra das paredes não. Elas vão atrás de ti. Lugar de macho na briga é brigando dentro dela pra sair com a vida nos dentes. Tem que furar caminho. Saltar do trem em movimento (NEVES, 1976, p.60).

A crítica de Cicatriz busca atingir diretamente a perspectiva defendida pelos operários. Ela tem um tom sarcástico, que busca desmobilizar qualquer alternativa diante do impasse social da pobreza e da desigualdade. A metáfora de que os sujeitos nunca se livram das paredes do trem mesmo ao final do dia é impactante. É um discurso potente, que justifica as escolhas do personagem. Cria-se empatia com o vilão e quase uma concordância com a impossibilidade de modificação dos rumos da história.

Contrapõe-se ao discurso de Cica e sua fuga a posição de luta de Deolindo, que busca resistir contra a morte a partir da crença na vida e em seu potencial de transformação. Uma parte do coletivo adere à posição de Deolindo e segue tentando encontrar alternativas. Ao pular, Cica também é fuzilado pela polícia. Por isso, é perceptível a profundidade da relação entre ele, Cara de Cavalo e as demais vítimas do Estado. A sua maneira, cada um encontrou formas alternativas de se opor à pobreza e à violência estrutural.

Talvez a construção dramática não tivesse o interesse de julgar os seus personagens e suas ações. No entanto, comportamentos e atitudes causam repulsa, medo, indignação e revolta. Isso pode ser percebido, por exemplo, na repreensão de Deolindo às ações de Cica e Jorge, que acabaram levando à morte do primeiro e ao sacrifício de Judith no caso do segundo. Difícil imaginar que essa estrutura não produzisse no público um julgamento da ação dos personagens que, conjuntamente com o desfecho, produzia uma defesa do projeto de Deolindo, que era deslocar a maioria dos usuários para o último vagão do trem.

A cena "*O poder do beato*" se inicia com o seu discurso e a aceitação de Mariinha, que se atira aos seus pés lhe abraçando as pernas e gritando que não quer morrer. Deolindo tem a ideia de trazer todos para

o último carro e depois desvencilhá-lo do trem. O beato tenta impedir a saída das pessoas, o que gera um ligeiro tumulto. Mariinha não quer ir para último vagão e Beto tenta convencê-la. Deolindo fica no vagão para ajudar Beto a levá-la, mas acaba sendo agredido pelos seguidores do beato e cai no chão desacordado, provavelmente morto. Em sua análise sobre essa cena, Rosell apresenta Deolindo como o líder que “morre em sacrifício para que o filho de Mariinha e Beto possa viver. [...] Sacrifica-se a si mesmo para que o futuro (representado pelo bebê em gestação) tenha uma chance de existir. E mais, quando morre, o líder operário o faz já tendo deixado encaminhado o plano para que os passageiros pudessem se salvar” (ROSELL, 2018, p. 69). Novamente percebe-se que Deolindo é um dos poucos personagens com vocação revolucionária, mas tem também algumas posturas ambíguas. Ainda que ele não seja um personagem central na narrativa, sua presença acaba indicando o protagonismo do trabalhador diante das adversidades. É relevante observar que esse personagem dialoga tanto com elementos da dramaturgia de matriz comunista, quanto com o protagonismo do trabalhador no contexto de montagem da peça, na década seguinte. Ele é, sem dúvida, um dos elos dessas duas vertentes.

Depois da morte de Deolindo, o beato continua pregando e os barulhos no freio do trem se tornam cada vez maiores. No vídeo, é mostrado o último carro correndo sozinho e sua velocidade diminuindo. O ruído das rodas aumenta até o momento de um grande estrondo. No vídeo, é mostrada uma tragédia de trem com corpos pendurados e mutilados.

A última cena, intitulada “*O lamento das mulheres*”, utiliza-se de um coro que narra as perdas no acidente. Enquanto figura teatral, a função do coro é fazer um comentário de síntese e preparar a continuidade e o desenlace da trama. A opção de um coro feminino, pode se referir também as mães e mulheres que constantemente choram os seus filhos e maridos diante da violência do Estado e do descontrole social. São lamentos coletivos, que poderiam se referir a qualquer passageiro do trem. “Ele era meu pai, moço, meu homem, meu filho. Ele era calado, alegre, carinhoso, rabugento, gostava muito de ficar na porta aos domingos, sentado na cadeira e esticando uma conversa com os amigos. E era trabalhador como poucos. Como poucos. Como poucos, moço” (NEVES, 1976, p.68).

Nesse momento é constatada a tragédia, que não pôde ser evitada. Ao mesmo tempo em que propõe um final pessimista, com a maioria das pessoas mortas, propõe também um final positivo, com a possibilidade de os sujeitos – ainda que apenas uns poucos sobreviventes – transformarem a sua própria realidade. O último carro que consegue se desvencilhar é emblemático exatamente porque acena como alternativa para a catástrofe, a barbárie e a ignorância. Não existem heróis, ao menos não como os que comumente são apresentados. Existem sujeitos tentando – ainda que precariamente – encontrar alternativas concretas para conflitos dados. Suas estratégias são por vezes agressivas e pouco dialogáveis. A pobreza, o desespero e o cansaço não permitem grandes elaborações teóricas. O heroísmo se dá no simples fato de, apesar de tudo, acreditarem que a vida tem algum sentido e na possibilidade de redenção.

Nesse sentido, são possíveis conexões entre *O Último Carro* o texto *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin. Em ambos existe a preocupação com narrativas que tratem dos sujeitos excluídos socialmente e da história. A obra de Benjamin é um manifesto histórico-filosófico que representa, a partir de uma escrita dotada de alegorias e de imagens dialéticas, a abertura do campo da história aos nossos sujeitos. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento” (BENJAMIN, 2014, p.245). Para o autor, a tarefa do historiador seria redimir os acontecimentos. Ele o faz “farejando” no passado os indícios de sua potência de transfiguração, e faz “agora”, pois o “agora” é possibilidade de existir a redenção da história. Ao encontro da posição de Benjamin, Neves escreve que a redenção do passado se dá no momento em que o homem oprimido se torna sujeito de sua própria história.

É um universo trágico, regido pelos deuses cegos de um Olimpo sem grandeza, num mundo que não produz mais herói porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda a população de uma cidade, de um País, de um mundo. O nosso mundo, do nosso terceiro mundo. Que só poderá deixar de sê-lo quando tomar em suas mãos o seu destino transformando a sua tragédia diária na anti-tragédia de sua redenção (NEVES, 1976, p.5)

Dessa forma, no texto aparece a defesa de um heroísmo que é cotidiano e que se dá na própria luta pela manutenção da vida. Diante de suas habilidades, só o povo seria capaz de modificar o seu destino e transformar a realidade social. Benjamin faz uma defesa contundente de que a análise da luta de classes não pode prescindir da análise dos bens espirituais, tais como a arte. Ainda que a luta de classes seja uma luta por coisas materiais e brutas, as dimensões espirituais não podem ser vistas como despojos atribuídos aos vencedores. “Elas vivem nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e atuam retroativamente até os tempos mais remotos” (BENJAMIN, 2014, p.243). É possível perceber a importância da cultura nas análises de Benjamin, pois muitas vezes elas existem também com o intuito de questionar a vitória dos dominadores. Nesse sentido, para o autor, a cultura é um importante elemento que os historiadores deveriam observar com apurado cuidado.

*O Último Carro* é singular por se tratar de uma obra que desmascara a perspectiva de vitória e tenta apontar alternativas para os “dominados”. A tragédia do trem seria uma alegoria para a vitória dos dominadores e dos dominados, pois se a estrutura é impossível de ser modificada em âmbito macro, ela pode ser transformada em plano micro, aproveitando-se de brechas, pequenos engajamentos e resistências cotidianas.

Em alguns momentos do texto essa posição se torna evidente e são os próprios sujeitos que encontram saídas para os impasses vividos dentro do trem. Na discussão entre os personagens Deolindo e Cicatriz essa perspectiva se torna latente. Isso fica claro quando Deolindo tenta dissuadi-lo de saltar do trem em movimento:

Deolindo: Quem sai do trem andando tá é caindo fora da briga. Não está brigando ela.

Cicatriz: Tu é besta.

Deolindo: Sou não, sou gente. Não sei se fui eu quem levantou essas paredes, mas sei que foi um como eu que levantou. E outro como eu que fez essa máquina, e outro botou pra andar. E se ela desembestou é porque está faltando um de nós pra controlar. Por isso ela está correndo pra morte. Que nem você, que briga muito, mas só briga no caminho errado (NEVES, 1976, p.60).

Tal cena poderia ser interpretada na perspectiva benjaminiana de *tempo de agora*, ou seja, aquele em que o sujeito é impelido à ação a partir de um conhecimento sobre o passado que lhe permite reinterpretá-lo e criar sentidos para o futuro. O autor afirma que “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de “tempo de agora” (BENJAMIN, 2014, p.249). O personagem Deolindo utiliza como argumento os homens que vieram antes de sua existência e realizaram obras para o tempo em que viveram. Para ele, seria a função dos que os procederam assumir o controle da história e modificar os seus caminhos.

Tal perspectiva aparece em outro momento, quando Beto tenta convencer sua companheira de ir para o último vagão.

Mariinha: Filho do pecado. Eu não quero o filho do pecado.

Beto: Que pecado, Mariinha? Se querer não pode ser pecado. Pecado é se deixar morrer assim. A gente tem que viver, Mariinha. A vida respondeu ao amor da gente com outra vida. A gente tem que dar uma resposta também. E só pode responder certo, vivendo. Amando, lutando e sofrendo junto pra melhorar a vida. Não é só se entregando nem fugindo, Mariinha. O beato tá errado. Se a gente só encontra Deus na morte, então é melhor não encontrar nunca. Vamos lá pra trás Mariinha. Lá atrás tem a gente que quer viver (NEVES, 1976, p.66).

Ao mesmo tempo em que a tragédia se aproxima, o personagem mantém a tranquilidade para argumentar a partir do *tempo de agora*, aquele em que eles serão pais e esperam por outra vida. A resposta que eles deveriam dar ao tempo de agora era muito clara: amar, lutar e sofrer para melhorar a vida. Ainda que todos os personagens da peça sejam marginalizados socialmente, eles foram construídos com vontades pessoais e políticas, ignorando qualquer noção de pensamento estruturante relativo às classes populares. Nessa cena, é mostrada a capacidade de reconstrução dos sujeitos diante do futuro e a capacidade de responder as questões colocadas no presente.

Quando o trem se choca, salvam-se apenas os sujeitos que se dispuseram a ir para o último carro. Os outros usuários do trem morreram e

a cena final busca refletir sobre quem eram esses sujeitos, quais os seus sonhos e perspectivas de vida.

Coro: Trabalhador como poucos, como poucos. Deolindo, moço, Deolindo era o seu nome. Hilário, 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, permita, como viaja? De ônibus, carro, avião? Seu trem tem rumo? Aonde o conduz? À estação mais próxima? O senhor, moço, perdoe. Qual a estação mais próxima? A mesma de ontem? A mesma de ontem? A mesma de ontem? A mesma de ontem? (NEVES, 1976, p.69).

Nesse momento, fica claro o interesse do dramaturgo de compreender as classes populares – ou os excluídos da história –, mas lhes conferindo identidade e historicidade, tal como Benjamin acredita que a história deveria fazê-lo. Mais do que retratar a história dos excluídos, a peça *O Último Carro* permite visualizar projetos de vida e sujeitos, que talvez por se encontrarem muito à margem da lógica capitalista, têm ainda possibilidade de tocar o *alarme de incêndio* e construir outra proposta de intervenção no mundo.

De acordo com Benjamin, “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse simultaneamente um monumento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 2014, p.244). Ao localizar essa fala no contexto de produção de sua escrita, aproximadamente em 1939, é possível perceber o seu estranhamento diante do processo cultural que domina, explora e solapa diversas culturas. Os monumentos de cultura, frequentemente associados ao vencedor, quase nunca representaram os excluídos da história, mas quase sempre reproduziram e legitimaram a sua exclusão.

Diante desse cenário busca-se fazer na análise de *O Último Carro* um processo semelhante ao que Benjamin realizava ao pensar os produtos culturais: entender como uma obra artística pode ou não contestar a estrutura e propor outra abordagem que possibilite a elaboração do *tempo de agora*.

A peça foi realizada durante o contexto da ditadura militar e um dos seus objetivos era denunciar o processo de modernização conservadora imposta pelo regime aos pobres, tomando como fundo as opressões vivenciadas nos precários vagões dos trens suburbanos cariocas. Entende-se que a peça *escova a história a contrapelo*, a partir do momento em que coloca em cena personagens à margem do capitalismo, conferindo-lhes vontades, identidades, autonomia e crítica. Analisar a peça a partir de excertos de Benjamin permite descortinar outros olhares sobre o objeto e pensar novas apropriações da obra de João das Neves.

### CAPÍTULO 3

## RECONFIGURAÇÕES DO TEMPO: RELAÇÕES ENTRE ARTE ENGAJADA, ESTADO E MERCADO

A ESQUERDA BRASILEIRA OBSERVOU ATENTAMENTE O *MAIO DE 1968* na França, a morte do estudante Edson Luís no Restaurante Calabouço e a promulgação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968. Viu militantes optarem pela luta armada e, poucos anos depois, assistiu com um misto de incredulidade e dor ao seu esfacelamento diante da violência do estado ditatorial. Se com o golpe civil-militar de 1964 houve uma derrota moral, na virada dos anos 1970 a morte se apresentou de forma efetiva com diversas denúncias de tortura, prisão, exílio e desaparecimento.

A indústria cultural, por sua vez, consolidava-se rapidamente. Os artistas engajados se sentiam desorientados diante de suas alternativas: *i.* modificar o eixo das críticas e fazer um produto mais palatável para a censura e o público; *ii.* aceitar financiamento estatal para bancar suas produções de oposição ao regime; *iii.* desistir, diante de impossibilidade de atuação livre sob uma ditadura; e/ou *iv.* adentrar na indústria cultural e tentar subvertê-la por dentro.

As diferentes possibilidades criaram um cenário instigante de ser analisado, exatamente pelo grau de complexidade que assumiu. No que se refere a *O Último Carro*, seu texto seguiu guardado diante de todos os acontecimentos mencionados. E em meio a essas transformações, no final de 1975, seu autor visualizou brechas no campo político e financeiro que permitiriam não só a sua montagem do ponto de vista material como a sua liberação pela censura. Neste capítulo será analisada as relações entre Estado e mercado, assim como os seus diálogos com a conjuntura artística e política.

### 3.1. Produção artístico-cultural nos anos 1970: múltiplos projetos artísticos e novas perspectivas

Se a década de 1960 foi de rupturas e quebras de expectativas no âmbito político, os anos de 1970 foram marcados pela consolidação da ditadura militar e a descrença de mudanças significativas em médio prazo. Não existia mais a ilusão em um processo revolucionário ou nas reformas de base, tais como nos anos iniciais de 1960. Nem mesmo o desapontamento com um golpe civil-militar que se converteu rapidamente em ditadura. O eufórico ano de 1968 terminou no Brasil com o AI-5, por meio do qual a ditadura assumiu sua face mais definitiva. Diante desse cenário, as expectativas dos artistas engajados eram reduzidas.

De acordo com Rosell, a continuidade da ditadura nos anos 1970 e “a ‘democratização’ da repressão, o otimismo cedeu lugar à amargura, marcada por uma profunda desesperança no futuro. O otimismo e os projetos revolucionários literalmente saem de cena e dão lugar à melancolia, ao pessimismo e à luta pela sobrevivência” (ROSELL, 2018, p.52). Essa perspectiva será percebida em uma parcela da produção artística do período. *O Último Carro* é uma das poucas peças vinculadas ao teatro engajado que conseguiu romper com a desilusão e tentou apresentar um horizonte minimamente otimista em seu final. É mínima no sentido de que, embora ocorra uma grande tragédia no seu desfecho, algumas pessoas conseguem escapar ao fazerem uma escolha individual pela vida.

Se para a esquerda o cenário parecia complexo e sem saídas fáceis, uma parcela significativa da sociedade viu o período com entusiasmo, principalmente a partir do suposto “milagre” econômico. Segundo Habert, entre 1969 e 1973, o crescimento da economia do país não foi fruto de um “milagre”, mas sim de uma política claramente conduzida pelo governo.

O que convencionou chamar de “milagre” tinha a sustentá-lo três pilares básicos: o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política; a ação do Estado garantindo a expansão capitalista e a consolidação do grande capital nacional e internacional; e a entrada maciça de

capitais estrangeiros na forma de investimento e de empréstimos. (HABERT, 1992, p.14).

A autora identifica que os principais elementos para a elevada acumulação de capital foram o arrocho salarial e a intensa exploração dos trabalhadores, além do controle da informação através da censura da imprensa, que possibilitou a divulgação de dados sem conexão com a realidade. Ela lembra ainda que a implantação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço) fomentou a instabilidade no emprego, facilitando a demissão e aumentando a insegurança dos funcionários.

O trabalhador viu diminuir a sua qualidade de vida e aumentar a pressão cotidiana para manter a existência materialmente. Artistas e intelectuais tiveram também que lidar com a manutenção da vida [embora não fossem os mais atingidos pelas políticas salariais do governo] e, ainda, enfrentaram questões subjetivas relacionadas a como se inserir nesse novo contexto e como intervir na realidade. De acordo com Carlos Alberto Messeder Pereira, a década de 1970 foi um período em que ocorreu o abandono das utopias revolucionárias e esse processo, que não se deu abruptamente, resultou em novos projetos e concepções artísticas, ainda que em um contexto de difícil diálogo com o regime militar. Em sua visão, “Desbunde, guerrilha, política do cotidiano, radicalidade do comportamento, esses foram alguns dos temas que tomaram a cena” (PEREIRA, 2005, p.89). Outros ideários políticos e artísticos entraram na esfera pública e trouxeram novos olhares para a realidade que começava a se desenhar no início da década.

O teatro dos anos 1970 não saiu ileso dessa conjuntura e sua produção dialogou com as novas temáticas sistematizadas por Pereira. De acordo com Michalski, no início da década, uma montagem alcançou grande repercussão: *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Arrabal, realizada pelo *Teatro Ipanema* e dirigida por Ivan de Albuquerque. A peça explorava as dimensões da solidão humana com uma concepção poética e ritualística. “Diante dos sofrimentos e dos conflitos que a nação vinha atravessando, este posicionamento rebuscadamente estético e místico podia parecer algo escapista; mas tinha uma condição nihilista que não deixava de construir uma resposta coerente aos desafios impostos pelo sistema” (MICHALSKI, 1985, p.45). Ele aponta ainda a projeção alcançada por dois textos de Samuel Beckett: *Fim de Jogo*,

dirigido por Amir Haddad e *Oh Belos Dias*, um monólogo de Fernanda Montenegro dirigido também por Ivan de Albuquerque. Desse conjunto de peças, ele interpretou que “a visão de Beckett, tão cética quanto a de Arrabal quanto a existência de um sentido para a vida do homem contemporâneo, parecia identificar-se com algo que estava no ar no Brasil de 1970” (MICHALSKI, 1985, p.45). Diante da conjuntura multifacetada, várias foram as saídas estéticas e políticas encontradas para dar vazão ao contexto político que se iniciava.

Em 1971, outra alternativa foi colocada nos palcos do *Teatro Ipanema*, no Rio de Janeiro. Trata-se da peça *Hoje é dia de rock*, grande sucesso de José Vicente, que fez a juventude se envolver com a possibilidade de uma vida “paz e amor”. Se nos anos 1960 prevalecia no campo da esquerda a presença do teatro de agressão e do teatro político, na década seguinte foram descortinadas novas formas de fazer teatral.

Ainda na década de 1970 dois importantes grupos da resistência teatral nos anos 1960 finalizaram as suas atividades: o *Teatro de Arena* e o *Grupo Oficina*. Em 1971, Augusto Boal foi preso, levado ao Presídio Tiradentes e torturado. Quando saiu da prisão, partiu direto para o exterior. O *Teatro de Arena* encerrou suas atividades devido a problemas financeiros e o exílio de um de seus principais agitadores. O *Teatro Oficina* teve um desfecho similar, mas três anos depois. Embora o grupo já estivesse em crise, em 1974 ocorreu um evento detonador. José Celso Martinez foi preso e optou também pelo exílio. Tânia Pacheco utiliza um depoimento de Fernando Peixoto para explicar o suposto “suicídio” dos grupos citados. “Mas não houve mortes naturais. São dois caminhos provocados por uma violência repressiva de fora” (PACHECO, 1979, p.91). Michalski partilha da mesma opinião afirmando que “a ação da censura chega, em 1971, a um nível tão delirante que qualquer tomada de posição diante da realidade nacional, por mais metafórica que seja, torna-se virtualmente impossível” (MICHALSKI, 1985, p.47).

Nesse contexto as contradições em torno da censura e dos censores locais se potencializaram, além da repressão que se institucionalizava rapidamente. De acordo com Pacheco, o ano de 1971 bateu vários recordes de proibições e levou a prisão nomes de reconhecimento internacional como o *Living Theatre*, presos por porte de drogas durante a participação do grupo no Festival de Inverno da UFMG, em Ouro

Preto. “Os danos ao teatro brasileiro aumentavam: a autocensura dominava a maioria dos autores, agora pressionados também por outro tipo de intimidação, a dos empresários, que começaram a temer enviar textos ‘problemáticos’ para a Censura, alegando “não poder correr o risco de ficarem marcados” (PACHECO,1979, p.95). Essa situação de dupla intimidação – Estado ditatorial e mercado – contribuiu para o esfacelamento de muitos grupos, assim como impediu que inúmeros textos fossem encenados.

Um exemplo relevante da relação que se estabeleceu entre a censura e os empresários teatrais foi o episódio *Calabar*, peça de Chico Buarque e Ruy Guerra impedida de ser encenada em 1973. Com produção de Fernanda Montenegro e Fernando Torres, foi um dos casos em que a indefinição da liberação da peça pelo regime impediu a sua montagem. O constante adiamento da emissão do certificado de censura fez com que a produção não conseguisse se manter. De acordo com Miliandre Garcia, “Fernando Torres não foi à falência por muito pouco, mas enfrentou uma das maiores crises já vividas na história do teatro brasileiro. Na época, o espetáculo, já montado e ensaiado, empregou mais de 80 pessoas e custou cerca de 30 mil dólares” (GARCIA, 2012b, p. 276). Eventos como esse, contribuíam para desestimular grupos e empresários teatrais, ainda que os primeiros fossem mais frágeis diante da questão econômica e da própria manutenção.

Alguns grupos teatrais saíram de cena. Entrava, em seu lugar, uma nova estrutura empresarial capaz de tentar um diálogo desigual com o Estado e garantir minimamente a sobrevivência de algumas peças. Nem sempre funcionou, como no caso de *Calabar*, mas, no geral, os empresários tinham maior poder de captação e inserção dentro do próprio Estado. Alguns autores que analisaram esse contexto posteriormente tendem a criticar bastante o teatro realizado a partir de pressupostos empresariais, assim como a aproximação do teatro com o Estado por meio do financiamento de peças teatrais, concursos, etc.

De acordo com Mariângela Alves de Lima, entre os anos de 1974 e 1978 observou-se a afirmação de dois modos de produção, o teatro de grupo e o teatro empresarial. “De um lado há a empresa [...] Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor” (LIMA, 1979, p.58). A autora interpreta que a

empresa teatral sofreu com a censura e não soube criar alternativas a partir do momento que o produtor teatral desistia de montar qualquer texto que pudesse ser proibido. Essa perspectiva, contudo, é ambígua, uma vez que tira a responsabilidade da censura e a transfere para o produtor. Não se busca justificar a ação dos produtores vinculados às empresas teatrais, mas reiterar que existia um problema estrutural que dificultava a ação de todo o campo teatral.

Por outro lado, Tânia Pacheco atribui grande importância ao papel que as emissoras televisivas desempenharam na década de 1970. Ela acredita que no processo de consolidação de uma indústria cultural, a televisão acomodou artistas que tentavam desenvolver um papel de resistência à ditadura.

Em meio a tudo isso, a televisão apareceria como a grande proprietária do bordel, prostituindo o mercado de trabalho, incentivando, nos vacilantes, a ambição a um status de piscinas e fotos em capas de revista, apontando o caminho mais fácil do alto salário, do sucesso e da acomodação para muitos que até então vinham se arriscando nas concentrações e assembleias, vinham assinando manifestos, vinham, enfim, tentando uma reação ainda que apenas emocional à ação do Poder (PACHECO, 1979, p.92).

Percebe-se uma dura crítica tanto à televisão quanto aos artistas de esquerda que aceitaram participar de seus quadros. No campo teatral, muitos artistas se vincularam à Rede Globo de Televisão nos anos 1970. A maioria acreditava que conseguiria dar continuidade ao seu trabalho de resistência ao regime dentro do sistema televisivo. Artistas como Dias Gomes, Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa são alguns exemplos dessa opção.

João das Neves foi um dos poucos artistas próximos do Partido Comunista na década de 1960 que não desenvolveu trabalhos dramáticos na Rede Globo de Televisão. Sua visão era bastante contrária a da emissora, mas evitava julgar os antigos companheiros que fizeram essa opção. Suas críticas se deslocavam mais para a rede televisiva e a relação estabelecida com os atores. A resistência de Neves a emissora era grande, tanto que ele abriu um processo contra a emissora, pelo

fato de ela ter utilizado imagens não autorizadas de *O Último Carro* para um comercial de sua Escola de Atores. Em entrevista, afirmou:

A TV Globo é avassaladora, né? E tem um problema de mercado de trabalho e tal. Eu estava começando a ver com muita frequência um ator, de repente, faltar ao ensaio, porque tinha feito um contrato de merreca com a TV Globo, mas a TV Globo fazia uma série de exigências e o cara faltava ao ensaio porque não queria romper. Romper não, quer dizer, não queria se impor à TV Globo com compromissos anteriores que ele tinha e acabava deixando para faltar do ensaio nosso porque tinha um negócio da TV Globo que foi marcado de repente”<sup>23</sup>.

Esther Hamburger, por sua vez, tem uma visão que se opõe a Tânia Pacheco, na medida em que reconhece que a entrada desses artistas do teatro e do cinema na televisão proporcionou maior elaboração da teledramaturgia e enriqueceu as referências formais do meio televisivo. Ela justifica que eles se encontravam frustrados em seus projetos teatrais e impedidos de criar pela ditadura militar. Dessa forma, “autores e atores de teatro de esquerda procuraram realizar na televisão sua agenda de intervenção política, desenvolvendo programas que, de alguma forma, transmitissem uma visão crítica da realidade brasileira” (HAMBURGER, 2005, p.49). Não se trata de criticar ou justificar as opções desses artistas, mas entender as rápidas modificações do teatro e da indústria cultural durante os anos 1970.

De acordo com Marcos Napolitano, “A mediação pelo mercado, transformando, não sem alguma sensação de paradoxo, obras engajadas em produtos consumíveis, convivia com a tradição de inserção das artes no debate político nacional” (NAPOLITANO, 2017, p.19). Essa perspectiva pode ser relacionada com os outros aspectos abordados por Tânia Pacheco que foram as relações entre o campo teatral e o Estado. Ela compreende que “das frustrações e do medo nasceriam as relações entre o Teatro e o Sistema, na década de 70” (PACHECO, 1979, p.92). Pode-se acrescentar outro elemento ao medo e a frustração: a necessidade

---

23 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 22/04/2016.

financeira. Nesse momento foi ampliado o papel do Estado no que tange ao financiamento de diversos setores culturais e muitos artistas de esquerda fizeram usos desses financiamentos. Ainda assim, a censura continuou funcionando paralela ao incentivo estatal. Não foram poucos os casos onde o Estado premiava e censurava as mesmas obras.

Em 1974, Ney Braga tomou posse no Ministério da Educação e Cultura e colocou na direção do Serviço Nacional de Teatro o produtor Orlando Miranda, nome que tinha apoio de parte considerável da classe artística. Ele ficou no cargo por onze anos e durante a sua gestão *O Último Carro* recebeu o financiamento do SNT. De acordo com Michalski, Orlando Miranda “*passa a ocupar para o teatro espaços importantes dentro do esquema oficial, descobre fontes alternativas de recursos, moderniza e dinamiza a estrutura do órgão, defende na medida do possível a liberdade expressão*” (MICHALSKI, 1985, p.59). De acordo com Garcia “uma das primeiras iniciativas de Orlando Miranda como diretor do SNT foi reativar o concurso de dramaturgia que tinha sido criado dez anos antes na gestão de Bárbara Heliadora” (GARCIA, 2011b, p.2). A recriação do concurso traria grandes problemas entre o órgão e a censura. Em sua primeira edição dos anos 1970, a peça *Rasga Coração*, com autoria de Vianinha, foi premiada e, na sequência, proibida pela censura. Outros casos similares ocorrerão ao longo da duração dos Concursos de Dramaturgia.

Para Marcos Napolitano, na década de 1970 “a ditadura estava mais sofisticada no manejo da cultura, articulando censura, vigilância policial e mecenato. Este último, não sendo fechado aos artistas mais críticos ao regime, complicava ainda mais o debate sobre ‘como resistir’” (NAPOLITANO, 2017, p.216). Percebe-se um refinado mecanismo para dialogar com as artes no período. Ao mesmo tempo em que se exercia a censura, financiavam-se obras e atuavam através do medo e da autocensura. Essa década será constituída por imensos debates sobre a legitimidade de receber financiamentos estatais, a inserção na indústria cultural, as alternativas fora do mercado, ou mesmo a real possibilidade de intervenção do teatro em uma ditadura, que de um lado, fomentava o cerceamento através do controle do Estado, mas por outro, incentivava as atividades através do financiamento do Estado para artistas engajados.

Paralelo aos impasses mencionados, fez-se presente um projeto modernizador em que o Estado era o seu principal financiador. Coube

aos artistas vinculados a esquerda e inseridos dentro do mercado profissional um papel ambivalente: ao mesmo tempo em que se opunham ao regime, contribuíam para a modernização do mercado de bens culturais financiada e impulsionada pelo próprio Estado.

O *Último Carro* dialogou diretamente com essa conjuntura e ocupou o lugar de resistência contra o Estado, mas a partir do financiamento estatal. Outras montagens vinculadas aos artistas de esquerda também partilharam no mesmo impasse e, em alguma medida, abriram caminho para a montagem de Neves. O próprio autor sintetizou do programa da peça os textos da década de 1970 que ele considerava significativos e em diálogo com sua montagem. Não se trata de uma coincidência o fato de eles serem todos artistas engajados e preocupados com a reflexão nacional, com ênfase na defesa da palavra.

Onde está a nova dramaturgia brasileira? A que foi reduzida? O Concurso Nacional do S.N.T foi ressuscitado. Seu primeiro vencedor, na nova fase, foi uma vez mais o nosso querido 'Vianinha' com o belo *Rasga Coração*. (De passagem, será liberado? Já está proibido? Por que não é montado?). Ao lado deste, os únicos textos que me parecem capazes de marcar definitivamente a nossa dramaturgia nos últimos anos são "*Papa Highirte*", ainda de Vianinha, e proibido pela censura, "*Um grito parado no ar*", de Guarnieri e, mais recentemente, "*Gota D'Água*" de Chico Buarque e Paulo Pontes (NEVES, 1976, p.5).

Com exceção *Papa Highirte*, todas as outras obras foram analisadas no trabalho de Mariana Rosell, que compreende esse conjunto de peças como um projeto de matriz comunista, mas que "não foi sistematizado num manifesto único, assinado por um conjunto de artistas como é comum na conformação de movimentos artísticos, sendo mais adequado entender essa espécie de projeto como fruto de uma formação cultural que se deu no teatro brasileiro daquele período" (ROSELL, 2018, p.20). Ela defende que, por meio dessas peças, os dramaturgos expressavam suas visões de mundo e apontavam caminhos possíveis de reação a modernização autoritária engendrada pelo Estado.

*Rasga Coração* e *Papa Highirte* eram peças com autoria de Vianinha, mas que só foram levadas a cena posteriormente, ambas em 1979,

quando o AI-5 foi revogado. Quando Neves as menciona em seu texto, está se referindo a uma aproximação principalmente textual e não cênica. *Papa Highirte* foi escrita em 1968 e narrava a história de um ditador do Cone Sul, que terminava a peça morto por um revolucionário que buscava vingança pelos atos que ele havia cometido. Já *Rasga Coração*, foi a última peça escrita por Vianinha antes de sua morte, em 1974. Nela, foi explorado o conflito de gerações e as dificuldades de pai e filho para equacionar diferentes visões políticas. O pai pertencia ao PCB e o filho era aliado à vertente da contracultura, bastante em voga durante os anos setenta. O conflito se desenrolava no momento em que as duas visões políticas eram contestadas a partir de um evento detonador: a proibição feita ao filho de usar cabelo comprido na escola e as formas de resistir ao autoritarismo escolar.

Já as peças *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes e *Um grito parado no ar*, de Guarnieri, foram encenadas anteriormente ao *O Último Carro*. No caso da primeira, algumas de suas relações com a peça analisada foram exploradas ao longo da pesquisa. No que tange ao *Um grito parado no ar*, a peça estreou em 1973 e colocava em cena os obstáculos vivenciados por um grupo de teatro que tentava estreitar uma nova montagem. Tratava-se de uma metáfora para denunciar as dificuldades de se fazer teatro no Brasil diante da censura e da repressão.

Reinaldo Cardenuto observa que as peças mencionadas recolocaram o teatro militante como possibilidade de análise crítica do Brasil, reafirmando a tradição nacional-popular gestada na década anterior, mas reatualizando seu conteúdo para a conjuntura dos anos 1970.

Se a escolha era não apagar a tradição de engajamento, era manter os eixos temáticos que estavam na origem da dramaturgia de viés comunista, reconvocando-os como possível caminho de reflexão, a solução passava pelo repensar da representação de povo e por redefinições no papel que as peças poderiam assumir em um contexto de crise política da esquerda (CARDENUTO, 2012, p.313).

O autor defende que a produção vinculada a dramaturgia de matriz comunista realizada durante a década de 1970, encontrou novas

formas de intervenção dentro do cenário artístico-cultural. De modo geral, uma das principais estratégias foi inventariar novas concepções de povo, que se desvinculavam da visão romântica dos anos 1960 e propunham uma maior complexificação do debate. Em alguma medida observou-se um salto teórico e estético para lidar com estas questões, uma espécie de reinvenção dentro da própria tradição.

Ainda que os textos e encenações mencionados ofereçam leituras e propostas bastante diferentes entre si, eles têm em comum o desejo de construir uma leitura da realidade brasileira, com vistas a superar os impasses vivenciados naquela conjuntura. Observá-los, permitiu compreender os diálogos que *O Último Carro* travou no período em que esteve em cartaz e nos anos antecedentes.

Ao visualizar este imbricado contexto, tornou-se necessária a articulação histórica entre os tempos múltiplos, assim como a perspectiva de um entrecruzamento entre diacronia e sincronia para analisar este objeto de estudo. Ao pensar o teatro, é possível metaforizar tais conceitos e compreender a *sincronia* como a *cena principal* que ocorre no palco, que surge com maior potência aos olhos do historiador/público e para qual o seu olhar é lançado de maneira quase automática. Já a *diacronia* seria o que se encontra *atrás da cortina*, o que distingue a ficção da realidade, aquela que separa o momento presente do passado e constrói sentidos sobre os quais o historiador/público não tem controle. Ainda que pouco perceptível aos olhos menos atentos, sabe-se que ela está presente no próprio inconsciente dos espectadores, na tessitura da vida humana, que compreende a si mesma por meio de um olhar contextual e reflexivo. A cena principal não tem vida própria, já que é mediada pela experiência concreta dos sujeitos do tempo e que transcende seu aspecto puramente ficcional.

Em outras palavras, a cena principal seria o objeto da história, analisado sob a perspectiva sincrônica e verticalizada. A cortina que separa o palco da plateia seria a diacronia, o contexto, aquele que não é óbvio, mas dá elementos contundentes para a compreensão da cena principal.

Ainda que fragmentada, buscou-se uma interpretação sincrônica com o objetivo de inserir a peça analisada no contexto de sua encenação. Mais do que fazer um quadro da década, interessou-nos mostrar os diálogos do campo cultural e como os artistas do campo

progressista vivenciaram esses impasses e construíam suas perspectivas ao longo do tempo.

### 3.2. O tempo em processo: do mítico ao político

Adentrar nos meandros de *O Último Carro* é compreender como o tempo e a estética da peça foram reconfigurados na transição de 1960 para 1970. Do contexto de escrita 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 como regime ditatorial. Havia, ainda, uma imprevisibilidade que permitia alguma modificação do curso da história, mesmo 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, 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.”<sup>24</sup> Nesse período, o PCB perdeu muitos quadros diante da proposta de oposição institucional à ditadura e não enfrentamento pelas armas, mas também por sua defesa do Partido Comunista da União Soviética (PCUS).

A militância de João das Neves, pelo menos na condição de membro do partido, havia arrefecido e talvez isso tenha fomentado o olhar para novos sujeitos que não eram foco de análise do partido. De acordo com Neves, vários eventos paralelos contribuíram para a estreia da peça no início de 1976. Em entrevista, explicou que dois elementos foram fundamentais para sua realização. Um elemento é concreto e o outro *mágico*, em suas palavras. O primeiro foi o seu retorno de Salvador por conta de um acordo não cumprido pelo diretor do Instituto Goethe. Na época ele havia levado para a cidade o *Opinião 2* e começou a dirigir peças em parceria com o instituto. O acordado era que ocorreria a montagem de duas peças alemãs e uma brasileira, de modo que em 1975 foram encenadas as peças *Um Homem é um Homem*, de

---

24 NEVES, Entrevista concedida à autora em 09/05/2012.

Berthold Brecht, e *Uma Visita*, de Martin Waiser. No momento na encenação do texto brasileiro, o diretor do instituto desfez o acordo e não permitiu a montagem. Diante da negativa, Neves cancelou a parceria e retornou ao Rio de Janeiro.

O elemento mágico tem relação com a fé religiosa do autor. Interessante analisá-lo para compreender como ele constrói sua narrativa e explica – a partir de um mesmo processo – como se deu a montagem e seu sucesso de público e crítica. Na descrição, permeada por orixás, trabalhos e crenças, ele propõe uma interpretação pouco convencional, mas de grande importância, para entender a memória que ele construiu em torno da peça e seu lugar em sua trajetória.

Eu morava na Bahia, na entrada de um bairro chamado Federação. Minha casa ficava a uns 50 metros do terreiro, e eu frequentava muito o terreiro por causa disso, sempre fui muito interessado em cultura popular e candomblé, então eu frequentava muito. E um dia eu fui lá pra ver de que santo eu era. A Mãe Menininha jogou lá os búzios e disse que eu era de Oxóssi, aí entrou uma sobrinha dela e pediu pra eu fazer um trabalho... é um trabalho muito bonito. Era assim: pegar uma moranga, cortar ao meio, tirar o caroço e o miolo da moranga, colocar mel ali dentro e uma vela. E meia noite do dia 31 tinha que colocar isso na beira de um rio com a vela acesa. Se eu fizesse isso eu ia ganhar um presente muito grande aquele ano. Nós estávamos no ano de 1975. Eu obviamente fiz, né? Como eu disse a vocês eu sou... eu sou agnóstico, mas devoto a Nossa Senhora do Rosário e filho de Oxóssi.<sup>25</sup>

Para o idealizador de *O Último Carro*, o sucesso da peça foi o presente que ganhou em decorrência da oferenda que fez a Oxóssi na virada do ano de 1975. Talvez essa dimensão mística atribuída por ele justifique a defesa de um *projeto autoral* forte em torno na peça, como será demonstrado posteriormente. É possível que sua fé tenha contribuído para que o autor atribuísse maior coerência ao evento e justificasse o contexto de sua montagem depois de doze anos guardada.

---

25 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

Neves era um artista marxista, militante do PCB desde a adolescência e tinha fé em muitas entidades religiosas. Era um artista comunista devoto de Nossa Senhora do Rosário e filho de Oxóssi. Eventualmente a religião pode ter se inserido em sua trajetória também como forma de compreensão do povo e da cultura popular. Uma maneira de conhecimento de outras realidades às quais ele não pertencia. Ao narrar esse evento, o diretor o lê pela chave da contradição, já que existia uma crença natural no divino, assim como na sociedade dividida em classes e a necessidade de transformá-la.

Experiência parecida ocorreu com alguns cineastas do *Cinema Novo* a partir da aproximação e da defesa da religiosidade como reconhecimento da estruturação de uma cultura popular. Na prática, tratava-se de reconhecer a religião como parte importante da vida social e defendê-la, significava defender o povo e sua cultura. Ainda que o autor entenda a sua fé em âmbito individual não é possível negligenciar que ele tinha interesse em estabelecer diálogos com a cultura popular e sua religiosidade, o que provavelmente contribuiu para a sua abertura à temática. Nesse sentido, sua fé e sua posição política se amalgamavam.

Na continuidade de sua narrativa, são agregados outros elementos bastante concretos explicitados em sua fala.

Estava em 1975, época do Geisel, começou aquele negócio da distensão política e tá, tá, tá. E eu disse: - Essa é a hora que eu tenho pra montar. Se eu fizesse antes, a peça estava censurada praticamente, se eu fizesse em outro momento. Mas eu disse: - Agora eu vou mandar esse texto e esse texto vai passar. O texto vai passar pela censura mesmo que seja com cortes e eu vou tentar montar. E por coincidência também o antigo SNT estava lançando pela primeira vez, um edital de patrocínio parcial a seis produções no Brasil inteiro. E eu conhecia toda a direção do SNT, que eram até amigos nossos, né? Como eu já falei pra vocês, a direção do SNT, a não ser o presidente de lá, que era o Orlando Miranda, que era uma pessoa de direita, mas uma pessoa muito aberta. Ele sabia que a turma de esquerda trabalhava muito bem. Então chamou todo mundo. Era Carlos Miranda, Fernando Peixoto. Enfim, todo esse pessoal trabalhava lá, né? Então era um pessoal ligado às esquerdas mesmo. Ou de esquerda mesmo, ou ligado às esquerdas,

etc. Tudo gente de teatro de verdade, [...]. Então coloquei. E de fato o trabalho foi premiado.<sup>26</sup>

As narrativas místicas e contextuais não se contradizem porque se coadunam em uma perspectiva individual e social. Demonstra também que diversos elementos de ordem material também contribuíram para a representação da peça naquele contexto. Não foi um objetivo condicionar a existência da peça ao plano exclusivo do Estado, indicando que apenas a “relativa abertura” divulgada pelo presidente-general Ernesto Geisel e a distribuição do prêmio pelo SNT possibilitaram a sua existência. No entanto, entender as nuances contidas nesses episódios permitiu articular um amplo leque de possibilidades interpretativas.

Se o campo de pesquisa dos espetáculos é pouco desenvolvido, as pesquisas em torno da relação do Estado com os órgãos institucionais são ainda menos volumosas. Poucos estudos analisaram o Serviço Nacional de Teatro, o que resulta em uma lacuna considerável para a compreensão das relações entre o teatro e o Estado.

Uma contribuição importante foram os trabalhos da pesquisadora Angélica Ricci Camargo, que analisou os meandros de sua fundação e sua posterior organização entre 1937 e 1964. De acordo com a autora, o decreto-lei n.92, de 21 de dezembro de 1937, dissolveu a Comissão Nacional de Cultura e criou o SNT, que “*trazia em seu artigo primeiro a noção que deveria nortear a ação do órgão: “O teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”*” (CAMARGO, 2017, p.44). Mostaçõ explica que o Serviço Nacional de Teatro se baseou nesses pressupostos durante boa parte de sua existência, mas foi reformulado pelo regime militar em 1973. Na década de 1960, o SNT continuou existindo, mas com ações muito reduzidas, a ponto de a historiografia ter produzido poucos trabalhos sobre a sua atuação nessa década. O principal aspecto abordado até o momento foram os *Concursos Anuais de Dramaturgia* que circularam durante os anos 1960 e a gestão de Orlando Miranda, desenvolvidos nos trabalhos de Miliandre Garcia.

De acordo com a autora, o concurso foi criado em 1964 por Bárbara Heliodora e tinha como objetivo fomentar o cenário cultural, incentivando

---

26 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013

a produção nacional no campo da encenação e da dramaturgia. Contudo, o prêmio teria sido extinto pelo diretor Felinto Rodrigues Neto em 1968, diante da premiação da peça *Papa Highirte*, de Vianinha. Segundo Garcia, “as lideranças políticas não concebiam a existência de instâncias que apresentavam ações contraditórias como o SNT, que concedia prêmios a peças que, por sua vez, eram proibidas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas” (GARCIA, 2012a,p.1). As pesquisas produzidas nos últimos anos demonstraram casos em que determinada peça era premiada pelo SNT e, posteriormente, proibida pela censura. Tais eventos criavam constrangimentos para o regime militar, pois as políticas culturais do Estado não estavam acordadas com os outros órgãos do governo.

Após a reformulação do SNT na década de 1970, ele passou a ser vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, durante a gestão de Ney Braga. A política cultural desse período foi marcada pela criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) e da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), na segunda metade da década de 1970. Tais ações ocorreram no período da “distensão”, processo que se iniciou no governo do presidente-general Ernesto Geisel. Ainda que esse conceito seja questionável do ponto de vista da historiografia sobre o regime, ele será utilizado neste trabalho para compreender as apropriações que os sujeitos fizeram do próprio vocabulário.

Nesse contexto, o empresário Orlando Miranda assumiu o Serviço Nacional de Teatro e promoveu diversas inovações, entre elas a retomada do Concurso de Dramaturgia. O órgão passou por mudanças e foram incluídos em seu corpo técnico artistas vinculados à esquerda. Com a mudança da direção e da burocracia, torna-se possível entender as teias de sociabilidades que permitiram que o SNT investisse na montagem de *O Último Carro*. Pela narrativa de João das Neves, observam-se algumas das ambiguidades no que tange ao financiamento do Estado através do SNT. Ele aponta para a composição dos funcionários do órgão, muitos dos quais vinculados à esquerda, ou de acordo com o diretor, “*tudo gente de teatro de verdade*”. Diante da trajetória de João das Neves como militante do PCB, diretor da sessão de teatro de rua do CPC e fundador do *Grupo Opinião*, não é difícil concluir quem ele considera vinculado ao teatro “*de verdade*”.

Não menos importante para possibilitar a encenação da peça foi a relativa “abertura”, amplamente divulgada pelo governo do

presidente-general Ernesto Geisel, que acenava para uma intervenção menos radical da censura. Não se deve interpretar essa abertura como ilimitada, pois peças continuaram sendo proibidas durante o seu governo. E tantas outras que haviam sido vetadas em períodos anteriores foram liberadas somente após o fim do vigor do AI-5. No entanto, percebe-se que a censura estabeleceu outra relação com os artistas a partir da segunda metade da década de 1970, diminuindo o número de peças proibidas nos anos posteriores, como indica a importante pesquisa de Miliandre Garcia (2008).

Outro fator importante foi a suposta abertura de um edital de financiamento de montagem de peças teatrais, depois de anos sem que nenhum fosse lançado pelo SNT. Não foi localizado o edital, tampouco os espetáculos premiados. Talvez a negociação tenha se dado diretamente entre diretor e o SNT. De acordo com Neves, o financiamento não custeava toda a montagem, mas deu um impulso inicial. É provável que a discussão em torno do prêmio que não foi recebido em 1967 tenha contribuído para a premiação posterior. “Eu não sei bem fazer a relação agora, mas vamos dizer que para a montagem dessa peça, se fosse passar para os valores de hoje... Eu teria uns 35, 40 mil reais. Não era o suficiente, mas era suficiente pra eu fazer... dar o start da coisa e fazer chegar quase até o final.”<sup>27</sup> Em entrevista concedida a Tânia Pacheco em setembro de 1976, o diretor explica como conseguiu recursos para finalizar a montagem: “Fui nos bancos, consegui um patrocínio de CR\$ 100 mil do Orlando Miranda, pelo SNT, arranjei madeira faturada, para pagar mais tarde e fui em frente. Em cima da hora de estrear, faltavam CR\$ 15 mil. Peguei com um agiota, a juros de 10% ao mês” (O Globo, 28/09/76). Mesmo contando com recursos extras providenciados pelo diretor, o programa da peça fazia referência apenas ao SNT: “*Patrocínio do Serviço Nacional de Teatro PAC – DAC – MEC*” (Programa do Espetáculo, 2016:8). Possivelmente por regras contratuais, o SNT assinou como o único responsável financeiro pela montagem.

Por se tratar de uma montagem de alto custo para os padrões da época, o risco de ela ser um fracasso foi partilhado por diretor e produção. A peça deveria ser mantida apenas pela bilheteria, já que

---

27 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

o prêmio do SNT garantia a montagem, mas não sua circulação. Se não fosse um sucesso de público, em poucas semanas sairia de cartaz. “O espetáculo envolvia mais de 40 pessoas entre técnica e atores, enorme, é um risco terrível. Mas é a tal coisa.... Esse era o foco de resistência pra mim na época, não é? Quer dizer, era o meu... Era o meu front de guerra, não é? Era um trabalho, né? Então eu tinha que montar.”<sup>28</sup> Para o diretor colocava-se tanto a questão financeira quanto a necessidade de fazer do teatro o seu espaço de disputa. O fracasso da peça significaria um duplo prejuízo: impossibilidade de pagar as dívidas assumidas com o banco e a equipe técnica, e o fracasso de um projeto político que tinha como objetivo utilizar o teatro como forma de resistência e enfrentamento ao regime militar. Importante lembrar que a peça foi montada após o fim do suposto “milagre econômico” que, de alguma maneira, intensificava a tragédia material que estruturava a sua narrativa.

Diante dos vários eventos que contribuíram para levar o texto à cena, é possível recuperar as motivações de compreensão do espetáculo enquanto *peça-processo*: além de sua análise perpassar múltiplos tempos, em diálogo efetivo tanto com seu contexto de escrita quanto com o de encenação, perpassa também formas de leitura da cultura brasileira em seus múltiplos espaços. Em suas duas temporalidades, é possível descortinar a relação com o Estado, seja de afastamento, crítica ou aproximação. Pode-se também compreender o papel da cultura no contexto da ditadura militar e as batalhas travadas no limite da legalidade, assim como situar a relação que esquerda estabeleceu com o Estado em determinados episódios. Interessa investigar agora como essa posição foi demarcada no campo político a partir de um texto que discutia os problemas das classes populares e questionava o desprezo do Estado em relação aos trabalhadores.

### **3.3. A demarcação de uma posição no programa de ‘O Último Carro’: uma recusa ao mercado?**

A peça estreou em 24 de março de 1976. Neste dia, começou a circular o programa, que revelava os objetivos da montagem e será lido também como um manifesto, a partir do momento em que assumia

---

28 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

posições políticas e estéticas dentro e fora do campo cultural. Os historiadores que pesquisam teatro na perspectiva histórica têm nos programas um importante aliado para a sua compreensão, uma vez que eles esclarecem aspectos que permitem identificar as escolhas do diretor e equipe técnica e servem, também para acessar aspectos cênicos da montagem, já que quase sempre sua estética contém elementos da peça não vista pelo pesquisador.

O programa de *O Último Carro* tem singularidades se comparado aos de peças montadas na mesma época. A primeira delas é conter o texto da peça acoplado às informações da montagem, configurando uma espécie de *livro-programa*. Essa escolha não parece aleatória, pois o diretor tinha interesses específicos com a circulação do texto. Roger Chartier, ao analisar a publicação e circulação de peças teatrais na era moderna, identificou certa resistência na impressão de textos teatrais diante das dúbias interpretações que poderiam ser geradas sem a mediação cênica. O historiador afirma que “a resistência em imprimir peças teatrais era muito comum em toda a Europa do começo da época moderna. As fórmulas retóricas presentes dos prólogos e nas advertências ao leitor multiplicaram esta manifestação do “estigma do impresso” (CHARTIER, 2002, p.69).

O autor explica duas razões pelas quais existiam relutâncias a esse processo: *i.* no momento da impressão o autor “abandonava” a obra com os empregados das oficinas; *ii.* a incompatibilidade estética entre as peças escritas para serem representadas e o formato impresso. Apesar da resistência dos autores, as peças acabavam sendo impressas para evitar a circulação de cópias roubadas ou falsificações. O autor entende que “a única reação possível para o dramaturgo era ser “ele mesmo o responsável pela publicação” (CHARTIER, 2002, p.71), evitando os obstáculos mencionados. Faz séculos que o debate sobre a transposição do ato teatral para o formato literário é realizado e suas dificuldades ainda ecoam contemporaneamente.

Por razões parcialmente similares às descritas por Chartier, João das Neves optou por imprimir ele próprio seu *livro-programa* e conduzir todo o processo de distribuição. “Abandonar” o livro com os empregados das oficinas não parecia um problema, mas entregá-lo aos donos das editoras não foi uma opção cogitada. E diante de sua proposta, talvez nem mesmo as editoras tivessem interesse em publicar

um livro fora dos modelos de publicações estabelecidas e sem saber se a peça teria êxito de público.

A dificuldade de transpor a peça teatral para o formato literário também era um problema para o diretor, mas foi realizada a tentativa de construir um *livro-programa* que elucidasse a encenação a partir de uma descrição minuciosa do processo de montagem.

O *livro-programa* abarca aproximadamente setenta páginas divididas entre o texto teatral, ficha técnica, quatro textos produzidos pelos realizadores do espetáculo e um teórico convidado. Foram utilizadas apenas três cores: branca, preta e cinza. Eventualmente, a leitura fica comprometida dependendo da escala de cores utilizada. Talvez por questões financeiras buscou-se economizar espaço e o programa foi impresso com uma fonte pequena e sem espaçamentos, o que acaba por dificultar a sua leitura.

O primeiro texto é uma apresentação do *Grupo Opinião*, quem assina é o próprio grupo, mas provavelmente o texto foi redigido por João das Neves; seguido por um texto de análise de Carlos Nelson Coutinho intitulado “*No caminho de uma dramaturgia nacional-popular*”; o terceiro é de João das Neves, também sem título; o quarto é assinado por Rufo Herrera – responsável pela trilha sonora – e intitulado “*Referências do compositor*”; e o quinto por Germano Blum – responsável pelo cenário –, chamado de “*O trem e o desvendamento da vida*”.

O programa é permeado por fotos do processo de trabalho: fachada do *Grupo Opinião*, trabalhos de mesa, laboratórios nos trens cariocas com os atores da peça, reportagens de jornal com temas diversos – com destaque para a premiação da peça pelo SNT em 1967 –, e desenhos criados pelo cenógrafo Germano Brum. Nos elementos externos existe a tentativa de se estabelecer relações entre a montagem e obras que dialogavam com a cultura popular. No que tange às fotografias escolhidas para ilustrar a montagem parece clara a influência do neorrealismo italiano.

O *livro-programa* de *O Último Carro* não contou com nenhuma propaganda, destoando dos programas de praticamente todas as peças engajadas. Todo o material colocado na publicação tinha relação com a montagem ou com elementos que a explicavam. Não foi inserida nem mesmo a página de agradecimentos, comum em todo programa.

De acordo com Hermeto, no programa de *Gota D'Água*, quando a peça estreou em Brasília, em 1980, foram contemplados nos

agradecimentos “políticos, presidentes de sindicatos e sindicalistas (ACET, Jornalistas/RJ, Artistas/RJ), empresários de teatros e administradores de teatros públicos, funcionários da TV Globo e da Polygram e patrocinadores. Além desses, Orlando Miranda, diretor do SNT” (HERMETO, 2010, p.244). A partir desses exemplos percebe-se que o *O Último Carro* tentou se distanciar de um modelo formal de programa, talvez até mesmo pela presença do texto, que daria uma característica mais literária e não comercial. No entanto, é preciso reiterar que ele tinha sim um interesse mercadológico, tanto quanto *Gota D’Água*.

Esses elementos permitem entender as singularidades de cada programa e suas respectivas montagens. Ainda que se trate de duas grandes produções, cada uma delas utilizou o espaço do programa com objetivos diferentes. No caso de *Gota D’Água* foi mobilizada uma rede de contatos e uma vasta teia de relações dentro do campo político e cultural nos dois programas mencionados. É provável que as teias de relações em *O Último Carro* fossem menores [a peça não engendrou outros produtos como disco ou livro], mas com certeza existiram. Acredita-se que não foi um objetivo do diretor torná-la pública. O próprio Orlando Miranda não teve agradecimento nominal, apenas a menção de que o SNT havia patrocinado a montagem.

A capa e a contracapa do programa contêm vestígios da encenação e do diálogo com a estética popular. Foram criadas pelo programador visual Lapi, também responsável pela criação do filme exibido durante a peça. Com relação ao título, é interessante observar a ausência da palavra “trem”. Embora ele seja o grande “protagonista” da montagem, literariamente, o que parece significativo é o último carro, capaz de, por meio da ação humana, modificar o seu destino.

O subtítulo parece assumir a mesma perspectiva de transformação. O nome colocado na capa do programa não é o mesmo do título utilizado no contexto de escrita da peça: *O Último Carro ou as 14 estações*. No programa ele aparece como *O Último carro: anti-tragédia brasileira*. É plausível que esta ação tenha relação com a montagem de *Gota D’Água*, que se reivindicava como uma tragédia e estreou com muito sucesso no ano anterior. As peças comumente eram relacionadas e Neves parece ter tentado entrecruzar seus elementos, ainda que ele negue essa associação. “Não, não tem nada a ver como *Gota D’Água* não. Tem a ver com a ideia que se faz do que era a tragédia grega. A ideia

que se faz da tragédia grega de modo geral é que o destino é inexorável e o ser humano é incapaz de modificar o que os Deuses querem para ele<sup>29</sup>. Ele justifica que, por discordar da inevitabilidade da tragédia grega, teria definido *O Último Carro* como uma anti-tragédia. Apesar de sua negativa, não se pode perder de vista que Neves era também um produtor teatral. Tinha no mínimo doze anos de experiência produzindo peças de grande sucesso como o *Show Opinião* ou *Liberdade, liberdade*. Nesse sentido, não é despropositado supor que tinha visão do mercado cultural e sabia que fazer a relação de sua peça com *Gota D'Água* poderia trazer maior público para o Teatro Opinião.

Três indícios documentais fundamentam essa perspectiva. O primeiro trata-se de uma nota de Cidinha Campos para o *Jornal dos Sports*. Ela divulga que havia ocorrido um jogo de futebol “entre os elencos das peças *Gota D'Água* e *O Último Carro*, no Carioca Clube. Chico Buarque (foto) jogou pela “*Gota*”, óbvio. O time recebeu reforço do Zaroni Ferrite, gentilmente cedido por Fernando Torres Diversões. “*Gota*” bateu o “*Carro*” de 8 X 0” (*Jornal dos Sports*, 19/05/1976). O segundo elemento foi extraído de uma das entrevistas realizadas com João das Neves em que comentou sobre o impacto das peças no campo cultural. “Eram dois sucessos, né? Juntos no mesmo prédio, né? E era muito comum o pessoal chegar na bilheteria do “*O Último Carro*” e perguntar se era ali que estava vendendo ingresso para “*A Última Gota*” [Risos]. Coisas engraçadas da época!”<sup>30</sup>. O terceiro foi localizado no jornal *Opinião*, importante periódico da imprensa alternativa, que na divulgação diária da peça trazia textualmente a relação: “Espectáculo de tendência populista, na linha de *Gota D'Água*, que conta as tragédias anônimas dos usuários dos trens suburbanos cariocas” (*Opinião*, 09/04/1976). Os três exemplos permitem compreender o quanto as peças dialogaram, tanto no âmbito da temática, quando na apropriação pelo mercado e público. Essa “similaridade” diferente projetou principalmente *O Último Carro*, já que *Gota D'Água* era um sucesso desde o ano anterior.

A participação no jogo de futebol contra *Gota D'Água* pode ser lida como uma simples partida, mas também na perspectiva de uma

---

29 NEVES. Entrevista concedida à Natália Batista em 08/05/2018.

30 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

ação voltada para a divulgação da peça para um mercado mais amplo. Interessante observar que a nota tem uma foto de Chico Buarque e a notícia foi divulgada com o objetivo de falar mais do compositor e menos das peças. De todo modo, aproximar *O Último Carro* da imagem de Buarque poderia contribuir para a ampliação de seu público, a partir da projeção que ele tinha como cantor e compositor. Essa tentativa de aproximar as montagens tanto parece ter funcionado que o próprio diretor explica a confusão entre as peças resultando na montagem de “*O Última Gota*”, que nunca existiu. A partir desses elementos não é improvável que o nome do programa dialogasse com a montagem de *Gota D’Água*, visando uma estratégia mercadológica, mas, como observou-se, o diretor fez tentativas contínuas de desvincular a imagem da peça do mercado, ainda que ela estivesse completamente inserida dentro dele. Foi, inclusive, um produto cultural muito bem-sucedido.

No que tange à temática, também existiram algumas aproximações. *Gota D’Água*, protagonizada por Bibi Ferreira, também colocava em cena sujeitos das classes populares, mas o seu final era trágico, pois Joana, a personagem central do enredo, não encontrou alternativa depois de ser abandonada pelo marido e perder a sua casa por dívida. Diante da descrença, mata os dois filhos e suicida-se. Daí surge o subtítulo da peça, *Gota D’Água: uma tragédia brasileira*. Em contraposição, João das Neves cria *O Último carro: anti-tragédia brasileira*, a partir do momento que mostraria, ao menos parcialmente, a superação do impasse com o qual os sujeitos das classes populares se depararam durante a viagem de trem. Como citado anteriormente, o diretor nega esse objetivo e explica sua perspectiva a partir da problematização do conceito de tragédia grega.

Na tragédia grega você está predestinado a ser determinada coisa. É anti-tragédia nesse sentido. Quer dizer, a tragédia está ali, o desastre está ali, mas é possível lutar contra ele. Nós podemos modificar isso. A ideia é essa. Por isso que eu botei anti-tragédia. Entendeu? O nosso destino não está determinado, depende da nossa consciência modificar esse destino. Ou seja: essa corrida louca do trem não está pré-determinada. Parece que sim porque é um negócio que surge do nada. Porque o trem está sem maquinista? Ninguém

sabe. Então vão todos morrer. Não, nós podemos fazer alguma coisa. Então vamos fazer!<sup>31</sup>

Se em *Gota D'Água* o povo se encontrava sem saídas diante do impasse social gerado pela traição de classe, em *O Último Carro* ele consegue encontrar alternativas – ainda que precariamente. Em meio ao caos social vinculado na peça, o diretor mantém a crença na capacidade humana de transformar o seu próprio destino. Para Henrique, a resposta anti-trágica do autor se dá quando “a consciência e o esforço coletivo saem vitoriosos na luta pela condução do próprio destino. O Último Carro é o espaço para onde todos os passageiros devem se dirigir para lutar. Espaço, caminho possível para frear, romper com a estrutura dominadora e descontrolada” (HENRIQUE, 2006, p.41). Existe uma crença na capacidade humana e o autor não abandona a perspectiva de futuro. Contraditoriamente, ela permanece, mesmo diante da catástrofe e da morte da maioria dos usuários do trem. Esta, talvez, seja uma grande singularidade se comparada com peças que foram encenadas no mesmo contexto, tal como *Gota D'Água*. Mesmo diante da catástrofe, existe alguma confiança no futuro.

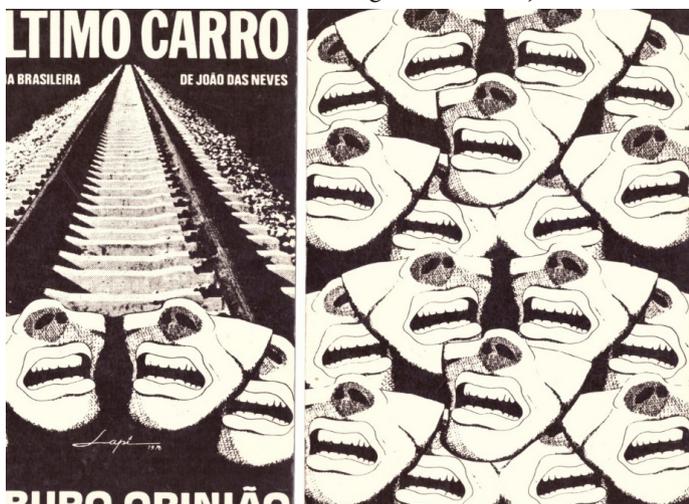


Foto 1: Capa e contracapa do programa da peça *O Último Carro*. In: Acervo da Autora, Grupo Opinião, 1976.

31 NEVES. Entrevista concedida à Natália Batista em 08/05/2018.

No que tange aos aspectos estéticos do programa, é visível que a imagem tenta causar desconforto, assim como a montagem. Diante de tantas referências à tragédia grega, é provável que a face desenhada tenha relações com as máscaras gregas, que constantemente são alocadas conjuntamente como referência a comédia e a tragédia, mostrando a oposição entre o riso e o choro. No caso dessa imagem, remete a uma dimensão trágica, mas sem indícios de lágrimas. Os olhos não aparecem e a boca semiaberta demonstra uma expressão de angústia. Interessante observar que, se no discurso do diretor e no desfecho da peça trata-se de uma anti-tragédia, na imagem vinculada não aparece nenhuma possibilidade de redenção. Ela reflete apenas a dimensão trágica do evento.

Essa meia face desesperada toma a capa e contracapa e sua repetição talvez remeta à dimensão de uma agonia coletiva. O trem – personagem central da tragédia – não está presente, apenas o trilho. Sua imagem dá uma perspectiva de continuidade e não é possível ver o seu fim, somente a linha do horizonte. Em alguma medida, a montagem mobiliza as mesmas categorias da imagem: desespero e angústia. É como se as máscaras gritassem ou sentissem dor diante do que veem, mas seus olhos estão ocultados.

Trata-se de um programa robusto que contém muitas informações relativas à montagem, o que acaba por facilitar o diálogo entre a dramaturgia e a encenação. O texto assinado pelo *Grupo Opinião* afirma que se pretende com o programa da peça dar uma visão ao leitor do caminho percorrido pelo espetáculo. São revelados “esboços de marcação, de partitura musical, anotação de ensaios, reproduções de depoimentos dos atores, análise do texto, fotos de trabalho de laboratório e de gravuras estudadas durante todo o decorrer do trabalho. Teatro vivo, enfim” (OPINIÃO apud NEVES, 1976, p.1). Para um pesquisador, essa proposta é importante porque se torna uma forma de acessar minimamente a noção de teatro vivo defendida pelo autor. A partir deste diálogo entre texto teatral e encenação é possível observar outros elementos cênicos, o que não seria viável em programas mais convencionais, que não costumam divulgar muitos elementos do processo de criação.

O *Grupo Opinião* aproveita o espaço para fazer um manifesto sobre novas formas de editar textos teatrais. “Pretende ser uma edição que vá um pouco além das edições de peças teatrais que habitualmente são

realizadas no Brasil. Editar teatro representa um risco que poucos querem correr” (OPINIÃO apud NEVES, 1976, p.1). O texto se pergunta por que peças que fizeram sucesso nos palcos ficaram “enclafadas” nas prateleiras das livrarias e responde com um interessante diagnóstico: a falta de imaginação e ousadia na edição de textos teatrais. Afirma que o texto teatral não deveria ser apresentado da mesma forma que os romances são oferecidos ao público, e a postura do leitor diante de uma peça deve ser diferente da assumida no romance.

O antídoto para este problema seria “oferecer ao leitor o texto teatral como teatro, enriquecido do material que precedeu a realização do espetáculo, fazendo com que o leitor possa acompanhar em parte, o processo de criação do mesmo. Não seria esta a forma mais correta de interessar o público comprador”? (OPINIÃO apud NEVES, 1976, p.1). O programa assume esta proposta e tenta fomentar no público um novo olhar sobre a produção textual e cênica.

O *livro-programa* não foi produzido por uma editora e sim pelo grupo, capitaneado pela figura do diretor. Essa escolha possivelmente impediu sua circulação nas livrarias, já que o grupo não tinha uma rede de distribuição. Por outro lado, evitou também que o livro fosse analisado pela censura destinada aos livros, pelo fato de não de tratar de uma publicação convencional e sim um programa de espetáculo.

Uma questão não menos importante é o componente financeiro: a venda do programa diretamente pelo grupo gerava uma fonte de renda extra e sem intermediários, relação completamente diferente se houvesse alguma editora envolvida. Provavelmente compensou para o grupo fazer uma produção autônoma, que, diante do sucesso de público, pode ter contribuído, inclusive, para o pagamento das dívidas geradas com a montagem.

Ele era vendido nos dias de espetáculo, o que indica que possíveis compradores do programa assistiram à peça, tendo assim outra relação com o objeto. Uma edição no mesmo formato vendida para um público que não assistiu à montagem teria o mesmo potencial? Os detalhes propostos pela edição seriam assimilados? Possivelmente não. Talvez tenha sido exatamente o local de sua distribuição que permitiu que o leitor se aproximasse do texto depois de ter sido público da peça. Por outro lado, impediu a aproximação com outros públicos

fisicamente distantes, em oposição a edição de *Gota D'água*, que se tornou um sucesso editorial pela Editora Civilização Brasileira.

É fato que a proposta estética do programa é ousada, mas pergunta-se qual a possibilidade de se obter êxito sem a mediação cênica. O texto assinado pelo *Grupo Opinião* responde que dar ao leitor a visão mais aproximada possível do processo de encenação seria a chave para uma comunicação, mediada ou não pela encenação. A proposta do *livro-programa* seria “Transformar a edição num possível caminho a ser seguido. Enriquecê-la com o material de trabalho utilizado por nós todos: diretor, atores, técnicos, cenógrafo, músico, por toda equipe, enfim.[...] Abolir os monótonos, pouco informativos e caros programas teatrais” (OPINIÃO apud NEVES, 1976, p.1). A chave da narrativa se concentra na defesa do texto acoplado ao programa e num mosaico de narrativas sobre a peça que permitiriam ao leitor menos familiarizado com a linguagem teatral visualizar a sua encenação. Ao propor textos de diferentes sujeitos da equipe técnica, o programa constrói uma narrativa polifônica sobre o processo e garante espaço para diversos pontos de vista.

O texto assinado por João das Neves situa a montagem enquanto obra artística e faz um panorama do cenário cultural desde a sua premiação pelo *I Seminário de Dramaturgia Carioca*.

Ao retomar hoje o texto e realizar a sua montagem é como se nós, do *Grupo Opinião*, retomássemos muitos dos propósitos que motivaram a criação de nosso grupo e fizeram com que ele sobrevivesse, apesar de tudo. 9 anos são passados e nesses 9 anos [...] assistimos várias tentativas de amesquinamento do teatro brasileiro e a sua admirável teimosia, único ponto de identificação, talvez entre o teatro e o povo do qual deveria se originar e ao qual deveria se dirigir (NEVES, 1976, p.5).

O autor compreende a peça a partir de uma complexa urdidura temporal em que ela seria um catalisador do passado e presente. Neves acredita que ela sintetiza os pressupostos que fizeram o grupo existir e os reatualiza a partir da encenação. Ao assumir o grupo, ele reconstrói sua memória a partir de sua perspectiva pessoal e a montagem seria o eixo

estrutural da narrativa. Ela inicia e finaliza o processo ao mesmo tempo em que revela passado, presente e a memória que se construiu em torno dele. De acordo com a análise de Neves, não seria exagerado supor que se tratava de uma *peça-processo* desde o momento de sua estreia, na medida em que os tempos múltiplos já apareciam nas narrativas sobre ela.

Ainda que cercado por dissoluções e recomposições, o teatro resistiu às tentativas de amesquinamento exatamente pela única característica que o aproxima dos personagens de *O Último Carro*: a teimosia. Fica claro que a mesma distância existente entre teatro e povo no contexto de sua escrita continua flagrante na encenação. O autor não tem nenhuma idealização de que a peça possa mediar esta questão, mas a tentativa é realizada, principalmente por meio da dimensão estética, que buscou diálogos com elementos da cultura das classes populares. Ainda que na montagem de São Paulo esta relação tenha diminuído um pouco, as suas causas são estruturais para que exista qualquer mudança brusca de orientação.

Mesmo ciente desta impossibilidade, o autor explicita que o teatro deveria se originar do povo e a ele ser destinado. A peça assume perspectivas interessantes em relação à visão construída sobre o povo, mas não consegue resolver nenhuma das questões mencionadas pelo diretor. Ao menos na montagem do Rio de Janeiro, ela foi gestada e consumida – com poucas exceções – pela própria classe média.

Para Neves, o teatro brasileiro teimosamente sobreviveu, mas foi também golpeado a ponto de se descaracterizar diante da ação da autocensura. Fica claro que se não existisse causa – a ditadura – os efeitos não se fariam notar, mas ele também responsabiliza a atuação de parcela da classe artística na condução deste processo. O teatro brasileiro teria lutado até exaurir suas forças, mas “depois se adaptou a quase todas as imposições que lhe eram feitas. Não só as aceitou, mas, o que é mais grave, incorporou aquelas imposições como se partidas de seu próprio meio, originadas em suas próprias aspirações, frutos de sua visão de mundo” (NEVES, 1976, p.5). Nessa crítica, o autor se refere ao debate em torno da “palavra” que proliferou no campo teatral na década de 1960 e 1970, como explicitado anteriormente. Ele não nega o cerceamento da censura, mas interpreta que existiu uma suposta vanguarda que desvalorizou a palavra, distanciando-a de seu contexto social e ignorando a riqueza de sua profundidade enquanto signo

humano. Em sua avaliação, até mesmo homens de teatro talentosos e consequentes abraçaram “ingenuamente” o vanguardismo.

O dramaturgo afirma que, naqueles últimos anos, o teatro havia produzido textos digestivos e poucos foram os significativos. Como dito anteriormente, a ideia por ele defendida é a de que os únicos textos que foram capazes de marcar a dramaturgia brasileira nos anos anteriores à montagem de *O Último Carro* foram *Rasga Coração* (1974), de Vianinha; *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri; e *Gota D'Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes. Em sua opinião, nenhum desses autores esteve comprometido com o vanguardismo que havia assolado os palcos brasileiros. “Todos são ou sempre foram rigorosos cultores da palavra. Mais: errando ou acertando em seus trabalhos, sempre resistiram a expulsar o povo brasileiro de sua dramaturgia. Consequentemente recusaram a própria demissão” (NEVES, 1976, p.5). O autor aproveita seu texto para discorrer sobre os rumos tomados pelo teatro nacional, fazendo uma defesa da palavra e das temáticas político-sociais. Em alguma medida, as obras citadas coadunavam de algumas perspectivas que ele defendia, ainda que a partir de diferentes propostas, mas inseridas dentro do debate do *frenetismo cultural* nos anos 1970.

A partir da análise de *O Último Carro*, o autor conseguiu articular alguns impasses no âmbito da produção teatral. “Se antes de 67 nunca tivemos propriamente um teatro que falasse ao povo, tínhamos ao menos um teatro que falava ou tentava falar do povo, de seus problemas, de suas angústias e aspirações” (NEVES, 1976, p.5). Com a ditadura, mesmo o teatro que apenas falava do povo necessitou ser reconfigurado. Além disso, na discussão desenvolvida por Neves em torno da palavra e da crítica da vanguarda, merecem menção as imposições da censura e do Estado, assim como a crítica à postura pouco engajada de parcela da classe artística.

Com base nessas reflexões, é possível visualizar uma contundente demarcação de posição dentro do campo teatral e da própria esquerda. Existia um projeto político e estético com o qual o autor se irmanava e que foi defendido no programa, tanto na sua obra quanto na de outros autores. Por estes exemplos, entende-se que se trata de um manifesto que, mais do que explicar o contexto de montagem, pretende explicitar suas intenções e fomentar novas reflexões para a produção teatral.

O texto de Carlos Nelson Coutinho, intitulado “*No caminho de uma dramaturgia nacional-popular*”, foi o único externo à montagem, prática comum em outras montagens do período. É possível aferir que sua inserção no programa tenha ocorrido pelas afinidades teóricas com João das Neves, uma vez que ele também foi militante do PCB, o que pode ter levado a uma aproximação entre os dois no campo das ideias.

Carlos Nelson Coutinho nasceu na Bahia em 1943, graduou-se em filosofia na Universidade Federal da Bahia e tornou-se uma referência dos estudos do marxismo. No contexto em que escreveu o texto do programa, já era reconhecido como um intelectual e militante respeitado na esquerda democrática.

Seu texto introduz uma discussão teórica sobre o teatro político e analisa a peça a partir destas indicações. Sua inserção no programa tem como objetivo referendar as posições político-estéticas assumidas pela montagem como um caminho assertivo. Por sua capacidade de síntese teórica do período, o texto foi publicado posteriormente em duas ocasiões. A primeira no *Jornal Movimento*, onde integrou um especial de três críticas sobre a montagem em dezembro de 1976; e a segunda na *Arte em Revista*, que circulou em outubro de 1981.

O texto discorre sobre o impacto do que se convencionou chamar de “vazio cultural”. Ele justifica que “não se caracterizou tanto por um ‘vazio’ propriamente dito, mas antes pela tendência a substituir uma arte crítica e realista, orientada para o questionamento racional da realidade, por uma arte “esvaziada” num duplo sentido” (COUTINHO apud NEVES, 1976, p.3). Seu diagnóstico é o mesmo do diretor de *O Último Carro*: avalia que foram poucas experiências dramáticas relevantes diante de um teatro digestivo e comercial, principalmente a partir de 1968.

Ele visualiza sintomas de mudanças e afirma que peças como *O Último Carro* e *Gota D’Água* tinham se esquivado das saídas “desideologizantes” ou vanguardistas e recolocado em cena os problemas concretos no povo brasileiro. As peças “ligam-se a uma tradição abalada em 1964 e, mais ainda, em 1968, porém jamais inteiramente soterrada: a tradição do ‘teatro político’, ligada aos Centros Populares de Cultura, e que teve em Oduvaldo Vianna Filho a sua figura mais expressiva” (COUTINHO apud NEVES, 1976, p.3). Observa-se que o teórico marxista também retoma os anos 1960 para explicar como estas temáticas se inseriram na década de 1970. Em sua defesa do teatro político, revisita as bases a

partir do CPC, mas reitera que sua proposta não se trata de uma retomada da linha cepeceana. Tratam-se de obras que abrem mão do esquematismo formal e do populismo conteudista, além de explorarem uma recepção menos otimista e mais complexa do povo.

Coutinho faz uma reflexão sobre a obra de Brecht e indica que *O Último Carro* teria relação com a fase do teatro épico ou anti-aristotélico, a partir do momento em que lida com a ausência de um conflito individualizado central. Existiria o risco da fragmentação da peça num conjunto de cenas desconectadas, mas ele garante que o autor evita este caminho quando os personagens são confrontados com um evento excepcional: a percepção de que o trem está sem maquinista.

Esse evento é precisamente a louca corrida do trem, o qual – como a vida de todos nós – parece em dado momento já não mais obedecer a nenhum comando racional. É no modo de reagir a essa corrida fantástica [que funciona como um símbolo realista] que os vários personagens definem a sua interioridade humana, assumindo consistência; e cria-se assim uma totalidade de reações, que organiza a peça em torno de um centro e faz dela um autêntico drama no sentido aristotélico-hegeliano da palavra (COUTINHO apud NEVES, 1976, p.4).

Ele justifica que a potência da peça está exatamente na junção entre o teatro épico e o drama aristotélico. Nesse sentido, “a louca corrida do trem” possibilitou uma nova abordagem que obrigou os personagens a se redefinirem diante de uma catástrofe evidente. Para ele, esta redefinição estava pautada nas alternativas que restavam ao povo brasileiro: o irracionalismo do Beato, o conformismo, a solução individual de Cica, e a solução racional, para ele representada no grupo de operários liderados por Deolindo. Ele defende que “*O Último Carro cria desse modo um poderoso símbolo realista: um símbolo evocador das potencialidades populares na luta contra a alienação*” (COUTINHO apud NEVES, 1976:4). O autor tem uma visão positiva da peça e de suas soluções estéticas e políticas. A análise de Coutinho indica que nos anos 1970 a ausência da classe média na peça não criou celeumas com os comunistas – sendo Coutinho um deles – mas, pelo contrário,

potencializou uma nova forma de pensar o teatro e suas soluções formais. Talvez porque o *frentismo* comunista já estava reconfigurado se comparado com os anos 1960 e começava a se hibridar com as novas formas de fazer política. Será que a peça tinha uma estratégia vinculada ao novo *frentismo* ou já demonstrava os *sintomas* da nova conjuntura que valorizava aproximações com outros sujeitos políticos? Há chances de as duas assertivas estarem corretas.

O autor conclui que a presença dessas peças em cartaz indica que o vazio cultural está sendo superado e “o teatro brasileiro, apesar de todas as dificuldades, está reassumindo o seu papel de vanguarda na batalha pela formação de uma autêntica consciência nacional-popular em nosso País” (COUTINHO apud NEVES, 1976, p.4). O teatro reassumia o seu importante papel nos anos pós-1964, mas reconfigurava a experiência estética em diálogo com os novos desafios do contexto, que consistia na ampliação do diálogo com o conteúdo popular. Percebe-se que a dupla temporalidade do texto e da encenação se entrecruzaram exatamente nas novas formas de leitura do popular engendradas de uma década para a outra.

Os três textos iniciais do programa, assinados pelo *Grupo Opinião*, João das Neves e Carlos Nelson Coutinho, partilham da preocupação de situar a peça em seu contexto e demarcar os diálogos estabelecidos com outras produções, seja pela negativa ou pela aproximação. Nesse sentido, ele pode ser lido como um interessante medidor dos impasses do teatro engajado e da própria esquerda da época. Os três assumem perspectivas críticas que são costuradas para explicar o diferencial da montagem analisada e o seu lugar no cenário político-cultural.

#### **3.4. A esfera da produção: financiamento estatal, parcerias e contratos**

Compreender a esfera da produção foi possível em virtude do *corpus* documental localizado, e tem como objetivo observar a peça enquanto produto cultural submetido às regras do mercado, sujeita à aceitação do público e das parcerias com o Estado. Poucos estudos sobre teatro brasileiro examinaram os meandros da produção cultural, provavelmente por sua escassez documental. Investigar este campo seria, então, descortinar novas possibilidades documentais e de análise do teatro em uma perspectiva histórica.

De acordo com Le Goff, “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças” (LE GOFF, 2014, p.495). Entende-se que é possível aplicar a mesma perspectiva quando se trata de um acervo pessoal, pois ao guardar documentos sobre uma peça o autor teve claro interesse de preservar vestígios daquele que ele considera o seu espetáculo de maior sucesso. Ao analisar o seu arquivo pessoal, é perceptível que os outros espetáculos dirigidos por João das Neves não tiveram o mesmo número de documentos preservados. Com relação à esfera da produção, apenas *O Último Carro* contém esta vasta gama documental, o que sugere maior interesse pelo registro e preservação de sua memória.

Guardar esta documentação pode indicar ainda um desejo de explicitar os meandros do processo de montagem da peça, o diálogo com o campo jurídico e, em última instância, com o Estado. Retomando o argumento de Foucault, a existência desta documentação sugere uma montagem consciente não da história, mas do objetivo de que ela pudesse ser construída posteriormente a partir de elementos que o diretor considerava significativos.

Pela análise dos documentos, foram percebidas dimensões relevantes para a compreensão da montagem ao longo de sua duração. Foi possível mapear a relação com o SNT, as parcerias com órgãos do Estado e com a imprensa. O financiamento do SNT contribuiu para que a peça fosse montada e abriu caminhos para outros pedidos de apoio e incentivo. A vinculação com o Estado por meio do patrocínio facilitou pedidos de empréstimos ao Centro da Rede Ferroviária Federal e de equipamento técnico ao próprio SNT.

Em entrevista concedida por João das Neves a Miriam Alencar, em março de 1976, ele sintetiza aspectos importantes para pensar questões relativas ao financiamento e relação com o Estado ditatorial. Pelo menos três referências merecem atenção: *i.* o alto custo da montagem; *ii.* garantias de que a censura não acarretaria prejuízo ao próprio órgão do Estado que financiava a peça; e *iii.* o valor do patrocínio. No primeiro aspecto, fica clara a necessidade de subsídio e parcerias para viabilizar uma montagem de alto custo. Ele era elevado não só pelos exemplos citados, como cenário e projeção, mas também pelo salário dos atores e equipe técnica, que começaram a receber durante o processo de ensaio

e não apenas quando a peça estreou. Com relação à censura, é possível comprovar a tentativa de alcançar o mínimo de garantias para que a peça começasse a ser montada. O primeiro pedido de censura foi enviado a Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP) na data de 25 de agosto de 1975, exatamente oito meses antes da estreia. O Certificado de Censura foi emitido em 23 de setembro do mesmo ano, o que indica que a montagem só teve início quando a questão da censura estava resolvida no âmbito da análise do texto pelo DCDP.

De acordo com Ridenti, “a partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista ou até atuando diretamente” (RIDENTI, 2000, p.332). Ele analisa que, nesse processo, ganharam espaço instituições estatais que tinham como objetivo fomentar a cultura brasileira, tais como a Embrafilme, o Conselho Federal de Cultura, a Funarte e o próprio SNT. Nesse contexto é que João das Neves faz o pedido de financiamento da peça ao Serviço Nacional de Teatro.

Foi localizada na documentação uma “*Nota complementar ao pedido de patrocínio para O Último Carro*”, enviada ao SNT juntamente com o *Pedido de Patrocínio*. Ele faz um apelo interessante ao justificar que nos onze anos de existência do *Opinião*, o grupo recebeu apenas 32 mil cruzeiros do SNT. Quantia irrisória, principalmente se comparada com o valor do patrocínio da montagem que era de 100 mil cruzeiros.

Para ilustrar a situação do grupo diante do SNT, são mencionados valores, datas e gestões em que o financiamento foi concedido. “Arte e Cultura Sociedade Civil Ltda. recebeu 3 auxílios do STN: O primeiro, de CR\$ 6.000,00, na gestão de Edmundo Moniz, 1966. O segundo, de CR\$ 6.000,00, na gestão de Felinto Rodrigues, 1971. O terceiro, de CR\$ 20.000,00, na gestão atual, 1974”.<sup>32</sup>O documento menciona ainda que o único patrocínio que recebeu da Secretaria de Educação do Estado da Guanabara foi de 12 mil cruzeiros para a montagem de *A ponte sobre o pântano* e conclui com o seguinte apelo: “Verifica-se assim, que em quase 11 anos de existência, o Grupo Opinião recebeu como auxílio às suas atividades, dos poderes públicos, a quantia de CR\$

---

32 Nota complementar ao pedido de patrocínio para *O Último Carro*”, localizada no acervo João das Neves, 1975.

44.000,00<sup>33</sup>”, relativos ao financiamento de nível federal e municipal. Não é possível indicar se a *Nota Complementar* interferiu na decisão do SNT, mas os argumentos são consistentes. Para um grupo que tinha a projeção do *Opinião*, o valor mencionado era irrisório, o que pode ter contribuído para uma análise positiva do pedido. Soma-se a isso o prêmio de montagem que a peça havia recebido do SNT em 1967 e que não foi entregue, pelas questões mencionadas no capítulo anterior. Com amigos e conhecidos trabalhando no SNT, percebe-se uma tentativa de pressionar o órgão e de apresentar diversos argumentos para que o patrocínio fosse concedido.

Não é possível identificar como se deu a análise do pedido, mas, de acordo com a documentação pesquisada, no dia dez de dezembro de 1975 o SNT enviou uma carta para o encarregado de Publicações de Documentos do Diário Oficial indicando que o órgão estava autorizado a publicar o convênio entre o SNT e a Empresa Arte e Cultura Sociedade Civil Ltda, o *Grupo Opinião*. Nesse momento, o texto já se encontrava liberado há quase três meses e o processo de montagem estava próximo de ser iniciado.

De acordo com a data de contrato dos atores, os ensaios tiveram início no dia 22 de janeiro e provavelmente esteve condicionado ao recebimento da verba do SNT, que foi entregue no mesmo mês. Nesse caso, percebe-se a dificuldade de se financiar uma peça deste porte sem a efetiva participação do Estado.

A produção ficou a cargo de Rodrigo Farias Lima, produtor teatral conhecido no Rio de Janeiro, e que havia produzido, no ano anterior, uma encenação de muito sucesso: *Mumu, a vaca metafísica*, com texto de Marcílio Moraes e direção de Flávio Rangel. Duas reportagens do jornal *Tribuna da Imprensa* fazem menção ao papel do produtor e sua importância na montagem. De acordo com o jornalista Pedro Porfídio, *O Último Carro* seria um dos acontecimentos teatrais do ano de 1976. “Também não é pra menos: sua produção executiva é assinada pelo incansável Rodrigo Farias Lima” (*Tribuna da Imprensa*, 23/03/1976). Em outra reportagem, não assinada, é possível observar mais uma referência ao produtor: “Rodrigo Farias Lima, após produzir com muito sucesso a peça *Mumu*, anuncia a estreia em março de

---

33 Ibidem.

outro texto premiado pelo SNT: *O Último Carro*, um trabalho que terá um elenco de mais de 30 atores. O espetáculo será levado no Opinião e é sucesso certo” (Tribuna da Imprensa, 25/02/1976). Não eram comuns reportagens ou notas públicas sobre produtores e equipe técnica. Normalmente, apenas diretor e atores são objetos de interesse da mídia. Nesse caso, o produtor já tinha um reconhecimento do campo teatral e pode, inclusive, ter contribuído para a projeção da peça na imprensa antes mesmo de sua estreia.

No que se refere às parcerias realizadas pela produção, Lima assinava juntamente com João das Neves dois pedidos que demonstram uma aproximação com o Estado através do SNT e de outros órgãos. O primeiro foi encaminhado ao SNT no dia doze de março de 1976 e solicitava a Orlando Miranda de Carvalho, “que se digne determinar que seja cedido por empréstimo durante o sábado e domingo próximos, os gravadores e os microfones deste Serviço, para que sejam realizadas gravações com o elenco, com acompanhamento técnico desse Serviço.”<sup>34</sup> Na prática, um órgão público não seria responsável por aspectos técnicos de montagens as quais ele financiava, mas no caso de *O Último Carro*, é provável que as relações sejam menos distanciadas exatamente pela relação de João das Neves com o diretor Orlando Miranda e os funcionários do SNT.

O segundo pedido foi direcionado ao Dr. Abílio Monteiro, Chefe de Relações Públicas da Rede Ferroviária Federal. O documento se assemelha a um histórico da peça, indicando os prêmios recebidos e o financiamento do SNT. É nítido o interesse de aproximar a peça do Estado na tentativa de garantir que a Rede Ferroviária cedesse os materiais. “É importante salientar que o mesmo tem o patrocínio e a co-produção do SNT, Plano de Ação Cultural, Divisão de Assuntos Culturais, Fundo Nacional de Desenvolvimento Educacional e Ministério de Educação e Cultura.”<sup>35</sup> Esse foi o único documento encontrado em que o SNT consta como coprodutor da montagem; em outros, é mencionado apenas como patrocinador.

O pedido explica que a peça se passava em trens da Central e o cenário era composto por quatro vagões e uma plataforma. A justificava

---

34 Pedido de material fonográfico enviado ao SNT, 12/03/1976, Acervo João das Neves.

35 Solicitação à Rede Ferroviária Federal, 10/02/1976, Acervo João das Neves.

era estética e apontava para importantes elementos da encenação. “Para maior autenticidade do mesmo [o espetáculo] solicitamos do órgão que V. Ex. dirija, como empréstimo pelo prazo de três meses, os seguintes: 1 Roleta; 60 Alças de segurança com tubos e braçadeiras; 8 ventiladores.”<sup>36</sup> No próprio documento fica perceptível a pretensão da montagem de propor uma cenografia realista. De acordo com Rufo Herrera, que assina a trilha sonora da montagem, as argolas cedidas por empréstimo da Rede Ferroviária foram fundamentais para a sonoplastia.

O trem tinha umas argolas, argolas de segurar o passageiro em pé. E essa argola foi conseguida na sei lá, na Central do Brasil, sei lá onde João conseguiu essa argola... mas colocaram lá no cenário. E eram argolas de trem mesmo. E elas, claro, eram velhas, enferrujadas. Quando você punha um peso no corpo e faziam assim [faz movimento de força] elas gemiam. E você imagina muitas argolas dessa gemendo. Era um negócio de arrepiar.<sup>37</sup>

O relato do músico demonstra como os elementos cenográficos “reais” foram apropriados, numa conversão de todos os elementos cênicos para uma montagem que se encontrava com o espectador por meio da verossimilhança com a realidade. Herrera, em seu depoimento, afirma desconhecer como e onde as argolas foram conseguidas, mas em entrevista realizada com João das Neves, o diretor confirma que o material foi mesmo cedido pela Rede Ferroviária e incorporado ao cenário da peça.

Diante da complexidade da cenografia, que incluía elementos cênicos, objetos reais adaptados e uma projeção filmica, a data de estreia inicialmente prevista precisou ser adiada. Muitos jornais já haviam noticiado a estreia da peça no dia dezesseis de março e é provável que seu cancelamento tenha trazido alguns problemas para a produção, tanto de ordem material quanto no que se refere à divulgação e ao contrato com o SNT. Com relação à produção, o adiamento implicou no custo financeiro de mais uma semana de ensaios, que incluía o pagamento de atores e equipe técnica ainda sem o retorno de bilheteria.

---

36 Solicitação à Rede Ferroviária Federal, 10/02/1976, Acervo João das Neves.

37 HERRERA. Entrevista concedida à Natália Batista em 08/08/2016.

Vários jornais anunciaram a data inicial de estreia e posteriormente retificaram a informação. No dia quatro de março, o Última Hora divulgou que o lançamento da peça estava previsto para o dia dezesseis daquele mesmo mês (Última Hora, 04/03/1976). O jornalista João Augusto, publicou que *O Último Carro* “estreia terça-feira (16 de março) no Opinião Carioca, patrocinada pelo SNT (A Tarde, 12/03/1976). No dia doze de março saiu uma primeira reportagem que aventava a possibilidade de peça não estrear na data marcada. “Estreará possivelmente no próximo dia 16, caso os complicadíssimos cenários fiquem prontos. Devido à complexidade para a montagem todo o espaço cênico foi modificado – a plateia passou para o palco e este foi para o lugar da plateia” (Tribuna da Imprensa, 12/03/1976).

De fato, nesse mesmo dia foi enviada ao SNT uma carta com o pedido de prorrogação do prazo de estreia. É provável que quando a imprensa começou a divulgar a possibilidade de não haver estreia, tenha sido necessário informar ao SNT que a data não seria a mesma daquela acordada no contrato. O documento enviado explicita a cláusula que consta que a estreia da peça deveria ser até o dia dezesseis de março, mas pede a sua prorrogação diante da complexidade do espetáculo. Além disso, deixa claro que foram realizadas filmagens especiais, ficando a produção na dependência de laboratórios cinematográficos que não trabalharam no carnaval e não entregaram os filmes em tempo útil. O grupo finaliza a carta solicitando que o prazo seja estendido até o final do mês.

A resposta do SNT foi provavelmente positiva, pois a data da estreia foi transferida para a semana seguinte. No dia 21 de março, Flávio Marinho fazia uma nova divulgação. “Prevista para a semana passada, a estreia de *O Último Carro* ou as 14 Estações, de João das Neves, está confirmada para esta quarta-feira, no Teatro Opinião” (O Globo, 21/03/1976). Miro Lopes publicou uma notícia de última hora: “Corridas: transferida para hoje a estreia de *O Último Carro*, anti-tragédia de João das Neves, no Teatro Opinião” (Diário de Notícias, 24/03/1976). Após os percalços no âmbito da produção, a nova data foi redefinida. De acordo com o convite da peça, distribuído por ocasião de sua estreia, ela ocorreria 24 de março de 1976.

Na imprensa e na documentação é possível perceber a coexistência da dupla temporalidade. Os contextos de escrita e encenação entrecruzam as informações. Passado e presente se confundem e são

permeados pela questão do campo artístico cultural contemporâneo. Ora aparece o título original em referência às *14 estações* da Central até Campo Grande, ainda presente na memória do diretor em 1964, ora aparece a ideia de *antitragédia*, fomentada pelo presente após o sucesso de *Gota D'Água* e o desejo de demarcação de uma diferença política da peça de Paulo Pontes e Chico Buarque.

O convite foi assinado pelo *Grupo Opinião* e convidava para a sessão que seria realizada às 21 horas. Refere-se à peça como “*O Último Carro ou as 14 Estações*” de João das Neves e não faz a separação entre direção e autoria. Por se tratar de um convite enviado para pessoas próximas do grupo e do diretor, seu texto é objetivo e não tem muitas informações. Consta, ainda, a referência ao patrocínio do Serviço Nacional de Teatro- MEC. A peça não é intitulada como *antitragédia*, talvez porque não se trate de uma divulgação para atrair público. Do ponto de vista da estética, conta com uma boca macabra, aberta como sinal de desespero ou pânico e dentro dela são colocadas as informações mencionadas. A capa do convite é exatamente a imagem do programa, só que é aberta em duas partes nas quais consta o conteúdo da imagem acima. O material gráfico, assim como a documentação analisada, caminha em consonância com as opções estéticas da encenação propriamente dita, que será investigada no próximo capítulo.

Longe de fazer da produção um processo distanciado daquele de criação, tentou-se demonstrar como são campos articulados e interdependentes, já que as condições materiais e estéticas não podem ser dissociadas quando se investiga obras artísticas. Esta análise permitiu entender as relações com o Estado e sua participação na montagem para além do patrocínio, fazendo com que o processo de criação artística dialogasse diretamente com outras esferas da produção.

### **3.5. A censura e o Estado: acomodações do campo cultural?**

Conforme mencionado anteriormente, o texto não foi enviado para a censura ao longo dos anos 1960. A solicitação foi realizada apenas em 1975, ainda no processo de negociação do financiamento do SNT. O pedido foi enviado a Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP) em 25 de agosto de 1975. O texto era bastante cortês e indicava que a estreia estava prevista para vinte de novembro de 1975. Ao final, solicitava “*mui respeitosa e a sua avaliação*”.

A resposta chegou quase um mês depois, em 23 de setembro de 1975, com a emissão do Certificado pela Divisão de Censura a Diversões Públicas de número N°6236/75. Tinha validade de cinco anos, até 23 de setembro de 1980 e foi assinado por Rogério Nunes, diretor da DCDP. A peça ficaria proibida para menores de dezoito anos, de acordo com as orientações de Coriolano de Loyola C. Fagundes, chefe da Divisão de Censura e responsável por efetuar os cortes no texto.

Tendo sido censurada em 16 de setembro de 1975 e recebido a seguinte classificação: proibido para menores de 18 (dezoito) anos. Cortes assinalados às páginas: 06-11-17-19-23-27-33-38. Condicionado ao exame do ensaio geral. O presente certificado somente terá validade quando acompanhado do “script” devidamente carimbado pela DCDP.<sup>38</sup>

Considerando que se tratava de uma peça claramente posicionada e realizada por um grupo reconhecido por sua atuação política, os cortes efetuados foram mínimos e não desvirtuaram em nada o texto original. Foram excluídas palavras consideradas de “baixo calão” e localizadas em apenas oito páginas do texto. Perto da data de estreia a própria imprensa especulava sobre a sua liberação e questionava se ela seria mantida após o ensaio geral realizado para a censura no Teatro Opinião.

Nesse contexto, a censura ainda estava centralizada e essa ação correspondeu a uma tentativa do governo de “assumir o controle nacional não só de mensagem ético-moral como também político-ideológica veiculada pela produção artístico-cultural”. (GARCIA, 2008, p.45). Existiu um longo debate político sobre a necessidade de centralização da censura que se concretizou em 1967. A partir desse momento, a censura começou a ser efetuada em duas etapas: *i.* o envio do texto para a sede da DCDP e análise por parte dos censores em Brasília; *ii.* ensaio-geral com a presença da censura, com o objetivo de confirmar se os cortes solicitados haviam sido mantidos. Dessa forma, ter o texto liberado não garantia que a peça poderia ser encenada. Em entrevista concedida quando a peça já estava em cartaz, João das Neves faz um

---

38 ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Certificado de censura da peça *O Último Carro*. DCDP/CPR PTE 4562.

interessante relato sobre este processo e aponta as dificuldades vivenciadas pelos diretores que pretendem submeter sua peça para análise censória. Para ele, a censura é:

Um problema praticamente insolúvel em nosso país. O autor escreve um texto e o envia a Brasília, para que a Censura Federal realize os cortes que ela achar necessários. Após 45 dias, a peça volta, devidamente censurada, ou, se o caso, proibida, de ser encenada em todo o território nacional. Isso, além de limitar a criatividade do autor, gera nos produtores uma autocensura, que dificulta seu trabalho na escolha dos textos que devem ou não ser encenados (O Fluminense, 29/04/1977)

As dificuldades apresentadas são materiais e subjetivas. Em primeiro lugar, há a burocracia de se levar a peça para ser avaliada em Brasília e a demora de análise do texto. De acordo com a pesquisadora Miliandre Garcia, a censura começou a ser descentralizada em 1975. Este processo, que integrava o projeto de distensão política do presidente-general Geisel, agilizava os trâmites censórios e respondia às críticas recebidas do meio artístico, como pode ser verificado na fala de Neves. Ela afirma que “o diretor da DCDP, Rogério Nunes, publicou, no final de 1975, uma instrução de serviço que delegava a censura de peças teatrais aos órgãos regionais de São Paulo e Rio de Janeiro” (GARCIA, 2008, p.189). *O Último Carro* foi analisado exatamente durante o processo de transição da censura federal para os órgãos estaduais. A peça foi enviada a Brasília em agosto de 1975 e por isso o seu processo ocorreu em âmbito federal. Por essa razão é perceptível a crítica do diretor à censura centralizada.

No campo subjetivo, Neves aponta a limitação do autor – que sempre estará submetido à pressão de não ver o seu texto liberado – e a autocensura dos produtores, que terão cada vez mais receio de escolher os textos mais políticos e engajados. No caso de *O Último Carro*, existia apreensão no que se refere à ação da censura, já que só a liberação do texto não garantia a encenação.

Em reportagem sem autoria publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*, fala-se do alto custo da montagem e da preocupação com a sua liberação. “Resta saber se na véspera da estreia a censura não aparece e

entorna o caldo” (Tribuna da Imprensa, 17/02/1976). Efetivamente era uma possibilidade, mas havia a expectativa por parte do diretor de que ela seria liberada também no ensaio geral. Em entrevista concedida ao *Última Hora*, ele explica o seu ponto de vista: “Ainda não sabemos quando vamos representar o texto para os censores. Os cortes feitos até agora não afetam em nada a qualidade. A peça, de certa maneira, mostra muito de cada personalidade e faz um estudo do insólito, dos acontecimentos em si” (Última Hora, 19/03/1976). *É perceptível* a tentativa de demonstrar relativa tranquilidade e afirmar que, mesmo com os cortes à peça, ela continuava apta a ser encenada.

De acordo com a análise de Garcia, a descentralização dos trâmites censórios em 1975 indicou “que o meio teatral deixava de representar perigo à ordem constituída, à moral e aos bons costumes e à segurança nacional” (GARCIA, 2008, p.189). Talvez *O Último Carro* tenha obtido vantagens diante desse contexto de transição e de compreensão do novo lugar que o teatro ocuparia na visão do Estado.

A jornalista Maria Abreu acompanhou o ensaio geral realizado alguns dias antes da estreia e relatou suas impressões sobre a censura efetuada na peça. “A tesoura funcionou com relativa parcimônia cortando palavras e deixando palavrões que nos tempos que correm fazem parte do vocabulário até dos santos mais populares” (Última Hora, 23/03/1976). Seu questionamento se dá em relação ao corte das palavras de baixo calão, exatamente por se tratar da linguagem corrente do povo, protagonista da peça. Abreu continua sua reflexão explicando que ela não poderia “encalhar” na censura, pelo fato de a vida precária dos passageiros da Central do Brasil não ser assunto secreto e nem atentado à moral e aos bons costumes.

Quando finalmente estreou, ainda causava estranhamento a sua liberação. Duas semanas após a estreia, o *Jornal de Brasília* fez uma reportagem na qual se demonstrava surpresa com o fato de a peça ter entrado em cartaz. “Quando foi anunciada a exibição da peça *O Último Carro*, de João das Neves, no Teatro Opinião, do Rio, ninguém quis acreditar. Então, a censura iria permitir que se discutisse no palco, dramaticamente, os problemas populares?” (Jornal de Brasília, 11/04/1976). João das Neves respondeu a esse questionamento no depoimento cedido ao *Jornal do Brasil* em julho de 1976, intitulado “Um pouco de ousadia já foi possível”. Ele discorre sobre a dificuldade de

lidar com a censura e encenar uma peça engajada liberada num contexto de descrença política. “O problema da censura ficou tão grave que quando textos como Gota D’Água e O Último Carro são liberados o primeiro pensamento das pessoas é: - Se passou é porque não deve ser significativa” (Jornal do Brasil, 06/07/1976). Em alguma medida, a perspectiva defendida por João das Neves pode contribuir para explicar a incompreensão em torno de sua liberação. Talvez fosse inconcebível que uma peça que se reivindicasse engajada – nas palavras do diretor “*significativa*” – pudesse passar “despercebida” pelo Estado.

Uma questão relevante é que ela não passou “despercebida” pelo Estado. Foi sim liberada, mas teve acompanhamento constante de censores que não se identificavam na bilheteria para retirar os ingressos. Vários documentos anexados ao Certificado de Censura localizados no Arquivo Nacional demonstram como a peça foi seguida e denunciada por censores que constantemente exigiam providências com relação aos cortes que não estavam sendo respeitados.

Nesse ponto cabe uma observação importante relativa aos dois processos de censura que serão analisados. O primeiro foi localizado no Acervo João das Neves e trata-se do Certificado de Censura que contém o texto da peça com as indicações de cortes exigidos. O segundo foi localizado no Arquivo Nacional e é mais completo que o primeiro, exatamente por tratar-se de uma documentação interna, neste último, há observações e cortes que foram ocultados no processo de censura enviado ao diretor.

Ao comparar os processos, são perceptíveis os cortes que os censores tinham a intenção de fazer [Figura 6] e os que efetivamente fizeram no texto com os cortes enviados ao autor [Figura 7]. É possível falar quase de certa “cordialidade” no texto enviado ao autor, com poucas marcações a caneta. Conforme o exemplo acima, é possível perceber a diferença dos cortes na comparação da mesma página e trecho. Trata-se da página seis, com a primeira marcação de corte exigida no processo.

Talvez uma chave interpretativa para esta questão seja o conceito de *jogos de acomodação*, formulado por Rodrigo Patto Sá Motta (2014). Ele justifica que para compreender a natureza paradoxal do regime é necessário perceber a influência de certos traços da cultura política brasileira, tais como acomodar no barco do poder grupos diferentes e a tendência à conciliação-negociação como estratégia política. A questão da ditadura

militar não teria se resumido a uma casta de malvados que tomaram o poder e impuseram violência à sociedade; ele reitera que o Estado encontrou apoio de muitas pessoas e indiferença de tantas outras.

A longa temporalidade do regime indica que foram utilizadas outras estratégias além da violência. “A ditadura brasileira foi violenta. Matou, torturou, exilou e demitiu. Entretanto, o Estado autoritário combinou a violência com estratégias de negociação e acomodação, para aplacar as oposições e reduzir a resistência ao seu poder” (MOTTA, 2014, p.55). Ainda que sua análise se refira ao campo acadêmico e intelectual, entende-se que ela dá subsídios para compreender o campo artístico. Ao observar a diferença entre os processos de censura, percebe-se claramente que o governo adotou estratégias de censura com menos enfrentamentos e alguma capacidade de diálogo no que tange ao processo de *O Último Carro*. Ao longo de sua análise, essa perspectiva será ainda mais reforçada, pois dentro do próprio Estado ocorreram negociações que acabaram por facilitar a liberação da peça e sua permanência em cartaz.

De modo geral, o processo se ateve basicamente à censura de palavras e expressões de cunho moral. Para visualizar os cortes da montagem, foi utilizado o processo de censura localizado no Acervo João das Neves, pelo fato de ele ter orientado a encenação. Como demonstrado na figura acima, na página seis a única expressão cortada foi “*filho da puta*”, excluída também nos outros dois momentos em que aparecia no texto. A restrição dos palavrões foi um dos eixos centrais da atuação da censura no texto analisado. É interessante observar que, mesmo se tratando de uma peça de cunho eminentemente político, o fato de não fazer críticas ao governo ou mencionar explicitamente o contexto da ditadura conduziu um olhar mais condescendente dos censores no que tange à censura do texto.

Um corte de denotação crítica ao sistema enquanto estrutura abstrata foi realizado quando o personagem Hilário reclama da Central do Brasil e Neco responde: “É Central não, velho. É tudo. Esses sacanas vivem de botar na alma do pobre<sup>39</sup>”. Por se tratar de uma crítica abrangente, é provável que os censores tenham compreendido que se estenderia também ao contexto da ditadura militar.

---

39 ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Certificado de censura da peça *O Último Carro*. DCDP/CPR PTE 4562.

Nas páginas subsequentes, foram localizados vários cortes de expressões de conotação sexual. A primeira é uma frase de Antônio à prostituta: “Ou deita aqui no banco por bem ou eu te como aqui, no peito<sup>40</sup>”. Na página dezenove é cortada uma fala de Ruivo, quando ele se refere também à prostituta: “Vamos só dar uma metidinha<sup>41</sup>”. Foi excluída a expressão “*puta velha*”, pronunciada pelo bilheteiro no contexto da briga, além das palavras “*porra*” e “*puto*”. As expressões relativas à dimensão sexual compõem o maior bloco de cortes e observando conjuntamente percebe-se que foram o principal foco por parte dos censores.

A última frase foi excluída foi: “Que nem Marechal em dia de parada<sup>42</sup>”, quando o personagem Cicatriz ameaça “condecorar” com o seu revólver qualquer um que reagisse ao assalto que ele estava promovendo no trem. Nesse caso, é provável que a menção a uma hierarquia militar tenha desagradado aos censores, ainda que não tenha um sentido de crítica direta ao regime.

A exemplificação dos cortes se deu com o objetivo de visualizar que pouco foi cortado no texto. Não se trata de fazer uma divisão entre censura moral e política, a partir do momento que toda censura é eminentemente política, indiferente de sua temática. De acordo com Miliandre Garcia, a censura às diversões públicas argumentava que tinha como missão proteger a sociedade e salvaguardar seus valores morais. “No entanto, a ‘missão protetora’, a moral e os bons costumes e a ‘transparência legal’ não eximiram as instâncias censórias de agregar a censura política como mecanismo de controle da produção artística” (GARCIA, 2008, p.22). No caso de *O Último Carro*, são perceptíveis as duas esferas, embora com maior ênfase na dimensão moral, que será observada também quando censores que não se identificavam durante a apresentação assistiram ao espetáculo e fizeram os seus relatórios.

Algumas hipóteses para a liberação da peça e a natureza dos cortes podem ser aventadas. Uma delas seria o processo de descentralização da censura, que foi iniciado exatamente nesse contexto. A peça foi enviada para Brasília, mas talvez esse processo já tenha proporcionado menor perseguição e relativa abertura. A própria polêmica em torno na peça *Calabar*, que desgastou ainda mais às relações entre censura

---

40 Ibidem.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

e classe artística, pode ter contribuído para uma apreciação menos rigorosa de *O Último Carro*. Outra chave interpretativa é pensar que no contexto de expansão da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, a televisão e o cinema tinham maior alcance, o que pode ser contribuído para um abrandamento da censura teatral, já que o teatro chegaria a um público reduzido e específico. Ainda que peças de cunho político tenham sido proibidas após essa data, tais como *Moço em Estado de Sítio*, de Vianinha, de 1977 ou *Patética*, João Ribeiro Chaves Neto, de 1978, pode-se afirmar que a censura já possuía nuances muito diferenciadas da década de 1960. No entanto, ela continuava sendo um braço efetivo do Estado autoritário.

Um bom exemplo da questão é analisar as apresentações que a peça fez para a censura e sua repercussão dentro da DCDP. Esses dados foram localizados no Arquivo Nacional, na parte interna da documentação, que não foi enviada para o diretor junto com a apreciação do texto. Por isso ela não consta em seu acervo pessoal. No dia dezoito de março de 1976, foi realizado o primeiro ensaio geral para a censura. Maria José de Moura foi a responsável por verificar a peça. Em seu parecer, ela se posiciona favorável à sua liberação.

A peça envolve sérios problemas ocorridos em um trem de subúrbio: presença de mendigos, de prostitutas, ambiente grosseiro acarretando discussões e até morte. Toda a encenação está bem adequada ao meio onde se desenvolve a ação. Determinamos a observação dos cortes constantes do sript, assinalados pela DCDP. Manifestamo-nos pela liberação da peça nos termos no Certificado N° 6236/75, emitido por Brasília.<sup>43</sup>

Em entrevista concedida em 2013, Neves afirma que foi possível “tapear” a censura no dia do ensaio geral, a partir do espaço cênico e da presença do público na cena, já que as cenas sem cortes aconteceriam em vagões que estavam longe dos censores. “*Algumas pessoas, como já estava lotado, então sentavam em cima dos vagões, misturavam-se aos passageiros. Não é? E a ação ocorria na frente deles também. Aliás, foi*

---

43 ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Certificado de censura da peça *O Último Carro*. DCDP/CPR PTE 4562.

por causa disso que eu consegui...É... Tapear a censura no sentido de eu reestabelecer os cortes e não mutilarem a montagem.”<sup>44</sup> Interessante observar que existia um desejo de demonstrar a capacidade de “tapear” o órgão mesmo em um contexto que os cortes solicitados pela censura não “mutilariam” o texto. De modo que se trata mais de um argumento retórico do que uma real necessidade diante da quantidade irrelevante de cortes. O que o diretor não sabia é que a peça foi também assistida por vários censores à paisana durante a sua temporada, e que eles já tinham em sua mira essas “tapeadas”, como mostra o processo localizado no Arquivo Nacional.

No dia onze de maio, a censora Márcia Azambuja esteve no Teatro Opinião e afirmou que o espetáculo ocorreu sem anormalidades e todos os cortes foram respeitados. Sua única observação é que o horário da peça foi desrespeitado, já que estava marcado para 21h15min, mas só foi iniciado às 21h45min. Junto com o relatório da censora, enviado Sr. Diretor da DCDP, foi enviada também uma carta de Wilson de Queiroz Garcia, chefe da DSDP-RJ, questionando o seu relatório e argumentando que a peça fez uso de mais palavras do que era permitido. Percebe-se, então, uma discordância entre censores levada a uma instância superior.

Não satisfeito, em 27 de maio, Wilson de Queiroz Garcia enviou uma carta a Orlando Miranda, diretor do SNT, alegando que o Serviço de Censura vem constatando flagrante desrespeito às determinações decorrentes do exame censório e cita *O Último Carro*, como exemplo dessas ações. Ele solicita ao diretor que faça seu aviso chegar aos responsáveis pela peça.

Provavelmente por exigência do chefe da DCDP-RJ, a peça foi novamente analisada por outro censor. No dia oito de junho, Giovani Azevedo assistiu à peça e constatou que ela não estava seguindo os cortes estabelecidos.

É utilizada a projeção de vários filmes, mostrando mendigos esmolando pela cidade do Rio, ao mesmo tempo com corte de cena para os desfiles militares, apresentando com isso um aspecto comparativo entre a miséria (largamente explorado) e o Fausto dos Dragões da Independência. No espetáculo são ditos

---

44 NEVES. Entrevista concedida a Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

os seguintes palavrões: (Filho da Puta, Puta que pariu, Porra, Merda, Cacete e etc.), todo de acordo com o Certificado de Censura N<sup>o</sup> 6236/75, são considerados cortados. Outrossim, é um paradoxo uma peça com a proibição para menores de 18 anos, tenha a participação de atores menores do início ao fim da mesma.<sup>45</sup>

Ele extrapola sua análise, ao denunciar o vídeo exibido durante a apresentação, que em sua opinião fazia associações entre militares e pobreza, e relembra a presença de menores de idade no elenco. Diferente da interpretação de João das Neves, a peça foi observada de perto, e sua estratégia de “burlar” a censura funcionou apenas quando os censores não se apresentavam na bilheteria. É importante questionar porque essas reclamações e denúncias do chefe da DCDP-RJ não chegaram aos idealizadores do espetáculo. Uma hipótese seria o fato de a peça ser financiada do SNT. Talvez existisse uma negociação interna para que ela pudesse ser encenada e os pedidos de proibição fossem ignorados pelo diretor do DCDP.

A própria diferença entre os dois Certificados de Censura indica certa estratégia ao tratar com o diretor do espetáculo, o que permite questionar em que medida o Estado acabava por evitar conflitos com peças financiadas pelo SNT. O diretor concede uma entrevista, no contexto em que a peça estava em cartaz, que contribui para descortinar esta problemática. “Esta ‘abertura’ é, na verdade, fruto de uma contradição e, por isso, é aparente. Por um lado, existe a correção, a censura. Por outro, paradoxalmente, há um aumento nas subvenções, o que aparenta ser uma abertura democrática”. (*Última Hora*, 17/03/1976). Nessa interpretação, os espetáculos liberados serviam também para reiterar o processo de distensão promovido pelo governo do presidente-general Ernesto Geisel. Talvez este aspecto explique a relação que a ditadura militar acabou estabelecendo com a peça analisada, tanto no que se refere ao financiamento estatal quanto à própria ação da censura.

---

45 ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Certificado de censura da peça *O Último Carro*. DCDP/CPR PTE 4562.

## CAPÍTULO 4

# O ENGAJAMENTO POLÍTICO-ARTÍSTICO DO TREM: EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA POPULAR?

*“Os estudantes, são muito bem-intencionados, mas não podem querer assumir uma luta dos operários e camponeses, que não é deles. [...] Acredito também que o intelectual não muda nada...quem muda é o operário, os camponeses, o soldado que pertence ao povo e sofre com ele” (CACHIMBO, 1978).*

NESTE CAPÍTULO, PRETENDE-SE OBSERVAR AS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS da peça a partir de elementos cênicos: o cenário, a trilha sonora, a interpretação dos atores em uma perspectiva coletivizada e a crítica. Serão utilizadas informações produzidas pelos próprios sujeitos durante o processo de montagem, plantas de cenário, fotografias, trilha sonora, periódicos e entrevistas concedidas posteriormente. A pretensão é que essas referências artísticas possam ser lidas em diálogo com a tentativa de aproximação de uma estética popular e o seu contexto de produção.

Entende-se que no caso de *O Último Carro*, uma das estratégias de aproximação com uma estética popular foi realizada através do diálogo com o neorealismo italiano. Existiram na montagem elementos contundentes dessa corrente artística que unificava perspectivas estéticas e políticas, principalmente no que se refere à construção de obras artísticas que dialogassem com as classes populares enquanto sujeitos e não apenas como representação.

Ao analisar a recepção do neorealismo no Brasil, Fabris expõe as características que foram divulgadas pelos críticos, como o “humanismo de seus filmes que, rodados em cenários reais, fora dos estúdios, e

interpretados por atores escolhidos na rua, se inspiravam nos fatos do dia-a-dia, narrando-os de forma despojada” (FABRIS, 1994, p.59). Podem-se inserir, ainda, as tensões em torno da guerra e da Resistência antifascista, que também chamaram a atenção dos intelectuais e artistas brasileiros.

Na peça analisada, alguns elementos do neorealismo são flagrantes, tais como a relação da obra com o contexto político, a linguagem despojada e próxima do cotidiano, o horizonte de resistência contra a ditadura, que dialogava com a resistência antifascista, além da presença de atores não profissionais interpretando personagens populares. Este último elemento, encontrava respaldo não apenas em termos de estética, mas também no diálogo com o contexto brasileiro, em que a mobilização nas periferias começava a se fazer presente.

#### **4.1 A transformação do Teatro Opinião: os cenários de Germano Brum**

Com o objetivo de construir um cenário próximo da realidade do submundo dos trens urbanos, *O Último Carro* modificou drasticamente o espaço cênico do Teatro Opinião. Antes, ele funcionava com uma espécie de semiarena com arquibancadas, mas na montagem elas foram retiradas para a instalação dos vagões de trem. O cenário foi construído de forma que o público tivesse a impressão de estar dentro do trem, sentado em bancos que lembravam os da Central do Brasil. Todas as ações ocorriam nesses vagões de forma simultânea, mas com uma cena principal em destaque. De acordo com o crítico Yan Michalski, a partir desta montagem, o *Grupo Opinião* voltava ao primeiro plano da vida teatral carioca. “Numa fantástica ambientação cenográfica de Germano Blum, que dá ao espectador a exata sensação de estar viajando num trem de subúrbio, desenrola-se uma série de pequenos, mas terríveis dramas cotidianos” (MICHALSKI, 1985, p.67). A ideia central do teórico caminha no mesmo sentido de outras narrativas: a verossimilhança criou no espectador uma noção de pertencimento/estranhamento a uma realidade que ele desconhecia pessoalmente, mas sabia de sua existência. Ainda que este argumento seja constantemente retomado em diversas narrativas, entende-se que o cenário não foi apenas uma reprodução da realidade, mas sim uma elaboração estética a partir de determinada realidade, que tinha por objetivo trazer, em sua composição, elementos oriundos de uma estética popular.

Germano Blum foi o responsável pela transposição desta linguagem e, até o momento de integrar a equipe, nunca havia trabalhado com cenografia, embora já fosse pintor e artista plástico. Nascido em Recife, em 1932, viveu grande parte de sua trajetória artística no Rio de Janeiro, foi aluno da Escola de Belas Artes na UFRJ e integrou o Grupo Diálogo, que realizou mais de quinze exposições pelo Brasil. Ao longo de sua carreira, conseguiu bolsas de estudos que permitiram que ele divulgasse o seu trabalho em países como Bulgária e Alemanha.

Sua entrada na peça se deu a convite de João das Neves, quando estava encerrando uma exposição no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro à qual o diretor havia visitado. A inexperiência com o teatro não foi um problema para a parceria e, quando Neves percebeu afinidades estéticas entre as propostas de trabalho, fez o convite ao futuro cenógrafo, que posteriormente seria seu parceiro em outros trabalhos, até o seu falecimento, em 1989.

Eu estava começando a montar *O Último Carro* e eu conheci o Germano. [...] O Germano era de Pernambuco e os quadros dele tinham muita relação com a cerâmica popular de Pernambuco. Então tem muita coisa interessante que ele coloca em cena. [...] Eu olhei aquilo e falei assim: - “Esse cara tem que fazer a cenografia de *O Último Carro* porque tem tudo a ver com o trabalho dele. Ele disse: -”Ah, João, eu nunca fiz cenografia”. Eu disse: - “Não, você nunca fez mas você é um cenógrafo, vamos trabalhar juntos”. Ele topou e nós ficamos muito amigos, e ele fez o cenário de *O Último Carro* comigo. Eu dando palpite, naturalmente, junto da concepção já dele, e ele ganhou um prêmio Molière.<sup>46</sup>

A narrativa demonstra o processo inicial de envolvimento profissional e sua continuidade ao longo dos anos. A relação se deu principalmente por uma afinidade temática, pelo fato de sua pintura dialogar com a proposta que o diretor tinha em mente para o cenário. Sua relação com a cultura popular provavelmente interessou João das Neves e a falta de experiência com cenografia não desestimulou

---

46 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

o diretor. Mesmo porque, ao longo de sua trajetória, é comum observar trabalhos com sujeitos sem experiência em determinadas áreas. Nesses casos, além de diretor, ele assumiu uma função de formação dos artistas e uma espécie co-autoria não explicitada. Por se tratar de uma obra cenográfica, muito mais próxima do campo de atuação do diretor, é bem provável que ele efetivamente tenha dado muitas indicações, como mencionado na entrevista concedida no ano de 2013.

O jornalista Edvaldo dos Santos analisa essa parceria, afirmando que diretor e artista realizaram muitos estudos para alcançarem uma concepção cênica “dentro de uma atmosfera compatível com o texto e, em última hipótese, com o trabalho de ambos, sempre ligado à observação sociológica e – retratação do mundo das faixas populares. Era uma identificação do sentido filosófico que reunia os dois artistas” (A Gazeta, 11/04/1978). Esta interpretação é relevante a partir do momento que indica elementos teóricos que podem ter perpassado o processo de criação. O trabalho dos dois artistas tinha um olhar contundente para as classes populares e oprimidos de toda sorte, mas cabe compreender como ele foi direcionado para uma obra artística para além da mera reprodução.

O texto assinado por Germano Blum e publicado no programa da peça faz uma opção de não trabalhar com aspectos formais da montagem, mas relatar uma experiência de quando ele tinha apenas nove anos de idade e resolveu descobrir sozinho os mistérios do submundo dos trens urbanos. Intitulado “*O trem e o desvendamento da vida*”, o texto é recheado de metáforas, detalhes e descobertas no trem em uma perspectiva infantil. Nesse sentido, ele se distancia bastante da narrativa assumida por João das Neves e Rufo Herrera. Enquanto diretor e compositor buscam localizar o leitor nos aspectos artísticos da montagem, o artista-cenógrafo-em- construção apresenta um olhar subjetivo sobre a sua realização cênica.

Para o autor, a experiência individual diria mais ao público do que uma explicação didática da cenografia da montagem. Talvez ele acreditasse que a narrativa de um menino morador do subúrbio de Madureira representasse com maior veracidade o cotidiano da vida do trem e os personagens retratados em cena. O meio de transporte representava o perigo, a fantasia e a aventura e o cenário criado por ele é constantemente mencionado como uma reprodução fiel da vida que se passa no trem.

No início, ele faz uma espécie de síntese do Brasil a partir da estação central do Rio de Janeiro. “Dizem que o Brasil começa depois da torre da Central. Em torno da estrada de ferro, formou-se toda uma cultura, hábitos e costumes gerados por uma enorme quantidade de tipos humanos e seu folclore” (BLUM apud NEVES, 1976, p.7). Sua descrição dedica-se a narrar a cultura engendrada em torno das linhas do trem. Não qualquer cultura, mas esta inserida nas classes populares e o que ele chama de “seu folclore”.

O adulto relembra a experiência do menino Blum e constrói uma narrativa onde estão presentes os personagens que povoaram sua infância, os mesmos que ainda povoavam os trens da Central em 1976. Ele narra o esmagamento dos sujeitos, a compressão da massa humana nos vagões e descreve o que chama de situações insólitas: “Alguém abre a bolsa de uma senhora, um casal aproveita-se do aperto para tentar o sexo, gritos e palavrões falam de um pingente que caiu na curva de Silva Freire. Camelôs apregoam lápis e cânfora” (BLUM apud NEVES, 1976, p.7). As cenas e os personagens poderiam fazer parte de *O Último Carro*. Torna-se difícil mencionar se a experiência juvenil ressoou efetivamente no presente ou se a infância é que foi reconfigurada no contato com o trem de Neves. Em todo caso, apreender estas questões permite visualizar formas de expressão do artista e suas subjetividades, que eventualmente podem ter sido colocadas em sua cenografia.

No que se refere ao cenário enquanto elemento concreto para a realização da cena, muito se falou dele na imprensa. Os comentários giravam em torno da modificação do Teatro Opinião e da sensação vivenciar a experiência de estar num trem de subúrbio. De acordo com Macksen Luiz, foi realizada uma “Brilhante construção de cenário que dá à plateia a impressão de estar também participando da viagem” (Opinião, 23/04/1976). Lucínio Neto também trabalha na chave da verossimilhança indicando que “O cenário é a fiel reprodução de uma plataforma e do interior de quatro vagões de um trem suburbano” (O Dia, 18/04/1976). Já Narciso Moraes, aponta para uma mudança radical do teatro. “O Último Carro merece nossa indicação. O artista plástico Germano Blum modificou completamente o espaço cênico da sala, colocando o público na arena central, enquanto o lugar antes destinado a ela será ocupado pelo cenário composto de 4 vagões” (Tribuna da Imprensa, 04/04/1976). Nessas críticas é possível observar um ponto

em comum para além do enfoque elogioso: a capacidade de colocar um trem em cena parece ter causado *frisson* na crítica. Talvez por isso a dimensão da verossimilhança se faça tão presente nas análises, pois se trata de um elemento cênico não usual no teatro e sua presença já indicava criatividade, no mínimo, temática. A montagem de *O Último Carro* encara um problema formal e estético que sempre povoou o teatro engajado. A peça padecia do mesmo desafio que *Chapetuba Futebol Clube*, escrita por Vianinha em 1959, onde a ação se passa inteiramente no vestiário, diante da dificuldade ou impossibilidade de se representar um jogo de futebol. A encenação de Neves resolve o impasse que os críticos já apontavam em 1967 e o consideram intransponível: colocar em trem dentro edifício teatral.

Muitas vezes, locais vinculados às classes populares não são facilmente reproduzíveis no espaço cênico sem fomentar imagens estereotipadas nos espectadores, como, por exemplo, o morro, o campo de futebol, ônibus, barracos, escolas de samba, entre outros. A inserção desses elementos em cena quase sempre soa caricata ou distante da realidade. De acordo com as críticas analisadas, esse não foi o caso de *O Último Carro*. A recriação do trem dentro de uma perspectiva realista teve êxito.

Para o público que frequentava o Teatro Opinião, a impressão era que ele havia sido destruído por completo, o que acabava por fomentar um impacto imediato com a transformação do espaço em algo original ou pelo menos diferente do usual. Como citado anteriormente, o material havia sido emprestado pela Rede Ferroviária e todos os elementos foram explorados em cena. O cenário, de modo geral, era bastante elaborado, porque além de ocupar diversos espaços, continha muitos elementos cênicos como bancos, argolas, apoios de mão, catracas, janelas, etc. Na foto abaixo, tirada durante a cena, é possível observar como o material foi utilizado e a apropriação que os atores fizeram desses elementos. A partir dela, torna-se mais fácil visualizar também as semelhanças entre os vagões cênicos de *O Último Carro* e os vagões da Central do Brasil. Talvez por esses elementos a discussão em torno da verossimilhança com o trem tenha se tornado bastante presente na visão da crítica. Como observado na imagem é possível perceber a semelhança do cenário com o interior de um vagão de trem.



**Foto 2:** Cena do espetáculo *O Último Carro*, RJ. In: Acervo João das Neves, Teatro Opinião, 1976. Em cena Antônio Pompeu, Oswaldo Neiva e Diogo Vilela.

O cenário tinha uma estrutura que pouco se assemelhava ao palco italiano. Talvez se aproximasse de um teatro de arena, mas também dele se diferenciava a partir do momento que propunha uma inversão da divisão tradicional palco-plateia. O público ficava “cercado” pelas cenas, bem no centro do espaço. Ao redor dos espectadores foram colocados quatro vagões de trem, fechando as partes laterais do cenário.

A crítica de Almir Azevedo permite dimensionar o estranhamento do público ainda nos momentos iniciais. Ele afirma que o impacto começa logo na entrada do teatro, quando o espectador passa “por uma borboleta igual às da Central do Brasil e desemboca na plataforma onde um trem elétrico, autêntico, está parado. Os espectadores ficam no centro da sala e se viram a todo momento para acompanhar o desenrolar das ações, em cada carro” (*A Voz de Portugal*, 02/04/1976). As cenas aconteciam de forma simultânea, com uma delas assumindo maior projeção por ser a principal. Os atores atuavam todo o tempo e, quando não compunham a cena principal, improvisavam situações e interagem com outros personagens. Eventualmente interagem também com o público, que nas sessões esgotadas se sentava nos bancos

das estações dentro do cenário. Era uma espécie de público-figurante, que assistia a peça de dentro do cenário.

A maior parte dos espectadores se direcionava para a área central e poucos se arriscavam a fazer parte da cena. O Teatro Opinião tinha espaço para receber cerca de trezentos espectadores por noite, que se sentavam em bancos coletivos ao invés de cadeiras, como pode ser observado na foto da maquete. De acordo com Neves, “o público ficava no meio disso aqui em bancos, como bancos da Central do Brasil. Fizemos os bancos com madeira. Com a madeira das arquibancadas que foram destruídas. Foi tudo reaproveitado. Reciclado. Já tinha um toque ecológico [Risos].<sup>47</sup> A proposta cênica dos bancos para a plateia também contribuía para que os presentes se aproximassem sensorialmente da experiência do trem. A própria ausência de cadeiras [signo significativo na convenção teatral] indicava uma experiência pouco convencional. Ainda que o diretor se divirta ao se lembrar do “toque ecológico”, é bem provável que o material tenha sido reutilizado por um motivo menos nobre: a ausência de recursos e a necessidade de assentos para o público.

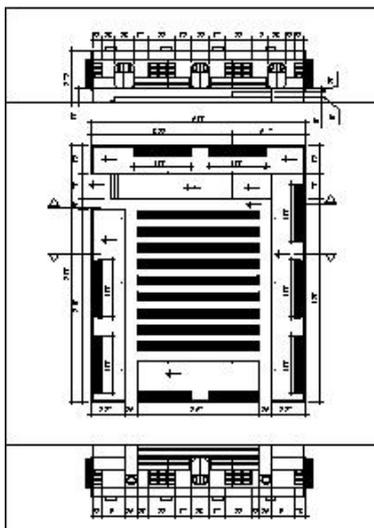


**Foto 3:** Foto da maquete de *O Último Carro* enviada para a Quadrienal de Praga. In: Acervo João das Neves, Grupo Opinião, 1976.

---

47 NEVES. Entrevista concedida a Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

Para visualizar o cenário tornou-se importante encontrar elementos que ultrapassassem a descrição e permitissem novas apropriações. A primeira escolha recaiu na foto da maquete do cenário [Figura 9], produzida por Germano Blum no ano de 1979. A reprodução em miniatura foi enviada a IV Quadrienal de Praga, um dos principais eventos de cenografia mundial, no qual *O Último Carro* foi selecionado para representar o Brasil. É possível perceber a localização do público exatamente do meio do cenário, proposta que a tornou bastante singular se comparada com outras montagens do período.



**Foto 4:** Planta da maquete da peça *O Último Carro* produzida por Rodrigo Cohen para a Ocupação João das Neves Itaú Cultural, 2016. Acervo Rodrigo Cohen.

A segunda [Figura 10] foi produzida no ano de 2016, por Rodrigo Cohen, que trabalhou como cenógrafo das peças de Neves a partir dos anos 2000. Trata-se de uma reconstrução da planta da maquete que foi novamente refeita em decorrência da Ocupação João das Neves, no Itaú Cultural. A ideia era reconstruir a maquete e proporcionar ao público que não assistiu à montagem uma experiência menos narrativa e mais visual. Novamente aparece em cena a terceira temporalidade, que analisa e reinterpreta a própria encenação, construindo novos sentidos no presente.

Ainda que as imagens tenham sido produzidas em diferentes contextos, elas auxiliam na visualização macro do cenário de peça para além dos fragmentos contidos nas fotografias. É possível observar a estrutura geral do palco, assim como o lugar destinado ao público. O espaço onde foram colocados os bancos brancos seria uma espécie de “palco” principal ou os fundos do teatro. A entrada do público se dava pelo lado oposto, onde se encontrava a catraca emprestada pela Rede Ferroviária. Quando a peça era iniciada, a porta de entrada era fechada e as cenas ocorriam também nas costas do público. Como a fotografia reproduzida não foi tirada profissionalmente, é a planta que permite uma visualização mais detalhada e um dimensionamento da experiência.

Sábato Magaldi analisou a montagem tanto no contexto da encenação quanto posteriormente e a incluiu *O Último Carro* ao lado de três realizações que revolucionaram os palcos brasileiros: *Cemitério de Automóveis* e *O Balcão*, ambos com direção de Victor Garcia e *A viagem*, adaptação de *Os Lusíadas* com direção de Celso Nunes. Esses espetáculos investigaram a possibilidade de “um espaço cênico capaz de trazer ao primeiro plano virtualidades contidas no texto [...] preocupação de reateatralizar o teatro ou, em outros termos, de encará-lo como arte autônoma” (MAGALDI, 2008, p.133-134). Em alguma medida, tratava-se da possibilidade de que a cenografia induzisse à compreensão do texto e fornecesse elementos capazes de conectá-lo cenicamente ao público. No caso da peça de João das Neves, ele descreve a dificuldade em realizar uma montagem que se passava em diferentes espaços cênicos, como um “vagão vazio”, “uma cabine de maquinista”, “um trem em movimento”, “uma plataforma”, para citar alguns. O grande mérito da cenografia era que:

Interessante observar que o cenário realista possibilitou um tempo próximo ao da vida humana no que tange ao transcurso das cenas. Ao invés de um único palco, foram erigidos quadro [cada palco era um vagão] que exigiam do espectador locomoção constante, física e mental. Não se tratava de uma peça participativa, mas o cenário fomentou a ideia de que público e atores viajavam numa mesma experiência, ainda que muitos nunca tivessem pisado na Central do Brasil. Existe uma interação geográfica, de compartilhamento do mesmo espaço, mas não há uma participação efetiva do público nas cenas. Sua

participação ocorre na medida em que ele se localiza completamente cercado pelo trem, ou sentado em um dos seus vagões. Não seria despropositado que, eventualmente, espectadores sentados dentro do trem, também se desesperassem diante da reação das personagens.

Em entrevista concedida a Tânia Pacheco em 1976, Neves narrou um desses momentos que a plateia se envolveu diretamente com a cena. Ele explicou que essa situação o deixou bastante comovido. “Um senhor, que estava indo ao teatro pela primeira vez, sentou-se na primeira fila. Na cena em que a Lúcia Ferreira faz a mendiga Zefa, sentada no palco chorando a sua miséria, ele não se conteve: foi lá e ofereceu a ela um biscoito” (O Globo, 28/09/76). Mesmo sem documentação sobre a participação das classes populares como espectadores na montagem do Rio de Janeiro, talvez tenha acontecido alguma iniciativa por parte da produção. De outro modo, dificilmente Neves saberia que se tratava de um espectador que foi ao teatro pela primeira vez.

Esse relato sobre a participação do público na cena aponta para duas leituras: poderia se tratar de um espectador que desconhecia a convenção teatral sobre a não interação com os atores; ou conhecia [mesmo sem nunca ter ido ao teatro], mas se sentiu tomado pela precariedade da personagem e buscou ajudá-la, esquecendo momentaneamente que se tratava de uma obra ficcional. De todo modo, as duas interpretações apontam para uma estética realista que dialoga intensamente com a avaliação feita pela crítica. Se na montagem evitou-se uma visão pouco idealizada das classes populares, na narrativa de Neves nem tanto. É perceptível o desejo de falar que esse ato de generosidade foi feito por um senhor que nunca havia ido ao teatro, provavelmente pertencente às classes populares, e do quanto essa ação o deixou emocionado.

A partir do cruzamento de diversos suportes documentais, tentou-se demonstrar os pormenores envolvendo a concepção cênica. Sem expectativas de reconstruir o ato teatral, buscou-se colocar em evidência como os aspectos estéticos dialogaram com a orientação política da peça. Entende-se que a proposta de uma cenografia realista se apropriava tanto da perspectiva de partir de uma experiência popular ao fazer com que o público a vivenciasse, quanto enfatizar a dureza da narrativa por meio de um cenário não lírico ou poético. A própria concepção cênica tentou resolver um impasse do teatro realista

na medida em que público e palco foram alocados num mesmo ambiente, rompendo com a divisão do teatro convencional. Percebe-se que texto e cenário dialogavam a partir dos mesmos pressupostos, o que acabava por aproximar o público da visão que o diretor pretendia construir do trem e de seus usuários.

#### **4.2. A trilha dos trilhos: a anti-música de Rufo Herrera**

A trilha sonora ficou a cargo de Rufo Herrera que colocou em cena sons gravados no próprio trem, além de ruídos sonoros criados a partir da cenografia e do material cênico dos atores. De acordo com o pesquisador e músico José Miguel Wisnik, natureza concede dois grandes modos de experiência sonora: “frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos” (WISNIK, 2014, p.26). O segundo modo de experiência foi amplamente utilizado na montagem, já que a sonoplastia privilegiou a instabilidade sonora e a desconstrução de sons lidos como afinados ou constantes.

A participação do compositor argentino na montagem se deu a convite de João das Neves, com quem já tinha trabalhado no *Opinião 2*, e havia sido responsável pela trilha sonora de outros espetáculos do diretor. Em *O Último Carro*, o processo de experimentação musical no teatro se radicalizou e várias foram as tentativas para a criação de uma trilha que dialogasse efetivamente com a montagem.

Rufo Herrera nasceu em Córdoba, na Argentina, em 1933. Desde 1963 radicou-se no Brasil e circulou por estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. Em sua trajetória foi reconhecido como compositor e bandoneonista, mas também fez muitos trabalhos relacionados à experimentação teatral. Iniciou sua trajetória como compositor em 1968, quando compôs “*Oito Variações para Orquestra de Cordas Sobre um Tema Pentatônico*”, para o Festival de Música Contemporânea Brasileira. A partir do reconhecimento inicial é convidado para integrar como compositor a Escola de Música da Universidade Federal na Bahia (UFBA), que na época era um polo de vanguarda artística em diversas áreas, desde a gestão de Edgar Santos como reitor.

Do período que viveu na Bahia, ele narra o contato inicial com o diretor de *O Último Carro*. Herrera atribui este encontro ao Instituto

Goethe de Salvador, que havia convidado Neves para dirigir peças alemãs. “O Instituto Goethe queria fazer uma temporada Brecht. Eles me escolheram para fazer a parte de música do Brecht. [...] Daí eu fui ficando um compositor brechtiano. Quando chegou João das Neves, o primeiro que ligaram pra fazer a música fui eu.”<sup>48</sup> Em sua interpretação, a relação anterior que tinha com o dramaturgo alemão fomentou o contato entre os dois, possibilitando que ele fizesse a direção musical de *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, com direção geral de João das Neves.

A parceria durou muitos anos e, durante a década de 1990, trabalharam juntos em montagens na cidade de Belo Horizonte. Segundo Neves, a parceria foi interestadual e juntos percorreram alguns estados brasileiros. “Da Bahia eu o levei pro Rio de Janeiro pra fazer ‘O Último Carro’. Eu trouxe o Rufo pro Rio de Janeiro, nós fomos pra São Paulo, de São Paulo eu voltei pro Rio e ele veio pra Belo Horizonte. Aqui se sediou e nunca mais saiu.”<sup>49</sup> Diante da quantidade de trabalhos conjuntos, é bem provável que existissem afinidades artísticas e políticas entre eles. Entender como isso foi incorporado na montagem de *O Último Carro* permitirá descortinar aspectos do processo de criação e apropriação na cena.

Sobre o convite para sua entrada na peça, o compositor demonstra um ponto singular da criação musical: não era um convite para fazer a trilha de uma peça, mas para a criação coletiva de uma sonorização musical cênica. O nome “sonorização dramática” consta no programa da peça e é como foi denominado o trabalho do compositor.

Eu lembro que ele me deu o texto pra eu ler. Eu li e já fiquei...Eu fiquei...[demonstra entusiasmo] Este é um texto... Essa é a peça! E ele me convida. – “Vamos montar no Teatro Opinião? Você topa ir para o Rio?”. E ficar lá durante todo o tempo da montagem trabalhando. Porque ali o que se propunha era uma coisa totalmente inédita. Não era você fazer a trilha para uma peça. Isso você podia fazer não estando lá. Escrevo, gravo e envio. Como todo mundo faz. Não era isso. Sabe? Tinha coisa que não se podia resolver.

---

48 HERRERA. Entrevista concedida à Natália Batista em 08/08/2016.

49 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

Tinha que se inventar uma forma de resolver. Novas formas de pensar a composição com outra linguagem. Com outros materiais e com outras coisas que não fosse o convencional. Então parecia que tudo tinha que ser diferente. Então pesquisamos muito. Não queríamos usar nada que já fosse usado. Descartamos tudo que já tinha sido usado e queríamos procurar. Íamos fundo.<sup>50</sup>

Alguns aspectos merecem ser analisados na descrição das primeiras impressões do compositor argentino. Nota-se um grande entusiasmo com a peça, o que pode ser confirmado no texto que ele escreve para o programa. Ele afirma que se trata de uma “*das obras mais importantes da literatura brasileira contemporânea. É uma peça que se origina de uma compreensão madura e objetiva da realidade profundamente vivenciada, e alcança o plano estético (transcende) através do simplesmente humano.*” (HERRERA apud NEVES, 1976:6). O fato de ele ter aceitado sair de Salvador e se mudar temporariamente para o Rio de Janeiro indica também o interesse em participar da construção cênica do que ainda era somente um texto dramático. Desde o princípio, estava claro que não se tratava de trabalhar com a categoria de trilha convencional, mas com um processo de experimentação em torno dos elementos cênicos, da voz e do corpo dos atores.

A discussão em torno da forma é muito importante, principalmente porque a peça não faz uso da canção. Os sons e ruídos seriam incorporados caso tivessem relação com o texto e a proposta cênica. Na visão de Wisnik, “um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial. Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada” (WISNIK, 2014, p.27). A sonorização dramática fez uso majoritário de ruídos e ajudou a demonstrar a desordem dos passageiros em meio ao desespero. A própria imagem de um trem desgovernado se opõe à ideia de constância ou linearidade. Como se verá adiante, o único momento que a peça fez uso de um som linear foi no final, quando o trem sai de cena e chega a hora de chorar os mortos da tragédia.

---

50 HERRERA. Entrevista concedida à Natália Batista em 08/08/2016.

Tratava-se de um desafio compor uma trilha sem estrutura melódica convencional, e apenas através de um processo de invenção estética foi possível sua inserção no espetáculo. A música não seria produzida com o objetivo de construir efeitos de distanciamento, mas tentava antes criar uma atmosfera que aproximasse o público da cena. Nesse sentido, cenário e sonorização contribuíram para dar veracidade à experiência do trem. Isso não implicava reproduzir a realidade, mas criar formas reconhecíveis de fazê-la palpável.

É perceptível o desapego com relação a uma estética convencional e o desejo de fazer uma criação original. A idealização do diferente ou do que “nunca foi inventado” perpassa toda a narrativa construída em torno de sua atuação na montagem. E, para buscar atingir esse objetivo, iniciou-se um intenso processo de pesquisa, que não foi individual, com o compositor trancado em um estúdio ao lado de seu bandoneón para compor as canções a partir do texto. O processo de criação foi totalmente coletivizado, pois era necessário que ele interagisse com os sons habituais e que lhes desse características cênicas.

De acordo com Henrique, esse processo teve como resultado uma série de recursos sonoros criados e ampliados a partir de “elementos vocais e ruídos de toda a estrutura física que constitui a locomoção do trem suburbano: portas se debatendo, som estridente da chegada ou partida do trem nas estações, burburinho da população” (HENRIQUE, 2016, p.84). As dimensões e esferas da vida popular e o cotidiano do trem foram incorporados e acabaram por possibilitar uma identificação desses elementos na montagem.

A experimentação de ruídos a partir de materiais alternativos foi bastante inovadora. A sonoridade construída com argolas, bancos, apoios de mão, vozes individuais e coro contribuiu para a estética do espetáculo. De acordo com o conceito de ruído estabelecido por Wisnik, é possível observar como essa proposta trouxe veracidade e incômodo para as cenas. “Essa definição de ruído como desordenação interferente ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 2014, p.33). A noção de desorganização foi um elemento contundente na sonorização. O ruído não apenas bloqueava o fluxo natural, como também criava incômodos e impressão de desordem

diante de um trem desgovernado e com diversos conflitos internos. Para o autor, a vinculação de ruídos em obras artísticas abre possibilidades estéticas na medida em que estruturas formais desaparecem e dão lugar a outras linguagens. Em *O Último Carro* os ruídos sonoros foram muito investigados e a crítica reconheceu os méritos dessa criação.

A crítica de Lucínio Neto destaca de onde foram retirados os sons executados durante a peça. “A música é todo o conjunto de sons sonáveis no decorrer de uma viagem, desde a voz apagada no moleque vendedor de amendoim torrado até o barulho ensurdecedor das rodas batendo sobre os dormentes” (O Dia, 18/04/1976). O crítico Yan Michalski compartilha da mesma opinião e entende a trilha como um criador de climas. “Partindo de elementos realistas para transformar-se aos poucos num poderoso elemento criador de clima, tornou-se ao lado da cenografia um decisivo aliado da direção para a obtenção da sufocante tensão na parte final do espetáculo” (Jornal do Brasil, 30/03/1976). Já Maria Lúcia identifica que o espetáculo possuía “uma envolvente trilha sonora que cria a ambientação necessária” (A Gazeta, 17/03/1978). Nas críticas analisadas, percebe-se um consenso um torno de alguns elementos da trilha: a aceitação da noção de sonorização, ainda nova naquele contexto; a trilha contribuindo para uma ambientação cênica e a compreensão daquela realidade, além de sua capacidade de construir “climas”, ainda que sem canção.

Para entender os meandros da criação e seus objetivos a partir da perspectiva do compositor, foi necessário analisar o texto assinado por ele no programa da peça. Intitulado “*Referências do compositor*”, assume uma posição diferente daquela do cenógrafo Germano Blum. Contém certo didatismo, a começar por sua divisão em dois tópicos: *i*. Posicionamento; e *ii*. Trabalho. Como síntese, é possível afirmar que ele trata tanto de sua posição enquanto sujeito/artista, quanto de seu processo de trabalho.

No primeiro tópico, relativo ao posicionamento, ele escreve a partir de suas perspectivas naquele presente e busca demonstrar sua visão política como sendo a de um artista que dialoga com o seu tempo. “Tenho como premissa e condição de artista permanecer sempre atento ao decorrer histórico-cultural do meio em que trabalho e vivo por achar que: cada dia e até cada instante de participação neste processo

é para mim de fundamental importância” (HERRERA apud NEVES, 1976, p.6). Demarca-se no texto o seu interesse em manifestações artísticas que tratam da realidade histórico-social, e argumenta-se que dessa forma é possível que as artes assumam um papel de modificação da realidade de um povo. Contudo, ele observa que adotar esta perspectiva é algo raro no meio, e afirma que a alienação dificulta o desenvolvimento da produção artística.

Em alguma medida, o autor demonstra que a opção de participar desta peça específica tem relação com uma afinidade estética e ética dentro do que ele consideraria a função de um artista. Para ele, *O Último Carro* seria uma exceção à produção artística da época e algo pouco comum, se comparado ao que vinha sendo realizado no teatro até aquele momento. Sua visão sobre João das Neves é positiva, já que o considera uma representação desta concepção vanguardista quando transforma os seus valores pessoais em trabalho artístico que tem por objetivo retratar a vida das classes trabalhadoras.

No segundo tópico, referente ao trabalho, explica a singularidade de ser compositor e fazer parte de um projeto sem canção. Ele defende que seu trabalho seria a criação e aplicação de recursos sonoros [vocalis ou não] como apoio dramático aos climas da peça. “Tudo deve surgir dos próprios elementos intrínsecos da ação e caráter dos personagens, nada deverá ser acrescentado sem finalidade cuidadosamente sentida. Em suma, a contribuição do compositor neste tipo de teatro é bastante modesta” (HERRERA apud NEVES, 1976, p.6). Vale ressaltar a interpretação do papel *modesto* do compositor, que não deve colocar recursos sem necessidade e ter capacidade de dialogar com os outros profissionais participantes.

Quatro aspectos foram necessários para estabelecer coesão entre os diversos campos e cumprir os objetivos da sonorização dramática da montagem: *i.* compreensão das necessidades dramáticas da peça; *ii.* não utilizar convenções pré-determinadas e não se fixar em soluções musicais, mas teatrais; *iii.* libertar-se dos pré-conceitos estéticos em favor da expressão de um teatro não musical; e *iv.* compreensão coletiva de que uma estrutura dramática é também uma estrutura sonora. Estes aspectos contemplam uma narrativa acerca da experiência teórica sob o olhar do autor, e interessa saber como eles foram reelaborados na trilha da peça e como foi redesenhado o som dos trilhos e do cotidiano do trem.

De acordo com João das Neves, a trilha de Herrera foi muito original, pois ele “pegou o barulho do trem, só isso. Gravou uma fitinha de 20 centímetros, emendou, colocou entre os dois rolos, e na aceleração e na diminuição ele tinha a saída do trem das estações e a chegada do trem nas estações.”<sup>51</sup> Nesse excerto o diretor se refere apenas ao barulho do trem, mas a trilha era composta de outros elementos. Talvez o barulho do trem se sobressaia na memória do diretor exatamente pelo impacto causado por sua execução, já que era o som dos trilhos que demarcava o início o final de cada cena, com suas chegadas e saídas.

Para Rufo Herrera, no entanto, tratou-se de um de um processo muito mais lento e elaborado. O barulho do trem foi gravado ao natural e coube ao compositor encontrar formas para que ele aparecesse durante toda a peça sem perder a sincronia com as cenas e outros ruídos. Também com os atores se fez um trabalho diferenciado, pois como eles estavam em cena todo o tempo, foi preciso fazer um treinamento de coral para que as falas não se misturassem. Em entrevista concedida à autora, ele comenta que “treinava com esse coral de atores efeitos vocais. Porque o que acontece no trem é o falatório, né? Porque você entra no trem e todo mundo está falando, então eles tinham que falar constantemente. Sempre alguma parte do coral tinha que estar falando.”<sup>52</sup> A partir destas declarações se torna mais fácil visualizar o quanto o processo foi coletivo, na medida em que a própria altura e tom de voz dos atores influenciava em toda a estrutura cênica. Mesmo sem música formal, a trilha foi concebida a partir da perspectiva de que toda narrativa cênica é sonora.

O único momento em que a peça fez uso de uma canção [que era uma ladainha] foi na cena final, quando as mulheres lamentavam a morte dos sujeitos na catástrofe do trem. Era uma espécie de coro, mas sem melodia convencional. Para Wisnik, “um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador” (WISNIK, 2014, p.33). A partir da afirmação de Wisnik, é possível perceber que, com a colisão do trem, os ruídos vinculados durante toda a peça cessam e a ladainha

---

51 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

52 HERRERA. Entrevista concedida à Natália Batista em 08/08/2016.

cantada pelo coro de mulheres teria um sentido de restabelecer a ordem depois do caos instalado anteriormente.

Herrera afirma que as sílabas da ladainha não tinham notas ou arranjos. “Cantavam assim: ‘Aleluia, aleluia, aleluia’. Como se fosse uma ladainha, mas muito mais agressiva. Muito mais, sabe? Pungente. Porque quando o trem bate, o trem bateu e morreu. Morreu aqueles operários, morreu aquela gente, entende?”<sup>53</sup> Nesse sentido é interessante verificar a mudança de perspectiva do compositor: a tragédia não poderia ser retratada com uma melodia convencional. É uma opção que o som da brutalidade e da morte não fosse exprimido por meio da canção tradicional, mas apenas através de ruídos rudes, que representariam a dor e a ausência daqueles sujeitos. Em alguma medida, a morte de alguns e salvação de poucos, reorganiza a narrativa da peça. Mas a agressividade e o sofrimento do povo deveriam ser notados também na expressão musical, seja pelo ruído da multidão ou no som único e assustado diante da brutalidade da morte.

Rufo Herrera assumiu esta perspectiva e defendia que concretamente não existia música no espetáculo. “Nenhuma. Não havia nenhuma melodia. Nenhum ritmo convencional. Algum personagem de repente assobiava alguma coisa ou cantarolava, mas era muito pessoal. Ele podia improvisar o que lhe vinha na cabeça. Não era música composta. Era acidental.”<sup>54</sup> Pelo fato de estarem em cena todo o tempo, os atores tiveram muita liberdade de improvisação, o que acabou por possibilitar novas apropriações em torno das composições iniciais. Negar a existência da música na peça não era negar a sonoridade que, diante da análise dos críticos, dos depoimentos e do áudio na peça, existia de fato. A ausência de canção e o excesso de ruído possivelmente contribuíram para uma apreensão da mensagem que diretor e compositor buscavam transmitir.

Entende-se que a trilha também tinha o objetivo de inserir o espectador na atmosfera do trem. O realismo dramático, com sons extraídos do cotidiano, pode ter contribuído para a aceitação da peça, pois, ao mesmo tempo em que retrata uma realidade exasperadora, busca criar empatia com o público, mas procura saídas estéticas não convencionais no teatro brasileiro da época.

---

53 Ibidem.

54 Ibidem.

### 4.3. Caminhos da criação cênica: a força do coletivo

Um dos pontos mais destacados na montagem se referia ao elenco grandioso e à potência visual do aglomerado de sujeitos. Importante lembrar que a peça não tinha protagonista, então sua expressão cênica se dava menos em atuações individualizadas e mais em ações coletivas. De acordo com a ficha técnica publicada no programa do espetáculo, a peça contava com trinta e seis atores em cena, que se dividiam entre diversos personagens. Conviviam atores profissionais e amadores, divididos entre idosos, adultos, adolescentes e duas crianças. Para unificar este elenco foram necessários laboratórios e ensaios coletivos e individuais.

A seleção dos atores se dividiu entre convites feitos pelo diretor e testes. No Rio de Janeiro, foram realizados menos testes do que em São Paulo, provavelmente porque o diretor já conhecia alguns atores que gostaria que participassem da montagem e conseguia visualizá-los de acordo com o perfil dos personagens. Em entrevista, João das Neves descreve as características deste elenco. “O elenco eu chamei. Várias pessoas. Iam atores que nunca tinham feito teatro, e alguns atores conhecidos que foram fazer também. Extremamente mesclado, alguns atores experientes e gente sem experiência nenhuma.”<sup>55</sup> Dentre os atores profissionais, constavam os nomes de Ilva Niño, Ivan Cândido, Oswaldo Neiva, Ivan Seta, entre outros. Eles foram convidados para fazer personagens específicos e não fizeram testes. O restante do elenco foi composto por este variado leque exposto pelo diretor.

Anselmo Vasconcelos<sup>56</sup> era um dos aspirantes a ator, sem experiência prévia. Na entrevista concedida à autora, explicou que transitava no meio artístico e a informação do teste para a montagem começou a circular. “Fui fazer o teste e o João me percebeu. Ele me percebeu e não havia nenhum personagem pra mim na peça. Mas ele estava

---

55 NEVES. Entrevista concedida a Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013

56 Anselmo Vasconcelos foi entrevistado no dia 14 de junho de 2017, na cidade do Rio de Janeiro. O lugar escolhido para a realização da entrevista foi a UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) onde ele ensaiava uma nova peça. Sua relação com o teatro começou quando ele iniciou um trabalho de sensibilização do *Teatro Ipanema*. Frequentava os meios artísticos culturais da cidade e por isso tomou conhecimento do teste para *O Último Carro*, sua primeira montagem profissional. Depois do final da temporada continuou a sua carreira e participou de vários espetáculos. Atualmente trabalha como ator no programa *Zorra Total*, da Rede Globo de Televisão.

trabalhando com a criação e fui improvisando...<sup>57</sup> Anselmo se inseriu na peça como um personagem criado por ele mesmo: um vendedor de modinhas populares. De acordo com a narrativa, o fato de os atores estarem em cena o tempo inteiro permitiu que tivessem liberdade de criação. O seu próprio personagem criou falas que posteriormente foram inseridas na encenação. Sobre a oportunidade 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? Assim, várias pessoas que faziam o espetáculo não eram propriamente atores, no sentido mais profundo da palavra. Atuavam, né? O neorealismo gostava de usar pessoas ao invés de atores, né? O próprio Cachimbo. E várias outras pessoas que não eram propriamente atores. 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.<sup>58</sup>

A experiência de trabalhar com um elenco híbrido apareceu em diversas narrativas durante o processo de entrevistas. Os atores mais jovens relembram esse processo como elemento formativo de suas carreiras. Além do aprendizado com os atores mais experientes, ampliou-se a possibilidade de trabalho com não-atores como o próprio Cachimbo e Papa-Léguas, figuras emblemáticas da noite carioca. Vasconcelos interpretou essa opção também pela influência do neorealismo italiano, que aparecerá em várias opções estéticas da montagem. É provável que tenha existido, por parte do diretor, uma intenção política ao inserir pessoas das classes populares, mas, foi amparada também por uma experiência estética precedente.

Retoma-se aqui o conceito de *culturas de coxia*, de Miriam Hermeto (2010) a partir do momento em que se visualiza um multifacetado elenco. Na pesquisa realizada sobre a *Gota D'água*, ela percebeu essas

---

57 VASCONCELOS. Entrevista concedida a Natália Batista em 14/06/2017

58 Ibidem.

diferentes culturas de coxia a partir de posicionamentos políticos dos integrantes da montagem, todos profissionais. Em *O Último Carro*, o conceito pode ser observado também na chave de classe e da experiência. Foram misturadas múltiplas realidades econômicas, diversos saberes e acúmulos profissionais, o que acabou transformando este coletivo em um grupo bastante singular. A tentativa de aproximação de uma estética popular foi construída também no processo de escolha dos atores.

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” (THOMPSON, 1981, p.5). A própria escolha do elenco não foi muito influenciada pela experiência profissional dos atores, e sim por um aprendizado que perpassava a dimensão de um saber fruto da vivência em sociedade. Personagens importantes da peça foram interpretados por estudantes de teatro. Um exemplo é o da atriz Leila Rodrigues<sup>59</sup>, que foi selecionada através do teste para interpretar a personagem Mariinha.

Aí eu fiz o teste. Aí eu cheguei lá e tinha umas atrizes da Globo. Tinha um monte de gente da Globo. Aí eu, ‘aí meu Deus’, da Globo. Aí uma fez o teste, a outra fez, a outra leu, a outra leu... quando chegou na minha vez eu li, interpretei e chorei [risos] Porque era um drama, né? Aí eu passei... Aí eu fiquei super feliz, por que eu já estava estudando teatro e aquilo ali pra mim foi um curso. Como se fosse um curso. Por que nós ensaiamos três meses, todos os dias. Vivia oito horas dentro do teatro escuro. Ali, ensaiando, ensaiando. E ele me mostrou,

---

59 Leila Rodrigues foi entrevista no dia 01 de junho de 2017, em Búzios, no estado do Rio de Janeiro. O lugar escolhido foi um café na zona turística na cidade. Sua relação com as artes cênicas começou enquanto estudante de teatro na FEFIERJ, que posteriormente se tornaria a UNIRIO. Na universidade tomou conhecimento do teste para *O Último Carro*. Ela se profissionalizou na montagem e depois deu seguimento trabalhando como atriz. Após alguns anos desistiu da carreira e mudou-se para a Grécia, onde permaneceu durante dez anos. Atualmente trabalha como guia turística na cidade de Búzios.

assim, por exemplo, a técnica de Constantin Stanislavski. Então foi muito importante na minha vida o João.<sup>60</sup>

A partir desse trecho, pode-se analisar dois aspectos: o primeiro é o receio de disputar o papel com as atrizes da Rede Globo de Televisão e a quantidade de atores da emissora fazendo o teste; e o segundo é a narrativa do processo de trabalho. No que se refere à relação com a Globo, é importante ver a força da emissora no imaginário artístico ainda nos anos 1970. A ideia de concorrer a uma vaga com alguém pertencente à emissora era assustadora, ainda mais para uma atriz em início de carreira. Outro elemento não menos significativo é o interesse de atores da emissora de se inserirem na montagem, o que acaba por indicar o quanto a divulgação em torno da peça parece ter agitado o campo cultural e fomentado a participação de atores em diversos estágios na carreira.

Com relação à forma como o trabalho foi conduzido, a atriz o compara a um curso, diante de sua intensidade. O processo de montagem ocorreu de janeiro a março, os ensaios eram diários e duravam várias horas. Ela atribui grande importância ao diretor pelo fato de ele ter lhe introduzido nos estudos sobre Constantin Stanislavski, teórico russo famoso mundialmente pelo seu método de construção do personagem. Uma de suas principais perspectivas é estabelecer profunda relação entre ator e personagem, fomentando um conhecimento e identificação entre um e outro. A utilização deste teórico no processo de criação da peça acabava por comprovar o quanto se tentou uma encenação realista e não calcada no distanciamento brechtiano.

Em quase todas as entrevistas realizadas para esta pesquisa, a questão da formação do ator se fez presente quando os entrevistados foram perguntados sobre o processo de criação. Nos artistas mais jovens o impacto foi ainda mais visível, já que para quase todos era a primeira experiência profissional no teatro. Marcus Alvisi<sup>61</sup> analisa pontos rela-

---

60 RODRIGUES. Entrevista concedida à Natália Batista em 01/06/2017.

61 Marcus Alvisi foi entrevistado no dia 16 de junho de 2017, no Teatro Oi Futuro, na cidade Rio de Janeiro. Em 1973 formou-se como ator pela UNIRIO e já tinha participado de três montagens antes de ingressar no elenco de *O Último Carro*. Ele alega que a peça de Neves foi marcante em sua trajetória, por que foi o seu primeiro

tivos à criação cênica e sua experiência individual.

Eu acho que o grande impacto da peça era o cotidiano. Aquilo que não tem importância, aquilo que você jamais acharia como uma ação dramática, no sentido puro do termo, do gênero, o João colocou, entendeu? Através do texto dele e através da criação dele com a gente, com todos nós. Todos estavam começando a fazer teatro. [...]. Eu fiquei dois anos fazendo, entendeu? <sup>62</sup>

Alvisi ressalta a valorização do cotidiano presente na peça que incorporou elementos que normalmente não seriam considerados ação dramática e os transformou em cena. Vendedores ambulantes, por exemplo, foram incorporados e trabalhados cenicamente. A partir da intervenção dos atores, foram acrescentadas muitas cenas que não se encontram originariamente no texto escrito. Em alguma medida, é possível creditar aos atores maior participação na peça quando esta foi levada ao palco. No âmbito individual, *O Último Carro* teve grande importância em sua trajetória. Ele já tinha atuado profissionalmente antes, mas esta havia sido a primeira experiência que o fez vivenciar intensamente o teatro, tanto no processo de montagem quanto no tempo que esteve em cartaz.

Sua participação durou quase todo o tempo que ela esteve em cartaz e diariamente ele se deslocava para o Teatro Opinião. De acordo com o seu relato, mesmo depois da peça estreada, ele e outros atores trabalhavam com João das Neves em um grupo de estudos sobre Stanislavski, no qual faziam improvisações e observações em torno de seu método. O trabalho resultou em outras experiências cênicas que não contribuíram necessariamente com a peça, mas com a carreira dos atores nos seus primeiros anos.

Quando perguntado a João das Neves sobre a formação dos atores ocorrida no processo de montagem de *O Último Carro*, ele atribuiu um peso negativo para a palavra “formação” e justifica seu argumento. “De

---

sucesso no teatro. Na peça, seu personagem era o guarda que humilhava e roubava o dinheiro do casal de mendigos. Com o fim da temporada, deu sequência a sua carreira de ator. Atualmente, trabalha como diretor teatral, tendo uma parceria de longa data com ator Diego Vilela, que ele conheceu também na montagem.

62 ALVISI. Entrevista concedida à Natália Batista em 16/06/2017

*formar, não, mas trabalhar com atores jovens que não estão formados. Formar propriamente, não, mas passar pra eles algumas experiências, 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*".<sup>63</sup> 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 acrescenta ainda que este processo não está associado somente com a peça analisada, o seu interesse em ter contato com pessoas mais jovens foi além do momento da montagem. De fato, a formação de jovens atores é uma característica perceptível ao longo de sua trajetória, mas é importante esclarecer que a entrevista foi realizada quando o diretor estava próximo de completar oitenta anos e, talvez, este interesse possa lhe parecer muito mais óbvio no presente do que quando tinha quarenta anos de idade. No entanto, entende-se que, no processo de montagem da peça, este elemento também foi bastante explorado por ele.

Uma das estratégias para trabalhar com este elenco diversificado foi a realização de "laboratórios", nos quais o diretor acompanhava os atores na observação do cotidiano das classes populares que viajavam no trem e viviam nas periferias cariocas. Antes da estréia, 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 Globo] mas não entenderam nada. Ele avalia que "o diretor ficou satisfeito e os passageiros desconfiados com aquela viagem de loucos" (Última Hora, 13/04/1976). 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" (Última Hora, 16/02/1976). A escolha de viajar até Campo Grande possivelmente ocorreu para que a equipe vivenciasse as quatorze estações que inspiraram a construção dramática na peça.

Os atores partiam para os laboratórios de rua com seus respectivos personagens e, além de observar o entorno, tinham a oportunidade

---

63 NEVES. Entrevista concedida a Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

de testar a construção de sua atuação. Se chamassem a atenção dos transeuntes, por exemplo, significava que não estavam sendo capazes de construir uma personagem que não fosse caricata. Ou seja, buscou-se um gestual encontrado nas classes populares capaz de eliminar a distinção entre os usuários e os atores.

A partir das entrevistas realizadas com os atores da montagem carioca, percebeu-se que a maioria era de classe média e poucos já haviam utilizado o trem como meio de transporte. Desse modo, era necessário entender minimamente como era a realidade de um trem urbano. No programa da peça, foram divulgadas algumas fotografias tiradas dos atores no momento da viagem. Conforme elas demonstram, havia a intenção de que os personagens se confundissem com os usuários. A fotografia tenta reproduzir a realidade dos trens. Como os personagens já começavam a testar os seus figurinos, torna-se difícil diferenciá-los. O único interprete identificado na fotografia foi a atriz Ilva Niño. Seu êxito estético era exatamente a verossimilhança conquistada na montagem da fotografia. As imagens permitem compreender a tentativa de uma estética neorrealista e a incorporação do cotidiano do trem para o edifício teatral.

Os atores entrevistados se lembram com entusiasmo dos laboratórios realizados neste período. Os que nunca haviam andado de trem se sentiram especialmente surpreendidos com a apresentação de um mundo completamente diferente daquele que estavam acostumados a vivenciar na zona sul carioca. De acordo com Marcus Alvisi, a pesquisa de campo foi uma experiência muito interessante.

Ele descreve as semelhanças entre os usuários do trem e os personagens da peça durante o laboratório. Durante um dia inteiro fizeram o percurso das quatorze estações, subindo, descendo e tentando desvendar os sujeitos concretos que serviriam de material de pesquisa para serem levados a cena. A observação parece ter sido o principal elemento da pesquisa de campo e a interação com os transeuntes só poderia ocorrer na condição de personagem, não como atores. A proposta era que os atores se tornassem invisíveis e não se diferenciasssem dos usuários do trem.

Para a atriz Eliene Narduchi<sup>64</sup>, a experiência também teve uma di-

---

64 Eliene Narduchi foi entrevistada no dia 18 de junho de 2017, no bar Taberna do

menção lúdica e coletiva. “O João ia com a gente. Ia todo mundo, o elenco inteiro! E a gente ficava curtindo as pessoas, observando. Esse tipo, o personagem do Cachimbo, tinha aos montes, aqueles “idosinhos”, sentadinhos no canto do trem, entendeu? Muito legal!”<sup>65</sup> Vale observar o entusiasmo com o laboratório e a dimensão de “curtir” as pessoas ao observá-las. O ator Cachimbo, que provavelmente utilizava o trem como meio de transporte, foi rapidamente reconhecido como um tipo nas estações. Este contato entre classes, de fato, deve ter proporcionado outros olhares para os atores de classe média.

De acordo com Leila Rodrigues, “Ninguém maquiado. Pra poder se igualar, ficar no meio do povo. E a gente observar as pessoas, pra gente poder trabalhar depois a nossa personagem, né? Pra gente tentar descobrir a nossa personagem ali dentro, né? Foi bem emocionante.”<sup>66</sup> A ideia de observar as pessoas para extrair características de seus personagens foi bastante explorada nas narrativas. Provavelmente, muitos elementos colocados em cena foram resultado dessa experiência. O trabalho parece ter sido feito também para aproximar o grupo, pois, em se tratando de uma obra na qual o coletivo é o protagonista da ação, era necessário que ele estivesse entrosado e coeso.

É interessante observar como as entrevistas baseadas na metodologia da história oral foram fundamentais para a compreensão da noção de sujeito coletivo e o processo de criação dos personagens. Brandão defende que “a história da cena teatral é um território sensível, afeito a história oral, campo liberto de velhas palavras ultrapassadas” (BRANDÃO, 2017, p.82). Provavelmente ela tem razão, na medida em que a metodologia proporciona a análise de elementos que dificilmente chegariam ao conhecimento do pesquisador através dos documentos escritos. Se é verdade que cena teatral jamais poderá ser reconstituída, as entrevistas permitem um alargamento de sua compreensão a partir

---

Glória, na cidade do Rio de Janeiro. Quando ingressou no elenco de *O Último Carro* estudava teatro na UNIRIO e a montagem foi a sua primeira experiência profissional. Ela não concluiu a temporada, pois passou em um teste para o musical *Deus lhe pague*, com direção de Bibi Ferreira. Trabalhou como atriz durante muitos anos e atualmente é aposentada pela UERJ, onde trabalhou no Centro de Tecnologia Educacional produzindo vídeos para a universidade.

65 NARDUCHI. Entrevista concedida a Natália Batista em 18/06/2017.

66 RODRIGUES. Entrevista concedida à Natália Batista em 01/06/2017.

do momento amplia novos olhares sobre ela e fundamenta outras interpretações além dos documentos tradicionais.

Outro olhar sobre o coletivo foi percebido na crítica de Jean-Claude Bernadet, publicada no *Jornal Movimento*. Ele justifica que “a peça conseguiu criar um personagem coletivo, composto pelo conjunto dos atores. O trabalho sobre o personagem coletivo é importante, não havia trabalho deste tipo no teatro comercial desde o Teatro de Arena” (*Jornal Movimento*, 13/12/1976). Ele elogia a ausência de ator principal e defende a que o personagem coletivo permite “a homogeneização do espaço teatral: o espaço deixa de ser hierarquizado em função dos atores principais e secundários. O holofote não está aqui para prestigiar o primeiro ator ou primeira atriz.” (*Jornal Movimento*, 13/12/1976). Ele comenta ainda sobre a presença de um operário assistindo a peça, e explica que este ficou fascinado pelo realismo, pois não imaginava ser possível retratar fielmente no teatro a realidade que ele vivia diariamente.

A crítica fundamental que ele faz a peça tem relação exatamente com o público atingido e o didatismo que se opera diante do *público de classe média*. Ele defende que uma das alternativas “seria trabalhar de fato para plateias populares [...] O populismo não está tanto no texto das peças, mas na relação que se estabelece entre o espetáculo, seus produtores e seu público. É esta a relação que deve ser alterada” (*Jornal Movimento*, 13/12/1976). Interessante observar que Bernadet era um dos principais críticos da estética comunista “nacional-popular”, mas talvez ele tenha visualizado algo novo na peça no que tange a sua estética. Ele compreendia que ela era positivamente diferenciada das outras montagens do período, mas esbarrava na questão do público de classe média. Talvez essa crítica tenha fomentado a busca por novos espectadores na montagem paulista.

Mesmo com as críticas relativas ao público, ele reitera que o grande mérito da montagem consistia, sem dúvida, na experiência de atuação coletiva. Muita ênfase foi dada a este aspecto e poucas críticas foram realizadas ao elenco de forma individualizada. Nesse sentido, o peso do coletivo se dava até profissionalmente, na medida em que os atores tinham menos chances de se destacarem diante de uma proposta relativamente horizontalizada. Isso não quer dizer que não existiam personagens com contornos mais bem definidos, mas que, diante da tragédia, exigia-se inclusive uma universalização dos dramas.

Outro elemento que sincronizava essa atuação coletiva era a utilização de vídeos, que contribuíam para criar a perspectiva de múltiplos ambientes. A cena final, por exemplo, foi criada por meio das imagens e projeções dos filmes. De acordo com Henrique, as imagens projetadas tinham como objetivo criar uma mistura entre a realidade e a ficção. “O que vemos é a ‘ficção’ alimentar-se dos ‘documentos da realidade’. As imagens projetadas ora ganham um caráter documental, quando são diretamente ‘recolhidas’ da realidade, ora são transformadas com os elementos ficcionais” (HENRIQUE, 2018, p.4). Entende-se que as imagens tinham uma dupla função: ora serviam para complementar a cena e mostrar ambientes externos ao teatro, ora faziam o público criar conexões com outros contextos e realidades externos à peça.

Já os figurinos aparecem no programa com a seguinte definição: “Orientação de figurino: discutido e selecionado pelo elenco” (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1976: 8). Entende-se que foram criados pelos próprios atores a partir das experiências nos laboratórios e das demandas de seus personagens. Provavelmente, foram testados nos ensaios e colocados a prova no momento que interagiam no espaço público.

Muitos atores foram substituídos em decorrência da extensa temporada na peça, que ficou em cartaz por aproximadamente dois anos, com alguns intervalos. As sessões aconteciam de terça-feira a domingo, mas em determinados períodos foram realizadas sessões extras de quinta-feira a domingo. Às segundas-feiras, como era comum na cena teatral, a peça não era apresentada.

Os atores trabalharam com carteira assinada e seus contratos foram renovados quatro vezes durante a temporada carioca. Os valores variavam de acordo com a experiência dos atores e não tinham relação com a importância dos personagens que interpretavam. Foram analisados aproximadamente cem contratos e prorrogações de trabalho, assinados entre 1976 e 1977. Todos eram registrados no Ministério do Trabalho e no Sindicato dos Atores e incluíam cláusulas sobre a duração da jornada de trabalho [oito horas diárias], o valor da remuneração e a garantia do descanso remunerado conforme a Lei 605 de 05/01/1949.

Dos 36 integrantes do elenco que constam na ficha técnica, foram localizados os contratos e prorrogações de 23 atores. A partir da

elevada quantidade, tornou-se possível um olhar menos individualizado devido ao padrão seguido pela produção. O processo de cada ator inclui um contrato e três prorrogações. A partir deles é possível observar que peça ficou em cartaz ininterruptamente por quatorze meses. O primeiro contrato assinado pelos atores foi de 131 dias, contados a partir de 22 de janeiro a 31 de maio e incluía o processo de ensaio e a temporada de estreia. Inicialmente, a primeira temporada da peça duraria dois meses, mas foi alargada diante do sucesso de público. Foram assinadas mais três prorrogações de aproximadamente 122 dias. A última datava de 1 de fevereiro a 31 de maio de 1977.

Um aspecto interessante consiste na remuneração. A cada prorrogação, os salários dos atores foram aumentados, mas o valor do ingresso, não. Uma possibilidade interpretativa é que a produção inicialmente pagou os empréstimos e, a partir da quitação das dívidas, conseguiu conceder os aumentos. Dos 23 contratos analisados, apenas quatro tiveram um salário diferenciado: Ivan Setta, Paschoal Villaboin, Oswaldo Neiva e Vinícius Salvatori. Todos já eram atores profissionais e provavelmente por isso, receberam um valor muito acima da média, em torno de 3.000 a 4.000 cruzeiros por mês. Apesar de se tratar de uma obra que enfatizava o valor do coletivo, a diferença das remunerações indica uma dimensão valorativa em torno dos sujeitos. Cabe-se questionar, inclusive, se o interesse de trabalhar com atores no início de carreira poderia ter relação com a possibilidade de reduzir a folha de pagamento do elenco.

É essencial lembrar que treze contratos não foram localizados e não é possível afirmar se outros atores tiveram salários diferenciados. A partir dos dados obtidos, identificou-se que, com exceção dos atores mencionados, o acordo que vigorou de modo geral foram os valores tabelados para todo o restante do elenco. No contrato inicial, o valor era estipulado em 532,80 cruzeiros até dia 21 de março. A partir desta data [que coincide com a data de estreia], foi aumentado para 1.000 cruzeiros. Na primeira e segunda prorrogações, foi ajustado para 1.500 cruzeiros. Na última, que coincide com a última temporada na peça, foi novamente reajustado para 1.800 cruzeiros.

Localizar os contratos dos atores foi fundamental para ampliar o conhecimento sobre a peça e seu processo de produção. Mais do que falar de aspectos burocráticos, apontam para análises que não seriam

acessadas na documentação referente à encenação. A partir deles, foi possível redimensionar a questão do coletivo e interpretar como um produto artístico se torna um produto cultural, sujeito aos trâmites do Estado e do mercado.

Entender os meandros no processo de montagem possibilitou entender também diversos aspectos da criação cênica. O processo de seleção de elenco, os laboratórios, a dimensão coletiva e as relações trabalhistas estabelecidas com os atores foram aspectos fundamentais para que a peça se tornasse exequível também da perspectiva do mercado. Ainda que o diretor tente negar a dimensão mercadológica nas suas declarações ou no material gráfico, é notório o quanto a peça estava inserida dentro na lógica do mercado teatral e da burocracia do Estado.

#### **4.4. Uma crítica pouco crítica: premiações da montagem carioca**

*O Último Carro* foi bem recebido pela crítica carioca. Poucas vozes dissonantes divergiram sobre a peça. Essas vozes alegavam, sobretudo, que se tratava uma peça “ultrapassada” e que ficaria melhor se fosse transposta para a linguagem cinematográfica. No que se refere à sua adesão, um bom medidor foi a *Recomendação Especial* que recebeu da Associação Carioca de Críticos Teatrais (ACCT), que divulgava ao público peças consideradas de excelência. De acordo com o documento: “A resolução foi votada na Assembleia de 19 de abril de 1976, de acordo com o regulamento que prevê a concessão, pela ACCT, de recomendações especiais a espetáculos de excepcional qualidade e contribuição cultural.”<sup>67</sup> Em matéria publicada por Gilberto Braga, ele comenta sobre a nova diretoria da ACCT, e divulgava que haviam votado em *O Último Carro* para receber a *Recomendação*. “O novo presidente é Wilson Cunha, crítico da revista Manchete; o tesoureiro é Macksen Luis, do Jornal Opinião; o secretário Ana Maria Machado, crítica de teatro infantil do Jornal do Brasil” (*O Globo*, 27/04/1976). A *Recomendação* recebida ainda no início de carreira da peça indica alguma adesão da crítica, já que sua votação era realizada de forma coletiva.

No âmbito individual, Wilson Cunha, o diretor da ACCT que assinou a recomendação, fez uma das críticas mais taxativas à montagem. Ele entende que ela é ultrapassada e afirma que é como assistir a velhos

---

67 *Recomendação Especial ACCT*, 1976, Acervo João das Neves.

espetáculos ou filmes antigos, como *Eles não usam black-tie* ou *Rio, Zona Norte*.

Último Carro parece adensar-se a onda de nostalgia por um teatro que procurava – romanticamente – os tipos populares. [...] Diante deste carro de João das Neves, a sensação é de estar percorrendo um museu. As personagens estão lá, alguns acontecimentos idem – sem a força da vida, no entanto, como se a realidade fosse algo estático. João das Neves cai na armadilha da realidade subjetiva e, tentando a linguagem do povo, só faz repisar o folclore (tipo “só otoridade) urbanocarioca numa longa e inútil viagem pela Central. Ironicamente, embora escrito antes, *O Último Carro* não passa de lamentável mistura de dois filmes americanos – *O Incidente* e *O Sequestro do Metro*. Exemplo, absolutamente dispensável, de premonição” (Revista Manchete, 05/05/1976).

A crítica poderia se referir ao fato de a peça ter sido escrita em 1964, mas nenhum aspecto faz menção a esta distância temporal. A comparação dos personagens com um museu parece deslocada, pois carregavam dramas atemporais das populações mais pobres. Veladamente, ele parece vincular a peça aos experimentos do CPC na década anterior, e talvez por isso, veja com resistência a proposta da montagem. O fato é que exclui qualquer aproximação histórica como positiva, pois entende que a história caminha para frente e não haveria porque retomá-la. Talvez o próprio crítico identificasse uma estética neorrealista e, por isso, associava-a ao passado, dando como exemplo o filme *Rio Zona Norte*.

Parece contraditório que ele tenha assinado a *Recomendação Especial* e feito uma crítica que desmerece vários os elementos da montagem. É provável que tenha sido voto vencido, mas por ser o presidente da associação, foi “obrigado” a colocar a sua assinatura. Em entrevista concedida por João das Neves, ele faz um cômico relato que demonstra o quanto esta crítica o incomodou. “Aí o Joãozinho o que fez? Pegou a crítica, ampliou, enquadrou, pegou a recomendação especial que ele assinou e botou junto num quadrinho. Então as pessoas viam a crítica dele e depois viam a recomendação especial: -Ué, como

é que é? [Risos].<sup>68</sup> Este evento permite entender algumas tensões entre o lugar do crítico e do diretor. Outras críticas negativas não foram respondidas e cabe perguntar se não existiam tensões também políticas colocadas em questão. Como esta havia sido escrita após a assinatura da *Recomendação*, talvez ela tenha para o crítico um tom de manifesto porque discordava da premiação.

Uma crítica não assinada publicada no jornal *O Estadão* demonstra possíveis tensões entre a ACCT e a resistência de uma parte da crítica em reconhecer o mérito do espetáculo. Faz ainda elogios ao caráter do diretor e à importância da peça no cenário artístico cultural dos últimos anos.

*O Último Carro*, laureada não só com o reconhecimento do público, mas também com a cobiçada indicação especial da prosecta Associação Carioca de Críticos Teatrais (argh!) alcança realmente um marco na nossa vida teatral. João das Neves, o autor do texto além de ser um sujeito humilde e excepcionalmente bom caráter, não é das panelinhas que normalmente conseguem através de muitos canais incompetentes fazer um espetáculo competente. Não resta dúvida que este é o mais importante texto de autor brasileiro exibido nos últimos anos. Porém os críticos hesitaram um pouco antes de se render à evidência, ou seja, foram pressionados pela presença e opinião unânime do público de peso das plateias cariocas (*O Estadão*, 18/06/1976).

Existe uma clara tomada de posição favorável ao autor de *O Último Carro* com relação à ACCT e provavelmente desaprovação à crítica de Wilson Cunha. Não é possível diagnosticar com precisão, mas parece que existia alguma tensão colocada no ar, já que o autor oculto fala de “panelinhas” e “canais incompetentes”. No entanto, por que a peça teria sido premiada pela mesma associação? Talvez a única resistência tenha sido a do seu diretor e, por isso, o impasse se efetivou.

Outra crítica, da *Revista Desfile*, segue a mesma argumentação de Wilson Cunha. O autor, não identificado, aponta que, na vida da

---

68 NEVES. Entrevista concedida a Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

população, a realidade continua a mesma, talvez até pior, mas, na dramaturgia, a peça tem um sabor muito carregado de nostalgia. “Trata-se de um espetáculo que só vai interessar mesmo aos que desconhecem o que o *Opinião já fez ou que a História não volta atrás*” (Revista Desfile, 05/06/1976). Parece que as críticas foram escritas pelo mesmo autor, pois trabalham na mesma perspectiva: peça datada, história que caminha para frente, esquematismo e os mesmos filmes mencionados na crítica anterior. Como não tem autoria na reportagem, talvez seja possível que ela tenha sido escrita também por Wilson Cunha. O interessante é que nenhuma delas nomeia o que se critica no passado, apenas indicam que não é bom. Curioso observar que com relação à dupla temporalidade da escrita e encenação, as críticas mais contundentes associam a peça ao contexto da escrita e não ao de encenação.

Essas duas críticas são, em conjunto, relacionadas à dimensão temporal e com argumentos frágeis, se comparadas com a crítica de Flávio Marinho, por exemplo, também negativa em relação à peça. Ele organiza seu ponto de vista de forma coerente em uma narrativa que parte dos problemas da peça no presente de sua encenação. Para ele, o texto tem raízes tipicamente populares e revela um forte engajamento diante da realidade, que lembra com nostalgia os antigos espetáculos do *Grupo Opinião*. Intrigante observar, que como demonstrou-se anteriormente, a peça se destoa muito dos primeiros espetáculos do *Opinião*. Talvez ele construa essa relação mais pelo sucesso da peça, do que por qualquer semelhança textual ou cênica.

Para Flávio Marinho, os filmes exibidos na peça com imagens externas seriam desnecessários para o seu desenvolvimento, exatamente porque não acrescentariam informações à cena. Também o elenco de apoio é criticado por sua insegurança. Apesar das questões levantadas, ele acaba por considerar o espetáculo artesanalmente bem executado e o Brasil seria o verdadeiro dono da festa, como elemento central da peça.

Em síntese, essas três críticas apresentam as seguintes questões: a datação da encenação, a possibilidade de melhor transposição da peça para o cinema; a ineficácia da projeção de um filme na peça; a fragilidade do elenco ou mesmo a ineficácia na representação do povo. Outros críticos, por sua vez, acreditavam que as mesmas questões analisadas eram pontos fortes da encenação.

Neto Lucínio elogia o elenco e atribui a ele uma “solidez uniforme”. Elogia, também, o bom ritmo imprimido pela direção. “Trata-se de um trabalho que merece ser visto. Em primeiro lugar por seu caráter eminentemente popular, em segundo porque dizem que o Brasil começa depois da torre da Central” (O Dia, 18/04/1976). Nesse aspecto o seu caráter popular ganha reconhecimento positivo, assim como sua temática. Com relação aos diferentes contextos de escrita e encenação, Clóvis Levi destaca que ficou ainda mais atual com a passagem dos anos. “Um retrato do subdesenvolvimento, mostrado com vigor e inteligência através da população suburbana que frequenta os trens, ganhou uma dimensão impressionantemente mais ampla, em virtude das transformações sofridas pelo país” (Revista Ele Ela. 05/04/1976). Para ele, o tempo reconfigurou a peça e lhe deu maior vitalidade quando encenada posteriormente. As transformações vividas pelo país se impuseram sobre esta nova conjuntura, permitindo outras apropriações.

Geir Campos cria uma nova conceituação que parece interessante para categorizar a peça. A noção de *reportagem dramática* demonstra conexão com a vivência cotidiana e um didatismo cênico que incorpora o espectador ao processo. “É uma verdadeira e pungente reportagem dramática, isto é, narrada em termos cênicos, esse espetáculo em cartaz no Opinião. [...] Os espectadores sentem-se igualmente passageiros do trem elétrico de linha suburbana carioca” (Lig, 01/08/1976). Hélio Fernandes considerou a montagem apoteótica e, em sua visão, o espetáculo teve grande adesão do público presente.

João das Neves e seus 33 companheiros de cena foram aplaudidos de pé por mais de cinco minutos. Isto na vida desse homem baixinho e sempre dedicado à causa teatral deve ter significado uma grande recompensa. Montou um texto que embora seja sucesso certo terá poucas possibilidades de lucro devido aos gastos de montagem (altíssimos) e ao grande elenco que determinará uma folha de pagamento das mais caras da temporada. Poderia como se faz a maior parte dos empresários e produtores teatrais – montar qualquer textinho com elenco de três atores e de bilheteria certa. Mas todos sabemos que João não persegue esse tipo de lucro (Tribuna da Imprensa, 26/03/1976).

Algumas críticas fizeram referência ao esforço contínuo do diretor e ao seu reconhecimento tardio no meio teatral. A questão de ser uma montagem sem grandes lucros apareceu com grande frequência. O diretor foi várias vezes questionado sobre a possibilidade de tirar a peça do Teatro Opinião e colocá-la num teatro que abrigasse mais de trezentos espectadores. Ele se recusava, justificando que perderia a proximidade com o público se fosse apresentada num palco para setecentas pessoas. Em São Paulo, mesmo com a pressão do produtor local e o extenso galpão da Bienal ele manteve a peça para um público de trezentas pessoas.

De fato, a reação do público é mencionada com frequência pela crítica. Armino Blanco faz reflexão parecida ao constatar que houve muita emoção e quase delírio quando os atores se imobilizaram ao final da peça. Nesse ponto vale um adendo importante, pois a peça não tinha um final tradicional, no qual os atores saem do palco e voltam para receber aplausos. Eles apenas imobilizavam seus corpos [como uma estátua] e só “desfaziam” quando o último espectador se retirava da sala. De acordo com alguns depoimentos, esse processo poderia durar muito tempo, pois o público ficava minutos batendo palmas e demorava para sair do teatro. Ele argumenta que “Nestes retratos breves e fraternais dá João das Neves a medida de seu espírito humanista” (Última Hora. 02/04/1976), a partir do momento que evita construir uma imagem exótica ou mesmo de incorrer no miserabilismo. Para o crítico, o diretor “evitou ambos, com surpreendente agilidade. Ou, melhor dizendo, com a sinceridade que parece tê-lo movido nesta colossal empreitada” (Última Hora. 02/04/1976).

Yan Michalski, crítico que havia sido jurado do *I Seminário de Dramaturgia Carioca* em 1967, faz uma abrangente avaliação da peça que perpassa tanto a obra em si, quanto o sujeito que a produziu.

João das Neves nos impõe uma conscientização mais visceral do assunto, através do impacto emocional. Impacto que pode ainda ser reforçado por uma reflexão sobre a circunstância de que a peça, escrita em 1965-1966, continua rigorosamente atual em tudo que relata: uma década de sustentado esforço de desenvolvimento econômico e tecnológico do país não mudou uma vírgula no cotidiano infernal dos passageiros

compulsórios da Central e da Leopoldina. [...] A estrutura adotada torna possível uma homogênea fusão entre duas maneiras aparentemente incompatíveis de comunicar-se com o espectador: a argumentação racional e a convicção através do impacto emocional. [...] A leitura da peça mal permitia prever um espetáculo da dimensão, da complexidade e da clareza do que está no Opinião. A direção de João das Neves, de um fôlego infinitamente superior a tudo que ele fizera até então, aparece como um coroamento, surpreendentemente brilhante e coerente, de 20 anos de tentativas e estudos (Jornal do Brasil, 30/03/1976).

A crítica de Michalski tem um olhar muito positivo sobre a obra. Na condição de quem conhecia a primeira versão do texto, apresentada quase dez anos antes, ele faz uma dupla análise. Em sua crítica, ficam visíveis os múltiplos tempos porque ele parte de duas temporalidades para construir a sua narrativa. A primeira seria sobre a atualidade do texto e o quanto ele pode ter impactado exatamente pela continuidade da temática em questão. A segunda faz menção ao quanto a leitura da peça não permitia prever a dimensão do espetáculo. Vale lembrar que sua crítica de 1967 falava que se tratava de um roteiro cinematográfico e exigia grande talento do encenador que ousasse levá-la à cena. Talvez a melhor conciliação entre Brecht [nos pressupostos do texto] e Stanislavisk [no processo de encenação] seja a definição de que a peça utiliza a argumentação racional através do impacto emocional dos espectadores. Ele finaliza creditando o mérito ao diretor, que depois de anos realiza com uma montagem de grande sucesso de público e crítica.

O jornal *O Pasquim* aponta para a originalidade da peça, que pegou um tema convencional e o transformou em algo inovador. “Não perder em hipótese nenhuma ‘O Último Carro ou As quatorze estações’, de João das Neves, no Teatro Opinião. Foi preciso o João para descobrir o trem da Central, um tema que estava debaixo dos narizes dos nossos dramaturgos o tempo todo” (*O Pasquim*, 30/04/1976). Interessante a observação de que tratava de um tema inserido no cotidiano da cidade, mas que não havia conseguido nenhum destaque em outras produções artísticas.

Luiz Macksen, no texto publicado no jornal *Opinião*, justifica que é voz corrente entre os empresários teatrais que o público quer rir,

mas que a projeção de *Gota d'Água* e *O Último Carro* podem indicar que o interesse da plateia deixou de ser a comédia e se voltou para os problemas nacionais. “Gota d'Água e O Último Carro - são os que mais rendem em termos de bilheteria. E não porque estão ligados a qualquer modismo comercial, mas porque se impõem por aquilo que pretendem dizer pela forma como o fazem” (Opinião, 21/05/1976). Observa-se que a crítica mais próxima ideologicamente da esquerda fez muitas associações entre as duas montagens, principalmente no que tange à temática. Nesse caso específico, Luiz Macksen compreende que os elementos principais são a escolha acertada do que se vai dizer, mas principalmente de como se diz. Em alguma medida uma crítica que parece relevante quando se pensa nos problemas que historicamente o teatro engajado enfrentou para equacionar forma e conteúdo.

Fernando Peixoto, também em artigo publicado no jornal *Opinião*, amplia a análise para além das duas montagens e acrescenta *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri. Ele compreende que as três peças apareceram contemporaneamente no cenário cultural e recolocaram a discussão da cultura popular em questão.

São espetáculos que partem de uma compreensão problematizadora da realidade brasileira, possuem consciência do tipo de público que atingem, e não se furtam a aprofundar o diálogo com este público, que não é composto de operários ou trabalhadores do campo. Mas decididamente assumem, nesta tarefa cultural, uma perspectiva popular sem medo de cair nas armadilhas da contraditória manipulação populista, visando inserir o público na própria espessura da realidade, para despertar o seu sentido histórico e crítico (Opinião, 08/04/1977).

O autor aborda uma questão fundamental da montagem de *O Último Carro*, que é a intenção de descortinar um problema e colocá-lo para a discussão, ainda que sem possibilidades concretas de resolvê-lo. A peça se propõe ao aprofundamento do debate sobre as classes populares, mas sabe que ela não é o seu público majoritário. Mesmo na montagem de São Paulo, que o público se diversificou, esse diálogo foi alcançado muito pontualmente. Na visão de Peixoto, é meritório

assumir a perspectiva de uma arte popular ainda que se tenha como objetivo inserir o público de classe média na discussão. Em *O Último Carro*, buscou-se uma estética popular para a sensibilização de setores médios abertos e uma outra percepção das classes populares. Olhares menos idealizados e também menos hostis. O que poderia ser lido como contradição, ele enxerga como fruto do próprio trabalho artístico, que agregado a elementos estéticos conseguiu fomentar muitas discussões na cena cultural e política.

Além da inovação temática, outra peculiaridade na peça foi a ausência de personagens centrais. Jean-Claude Bernadet, que escreveu sobre a peça num dossiê organizado pelo *Jornal Movimento*, periódico de esquerda publicado nos anos 1970/1980, faz uma reflexão importante ao comparar a peça com *Gota D'água* e o protagonismo de Bibi Ferreira.

Atores/ personagem coletivo, espaço e iluminação tendentes à homogeneização, diferenciam nitidamente *O Último Carro* do teatro que anda por aí e esta diferença não é apenas estilística, é basicamente política. Mas ela não é suficientemente inovadora nem radical para que a plateia de classe média se sinta questionada. Já faz parte do seu repertório teatral assimilado por esta plateia. Portanto, a catarse não é questionada (*Jornal Movimento*, 13/12/1976).

Por se tratar de um jornal de esquerda, percebe-se um interesse em apontar a opção acertada do personagem coletivo, que se desvela como opção política. Ao mesmo tempo, o autor deixa claro que esta escolha não projeta na classe média qualquer tipo de questionamento, já que o repertório catártico está assimilado por ela. Se a maioria das críticas positivas trabalha com a perspectiva do desbaratamento do público, nenhuma aponta para uma dimensão reflexiva, de modo que a crítica parece bem fundamentada.

Se a crítica mais próxima da esquerda viu com reserva alguns aspectos, a crítica sem posicionamento político definido apresentou um olhar menos problematizante sobre essas questões. A ausência de público das classes populares ou a ênfase no didatismo não foram questionadas pelos críticos dos jornais liberais. Tanto que a montagem carioca ganhou os principais prêmios distribuídos pela classe artística.

Em 1976, *O Último Carro* recebeu a já mencionada *Recomendação Especial da Associação Carioca de Artistas de Teatro*; o Prêmio SNT, como um dos cinco melhores espetáculos do ano; o Prêmio Funterj, também como um dos cinco melhores espetáculos do ano; o Prêmio Molière, pela primeira vez entregue ao mesmo ator e diretor; o Prêmio Golfinho de Ouro como destaque em teatro; o Prêmio Fundação Cultural de Brasília, por melhor texto nacional publicado e o Prêmio de Melhor Criação Artística do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

A partir da análise das premiações, seria possível avaliar as peças concorrentes, seus autores e diretores, assim como os integrantes das bancas de seleção que concederam os prêmios; neste trabalho, no entanto, não houve a intenção de verticalizar esta discussão, mas sim possibilitar a compreensão da projeção da peça no campo artístico cultural.

Um dos prêmios, entretanto, merece destaque por condensar aspectos importantes das discussões artísticas do período. Trata-se do Golfinho de Ouro, oferecido pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro aos destaques de cada área. De acordo com a reportagem da *Revista Carícia*, João das Neves recebeu o prêmio “pela qualidade de seu trabalho na peça *O Último Carro*. Um autor de grande sensibilidade diante da realidade brasileira que soube interpretar o que pretendeu dizer no texto” (*Revista Carícia*, abril, 1976). O autor, por sua vez, dedicou o prêmio às peças que não puderam ser encenados pela ação da censura e à memória de Paulo Pontes e Vianinha, seus antigos companheiros de *Grupo Opinião* que haviam falecido.

Plínio Marcos, nessa época um dramaturgo já reconhecido, publica em sua coluna na *Folha de São Paulo* um texto intitulado “Vamos Esperar o Último Carro”. Trata-se de uma espécie de crônica da premiação, escrita por ele a partir de uma conversa com Flávio Rangel, que havia sido membro do PCB e um consagrado diretor teatral com montagens de cunho nacionalista.

Parece que estou ouvindo e vendo o Flávio Rangel, com voz emocionada, me contar numa mesa de bar a façanha do Joãozinho, quando foi buscar o seu prêmio Golfinho de Ouro. Prêmio conferido a ele, João das Neves, muito justamente e atestado pelo público ali

presente, que o aplaudia delirantemente. Aí, o Joãozinho pegou o prêmio, agradeceu humildemente, pediu que cessassem os aplausos e dedicou seu Golfinho de Ouro aos autores, seus colegas, seus irmãos, que estavam proibidos de serem encenados pela Censura Federal. O Flávio Rangel, com os olhos rasos de água, me disse que fez então um momento de total encantamento, momento dos mais raros, um silêncio absoluto, mas um silêncio pesado, denso, cortante, quando se sentia que as pessoas recebiam no coração e na mente a mensagem do poeta Joãozinho das Neves e compreendiam a sua angústia e se angustiavam pelo palco brasileiro não ser a tribuna livre, o laboratório social que deve ser (Folha de São Paulo, 27/05/1977).

Todo o texto parte de uma narrativa emocionada e tenta inserir o leitor na mesma comoção. O relato demonstra a reação da classe artística [que aplaudia delirantemente] a premiação e a dedicatória que se pretendia fazer política e afetiva. A descrição do silêncio emocionado e a compreensão da mensagem do autor aparecem para dar vazão a uma angústia que era também política ao retomar a dimensão da censura e da falta de liberdade.

*É interessante observar os itinerários artísticos da peça e de seu idealizador. São eles que permitem visualizar a inserção da montagem no panorama cultural carioca. Não se trata de fazer uma análise valorativa das premiações e das críticas positivas/negativas, mas de entender que elas dizem muito acerca dos lugares sociais que a peça ocupou e das teias de relação construídas a partir de afinidades ou oposições. Tais elementos são fundamentais para quem pretende construir a história do teatro para além das dimensões exclusivamente estéticas.*

#### **4.5. Estudo de caso ou o povo entra efetivamente em cena: Cachimbo**

A pretensão deste tópico foi fazer um estudo de caso sobre a participação de atores pertencentes às classes populares na montagem. Na verdade, trata-se de um estudo verticalizado sobre um único sujeito que permitiu entender as relações de classe que foram engendradas na montagem e como os sujeitos não pertencentes à classe média vivenciaram esta experiência. Na mesma perspectiva de E.P. Thompson

quando escreve sobre a dimensão da experiência, entende-se que “*estamos falando de homens e mulheres, em sua vida material, em suas relações determinadas, em sua experiência dessas relações. Por ‘relações determinadas’ indicamos relações estruturadas em termos de classes, dentro de formações sociais particulares*” (THOMPSON, 1981, p.111). Nesse sentido, buscou-se compreender como o popular, não mais como representação, mas como presença, integrou esta experiência dentro de uma determinada estrutura social que tende a afastar pobres do teatro, tanto como plateia, quanto como artistas.

No caso do Rio de Janeiro sua apropriação é mais difícil, pois a maioria dos integrantes, embora não tivesse experiência artística, era formada quase em sua totalidade por pessoas de classe média. Foram poucos os atores que não pertenciam às classes abastadas, e, destes, poucas informações foram coletadas. Nas entrevistas realizadas com os atores da montagem carioca, percebe-se que quase todos se inseriram na cena político-cultural contemporânea e muitos trabalham ou já trabalharam na Rede Globo de Televisão. Em contraposição, nas entrevistas realizadas em São Paulo, percebe-se que a maioria dos entrevistados não se inseriu completamente no cenário teatral. Poucos seguiram a carreira de ator, outros desenvolvem atividades relacionadas à produção cultural como técnicos de som ou animador de festas infantis, e por último, uma parcela que retornou ao seu trabalho anterior ou não conseguiu seguir na vida artística. Observa-se a diferença entre os elencos e uma maior incorporação das classes populares na cidade de São Paulo, como será explicitado no próximo capítulo.

O objetivo do estudo de caso foi compreender como e em quais circunstâncias esses sujeitos foram incorporados, assim como suas trajetórias foram modificadas após a participação na montagem. A maior dificuldade de escrita se encontrou na escassez de fontes e referências a esses personagens. Em alguma medida, foram ignorados pelo conhecimento histórico e social. Tentou-se reconstruir – ainda que minimamente – aspectos de sua vida material e artística a partir de reportagens de jornal, depoimentos de terceiros e do livro intitulado “Cachimbo: do cangaço ao Último Carro”, de Márcia A. Gatto, em que foi possível mapear minimamente esta trajetória e dar-lhe significado dentro da pesquisa.

Em entrevista concedida pelo ator Anselmo Vasconcelos, ele comenta sobre a escolha do elenco e destaca a participação de não atores.

Segundo ele, a peça contava com “várias outras pessoas que não eram propriamente atores. O Papalégua era uma dessas figuras. Uma figura folclórica da noite carioca. O Cachimbo também. E essas pessoas eram absorvidas pelo João das Neves num espetáculo como esse”.<sup>69</sup> Para ele, talvez esse elemento externo permitisse ao público uma relação diferenciada com o espetáculo. Também o fato de se tratar de uma peça com temática popular possibilitava tanto uma fácil comunicação, quanto a inserção de tipos populares.

No que se refere à montagem carioca,<sup>70</sup> o escolhido para o estudo de caso foi o alagoano Cachimbo. Não foi encontrada nenhuma referência a Papa-légua, embora o seu nome conste do programa da peça. De acordo com as informações coletadas no livro de Gatto, publicado pela Global Editora, José Júlio Araújo nasceu em Maceió, no dia treze de janeiro de 1918. O livro foi publicado em 1978 e apresenta muitos paralelos entre a montagem e a trajetória de Cachimbo, por essa razão o título escolhido. Não foram localizadas informações sobre a autora, mas, pela narrativa construída, parece ser uma admiradora da trajetória do artista. A biografia foi escrita juntamente com o biografado, provavelmente por meio de entrevistas.

A autora mostra as conexões entre a montagem e a própria trajetória de Cachimbo, justificando a sua presença na peça pelo fato de João das Neves fazer uma arte “como as coisas são”. Esse elemento teria permitido a Cachimbo explorar a sua experiência individual e aspectos de sua vida na construção de seu personagem. Ele próprio faz um relato sobre a junção entre vida e arte, a sua identificação com o personagem que interpretava.

Neste trem, como ator, sou um camponês sem nome, eu, que antes de ser Cachimbo, já tive tantos nomes... Gosto do personagem que vivencio, porque ele inspira a sensação de uma longa experiência, refletida nos gestos, na fala e nos cabelos brancos. Por paradoxal

---

69 VASCONCELOS. Entrevista concedida a Natália Batista em 14/06/2017.

70 No estudo de caso da montagem paulista, a escolha recaiu sob Marina Euzébio. Na época, ela era cozinheira de um hospital e deixou seu emprego para se dedicar exclusivamente à montagem. Atualmente, é cuidadora de idosos e vive na cidade de São Paulo. Seu estudo de caso terá como fonte principal a entrevista realizada com ela no mês de julho de 2018.

que pareça, ele se mantém puro, tornando-se desta maneira quase imaginário. Vou esperar o início do drama que vai se seguir e juntamente com o elenco, tentarei mais uma vez, expressar a dor, a luta pelo afirmar-se, a disputa pelo pão e pela cachaça, que ajuda a derivar o desafio de uma condição: a condição suburbana (CACHIMBO apud GATTO, 1978, p.6).

Percebe-se uma clareza no que tange tanto à sua condição, quanto à de seu personagem. Existe uma fabulação complexa sobre quem esse camponês é, assim como suas estratégias para se manter puro em um mundo em decomposição. Personagem e ator se encontravam na medida em que partilhavam da mesma condição periférica e talvez, por isso, subsistisse uma similaridade em seus modos e posturas.

A participação de Cachimbo se deu por meio do convite de João das Neves, que o conhecia das rodas de samba da cidade. Quando perguntado sobre a presença popular na montagem, João das Neves é enfático: “o caso mais emblemático é o do Cachimbo. Ele era uma figura quase que folclórica no Rio de Janeiro. Era um velho...bem idoso na época. E todo mundo conhecia o Cachimbo. Ficou famoso o personagem dele. Quase ficou com o prêmio Molière.”<sup>71</sup> O personagem interpretado por ele era um camponês que comprava uma cocada durante a viagem do trem e, confundindo-se com o valor, percebe que não tinha dinheiro suficiente para pagar. O vendedor fica irritado porque, antes de pagar, o camponês havia comido um pedaço do doce. Por isso, o vendedor, joga a cocada fora e humilha o camponês. Entre ofendido e triste ele se dirige ao seu colega e questiona:

O senhor, moço, não entendeu cinquenta também? Não foi? Ele pensou que eu queria tapear. Ele não disse cinquenta? Pois é. Vosmicê ouviu. Vosmicê também. Eu também ouvi. Pra mim era cinquenta. Se eu tivesse ouvido outro preço não ia pedir a cocada só pra sujar. Eu entendi cinquenta. Se fosse mais eu não ia pedir. Pra quê? Não tenho a intenção de prejudicar a ninguém. Nunca prejudiquei ninguém em toda a minha vida. Eu sou pobre, mas graças a Deus vivo do que é meu. Sem prejudicar os outros. Não ia querer

---

71 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 06/11/2013.

prejudicar o rapaz também. Pra quê? Agora jogou a cocada fora. A culpa não foi minha. Jogou a cocada fora. Pela janela do trem. Mas tava limpinha. Não precisava jogar fora. A culpa não foi minha. Ele não disse cinquenta? Vosmicê não ouviu? (NEVES, 1976, p.40).

Após esse diálogo, em vários momentos da peça o personagem repetia a frase “O senhor, moço, não entendeu cinquenta também? Não foi? Ele pensou que eu queria tapear. Ele não disse cinquenta?” De acordo com vários depoimentos, esses eram momentos em que a plateia se comovia com a ingenuidade do camponês e sua incapacidade de entender a agressividade das grandes cidades. Por isso, o diretor indica que ele quase recebeu o prêmio Molière, devido à breve atuação ter sido bastante elogiada pela crítica especializada e pela classe artística.

De acordo com Neves, Cachimbo foi escolhido para fazer este personagem porque ele se parecia muito com um camponês que ele via na Central do Brasil quando viajava diariamente para Campo Grande. Além da semelhança física, ele já havia mencionado o seu desejo de atuar. Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* na época da temporada paulista, Neves afirma: “Eu sabia que o Cachimbo sempre quis fazer teatro. O resultado do seu trabalho é tão bom que ele continua até hoje. Já o Cachimbo, eu fiz questão de trazê-lo porque sua figura é muito importante em cena” (*Folha de São Paulo*, 17/03/1978). O diretor faz questão de elogiar o trabalho do recém-ator e demarcar a importância de Cachimbo na montagem. Inclusive, deixando claro que a ida de Oswaldo Neiva [ator que já tinha seu trabalho reconhecido pela classe artística] não havia sido uma prioridade na montagem paulista. Cachimbo continuou sua carreira na cidade de São Paulo e não retornou ao Rio de Janeiro. Na montagem paulista, é provável que ele tenha se identificado mais com os atores selecionados, a maioria pobres e também sem experiência.

De acordo com Gatto, poucos meses antes, ele havia feito um teste para *Gota D'água*, sem ser aprovado. Ele comenta sobre o teste e sua reprovação, que atribuiu ao fato de sua voz não sair diante do nervosismo. Interessante observar os entrecruzamentos entre as duas montagens. Vários foram mencionados até o presente momento. Esse, em especial, é bastante singular, pois aponta para uma tentativa de inserção de pelo menos um sujeito das classes populares que não foi efetivada da peça de Chico

Buarque e Paulo Pontes. Embora as duas peças tivessem como foco a temática popular, se encontrassem inseridas na indústria cultural e direcionadas para um público de classe média, entende-se que *O Último Carro* conseguiu maiores aproximações na inserção do povo em cena.

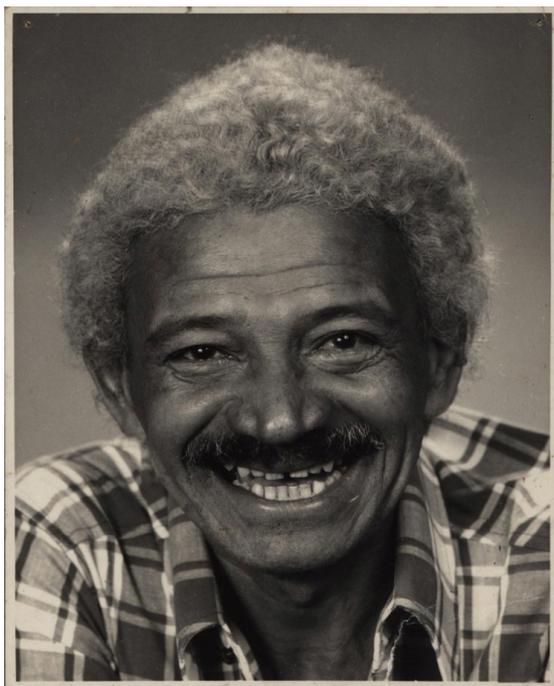
Em entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, Cachimbo falou sobre a sua participação e o momento em que recebeu o convite do diretor, que havia lhe garantido que ele não disputaria o papel com ninguém.

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 (*Última Hora* São Paulo, 09/07/76).

Alguns aspectos chamam a atenção em sua narrativa: o receio de enfrentar o público e a relação estabelecida com o diretor e a equipe. Supõe-se que o convite foi aceito porque havia confiança na condução do trabalho por João das Neves 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 projetassem nele a realização – ainda que como uma exceção – de um teatro feito para e pelo povo.

Em entrevistas, costumava falar da sua semelhança física com Dorival Caymmi e conta que era constantemente confundido com o cantor. Existem narrativas de que o próprio Caymmi foi vê-lo em cena e que ele teria ficado bastante emocionado com a sua presença. Mesmo

já sendo conhecido no campo cultural carioca, era notável que nunca havia sido percebido como artista até sua estreia na montagem. Talvez, até mesmo depois. De qualquer forma, o próprio Cachimbo compreende que sua atuação permitiu que ele continuasse na carreira de ator. “Agora já trabalhei em quatro filmes (o último foi ‘Se segura malandro’ de Hugo Carvana) e vou fazer agora o papel de um coelhinho na peça infantil, Os Mistérios do Querubim, de Renato Coutinho, com direção de Davi Pinheiro” (Folha de São Paulo, 17/03/1978).



**Foto 5:** Foto de Cachimbo durante o laboratório de criação da peça *O Último Carro*.  
In: Acervo João das Neves, Grupo Opinião, 1976.

De acordo com o suplemento especial sobre Cachimbo, publicado pelo jornal Última Hora e com o livro de Márcia Gatto, sua trajetória foi marcada pela coragem, prisão e vida boêmia. Nas narrativas, não é

possível identificar eventos ou temporalidades, muito menos a veracidade deles. Mais importante do que chegar a uma noção de “verdade”, foi entender como ele próprio interpretava a sua trajetória. O mais significativo foi perceber como a vida de um nordestino modificou-se ao entrar em contato com o ambiente cultural da cidade do Rio de Janeiro.

De acordo com a história narrada no livro e nos jornais de época, ele entrou para o PCB ainda na juventude. “Um dia especial, 13 de janeiro de 1933, em que completava 15 anos, um amigo carioca, sempre atento aos leitores ‘daquela’ revista, convidou-o para ingressar oficialmente no partido” (GATTO, 1978, p.21). Por essa razão, foi expulso de casa por seu pai, que o considerava o “filho do Diabo”.

Teria ele sido preso em pelo menos duas ocasiões: na primeira, acusado de integrar o grupo de Lampião, e, na segunda, nos anos 1970, por ter assinado um manifesto ao lado de vários intelectuais. Ele próprio teria estranhado o motivo da prisão e questionado: “Imagine eu, que nem tenho o curso primário, ser preso passando por intelectual. Nesta época eu já estava no Rio para onde eu fui em 1952 trabalhar como lustrador de moveis” (Última Hora São Paulo, 10-11/06/78). Segundo conta, foi nesse período que se aproximou do Teatro Opinião e lá começou a trabalhar na parte técnica.

A sua história é muito fragmentada e percebe-se uma tentativa de inserção em diversas situações historicamente importantes para a sociedade brasileira. Ele contava que quase lutou na Segunda Guerra Mundial, que havia sido próximo de Luís Carlos Prestes e de Francisco Julião. Talvez, essa fosse uma forma de conquistar respeito e legitimidade numa classe que não era a sua de origem.

Sua opinião política era muito contundente e o fato de pertencer às classes populares fez com que tivesse uma visão bastante crítica da atuação dos estudantes e dos intelectuais, justificando quem seria efetivamente o sujeito revolucionário.

Qualquer iniciativa deve partir da base, como está acontecendo agora com os metalúrgicos. Quanto aos estudantes, são muito bem intencionados, mas não podem querer assumir uma luta dos operários e camponeses, que não é deles. [...] Acredito também que o intelectual não muda nada...quem muda é o operário, os camponeses, o soldado que pertence ao povo e

sofre com ele. Agora eu já lutei muito, pretendo trabalhar no teatro e curtir minha boemia até quando eu puder (Última Hora São Paulo, 10-11/06/78).

Percebe-se que sua visão de mundo se aproximava bastante da perspectiva defendida pela montagem: o protagonismo deveria ser das classes populares, principalmente a operária. Quando integrou o elenco, tinha 58 anos de idade e uma experiência significativamente diferente das pessoas que estavam ao seu redor. Diferença não apenas etária, mas de classe, sobretudo no que tange à montagem do Rio de Janeiro. Talvez por isso ele tenha um olhar e uma trajetória singulares.

Ainda que distante em termos de experiência, vários entrevistados que tiveram relações com Cachimbo lembraram-se dele durante as entrevistas e mencionaram algumas de suas características. De acordo com Salete Fracarolli<sup>72</sup>, “o Cachimbo, era uma figura do Rio de Janeiro. O Cachimbo veio e ficou em São Paulo, ele adotou São Paulo pra ele. Ficamos muito amigos. Era uma figura *sui generis*, tanto no Rio e se tornou aqui em São Paulo<sup>73</sup>. Nesses depoimentos, Cachimbo recebeu vários adjetivos como “*sui generis*”, “figura” ou “pessoa surpreendente.” Muito se falou também sobre o fato de ele ter deixado o Rio de Janeiro e se radicado em São Paulo. Talvez o contexto da cidade dialogasse mais com suas aspirações políticas e artísticas.

Luiz Serra<sup>74</sup>, ator incorporado ao elenco em São Paulo, comentou

---

72 Salete Fracarolli foi entrevistada no dia 20 de outubro de 2017, no Shopping Frei Caneca, em São Paulo. Sua relação com as artes cênicas começou enquanto estudante da EAD (Escola de Artes Dramáticas) da USP. Na universidade tomou conhecimento do teste para *O Último Carro* na FAAP e conseguiu ser aprovada nas diversas etapas. Interpretou a personagem Silvia, a mulher assediada pelo bilheteiro da estação. Com o fim da temporada deu sequência à sua carreira de atriz e ainda hoje vive de teatro na cidade de São Paulo.

73 FRACAROLLI. Entrevista concedida à Natália Batista em 20/10/2017.

74 Luiz Serra foi entrevistado no dia 18 de novembro de 2017, em sua residência, no bairro Bela Vista, em São Paulo. Sua relação com as artes cênicas começou enquanto estudante da EAD (Escola de Artes Dramáticas) da USP, onde se formou em 1964. Como já era ator profissional fez teste para *O Último Carro* e explicou para Neves que somente o personagem Cicatriz o interessava. Ingressou na montagem e ficou em cartaz durante toda a temporada. Ao final da peça, deu continuidade à sua carreira de ator. Atualmente reside na cidade de São Paulo e integra elencos de peças, filmes e novelas.

a sua impressão ao assistir à peça no Rio de Janeiro e depois a relação estabelecida com Cachimbo quando ele participou da montagem paulista.

E eu fui assistir por causa do Cachimbo. Cheguei lá, adorei a peça. Eu fiquei encantado com a peça. E falei pro Cachimbo: “Nossa Cachimbo, que peça! É um belo trabalho, muito bom seu trabalho!” Dos que vieram para São Paulo o Cachimbo acho que era o mais famoso, porque o Cachimbo frequentava a nossa roda, ele era famoso pra nós, mas até então o público não sabia quem era o Cachimbo. Era uma figura o Cachimbo. O Cachimbo era uma figura maravilhosa, maravilhosa.<sup>75</sup>

Ele se surpreendeu tanto com a peça quanto com a atuação de Cachimbo. Eles se conheciam porque Cachimbo havia morado um período em São Paulo antes de entrar para o elenco no Rio de Janeiro. Comenta, inclusive, que ele já era conhecido em São Paulo, porque frequentava a boêmia da cidade composta por sambistas e artistas.

Eduardo Zá<sup>76</sup>, que também fez parte do elenco da cidade de São Paulo, explicou que Cachimbo o ajudou a conseguir um papel na montagem paulista. Ele se tornou uma espécie de “amigo” do personagem interpretado por Cachimbo. Zá relembrou as histórias contadas por Cachimbo e sua contribuição para que ele fosse “percebido” por João das Neves.

O Cachimbo era um velhinho que eu fiquei ao lado dele e contava histórias do Lampião, que ele era de Alagoas, né? E conheceu... foi do grupo do Lampião, aquela coisa toda. E ele fazia *O Último Carro*. Aí, nesse vai e vem, escolhe daqui, escolhe dali, eu estava com pretensões de fazer um marginal que tivesse falas, etc. E no final o Cachimbo falou “não tem um

---

75 SERRA. Entrevista concedida à Natália Batista em 18/11/2017.

76 Eduardo Zá foi entrevistado no dia 24 de agosto de 2017, na Cooperativa Paulista de Teatro, em São Paulo. Antes de ingressar no elenco de *O Último Carro* já tinha atuado no Teatro Casarão e na montagem de Hamlet, dirigida por Flávio Rangel. Após o fim da temporada fez outros trabalhos como ator. Atualmente está afastado do teatro.

personagem pra você, mas fica aí do meu lado”, daí o João falou “Ah, é isso mesmo! Então você vai fazer esse sujeito, aí”! Eu acabei entrando e ficando<sup>77</sup>.

No relato é possível notar a forma como ele percebia o ator nordestino: um idoso e contador de histórias. Cachimbo ficou muito famoso por suas histórias e, talvez por isso, ficção e realidade se encontravam tão imbricadas em sua trajetória. No prefácio que João das Neves escreveu para o livro de Márcia Gatto, são descritas algumas das singularidades do artista enquanto representante do povo brasileiro.

O Cachimbo vai sempre conferir a fatura da vida. É por isso que está aí, namorando com a morte em flerte sem-vergonha pra ver se ela deixa que ele caminhe sempre ao lado dela, mas sem maiores intimidades. [...] E Cachimbo é mais que Cachimbo, Zé Júlio, Vitor, Ratinho, Juvenal, César, Deolindo, Hilário ou Marias. Cachimbo é o homônimo de muito heterônimos. [...] É o nosso povo, com seu lirismo, suas lutas, suas forças e também suas fraquezas. É uma coisa muito simples, muito simples mesmo. Fácil de compreender porque sempre aberto a compreensão: com a sabedoria das cabeças brancas dos homens do povo. E o sorriso das suas crianças (NEVES apud GATTO, 1978, p.1).

A relação com a morte é explicitada porque nas histórias contadas por Cachimbo ele sempre esteve por um triz: seja na atuação do PCB ou no bando de Lampião. Os vários nomes são as várias identidades por ele assumidas durante a vida. Para João das Neves, ele seria um representante do povo, exatamente por suas qualidades e contradições. Sua inserção na montagem ajudou a compreender que a proposta de um povo não idealizado se fez também na escolha de alguns integrantes da peça.

Não foi possível identificar a data de sua morte. Sabe-se de seu falecimento, pois ele foi mencionado em todas as entrevistas realizadas com os atores da peça. Não é estranho que não haja referências, já que a falta de diálogo com as classes populares não atinge apenas as artes,

---

77 ZÁ. Entrevista concedida à Natália Batista em 24/08/2017.

mas também a historiografia. Com este estudo de caso, pretendeu-se lançar olhares para sujeitos nem sempre contemplados pela história, buscando compreender a polifonia de memórias sobre como a peça ora dialogou, ora inseriu elementos concretos das classes populares brasileiras.

Verticalizar a discussão sobre um dos personagens da peça permitiu compreender a incorporação de um ator das classes populares em um ambiente elitista como o meio teatral. Não é de se espantar, que mesmo convivendo com artistas durante muitos anos e reiterando o seu desejo de atuar sua inserção tenha se dado muito tardiamente. Sua trajetória singular e a narrativa sobre a sua participação em várias experiências vinculadas a resistência política talvez também contribuíram para a sua entrada da peça. Em alguma medida, sua presença conseguia retomar a inexistente aliança entre a classe média e as classes populares. Além de aliviar a consciência dos artistas de esquerda, que segundo seu próprio relato, vibravam com o seu desempenho do dia de sua estreia.

Por mais interessante que seja analisar uma experiência individual, ela reitera o abismo existente entre as classes populares e o meio teatral, seja enquanto público ou enquanto artista. Talvez esta noção tenha contribuído para que João das Neves radicalizasse a experiência na cidade de São Paulo e ampliasse consideravelmente o número de não atores pertencentes as classes populares na montagem paulista.

## CAPÍTULO 5

# O PROCESSO DE MONTAGEM EM SÃO PAULO: PODE O POVO ESTAR NA BIENAL?

*O ÚLTIMO CARRO* ESTREOU NA BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE São Paulo no dia primeiro de outubro de 1977. Depois da grande repercussão no Rio de Janeiro, a peça ficou dez meses em cartaz no Pavilhão da Bienal e obteve muita repercussão no circuito artístico-cultural paulistano. Trata-se de outra montagem, realizada com novo elenco, ainda que sua equipe técnica tenha continuado a mesma. Sua presença na Bienal gerou muitas polêmicas que envolveram a classe teatral e artistas plásticos que não concordavam com a presença da peça no espaço.

A necessidade de escrever um capítulo sobre a montagem paulista se deu pelos elementos contundentes que a cercam. A ideia defendida é que a peça ampliou o seu engajamento em São Paulo, exatamente pelos novos personagens que começavam a entrar em cena na política, e que, por coincidência, eram uma parcela dos personagens de *O Último Carro*: os trabalhadores.

A partir da análise da documentação, foram identificados diálogos com a nova frente de resistência à ditadura formada pelos operários e pela esquerda católica. Foram encontrados registros da presença de *Dom Paulo Evaristo Arns*, que teria ido abençoar o elenco; e de Lula, que teria dado uma palestra sobre teatro e trabalhadores após uma apresentação comemorativa da peça. Diante desses dados que surgiram, foi feita uma investigação sobre como essas redes foram criadas e o contexto da cidade de São Paulo que permitiu essa associação.

Também foi analisada a polêmica com a classe teatral, que se deu pela opção da direção de fazer a seleção de elenco a partir de tipos físicos populares. O tipo físico almejado era aquele que podia ser

identificado como pertencente às classes populares. Essa proposta tinha como objetivo construir uma fotogenia do popular por meio de atores populares que possuíam também a experiência empírica. Para fazer o teste, não era necessário ser ator, mas sim ter um tipo físico popular. Por essa razão, a montagem de São Paulo teve um elenco completamente diferente da montagem carioca. A maioria dos selecionados eram oriundos das classes populares, o que permitiu, por exemplo, a participação de Fernando Ramos e todo o núcleo central do longa-metragem *Pixote, a lei do mais fraco*, dirigido por Hector Babenco em 1980.

Do ponto de vista da encenação, investigaram-se as novas relações estabelecidas entre arte e engajamento em um espaço eminentemente elitista como a Bienal; o processo de criação e adaptação ao novo espaço, o público frequentador da peça e a reação da crítica paulista. Em São Paulo, a dimensão de obra híbrida se intensifica a partir do momento em que é aberto o diálogo com outras estéticas e atores sociais.

### **5.1. O processo de montagem paulista: a procura do povo através dos “tipos físicos”**

O início da montagem em São Paulo rendeu muitas polêmicas na imprensa e no campo artístico. Existiu um grande debate sobre a demanda de *tipos físicos populares*, critério que João das Neves estabeleceu para selecionar os atores. A audição foi realizada na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) e teve início no dia nove de agosto de 1977. Interessante observar que se trata de uma instituição bastante elitizada e talvez esse fato tenha contribuído para a desistência de alguns candidatos que não se sentiriam a vontade no ambiente.

Do teste, participaram artistas conhecidos, estudantes de teatro e pessoas que nunca haviam atuado, mas se reconheciam nos tipos físicos divulgados pelo anúncio de jornal. Todos enfrentaram longas filas e, conforme o número de inscrição recebido, apresentavam-se nos dias indicados. De acordo com as fontes, entre trezentas e quinhentas pessoas comparecem ao teste, ao longo de três dias. Uma das críticas a este processo, de Hilton Viana, sintetiza a insatisfação pelo fato de a montagem não contar apenas com atores profissionais, mas também com pessoas das classes populares e sem formação artística.

Realmente o desemprego ronda o teatro brasileiro. Tanto que bastou o autor e diretor de *O Último Carro* anunciar testes, para que aparecessem quase 500 pessoas na FAAP. E o pior de tudo é que o diretor não deseja intérpretes, mas tipos. Tal como Passolini, prefere trabalhar com não atores, mas com tipos. E para trabalhar no espetáculo mencionado todos têm que parecer sofridos, subdesenvolvidos. [...] Os artistas não terão oportunidades, mas sim os aspirantes ao estrelato que possuem, não o talento comprovado, mas o tipo necessário (*Diário da Noite*, 13/08/1977).

Durante todo o processo de montagem o diretor foi questionado sobre essa opção. Ressalte-se, porém, que muitos atores selecionados no Rio de Janeiro também eram inexperientes, mas o fato de pertencerem à classe média não causou nenhum estranhamento ou resistência da classe artística. O incômodo, portanto, não derivava necessariamente da falta de experiência ou dos “tipos físicos”, mas de quem possuía esses corpos. Hilton Viana associa tipos populares a corpos sofridos e subdesenvolvidos. E, por isso, artistas “talentosos” e de classe média não teriam oportunidades.

No tom escolhido para divulgar a proposta do diretor, ficou clara a necessidade de separação do povo das artes dramáticas. No contexto de divulgação da reportagem, a discussão sobre lugar de fala ou mesmo as tentativas de inserção de artistas da periferia nos círculos culturais ainda eram muito incipientes. O estranhamento pode ter sido potencializado porque é exatamente nesse momento que discussões sobre o povo e seu papel na sociedade começavam a adentrar as discussões intelectuais, principalmente na cidade de São Paulo. Curiosamente a FAAP se encontra ao lado do Colégio Sion, onde ocorreu a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). Não deixa de ser singular que a “oficialização” das experiências populares esteja quase sempre vinculada aos bairros mais nobres.

Também são observadas na crítica, no entanto, posições antagônicas à de Hilton Viana sobre a iniciativa de João das Neves. Em reportagem não assinada também publicada no *Diário da Noite*, o jornalista afirma que a montagem traz uma novidade e que “transformaria jovens inexperientes em autênticos intérpretes. E depois no futuro espetáculo da Bienal o diretor necessitará de tipos bem característicos”

(Diário da Noite, 09/08/1977). Existe, nessa reportagem, uma divulgação sem juízos de valor e um olhar mais condescende com a questão, associado à crença de que a experiência poderia ser importante para a transformação da vida de pessoas que desejavam fazer teatro.

Em reportagem da *Folha de São Paulo*, o jornalista Moacir Amâncio analisa os bastidores do teste e explica que enquanto alguns comentavam sobre o valor hipotético dos salários, outros, que já estavam inseridos no campo teatral, queriam fazer a peça menos pelo dinheiro, e mais por sua importância no cenário cultural. Nesse contexto, entrevistou a atriz Isadora de Faria, vencedora do Prêmio Revelação em 1971, que esboçou suas críticas ao processo de seleção. De acordo com sua interpretação, a escolha pelo tipo físico “traz um perigo, pois a pessoa pode se revelar um péssimo profissional. E, afinal, um ator deve saber fazer um homem ou uma mulher do povo, como a peça exige. No entanto, diante das dificuldades para se encontrar um emprego não há outro jeito se não ficar plantada na fila” (*Folha de São Paulo*, 10/08/1977). Ela conclui explicando que não se tratava de uma crítica aos produtores, mas sim “a todo um esquema decorrente de uma série de coisas que vêm de longe. A falta de uma cultura teatral, por exemplo, é um dos fatores” (*Folha de São Paulo*, 10/08/1977).

Na mesma reportagem, ele entrevistou também João das Neves e pediu que ele explicasse qual era o tipo físico desejado. “O tipo físico dos atores deve ser o do usuário dos trens de subúrbio. O público, ao entrar, deve se sentir no trem. Não há personagens de destaque, o grande personagem é o povo brasileiro. Um mural, cada figura tem o seu peso” (*Folha de São Paulo*, 10/08/1977). O autor já havia descrito os tipos físicos desejados ainda no processo de divulgação dos testes, mas ainda assim muitos atores de classe média participaram da audição.

Percebe-se que, ainda no processo de seleção, a montagem já havia alcançado repercussão, tanto positiva como negativa. Como se tratava de uma peça de grande sucesso no Rio de Janeiro, o início dos testes foi amplamente divulgado na mídia. Com o elemento da seleção feito por tipos físicos, o público de possíveis artistas foi alargado. Marina Euzébio, por exemplo, atriz entrevistada para esta pesquisa, explicou que era cozinheira em um hospital da Vila Prudente e ficou sabendo da seleção pelo filho de uma colega de trabalho. O próprio Fernando Ramos foi levado ao teste por uma amiga de sua mãe, que identificava

nele as características desejadas pelo diretor. Esses exemplos serão aprofundados ao longo da análise, mas servem para demonstrar a ampliação dos sujeitos motivados a fazer teatro para além da classe artística.

Em meio às polêmicas relativas ao processo de seleção, Neves concedeu uma entrevista a Cláudia Alencar e Maria Lúcia Pereira no dia três de novembro de 1977, quando a peça já havia estreado. Esse documento foi localizado no Centro Cultural São Paulo e trata-se de um rico material de análise da relação da peça com o campo cultural do período. As duas entrevistadoras eram atrizes e provavelmente faziam parte do Sindicato dos Atores. Outras três entrevistas, localizadas no mesmo acervo, e realizadas pelas mesmas entrevistadoras e outro entrevistador de nome Carlinhos, foram feitas com Luiz Serra, Marina Euzébio e Carlão, atores da peça. Todas as entrevistas tinham como objetivo investigar a participação de não-atores. Em especial, na entrevista com Neves, o clima da conversa era de questionamento e ele foi arguido sobre a proposta dos tipos físicos, o valor do salário da equipe e o pagamento do cachê de ensaio integral.

Sobre a participação de não-atores houve um longo debate, no qual o diretor explicou a necessidade de se trabalhar com eles e buscou desconstruir a proposta de tipos físicos apenas por uma questão estética. A longa citação contribui para compreender diversos pontos do debate que Neves começava a instaurar e as tentativas de uma parcela da esquerda de inserir o elemento popular no teatro brasileiro.

Entrevistadora: Porque não atores profissionais e tipos...

João das Neves: É que não é isso. Não são 'tipos'. Esse negócio de 'tipos' tá muito...

Entrevistadora: Muito divulgado.

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 têm que ser as pessoas. Na medida em que essas pessoas são as pessoas e têm 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<sup>78</sup>.

Quatro elementos chamam a atenção no excerto: *i.* a postura questionadora da entrevistadora; *ii.* a justificativa estética e política para a inserção do povo; *iii.* o argumento da ampliação do mercado de trabalho com a formação de novos atores; e *iv.* a defesa de que o povo possa interpretar a si mesmo, em qualquer situação.

O primeiro aspecto se refere a uma análise mais ampla da entrevista e desse fragmento selecionado, em especial. Existe alguma tensão colocada na forma como as perguntas são conduzidas pelas entrevistadoras. A existência da transcrição e do áudio permitem identificar um clima de indagação, que se assemelha ao tom de outras críticas que já haviam saído na imprensa. A hipótese de que elas pertenciam ao Sindicato dos Atores surgiu a partir de um trecho da entrevista em que Neves responde uma questão sobre o pagamento integral do salário dos ensaios. Ele explica que, durante os ensaios, pagou dois terços do salário, seguindo o padrão das companhias de São Paulo. Elas afirmam

---

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

que as companhias estão completamente erradas e questionam se ele não entende ser uma contradição trabalhar com a temática popular e atuar como as companhias do mercado. E ele afirma: “Esse que é o problema, eu não vou transcender o que vocês fazem. Eu não vou poder fazer mais do que os outros fazem [...] isso é um problema do sindicato. O sindicato que tem que brigar com as companhias pra pagar integral os ensaios<sup>79</sup>”. Surge desse trecho a interpretação de que elas fariam parte do Sindicato dos Atores, a partir da expressão “*problema de vocês*”, como se elas pertencessem à instituição. De acordo com o bloco de entrevistas analisadas, elas pretendiam proteger o espaço destinado aos atores com formação e cercear a possibilidade de não atores se enveredarem pelo campo teatral.

No que tange aos aspectos estéticos e políticos, 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, 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 aqueles que tinham certos trejeitos e vícios de atuação. Em alguma medida, havia a 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 dos personagens que iriam interpretar.

Com relação aos aspectos políticos, 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 na condição de público, e, principalmente, de 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 deve ter causado estranhamento no público, acostumado a elencos majoritariamente brancos, mesmo em peças de temática popular, como *Gota D'Água* ou *Eles não usam black-tie*.

---

79 Ibidem.

O terceiro elemento destacado do fragmento de entrevista é a afirmação de João das Neves de que não tirou o trabalho dos atores profissionais, mas, ao contrário, ampliou o acesso ao mercado a partir do momento em que pessoas talentosas, mesmo que pertencentes às classes populares, puderam se inserir no mundo teatral, antes negado pela própria estrutura social brasileira. Novamente, defende-se que a peça anunciou *sintomas*<sup>80</sup> na medida em que fez leituras em seu contexto que seriam amplamente investigadas nas décadas seguintes por artistas vinculados à esquerda e ao debate racial e de gênero.

Por fim, destaca-se que, já à época, o diretor defendia um teatro que se apropriasse das características físicas dos personagens, evitando que atores negros ou velhos fossem interpretados por brancos ou jovens. Essa posição gera um estranhamento temporal, já que foi apenas nos últimos anos que este debate apareceu 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 nesse período, ainda que possuísse deslocamentos em relação ao conceito contemporâneo.

Na imagem do primeiro dia de testes, feita no Teatro da FAAP, é possível observar tanto a quantidade de pessoas como o perfil predominante. Existiu uma busca do popular para além do tema e da estilização. Tratava-se de um grande acontecimento no meio teatral e a possibilidade de abertura dos testes para não-atores possivelmente ampliou bastante o comparecimento. De acordo com as informações

---

80 Pelo menos duas peças podem ser mencionadas a esse respeito: *Madame Satã e Gota D'água {Preta}*. A primeira foi dirigida por João das Neves e Rodrigo Gerônimo em 2015. No ano de 2017, depois de uma conversa entre os diretores resolveram que Primorosa, personagem transexual apaixonada pelo personagem de Madame Satã, deveria ser interpretada por uma transexual e não por um ator hétero ou gay. Como existiam poucas atrizes trans, os diretores ensaiaram com Juhlia Santos para que ela pudesse integrar a montagem no papel de Primorosa. A segunda peça, *Gota D'água {Preta}*, estreou em 2019 com direção de Jé Oliveira. Contou com um elenco majoritariamente negro e contribuiu para a discussão sobre a necessidade de artistas negros interpretarem as narrativas sobre as classes populares. De modo geral, as duas peças evidenciam a problemática colocada na escolha do elenco de *O Último Carro*: a necessidade que os sujeitos possam interpretar a sua própria história e o papel do teatro na formação que atores que dificilmente conseguiram romper a rígida estrutura social e adentrar no campo teatral.

coletadas e a imagem acima, estima-se que mais de trezentos atores e aspirantes participaram da seleção. Outras fotografias mostram que a fila seguia até o hall do teatro, onde havia ainda mais candidatos.



**Foto 6:** Processo de seleção de elenco da peça *O Último Carro* em São Paulo. In: Acervo João das Neves, Teatro FAAP, 1977.

Com relação ao perfil dos interessados, tratava-se de um grupo bem heterogêneo, como mostra a fotografia. De acordo com a divulgação da imprensa, a classe artística participou em peso da seleção e, talvez, o diretor tenha tido dificuldades de selecionar os tipos físicos solicitados. Além disso, pela já analisada repercussão do teste, é provável que se tenham estabelecido relações entre “eles” (pessoas das classes populares e sem formação artística) e “nós” (atores e estudantes de classe média). O posicionamento do sindicato dos atores provavelmente contribuiu para esta distinção, além, é claro, da questão de classe construída socialmente.

No mesmo bloco de entrevistas analisadas anteriormente, Luiz Serra foi entrevistado por Carlinhos, que também parecia fazer parte do Sindicato dos Atores. Ele já era ator profissional e fez o personagem Cicatriz. O tom das perguntas é o mesmo daquelas que foram feitas a João das Neves, questionando mais uma vez o recurso a um elenco,

composto predominantemente por não atores das classes populares. Uma das perguntas gira em torno da diferença entre atores com e sem experiência. “Num plano, assim, técnico, você é um ator experimentado, você vem de uma série de experiências enriquecedoras. E... então, como é que você se sentiu ao lado dessas pessoas que pela primeira vez estão fazendo teatro<sup>81</sup>?” O ator responde sobre o processo de criação e explicita que o jogo de convivência com os companheiros estava sendo muito bom. “Eu me sinto aqui, dentro do “Último Carro”, como um deles. Embora eu seja um ator mais experiente que a maioria é. Mas eu me sinto como um deles. Sempre me comunico com eles como um deles. Como um ser humano<sup>82</sup>”. Não satisfeito com a resposta, o entrevistador procurou investigar aspectos técnicos da formação, indagando sobre a dimensão da experiência. “Como é que você se sente em relação a essas pessoas que não têm, assim, nada assim já construído dentro delas? Elas vão pra coisa, assim, virgens. E você já tem toda uma elaboração de ator.” A resposta do ator tentou desconstruir a pergunta e demonstrar outras possibilidades de aprendizado.

Pois é, apesar disso eu ainda aprendo muito com elas. Sabe?[...] No começo só eu, por exemplo, que chegava cedo e ficava esquentando voz e me preparando. E todo mundo estava por aí, conversando pra baixo e pra cima. Agora não, eles me veem... talvez pelo fato deles terem me visto trabalhando, me exercitando e tal, pra já entrar no espetáculo quente, preparado, uma grande parte deles já faz isso também.[...] E ao mesmo tempo aprendo deles aquilo que a gente como, vamos dizer, um cara calejado dentro da nossa profissão, a gente acaba perdendo. Que é a sensibilidade, a espontaneidade da coisa, do seu trabalho. Isso eu estou aprendendo com eles<sup>83</sup>.

A formulação da pergunta ignora qualquer possibilidade da experiência enquanto sujeito ter alguma importância para o trabalho.

---

81 SERRA, Luiz. Entrevista concedida a Carlinhos em 03/11/2077. Acervo Múltiplos, Centro Cultural São Paulo.

82 Ibidem.

83 SERRA, Luiz. Entrevista concedida a Carlinhos em 03/11/2077. Acervo Múltiplos, Centro Cultural São Paulo.

Percebe-se uma deslegitimação dos atores sem formação, que são tratados nas duas perguntas como “essas pessoas”. Existe quase uma inquietação pelo fato de um ator profissional legitimar outras experiências que não somente artísticas. Esses fragmentos demonstram o quanto esta opção polarizou o debate no campo teatral e fomentou novos olhares tanto para os atores profissionais quanto para os iniciantes.

Uma das participantes da peça sem experiência teatral prévia foi Marina Euzébio, selecionada nos testes para interpretar Zefa<sup>84</sup>, a mendiga companheira de Neves em cena.

Marina Euzébio: Ele leu o texto pra gente e eu me apaixonei pela Zefa. Aí ele começou a falar, falou, falou. Aí eu cara de pau, virei pra ele e falei assim: Eu queria tanto fazer essa personagem. Eu amei ela! (risos) Aí ele escolheu várias outras atrizes e começou a fazer o teste. Eu era cozinheira e tinha 24 anos. Aí eu fui fazer o teste, né? Morrendo de medo...que até pra subir o elevador eu estava: ai meu Deus, ai meu Deus! Um monte de gente profissional fazendo. Bom, aí fui e fiz o teste com ele, fiz já o teste com ele fazendo o personagem do mendigo e eu da mendiga. Bom, enfim. Fiz o teste e fui embora. Aí me chamaram.

Natália Batista: E você achou que foi bem no teste?

Marina Euzébio: Aí minha filha, eu não achei nada. Eu estava era apavorada. Um monte de atriz maravilhosa, né? Enfim. Aí me ligaram e pediram pra mim ir no Ibirapuera. Aí chegou lá ele falou: “Quem vai fazer o personagem da mendiga é a Marina Euzébio.” Aí! Que felicidade total! Enfim, aí começamos a ensaiar, aí graças a Deus fui super bem.<sup>85</sup>

Durante a entrevista com Marina Euzébio, era notável o quanto a experiência de atuar em *O Último Carro* foi marcante em sua vida. Após a peça, ela trabalhou como atriz por mais alguns anos. No mínimo, a experiência representou o acesso a um novo mercado de trabalho. Existe uma irreverência na fala e uma atitude corajosa ao falar

---

84 Marina Euzébio foi entrevistada no dia 28 de julho de 2018, na residência de sua filha, em São Paulo. Sua trajetória será analisada no tópico “*Estudo de caso ou quando o povo entra efetivamente em cena*”.

85 EUZÉBIO. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

com o diretor que gostaria de fazer a personagem, o que contrasta com o medo de concorrer com as atrizes profissionais. Sua atuação foi muito elogiada na imprensa, o que talvez tenha contribuído para romper com a divisão estabelecida entre “nós” e “eles”.

Assim como Marina Euzébio, foram selecionados outros atores oriundos das classes populares. De acordo com entrevista concedida por João das Neves, “Um dos casos mais emblemáticos desse elenco era o núcleo de jovens. Todos eles foram do núcleo que fez depois o Pixote. Todo aquele elenco de rapazes do Pixote o Babenco recolheu do O Último Carro<sup>86</sup>. Comparando o programa da peça com a ficha técnica do filme, é possível confirmar a informação de João das Neves. Pelo menos quatro atores de destaque no filme haviam atuado na montagem: Gilberto Moura, como Dito; Jorge Julião, como a travesti Lilica; Cláudio Bernardo, como Garotão, além do próprio Fernando Ramos, o ator que interpretou Pixote. Este dado permite compreender algumas singularidades no que tange à formação desse elenco.

Na entrevista já citada, realizada por Cláudia Alencar e Maria Lúcia, o diretor fala da proporcionalidade do elenco. “60% de pessoas que já faziam teatro e 40% de pessoas que não faziam teatro. Todos são profissionais (risos). 100% de profissionais (risos) Com todos os deveres e obrigações. Eu sei o que estou dizendo. São todos profissionais<sup>87</sup>”. Tentou-se uma abordagem descontraída para afirmar que, para além da divisão entre atores e não-atores, todos eram profissionais na medida em que foram selecionados e estavam desempenhando a sua função. Em entrevista realizada no ano de 2016, o relato se modificou quando perguntado sobre o elenco de São Paulo.

Era tudo gente nova, gente que estava começando, que nunca tinha feito teatro. Em São Paulo todos eram assim. Em São Paulo acho que eu tinha... eu só tinha o Luiz Serra, que era um ator já conhecido. E os dois atores que eu trouxe do Rio. Os outros eram todos atores que estavam começando, não eram atores, né? Tanto assim, que nesse teste que tinha 300 pessoas, tinha uns 50, 60 atores que eu não escolhi,

---

86 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

87 NEVES. Entrevista concedida Cláudia Alencar e Maria Lúcia Pereira em 03/11/2077. Acervo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

inclusive alguns atores que vieram a querer fazer *O Último Carro* e eu não fiz com eles. Até ficaram meio incomodados, acho que estavam achando que eu estava... Mas não é que eu não queria... Meu elenco é de outro tipo, eu tinha um negócio como se fosse um filme neorrealista, então eu não quero atores já formados e tal. Então, em São Paulo era todo o elenco... quase ninguém era ator.<sup>88</sup>

Talvez, no momento dos acontecimentos, Neves tenha preferido ocultar esses números. Como parte da classe artística e do sindicato estava insatisfeita com o processo de seleção e com a contratação de não-atores para a peça, pode ter havido uma tentativa de arrefecer o conflito, e, por isso, narrativas díspares. Com o tempo reconfigurado, já era possível assumir as características do elenco não profissional. A mesma proposta de formação de não-atores acompanhou o diretor ao longo de toda a sua carreira, contribuindo para a formação de muitos artistas das classes populares.

De acordo com o cotejamento do programa e as entrevistas que foram realizadas, estima-se que no elenco de trinta e sete pessoas, pelo menos sete eram atores profissionais. O restante era dividido entre estudantes de teatro e não-atores, um número consideravelmente elevado quando comparados às experiências teatrais inseridas dentro da lógica do mercado.

## **5.2. A Bienal Internacional de Arte de São Paulo: processo de negociação e mediação com o novo espaço**

De acordo com Neves, antes da Bienal, vários convites já tinham sido feitos para a montagem da peça em São Paulo, mas não haviam saído do papel diante do alto custo de produção do espetáculo. “Finalmente Lenine Tavares, propôs fazer o espetáculo em São Paulo. Depois de várias tramitações nós recebemos um convite da Bienal e com esse convite o Lenine pôde, enfim, levar, porque tinha um pequeno patrocínio da Bienal”.<sup>89</sup> Não foram encontradas muitas referências em relação ao produtor, mas é provável que ele fosse consolidado no campo cultural

---

88 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

89 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

paulista, pois *O Último Carro* era um empreendimento comercial arriscado e seria necessária alguma expertise para conseguir levar o público a um espaço pouco assimilado pelo meio teatral como a Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Em alguma medida, o aceno da Bienal contribuiu para a realização da temporada paulista. No dia dezenove de março de 1977, foi recebido o convite para integrar a mostra. “O Conselho da Bienal de São Paulo, em reunião de 11/02/77, sugeriu o nome de Vossa Senhoria - por suas pesquisas em Arte Não Catalogada - para integrar a representação brasileira na XIV Bienal Internacional de São Paulo<sup>90</sup>”. Eles solicitavam que a resposta fosse dada até o dia vinte de abril. Não é possível saber como se deu a negociação entre o artista e a Fundação, mas a documentação localizada no Acervo da Fundação Bienal de São Paulo permitiu algumas inferências.

O programa da peça e o catálogo da Bienal foram amplamente explorados para entender as relações que se estabeleceram entre eles. A vasta documentação localizada já sugere que se tratava de uma produção profissional, amplamente mediada pelos contratos assinados entre a montagem e a instituição. Como se tratava da XIV Bienal Internacional de Arte, é provável que já houvesse uma experiência que permitia maior burocratização do processo conquistado ao longo de outras bienais. No âmbito da produção, também foram localizados os balancetes dos meses de outubro, novembro e dezembro.

Antes de adentrar na análise da peça, é importante compreender minimamente o espaço social da Bienal e o lugar ocupado por ela no cenário paulistano. A I Bienal Internacional de Arte de São Paulo surgiu na esteira na fundação do MAM (Museu de Arte de São Paulo), em 1948. Francisco Matarazzo Sobrinho foi o idealizador dos dois projetos. Herdeiro do conde Francisco Matarazzo, imigrante italiano que havia feito fortuna no Brasil, tornou-se um mecenas das artes. A I Bienal ocorreu em 1951 e se inspirou na Bienal de Veneza. De acordo com Ivo Mesquita, “o programa visava à internacionalização do circuito artístico local, promovendo um confronto sistemático entre a produção artística nacional e a das regiões hegemônicas” (MESQUITA,

---

90 Carta Consulta Enviada a João das Neves. 1977. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

2001-2002: 75). O intercâmbio entre artistas e estetas foi uma marca que acompanhou todas as edições da Bienal, assim como a intenção de situar o Brasil no debate internacional e fomentar a imagem de um país moderno.

De acordo com Helena Pereira de Queiroz, a história das Bienais reflete as mudanças pelas quais o país passou durante os últimos sessenta anos. “Acompanhada de muita polêmica, discussão, interesses políticos, especulações e crises financeiras, cada Bienal trouxe uma reflexão crítica sobre o mundo da arte” (QUEIROZ, 2012, p. 29). Ainda que enriquecedor, não foi um objetivo deste trabalho fazer um estudo da história das Bienais, mas entender quais eram as propostas estéticas da XIV Bienal e quais as motivações para que João das Neves aceitasse integrá-la, mesmo com uma proposta bastante diferenciada como era a de *O Último Carro*.

O catálogo da mostra, publicado em outubro de 1977, traz informações importantes para a compreensão da participação de *O Último Carro* no XIV Bienal. Na capa é comunicada a duração de primeiro de outubro a dezoito de dezembro de 1977. Percebe-se que a data foi adiantada se comparada à que consta no convite enviado a João das Neves, que tinha como início o dia dezoito de outubro. A peça ocorreu no pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera. Constavam como patrocinadores a Prefeitura Municipal de São Paulo (Secretaria de Cultura), o Governo do Estado de São Paulo (Secretaria de Cultura) e o Governo Federal (Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia), Ministério da Educação e da Cultura, Funarte e Ministério das Relações Exteriores. É relevante observar que se trata de um evento mediado pelo Estado e fomentado por uma das principais famílias da elite paulistana. O homenageado da mostra foi Francisco Matarazzo Sobrinho, que havia falecido em 1977. Na página dedicada ao seu agradecimento, consta uma citação do trecho que ele proferira na abertura da edição anterior da Bienal. “Desta vez, a décima terceira edição, o que significa uma atividade de mais de um quarto de século. [...] Em minha opinião, a Bienal deve continuar, não só pelo que já fez pela Arte em nosso país, mas e principalmente pelo muito que poderá fazer”.<sup>91</sup> Entendido como o grande mecenas da Bienal, a homenagem de uma página do catálogo

---

91 Catálogo da Bienal de São Paulo, 1977:VII. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

acaba por reiterar o projeto, colocando em questão a longa duração, os avanços artísticos que trouxe para o país e uma projeção otimista de futuro da Bienal e do Brasil.

As páginas dedicadas à Comissão de Honra são numerosas e incluem figuras políticas, embaixadores e cônsules dos países participantes. Causa estranhamento que os três primeiros nomes sejam os do presidente-general Ernesto Geisel, Paulo Egydio Martins, governador do Estado de São Paulo e Olavo Egydio Setúbal, prefeito do Município de São Paulo. Todos eles, figuras importantes para a manutenção da ditadura militar. Nesse sentido, a relação da peça com o regime se amplia na temporada paulista, que além de negociar com o SNT, tem que aceitar as negociações que a Bienal faz enquanto projeto autônomo. Talvez, não sem contradição, João das Neves tenha aceitado o convite, tendo em vista a cadeia relacional a que ele teria que se vincular, ainda que indiretamente. Curioso que ele teve grande resistência à Rede Globo de Televisão, mas aceita o patrocínio do SNT e da Bienal, que traz junto com eles, a forte presença do Estado ditatorial.

No momento, constavam muitos nomes da Diretoria Executiva da Fundação Bienal de São Paulo, dos quais apenas dois assinam a documentação analisada. Luiz Fernando Rodrigues Alves, que tinha a função de 1.º Vice Presidente e Paulo Nathanael Pereira de Souza, superintendente.

A apresentação do catálogo foi assinada por Oscar P. Landmann, presidente da Fundação, que faz de seu texto um balanço de sua gestão. “Hoje apresentamos ao público uma Bienal que sofreu alterações radicais. Pela primeira vez ela foi programada por um Conselho de Arte, ao qual outorgamos completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de arte”.<sup>92</sup> O regulamento foi formulado pelo conselho e baseado em sete *Proposições Contemporâneas de Salas Confronto*. O Conselho de Arte e Cultura foi formado por Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi e Maria Cecília Martins Pimenta. De acordo com o texto apresentado pelo coletivo, “A Bienal deixa de ser, finalmente, um espaço de consagração, para se tornar um espaço de experimentação. O nivelamento

---

92 Catálogo da Bienal de São Paulo, 1977:1. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

das participações não será mais de caráter político, mas sim de criatividade”.<sup>93</sup> Se, por um lado, o texto aposta na experimentação em detrimento da consagração, por outro, pretende-se uma despolitização em função da criatividade, como se forma e conteúdo não pudessem coexistir. Este é o único momento que a palavra “político” aparece nos textos oficiais do catálogo, e mesmo assim para negá-la. A proposta da XIV Bienal faz uma opção de não tratar de nenhum elemento político nos seus textos ou proposições estéticas, ainda que sejam perceptíveis em diversos momentos. Muitas vezes são utilizadas palavras vagas ou substituições de termos canônicos como arte ou artista. Não é possível identificar se esta proposta parte do Conselho de Arte, ou se tinham orientações externas para evitar temas polêmicos.

Localizaram-se no acervo na Bienal as fichas de inscrição de *O Último Carro*, enviadas depois que João das Neves acenou positivamente ao convite. Segundo o conselho, foram elaboradas para “fornecer um conhecimento profundo e adequado de cada concorrente, realçando os motivos de sua participação. Abolimos a palavra artista, substituída por autor-autoria”. A utilização do termo “concorrente” se deve ao fato de as propostas artísticas concorrerem entre si pelo prêmio do Bienal. Nas fichas, podem-se observar informações como o currículo dos proponentes de *O Último Carro*, a definição da peça como “Arte Não Catalogada” e área de 1.000 metros quadrados solicitada para a montagem.

Foram selecionados sete eixos artísticos, nominados de Proposições Contemporâneas. De acordo com o conselho, foram recolhidas obras que visavam documentar as inquietudes da vida humana. Não foram utilizadas palavras de cunho político, ainda que o discurso em si busque investigar dimensões para além da estética. Por não se tratar de um texto diretivo, abrem-se possibilidades interpretativas que acabam por tangenciar também a dimensão política. A primeira das sete Proposições Contemporâneas foi a “*Arqueologia do Urbano*”, que buscou estabelecer a relação entre o homem e a cidade, assim como suas constantes modificações. Na categoria “*Recuperação da Paisagem*,” o objetivo foi refletir a modificação das paisagens naturais, documentando a destruição ou conservação fomentada pelo homem. A

---

93 Catálogo da Bienal de São Paulo, 1977:2. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

proposta de *Arte Catastrófica* parte do conflito semântico da palavra. Para o Conselho de Arte, a catástrofe não era nada senão uma ruptura, uma perturbação da rotina de um sistema qualquer. A categoria “*Video Arte*” tinha a função documental, no sentido de mostrar o caminho percorrido ao longo de seus dezesseis anos de existência. A continuidade e sua expressão foram os principais eixos. A “*Poesia Espacial*” teve duas funções: uma de divulgação do poema literário, que se tornou visual, e outra de utilização do espaço por autores plásticos visuais. Em “*Muro como suporte de Obras*”, o foco foi dar ênfase aos muros que há séculos convivem com a humanidade, entendidos como elementos híbridos que podem dividir ou unificar.

Na última categoria, intitulada “*Arte Não Catalogada*”, foi inserido *O Último Carro*. Os participantes são conceituados como “pesquisadores de projetos ainda não classificados pelo consumo, nem codificados pela crítica. Eventualmente os que aderiram, a partir da XIV Bienal serão reconhecíveis dentro do “sistema de arte” passando a ter nova identidade<sup>94</sup>”. Parece contraditório visualizar a peça dentro desta categoria. Essa classificação parece mais uma estratégia de localizá-la fora do circuito das artes plásticas, do que uma inserção no campo sugerido. Como indicado nos capítulos anteriores, o espetáculo já estava inserido dentro da lógica do mercado e era conhecido no panorama artístico-cultural. Se a temporada de São Paulo inegavelmente inaugura novos elementos, eles não estavam relacionados a dimensões da obra enquanto produto cultural.

No total, mais de 36 países participaram da Bienal. Na listagem geral de participantes, João das Neves aparece como autor convidado, na categoria *Arte Não Catalogada*. Na mesma categoria consta *A lenda do Vale da Lua*, peça infantil com texto de João das Neves e direção de Mário Masetti. É provável que a inserção de *O Último Carro* proporcionou as negociações para a temporada da peça infantil, também de autoria de Neves. É interessante porque em grande parte da documentação analisada as duas peças aparecem juntas.

A apresentação do diretor no catálogo é iniciada com uma pequena biografia e prêmios recebidos pela peça. Ele é identificado como autor, diretor e ator teatral. Já a montagem é apresentada por meio de

---

94 Catálogo da Bienal de São Paulo, 1977:3. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

alguns dados: “ÚLTIMO CARRO, 1976. Peça teatral. Autor, diretor e ator: João das Neves. Produtor: Lenine Tavares Produções. Cenógrafo: Germano Blum. Sonorização: Rufo Herrera. Elenco composto de 35 elementos. Área: 1.000 m<sup>2</sup>”.<sup>95</sup> Constam dados básicos que demonstram que não parecia se tratar de um evento teatral. A utilização da palavra elementos ao invés de atores e a definição da área revelam relativo deslocamento da montagem no evento, que se radicalizaria no momento da premiação, de acordo com a interpretação de João das Neves formulada posteriormente.

O Último Carro acabou concorrendo ao primeiro prêmio da Bienal! (risos) E... acabou não ganhando o primeiro prêmio, inclusive... Teve um pequeno movimento de alguns artistas plásticos, propriamente dito, contra a possibilidade de *O Último Carro* ser premiado, porque nós somos uma obra de teatro. Acho, inclusive, um movimento justo, porque embora ela abrisse esse espaço que eles chamavam de Arte Não Catalogada, era uma Bienal de artes plásticas, né? Então seria um pouco uma aberração uma peça de teatro ganhar o prêmio. Mas ela acabou ganhando o prêmio de Arte Não Catalogada<sup>96</sup>.

A declaração reforça esse relativo deslocamento da montagem no espaço da Bienal e na relação com os artistas plásticos. Por motivos diferentes, artistas de teatro e das artes plásticas tiveram tensionamentos com a peça. Essa perspectiva ajuda a compreender as inquietações que a proposta trazia também no âmbito estético.

O recibo do prêmio de Arte Não Catalogada entregue a João das Neves foi enviado no dia 27 de novembro de 1977, no valor de CR\$ 50.000, com CR\$ 4.000 de descontos. O valor de um prêmio individual parece bem significativo para a época, principalmente quando se analisa o documento em que consta o pedido de patrocínio da Fundação Bienal ao SNT para os espetáculos *O Último Carro* e *A Lenda do Vale da Lua*. Assinado por Luiz Fernando Rodrigues Alves, vice-presidente da Bienal, o documento foi enviado para Orlando Miranda, diretor do SNT.

---

95 Catálogo da Bienal de São Paulo, 1977:79. Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

96 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

Seria necessário para tanto uma verba de CR\$ 350.000,00 (trezentos e cinquenta mil cruzeiros) que seria utilizada da seguinte forma:

a) Montagem e aparelhagem do espaço cênico - CR\$ 50.000,00

b) Verba para 12 apresentações da peça “A Lenda do Vale da Lua” com ingressos cobrados a CR\$ 10,00 (dez cruzeiros) CR\$ 100.000,00

c) Verba para a peça “O Último Carro”, que fará durante toda a temporada da mesma, uma sessão semanal cobrando ingressos com 50% (cinquenta por cento) de desconto. CR\$ 200.000,00

Certos de que este convênio seria o início de um trabalho conjunto que poderá ser desenvolvido por esse Serviço e a Fundação Bienal de São Paulo em benefício do teatro brasileiro, aguardamos um pronunciamento de Vossa Senhoria<sup>97</sup>.

A documentação confirma alguns aspectos importantes: *i.* a tentativa de aproximação do teatro com as artes plásticas; *ii.* alternativas para reduzir o preço do ingresso; e *iii.* o valor considerável do prêmio de Arte não Catalogada, se comparado ao valor total do pedido de CR\$ 350.000,00. No que tange ao financiamento de *O Último Carro*, de 200.000,00 o valor premiação do diretor era de ¼ da montagem integral da peça, ou seja, 50.000,00 cruzeiros.

Percebe-se também que a relação de dependência da peça foi ampliada para além do SNT. Na montagem carioca, apenas o Serviço Nacional de Teatro era elencado como patrocinador. No programa da peça de São Paulo, constam como patrocinadores o Serviço Nacional de Teatro, o Ministério da Educação e Cultura, a Fundação Bienal de São Paulo e a Secretaria Municipal de Cultura<sup>98</sup>. É provável que as negociações e mediações tenham se ampliado. Se antes a peça estava no Teatro Opinião, com produção do próprio João das Neves e o patrocínio de montagem do SNT, agora ela se encontrava em um espaço alugado, com a produção de Lenine Tavares e financiada em parte pela Bienal (que possuía diversas fontes de patrocínio), além do próprio SNT.

---

97 Pedido de patrocínio da Fundação Bienal ao SNT. 1977. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

98 Programa na peça *O Último Carro*. Temporada Bienal Internacional de São Paulo. 1977. Acervo Digital da Unesp, São Paulo.

De acordo com a documentação, o aluguel do espaço utilizado dentro da Bienal Internacional de Arte de São Paulo custava CR\$ 10.000,00 por mês e toda a mediação sobre ele deveria ser realizada tanto com a Fundação Bienal quanto com o Ibirapuera. Foi localizada uma carta da Bienal para a administração do parque explicando a necessidade de sinalização do espaço para guiar o público até o local da apresentação.

Nem sempre o público consegue localizá-la, dada a vastidão do Parque Ibirapuera. Faz-se necessário sinalizar intensamente os caminhos que levam ao Pavilhão e a rampa de entrada. Solicitamos autorização para que a empresa Lenine Tavares possa fixar indicações como a que vai em anexo, durante o tempo de apresentação da peça.<sup>99</sup>

Percebe-se que era necessária a aprovação do material previamente, assim como se pode notar a dificuldade de localização do teatro. São questões novas que surgiram na montagem paulista, além das complexas relações entre a classe artística e a proposta do espetáculo, já citadas anteriormente.

Para a Bienal, a experiência de contar com uma peça durante a exposição pareceu relevante. Mesmo porque, ela continuou em cartaz no mesmo espaço por mais um ano após o fim da exposição. No relatório da XIV Bienal, enviado junto com um pedido de patrocínio à Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo, é mencionada a presença da peça como um elemento capaz de agregar valor ao pedido.

A XIV Bienal Internacional de Artes Plásticas cujo evento desenvolveu-se no período de 01/10/77 a 30/11/77, com a participação do cinema e teatro tanto com a participação de João das Neves, com as peças *O Último Carro* e *A lenda do vale da lua*. A Bienal foi visitada por 70 mil admiradores de arte, tendo sido, a exemplo de outros anos, montado sistema de visitação estudantil com ingresso gratuito. A Bienal aplicou CR\$ 537.000,00 em pagamento de prêmios

---

99 Solicitação da Bienal para a administração do Parque Ibirapuera. 1977. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

as obras de melhor qualidade apresentadas mediante julgamento do júri internacional.<sup>100</sup>

Os números são significativos e apontam a ampliação do público da Bienal com a entrada do teatro e do cinema na programação. Os ingressos gratuitos e os preços reduzidos, o que foi possível pelo financiamento do SNT, também contribuíram para o número expressivo. É interessante observar a continuidade da peça no espaço da Bienal e a sua divulgação em um relatório de uma Bienal Internacional de Arte.

No que tange à relação burocrática com a Bienal, foram analisadas predominantemente fontes oficiais, localizadas no Acervo da Fundação Bienal de São Paulo. Pretende-se agora compreender, por meio das fontes orais, a percepção de alguns atores sobre a experiência de atuar nesse espaço. Ainda que todos a tratem como positiva, partem de perspectivas diferenciadas. A pergunta foi construída em torno da imagem que eles tinham da Bienal e de como foi atuar naquele espaço.

Nanaia de Simas<sup>101</sup> era na época uma estudante de teatro de classe média que havia assistido a alguns espetáculos do *Grupo Opinião* no Rio de Janeiro. Sua reflexão girou mais em torno das inovações estéticas.

Eu achava inovador e acho ainda! Você entendeu? Porque não tenho mais visto, assim, de ter essa categoria teatro, dentro de uma Bienal. Então eu só achei muito bom, muito legal. Mas, inovador, sim. E atraía bastante público, né? Porque eram pessoas que iam pra Bienal, ficavam sabendo da peça, né? Que não era uma época que tinha uma divulgação tão boa como agora, e vice-versa também, pessoas que iam, acabavam visitando a Bienal, então, acho que foi uma parceria interessante, né, de teatro com artes plásticas.<sup>102</sup>

---

100 Relatório de Atividades da XIV Bienal. 1977. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

101 Nanaia de Simas foi entrevistada no dia 24 de agosto de 2017, em um café da Rua Augusta, em São Paulo. Antes de ingressar no elenco de *O Último Carro*, atuava no teatro amador e profissionalizou-se na montagem. Morava em Sorocaba e diariamente se deslocava para atuar na montagem. Após o fim da temporada deu sequência à carreira e atualmente trabalha como diretora e atriz na cidade de Sorocaba.

102 SIMAS. Entrevista concedida à Natália Batista em 25/11/2017.

Ela menciona o intercâmbio entre o público da Bienal e o público de teatro, que se hibridavam a partir das duas propostas. Seu relato permite entender o interesse da Bienal de divulgar a peça no seu relatório. É provável que o público tenha se ampliado a partir do entrecruzamento das duas linguagens artísticas. Para Luiz Serra, a participação do espetáculo integrando a Bienal ocorreu sob a resistência de vários artistas plásticos, que não gostaram da mistura entre as duas artes. “Foi muito criticado, assim, pelos mais conservadores, né? Porque a Bienal era uma coisa de arte moderna e tal, mas a proposta era essa mesmo, né? Então, era um espetáculo que fazia parte, encerrando o período diário da exposição”<sup>103</sup>. Essa visão corrobora o depoimento de João das Neves sobre a resistência da classe artística com a premiação da peça na categoria de Artes Plásticas e, talvez, com a própria presença da peça no local.

Para Salete Fracarolli, a ida de *O Último Carro* para a Bienal inaugura a ocupação de espaços alternativos, hoje bastante comum na arte teatral.

Na época a Bienal era o máximo! Lotava de gente e foi a coisa mais inusitada. Hoje em dia as pessoas fazem muito teatro em espaços não convencionais, na rua... na rua sempre se fez, mas eu quero dizer, em espaços alternativos mesmo, né? E era novidade, também, isso aqui em São Paulo, não era dentro de um teatro, não era numa caixa preta. Era num espaço onde... a Bienal lotava! As pessoas iam mesmo à Bienal e ficavam sabendo dessa montagem. Tem muita reportagem, saía crítica no teatro... nos jornais, tinha bastante divulgação e fazia fila de voltar gente!<sup>104</sup>

O número de espectadores também é algo a se considerar. Os atores, em geral, viram com bons olhos a experiência da Bienal em muitos sentidos, principalmente no que se refere à dimensão do público. Cabe-se questionar se, caso a peça fosse encenada em outro espaço, ela teria essa repercussão. Talvez sim, devido a seu sucesso no Rio de Janeiro, mas, a Bienal potencializou a singularidade da proposta.

---

103 SERRA. Entrevista concedida à Natália Batista em 18/11/2017.

104 FRACAROLLI. Entrevista concedida à Natália Batista em 20/10/2017.

Jorge Julião<sup>105</sup>, quando perguntado sobre a experiência, fez questão de definir que sua visão partia de um ponto de vista muito individual, exatamente porque se tratava de seu primeiro trabalho.

Eu vou dizer minha experiência, né? Porque foi minha primeira experiência profissional, então tudo que acontecia era muito bacana, você entende? (Risos) Então, se eu for reclamar de alguma coisa eu vou estar fazendo um gênero, porque eu adorava ir pra lá, adorava fazer o espetáculo, adorava o personagem, eu peguei um personagem que eu fiquei apaixonado.<sup>106</sup>

Para Marina Euzébio, tratava-se de uma experiência inovadora em todos os sentidos, tendo em vista a sua trajetória pessoal e o fato de ser a primeira incursão no mundo teatral que ela vivenciou.

Um lugar de eventos. Jamais imaginei que eu iria entrar na Bienal. Que pra mim era coisa de rico e que ia pagar caro pra entrar. Então nunca fui. Nunca fui. E depois fui ver que não era nada disso. Depois que passou, fui, trabalhei lá, e tudo. Falei, pô, achei que eu ia pagar o fim do mundo. Também nunca mais fui. Falta de tempo. Não dava tempo não. Correria. Minha vida é correria e sempre foi.<sup>107</sup>

Embora todos os entrevistados demonstrassem alguma deferência à Bienal, ela foi a única entrevistada que tinha uma relação mais clara de não pertencimento àquele espaço. No passado, por enxergá-lo como um espaço de ricos e, no presente, pela falta de tempo. Se hoje ela percebe que não se trata um lugar exclusivamente de ricos, o

---

105 Jorge Julião foi entrevistado no dia 19 de outubro de 2017, no Teatro Commune, na Rua da Consolação, em São Paulo. Era estudante de psicologia e na universidade teve notícias do teste para a montagem. Antes de ingressar no elenco de *O Último Carro* nunca tinha feito teatro e não sabia nada sobre a montagem. Foi selecionado para fazer personagem Beto, namorado de Mariinha, que tinha grande participação na peça. Ao final da temporada, ele integrou o elenco de *Pixote, a lei do mais fraco* interpretando a travesti Lilica. Atualmente ministra aulas de teatro para idosos na cidade de São Paulo.

106 JULIÃO. Entrevista concedida à Natália Batista em 19/10/2017.

107 EUZÉBIO. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

trabalho como cuidadora de idosos, sua profissão atual, a ocupa completamente. Em alguma medida, a demanda da vida material continua exercendo relativo poder nas suas escolhas.

É interessante observar como os entrevistados reagiram à mesma pergunta. Cada um respondeu a partir de sua relação com o espaço, alguns enfatizando a dimensão material e outros a estética e o público. No geral, percebe-se a aceitação da Bienal Internacional de Arte de São Paulo como um lugar que contribuiu para a projeção da peça em outros circuitos artísticos, além da modificação de perspectiva que o espaço proporcionou para alguns atores. Esse exercício memorialístico parece potente na medida em que permite olhares polifônicos para o mesmo evento. A pluralidade de sujeitos permitiu uma visão diversificada do elenco, que será ampliada para outras temáticas no decorrer deste capítulo.

### **5.3. Elementos de uma nova configuração: encenação, crítica e repercussão**

A peça fez uma longa temporada na cidade de São Paulo. A duração talvez tenha surpreendido até mesmo seus produtores, que a princípio tinham como expectativa ficar em cartaz apenas durante o evento. A estreia<sup>108</sup> ocorreu na abertura da Bienal Internacional de Arte, no dia primeiro de outubro de 1977 e, integrando a programação do evento, ficou em cartaz até dezoito de dezembro. Nesse intervalo comemorou-se o marco de quinhentas apresentações<sup>109</sup> no dia 23 de novembro. Observa-se que, mesmo com uma nova montagem, que teve o elenco totalmente modificado, o diretor considerou a somatória das duas temporadas para marcar a efeméride. Isso contribuiu para visualizar a noção de *projeto autoral* e sua intenção de continuidade de uma mesma proposta central.

No dia quatorze de fevereiro de 1978, a peça reestreada<sup>110</sup> no Pavilhão da Bienal, iniciando uma nova temporada. No dia dezesseis de março,

---

108 O Último Carro vai partir essa noite. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 outubro 1977.

109 Uma festa para “O Último Carro”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 23 novembro 1977.

110 A peça mais premiada volta ao cartaz: “O Último Carro”. *A Gazeta*, São Paulo, 16 fevereiro 1978.

completou dois anos<sup>111</sup> em cartaz e, no dia 21 de maio, comemorou setecentas apresentações<sup>112</sup>. Todas essas efemérides foram comemoradas com o elenco e amplamente divulgadas na imprensa. Foi por esse meio que se tornou possível localizá-las, já que a documentação oficial é composta predominantemente de contratos.

Os marcos de início e final da temporada foram localizados nos documentos relativos ao aluguel do espaço. O contrato tem elementos interessantes para análise, e foi assinado por João das Neves e Luiz Fernando Rodrigues Alves. Ele indica aluguel para o período de 14/02/78 a 14/06/78 no valor de CR\$ 10.000,00 e determina que “A Contratada se obriga a entregar até o dia 23 de junho de 1978 à Contratante o setor onde está instalado o teatro, totalmente desocupado”<sup>113</sup> Entende-se que a temporada durou até quatorze de junho, mas a produção teria nove dias para desmontar o cenário e entregar o espaço organizado. A peça ficou em cartaz de fevereiro a junho, com intervalo de aproximadamente um mês. Depois desse período não se localizou nenhuma fonte informando que a peça tenha sido montada profissionalmente, apenas por grupos amadores ou escolas de artes cênicas.

Na análise da montagem em São Paulo, não serão investigadas dimensões estéticas como a música, o cenário ou o texto. A proposta é entender como esses elementos foram incorporados ao espaço da Bienal e por novos atores. Depois do processo de testes, iniciou-se efetivamente o processo de montagem.

Os testes ocorreram no início de agosto e o espetáculo estreou no primeiro dia de outubro. Foram aproximadamente dois meses de ensaios, tempo reduzido se forem consideradas as características da encenação e a reduzida experiência do elenco no que se refere à arte teatral. De acordo com o diretor, ele ensaiava quatorze horas por dia e, os atores, em torno de seis horas. “Tinha quatro horas de ensaio coletivo e sempre duas horas de cenas separadas. Isso, por um lado, fazia com que o ensaio rendesse muito, né? Já estava todo mundo dono de

---

111 VIANA, Hilton. “Último Carro”. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 março 1978.

112 LUCIA, Maria. 700 apresentações de “O Último Carro”. *A Gazeta*, São Paulo, 23 maio 1978.

113 Contrato entre Bienal e Grupo Opinião para uso do Pavilhão. 1977. Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

seus papéis, ou encaminhando seus papéis, né?<sup>114</sup> Talvez, esse processo, que já havia sido adotado no Rio de Janeiro anteriormente, tenha tornado possível um período de ensaios mais curto, exatamente por se tratar de uma remontagem. O diretor já sabia de antemão os objetivos que ele pretendia alcançar e a forma final que a peça deveria ter. Em contraposição, no Rio de Janeiro não era possível prever os desfechos estéticos que a peça assumiria e como alcançá-los. Na capital paulista, a estrutura geral da peça existia, e era necessário apenas a adaptação ao espaço e a construção dos atores, que seria o único elemento desconhecido se comparado com os outros aspectos cênicos anteriormente criados.

Em uma das entrevistas realizadas com João das Neves, ele descreveu pelo menos duas estratégias utilizadas para trabalhar com os atores durante o processo de montagem. Um aquecimento adaptado ao espaço e o processo de criação, que incluiu a construção dos personagens e 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 viajavam nesses trens, nesses vagões, a maioria operário da construção civil, lavadeiras, empregada doméstica, que tinham trabalhado muito o dia inteiro.<sup>115</sup>

Com o exercício diário, o diretor trabalhou duas perspectivas no mesmo processo. Uma aproximação com o universo dos atores oriundos das classes populares (por meio do futebol) e uma tentativa de alcançar o estado de estafa física dos usuários do trem. É uma estratégia singular porque opta por trabalhar com processos cênicos que façam

---

114 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

115 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

sentido aos atores recém-chegados. Parece ter existido um cuidado, não só de transposição de linguagem, como também de método.

Em processo semelhante ao do Rio de Janeiro, durante os ensaios e depois que a peça entrou em cartaz, o diretor propôs uma espécie de laboratório de interpretação, em que o grupo se reunia para estudar teóricos teatrais e investigar possibilidades de ampliação do fazer cênico. É provável que cada coletivo tenha reagido à proposta de uma maneira diferenciada. O elenco do Rio de Janeiro foi composto por pessoas de classe média que se dedicaram integralmente à montagem. Já em São Paulo, através das entrevistas, foi possível perceber que alguns atores tiveram dificuldade de conciliar estudos teatrais e outras atividades laborais. João das Neves faz outra leitura do 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?<sup>116</sup>

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 sociais. Nas entrevistas realizadas com os atores, foi perguntado sobre o processo de criação. Por se tratar de perguntas menos diretas e mais abertas, cada ator elencou os elementos que fizeram mais sentido para a sua experiência.

Amilton Ferreira<sup>117</sup>, por exemplo, tinha, na época, dezessete anos e lembrou-se da agilidade com que a peça foi montada. “Foi bem

---

116 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

117 Amilton Ferreira foi entrevistado no dia 24 de agosto de 2017, na Cooperativa Paulista de Teatro, em São Paulo. Começou sua carreira fazendo teatro amador em escolas e clubes. *O Último Carro* foi a sua primeira experiência profissional e tinha 17 anos quando foi selecionado. Após a montagem, trabalhou em alguns espetáculos, mas por questões financeiras se tornou auxiliar de escritório. Voltou para o teatro, mas em outras funções fora da atuação. Atualmente trabalha como animador de festas infantis e produtor cultural.

rápido! Foi bem corrido, né? Bem corrido, porque eu acho que a gente tinha um tempo pra estrear, não é?”<sup>118</sup> Lembrou também que trabalhou na divulgação da peça: “O pessoal não divulgava muito e eu falei: “João, posso ajudar?” Ele falou: “Pode!” Aí eu comecei... ficava ligando pra televisão, né? Almoço com as estrelas eu fui umas dez vezes, um monte de programa que tinha no rádio eu ia”<sup>119</sup> Como trata-se de sua primeira experiência profissional é bem provável que ele tenha se envolvido nas diversas esferas do fazer e produzir relacionado ao teatro. Do processo de montagem, ele não tinha lembranças.

Nanaia de Simas, por sua vez, teve como eixo a vivacidade da experiência. “O processo do João é 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 uma realidade, uma carga. Era uma coisa de vivência mesmo”.<sup>120</sup> Ela atribui uma busca de verdade na montagem e entende que ela foi trazida principalmente pelos não-atores. A “carga” que menciona, possivelmente, tem relação com as dificuldades materiais dos sujeitos e a própria condição de pobres em um país em desenvolvimento.

Ainda hoje 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. Eu sempre cito o João nas minhas aulas. Nós fazíamos um histórico do personagem, uma vida por trás, pra entender porque que eles estavam ali”.<sup>121</sup> 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 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 processo continuou depois da estreia, mas também na formação dos futuros artistas. De acordo com o relato, trabalharam-se também aspectos individuais de criação, em que cada ator construiu o histórico

---

118 FERREIRA. Entrevista concedida à Natália Batista em 24/08/2017.

119 Ibidem.

120 SIMAS. Entrevista concedida à Natália Batista em 25/11/2017.

121 JULIÃO. Entrevista concedida à Natália Batista em 19/10/2017.

de seu personagem e lhe atribuiu características físicas e subjetivas que seriam transferidas para a cena no processo de construção corporal e facial. Ambos são processos estéticos elaborados e mostram que não parecia existir um desprezo com relação à 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 sua posição é marcada por essa experiência anterior e uma reflexão política bastante diferenciada, se comparado com os 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 “ahhahhaah!” [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.<sup>122</sup>

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 respeitoso é associado ao seu posicionamento político e não a uma característica de direção. O trecho indica que a relação com os não-atores foi possível também por essas singularidades da direção, seja como método ou como princípio político na condução do processo.

O pesquisador de teatro Edélcio Mostaço<sup>123</sup>, que trabalhou na pro-

---

122 ZÁ. Entrevista concedida à Natália Batista em 24/08/2017.

123 Edélcio Mostaço foi entrevistado no dia 21 de julho de 2018, na cidade de Brasília. Ele trabalhava na empresa Lenine Tavares Produções e fez a produção da montagem paulista. Sua inserção foi primeiro enquanto produtor executivo, e depois um ator, fazendo uma substituição. Poucos anos depois da montagem escreveu o livro “*Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*”. Atualmente é professor do curso de

dução 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 explora o 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 para o ator. 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.<sup>124</sup>

Ele avaliou que esse processo contribuiu para o efeito final da peça, que acabou operando com tipos físicos que trouxeram o realismo para a montagem, mas que tinham também um treinamento que não se sustentou apenas na aparência de “povo”. A peça é um exemplo de como pessoas sem estudo escolar formal podem acessar outros lugares em um processo de formação que possibilite outras experiências. Talvez, apontasse caminhos para o impasse que buscava ser respondido pelo menos desde *Eles não usam black-tie*: como inserir o povo em cena? A resposta de *O Último Carro* era clara: o povo só estará em cena quando ele puder representar a si mesmo, e de preferência, em um processo artístico formativo.

Outro elemento que contribuiu para o processo de criação foram os laboratórios realizados nos trens e periferias de São Paulo. Desse

---

Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina.

124 MOSTAÇO. Entrevista concedida à Natália Batista em 21/07/2018.

processo, localizou-se mais de cinquenta fotografias de um dos dias de laboratório. No caso do elenco de São Paulo, a maioria já conhecia o trem, pois muitos eram moradores da periferia. A elaboração estava mais na forma do olhar do que na descoberta do local, como se dera no Rio de Janeiro. As fotografias foram tiradas em três lugares distintos: dentro do trem, nas mediações das estações e na plataforma. Pelas fotos, entende-se que o objetivo do laboratório era que atores se misturassem com os usuários de maneira a não ser possível diferenciar artistas e transeuntes.



**Foto 7:** Foto do laboratório de criação da peça *O Último Carro* no trem ferroviário da cidade de São Paulo. Acervo João das Neves.

No mês seguinte à estreia, João das Neves falou sobre esse processo ao jornal *Última Hora*. “Tanto no Rio como em São Paulo, eu levei o elenco para andar nos trens, nos horários mais variados possíveis. Não adianta o ator ter apenas talento, precisa de conhecimento crítico da realidade, precisam se impregnar criticamente do ambiente” (*Última Hora*, 23/11/1977). Na entrevista, o objetivo de construção de personagem ficou em segundo plano e o conhecimento crítico da realidade, em primeiro.

Trata-se de um material relevante para compreender a criação e a inserção dos atores em contato com a matéria-prima de sua criação: o humano. A própria estética incutida nas fotos opera com uma

dimensão realista. Parece mais uma cena cotidiana do que um processo de criação artística. Na foto abaixo, o único personagem identificado foi Cachimbo (primeiro da esquerda para a direita). É perceptível que seus trajes e expressão corporal já se encontravam em sintonia com o ambiente a ser explorado.



**Foto 8:** Foto do laboratório de criação da peça *O Último Carro* na saída do trem ferroviário da cidade de São Paulo. Acervo João das Neves.

Na memória dos atores que mencionaram o laboratório, foi lembrada primordialmente a contribuição para o processo de composição de personagem e não para se impregnar do ambiente. Provavelmente porque eles já estivessem impregnados pela realidade em que viviam. “A gente foi fazer laboratório numa praça, cheia de mendigos. Eu fiquei observando. É desse jeito que eu sinto em fazer. E peguei maravilhosamente...Desde o começo eu já tinha pegado, né? Mas vivendo aquilo peguei mais ainda. Maravilhoso.”<sup>125</sup> Para Marina Euzébio, o processo contribuiu para identificar aspectos de como ela gostaria de compor a mendiga Zefa, por isso, em sua entrevista, faz referência à praça “cheia

---

125 EUZÉBIO, Marina. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

de mendigos”. Ainda que afirme ter entendido a personagem desde o dia do teste, de acordo com o seu relato, viver a experiência ampliou sua compreensão da personagem e seu gestual. Simas apresenta um relato que vai de encontro ao de Euzébio: “Nós pegamos um trem, nós fomos andar no trem aqui, pra ver... A pessoa que nunca andou de trem vai ser complicado. A gente observava o movimento dos corpos, o quê que é essa sensação de estar dentro de um trem, pra perceber e sentir isso.”<sup>126</sup> Ela se ateve mais ao contexto geral e à relação do corpo com o espaço.

Percebe-se que cada um extraiu dessa prática uma conclusão diferenciada, já que, para alguns, o ambiente era familiar e para outros uma descoberta. A proposta de João das Neves pareceu exitosa na medida em que trouxe para os atores um corporal diferenciado e mediado por uma vivência concreta. Não é possível inferir se os atores conseguiram se impregnar criticamente do processo, mas objetiva-se identificar como a crítica reagiu a estes corpos e ao espetáculo.

Se no Rio de Janeiro a peça não foi um consenso, ainda que tenha ganhado o *Recomendação da Associação Carioca de Críticos Teatrais*, em São Paulo, mesmo com a controvérsia sobre a seleção de tipos físicos, a crítica paulista a assistiu entusiasmada. Não foi localizada nenhuma crítica que avaliasse o espetáculo negativamente. A análise de Sábato Magaldi, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, deu o tom geral de sua recepção na imprensa teatral: “*Último Carro: a melhor montagem do ano*”. O crítico elogia os aspectos gerais da montagem, como direção, sonoplastia e cenário. Para ele, a junção de todos esses elementos possibilitou o êxito do espetáculo. No que se refere à atuação, ele legitimou a proposta dos tipos físicos e teceu o seguinte comentário:

O número enorme de intérpretes (mais de trinta) e as características das personagens recomendavam um desempenho não viciado por falsa teatralidade. João das Neves resolveu o problema apelando, na maioria, para os atores não profissionais, que emprestam o seu tipo físico e a sua vivência humana aos papéis. A identificação é tão verdadeira que possíveis deficiências técnicas se minimizam diante da singularidade.

---

126 SIMAS, Nanaia de. Entrevista concedida à Natália Batista em 25/11/2017.

Se o espetáculo não isola desempenhos marcantes, alcança um rendimento sempre satisfatório, pela homogeneidade e pela simpatia do elenco. *O Último Carro* foi justamente considerado o melhor espetáculo da última temporada carioca. Transferindo-se para São Paulo, a antitragédia inscreve-se na mesma linha renovadora que preside a XIV Bienal e se distingue, até o momento, como a melhor montagem do ano e uma das mais perfeitas até hoje realizadas no Brasil” (O Estado de São Paulo, 15/10/1977).

A crítica de Magaldi tem um olhar sensível à proposta dos tipos físicos e valoriza a experiência dos atores enquanto sujeitos não profissionais, mas dotados de vivência. Tanto que, até mesmo as limitações técnicas, são relativizadas diante da proposta. A crítica paulista retoma a importância da dimensão coletiva para a montagem e aponta para uma falta de destaque de presenças individuais.

Ele acredita ser possível classificar a peça como obra literária, mas “a montagem do autor a fecunda de forte modernidade, trazendo-a para as mais vanguardistas realizações dos nossos dias. A virtude maior da encenação de João das Neves prende-se à organicidade do espaço cênico.” (O Estado de São Paulo, 15/10/1977) A dimensão estética da peça é o elemento mais explorado. E, nesse ponto, vale uma reflexão interessante: será *O Último Carro* uma peça que conseguiu criar uma experiência de vanguarda cênica sem o didatismo de algumas peças engajadas? A análise da crítica permitirá compreender essa questão e outras igualmente relevantes.

O protagonismo do popular e a representatividade das classes populares já indicavam alguns rompimentos com a estética estabelecida, mas coube compreender também como a crítica olhou para este movimento cênico. “O interesse desloca-se, contudo, do indivíduo para a coletividade, do particular para o geral [...] *O Último Carro* aparenta-se às belas soluções cênicas de *Cemitérios dos Automóveis*, *O Balcão* e *A viagem*, dentro, porém, de temática e propósitos populares” (O Estado de São Paulo, 15/10/1977). Magaldi observa o movimento de exploração de núcleos que se ampliavam para o coletivo. Ainda que cada personagem possuísse uma história e um mundo interior, adquirido pelo trabalho de composição de personagem, esse material era usado principalmente para alcançar uma representação coletiva,

metaforizando a própria narrativa da peça, em que as questões individuais se organizam em torno da tragédia coletiva. O autor menciona novamente as peças que, em sua opinião, criaram importantes soluções cênicas e inclui *O Último Carro* neste grupo, mas com a diferença de ser uma dramaturgia de “*temática popular e propósitos populares*”.

A temática popular é um aspecto de fácil assimilação pelo espectador, dado que uma leitura superficial do texto permite entender que o enredo é centrado nas classes populares, seus conflitos e suas alternativas. Interessa refletir o que seriam os “*propósitos populares*”. Talvez ele fizesse menção à proposta de inserir na montagem atores não profissionais e que faziam parte efetivamente das classes populares. Pode ele também ter observado a tentativa de ampliar o público da peça com ações de popularização do preço dos ingressos. Por outro lado, embora alguns elementos permitam interpretar que foram estabelecidas outras relações com o popular [enquanto estética e com os indivíduos], tais ações não mudaram a estrutura do teatro nacional.

O público preponderante era de classe média e o espaço era a Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Observa-se uma proposta de aproximação com o popular, mas que ainda não tinha sido completamente exitosa. A expressão “*propósitos populares*”, portanto, parece muito consistente na medida em que valoriza as intenções da peça, mas visualiza que ela não conseguiu romper com a estrutura, permanecendo uma peça de mercado voltada para determinado tipo de público. Ainda que a sua estética pudesse dialogar com qualquer público, existia uma barreira invisível que só foi quebrada posteriormente, como veremos adiante.

Uma segunda crítica, também publicada no jornal *O Estado de São Paulo* se aproxima bastante da realizada por Magaldi. O título, “O Último Carro, versão de novo teatro popular”, indica a visão sugerida pelo texto, cuja autoria não foi localizada. O autor afirma que, depois de duas semanas na Bienal, a peça se transformou em um dos principais acontecimentos culturais da cidade. “Ela desencadeia na plateia reações pouco comuns no teatro brasileiro nos últimos tempos, levando público e crítica - esta pelo menos em suas primeiras manifestações - a lances de absoluta integração ao que se passa no palco” (*O Estado de São Paulo*, 16/12/1977). A fala corrobora a recepção extremamente positiva do espetáculo pela crítica. Além disso, a afirmação de que a

peça se tornou um acontecimento cultural da cidade ajuda a explicar a lotação máxima na Bienal, que ocorreu apesar do difícil acesso ao local de apresentação.

Em entrevista, João das Neves mostra a visão que tinha na época sobre a questão do popular na montagem. Para ele, “O teatro popular é também aquele que atinge a qualquer camada da população, não importa o nível cultural que ela tenha”. Embora saiba que, atualmente, “O Último Carro, só chegue a uma parcela ínfima das pessoas que deveria atingir” (O Estado de São Paulo, 16/12/1977). O autor indica ainda que não tinham sido implementadas ações para uma ampliação do público para além da classe média.

Segundo o jornalista, o diretor considerou fundamental lembrar que o texto havia sido concebido há mais de dez anos e que, constantemente, era confundido com um roteiro cinematográfico. Para Neves, isso ocorria por questões que uniam forma e posicionamento político:

Sua forma estava determinada pelo conteúdo político, moral e social daquele tempo. Como hoje o espetáculo desperta intensa curiosidade, imagine só se tivesse sido montado há 10 anos, quando todos esses vanguardistas saídos do contato com Victor Garcia e seus acólitos não existiam ainda nos palcos brasileiros? Para João das Neves, isto é a prova de que uma nova forma artística resulta pela maneira com que se aprofunda um determinado conteúdo. Isso não significa, contudo, que ele seja contra a pesquisa formal. “*A restrição que faço não se refere a forma, mas ao formalismo, as formas desligadas da realidade*”. Ele entende, também, que é preciso situar mais corretamente o vanguardismo, evitar que seja encarado como uma simples procura formalista. “É preciso deixar claro que, sem desprezar a procura formal, a vanguarda deve fazer com que essa preocupação decorra de um conteúdo específico, necessariamente ligado às nossas inquietações e aspirações (O Estado de São Paulo, 16/12/1977).

Nesse trecho, o autor faz uma reflexão sobre qual seria o impacto da peça se fosse montada em seu contexto de escrita. Para ele, teria sido associada a uma nova vanguarda artística, antes mesmo do sucesso de

*Cemitério de Automóveis*, de Victor Garcia, de 1968. Neves aproveita para esclarecer uma questão comumente identificada ao teatro engajado: certa resistência ao esteticismo. Para ele, a forma não é um problema, desde que não seja exclusivamente uma procura formalista e sem conexões com as inquietações do sujeito. A forma se torna potente na medida em que é articulada com a intenção política.

A crítica de Hilton Viana também é elogiosa e explora o sucesso comercial da montagem associada à temática. Trata-se do mesmo jornalista que havia feito duras críticas à seleção do elenco por meio de tipos físicos. Não sem estranhamento, ele afirma que o mote de um trem desgovernado conseguiu interessar a diversas classes sociais. Isso teria ocorrido devido ao suspense da trama, que em sua opinião, conseguia envolver a todos.

Ao escrever e dirigir *O Último Carro* João das Neves sabia que poderia manter o interesse do espetáculo, não só por aqueles aficionados por teatro mas até – e isso parece incoerência – transformar o espetáculo numa encenação comercial, despertando o interesse de todos. E isso o autor conseguiu a partir do momento que envolve o público em suspense, pois o trem corre a toda velocidade e não tem condutor. Nesse clima de angústia, entre uma parada e outra, nas estações, sempre com novos passageiros que pode ser o próprio público, o autor nos apresenta novos tipos despertando um interesse constante (Diário da Noite, 20/10/1977).

Viana apresenta um elemento ainda não explorado, a expectativa do público com relação ao desfecho. Normalmente, essa relação se estabelece mais com a linguagem fílmica. O clima de angústia e a entrada de novos passageiros fomentariam um contínuo interesse na peça por parte da plateia, que tentava entender o drama coletivo e a agilidade das cenas.

Posição semelhante tem Jefferson Del Rios, crítico da *Folha de São Paulo*, que escreveu uma crítica intitulada “O povo retorna ao palco no ‘Último Carro’”. O nome faz menção ao teatro engajado dos anos anteriores e entende a peça em diálogo com a produção realizada nos anos sessenta pelo *Arena* e *Opinião*. De modo geral, a crítica propagou a

ideia de que o povo estava retornando ao teatro pela mesma via temática que percorrera anteriormente, nos anos sessenta. Porém, na condição de sujeito e agente, é preciso ressaltar o pioneirismo da peça de Neves. Cabe observar que o povo, como categoria social, raramente esteve efetivamente no palco durante a atuação dos grupos acima mencionados. Havia, na verdade, espetáculos que falavam de temáticas populares com atores de classe média e predominantemente brancos. Nesse sentido, o povo não retorna ao palco, mas, provavelmente, ele pisa pela primeira vez, no contexto de uma produção de teatro profissional/comercial.

Ao analisar a montagem, o crítico avaliou que a peça fomenta a possibilidade de organização das classes populares. O destino não deveria ser aceito passivamente e o futuro existia para ser construído por elas mesmas. Para Rios, essa seria a proposta de Neves ao público:

O autor oferece assim a sua proposta ao público e ao teatro brasileiro. Uma opção claramente antiescapista. No relativo vazio da dramaturgia brasileira, João das Neves reapresenta o debate social ainda que sem quase nenhuma inovação formal. [...] Auxiliada pela cenografia de Germano Blum, arrasta o espectador para dentro do último carro numa sequência cinematográfica de ações explosivas. Há quase um abuso de som e luz para se obter esses efeitos, e como sempre ocorre, em prejuízo da palavra; mas o resultado é convincente e repõe o povo sob os refletores com todos seus dramas. Para maior verossimilhança, quase todo elenco (na maioria não profissional) foi escolhido em função do tipo físico; alguns revelam possibilidades artísticas. *O Último Carro* é um teatro brigador. Procura não trair a memória e continuar a obra dos que acreditaram no palco como tribuna e/ou espelho para o transe social e político do país. Uma viagem para os que não estão no trem dos omissos". (Folha de São Paulo, 03/11/1977).

Interessante que o autor não atribui à montagem nenhuma inovação formal, visão que se contrapõe à de Sábato Magaldi, mas interpretou que a peça "arrasta" o espectador com cenas cinematográficas. O excesso de efeitos de luz e som contribuiu para diminuir a eficácia da palavra, mas ele entende que o resultado final convence. Inclusive,

indica a potencialidade de alguns atores escolhidos nos testes. Em sua visão, seria uma continuidade do trabalho de outros diretores e dramaturgos que fizeram do teatro um espaço de reflexão política e social nos anos 1960 e não se omitiram diante da realidade.

Ilka Zanotto, crítica do jornal *Estado de São Paulo*, deu ênfase principalmente ao fato de a peça contar com tipos populares e não atores profissionais. Ela defende que a peça resolveu a dicotomia entre o artista que busca refletir a realidade nacional e o objeto de sua reflexão.

Creio que a importância maior dessa “antitragédia brasileira” (na qual não há heróis, apenas vítimas), presente até no fato de terem sido escolhidos tipos populares e não necessariamente atores para integrar o elenco de 40 elementos incumbidos de representar o povo brasileiro, reside no fato de ter ultrapassado a dicotomia sempre presente entre o artista que reflete sobre a realidade nacional e o objeto de sua reflexão. Essa dicotomia instalada até mesmo na linguagem comum (é de uso referirmo-nos ao “homem brasileiro” e não a “nós brasileiros” quando queremos elencar vícios e/ou virtudes que justificariam um status quo paternalista) e que é fruto de uma visão elitista dos “explicadores” de nosso processo cultural, desaparece na montagem da Bienal. É tão profundo seu mergulho na realidade e tão dantesca a visão que emerge desse mergulho, que qualquer mediação entre ambos se torna impossível. É essa imanência da conclusão na premissa que torna verdadeira e universal: através da compreensão do homem brasileiro *O Último Carro* ilumina o homem tout court (O Estado de São Paulo, 09/10/1977).

A presença das classes populares enfrenta a questão da representação do outro como diferente, e o situa como igual, também capaz de fazer parte do mundo teatral. A autora defende que a visão elitista dos explicadores – observa-se aqui uma crítica à tradição principalmente do PCB, que fomentou uma perspectiva de guiar as massas – não existe na montagem, diante da proposta de incorporação efetiva do povo. Essa premissa teria permitido a transposição de um drama brasileiro ao status de drama universal, a partir do reconhecimento do sujeito.

Jairo Arco e Flexa iniciou sua reflexão indicando que, no cenário realista da peça montada na Bienal, quarenta personagens sofrem situações conhecidas por milhões de brasileiros. Ele justifica que a peça virou referência na análise do teatro brasileiro contemporâneo, não só pelos méritos dramáticos, mas por atribuir valor fundamental à palavra. “O Último Carro assume o sentido crítico que justifica a classificação de “antitragédia brasileira” dada pelo autor. No caso, porque o protagonista é um povo destituído da grandeza convencional – mas por motivos que independem de sua vontade” (Revista Veja, 19/10/1977).

Existe uma clara compreensão por parte da crítica de que a peça é de fato uma antitragédia, uma vez que propõe novas formas de leitura da realidade e não menospreza a capacidade do povo de se organizar para solucionar os impasses sociais. Essa perspectiva foi bastante abordada pela crítica e parece ter alcançado grande eficácia simbólica. Outro elemento apontado tem relação com o elenco escolhido a partir dos tipos físicos. Uma parte da crítica, inclusive, entendeu que esse elemento potencializou a dimensão estética da peça.

Buscou-se avaliar a crítica paulista exatamente para demarcar as diferenças em relação à montagem carioca. Do ponto de vista estético, as análises são relativamente similares, mas na crítica paulista foram incorporados vários elementos novos. Essa conclusão contribuiu para a ideia de radicalização política e estética da montagem realizada em São Paulo, cujo impacto foi marcante a ponto de se fazer presente na maioria das análises.

#### **5.4. Uma frente de esquerda em diálogo com a redemocratização: radicalização estética e política na temporada paulista**

Podemos afirmar que ocorreu uma radicalização estética e política na montagem de São Paulo. Uma explicação plausível é o próprio panorama político da cidade, que muito se diferenciava do Rio de Janeiro. A conjuntura permitiu novas apropriações e temáticas engendradas no seio do edifício teatral. No âmbito mais geral, observou-se a reverberação de atos de contestação contrários ao regime militar. As oposições se tornaram mais plurais e os diálogos entre as diferentes esquerdas eram cada vez mais necessários em razão da situação política.

De acordo com Nadine Habert, na década de 1970, os movimentos populares tiveram início nos bairros de periferia das grandes capitais e

acabaram se juntando ao campo da oposição à ditadura. Ao longo dos anos, os movimentos se multiplicaram e importantes grupos foram criados, tais como:

O Movimento do Custo de Vida, os movimentos contra a remoção forçada dos favelados, pela regulamentação dos loteamentos clandestinos, pela obtenção de bens e serviços como a instalação de redes de esgoto, água, luz, creches, pelo direito à educação e à saúde. Estes movimentos refletiram não só os efeitos do crescimento caótico das cidades, o sufocamento da participação e do debate políticos e a piora das condições de vida e de trabalho da população, como também expressaram profundas transformações nos seus valores, no seu comportamento, nas formas criativas de se organizarem, de agirem coletivamente e de forma independente (HABERT, 1992, p.55).

Em alguma medida, a própria ditadura fomentou o crescimento desses movimentos ao conduzir uma política econômica que deteriorou a condição de vida das classes populares. Esse relativo “abandono” do Estado contribuiu, inclusive, para a organização de novas formas de sociabilidade e construção de autonomia. Para a autora, estimulou novos olhares para a independência do Estado e a ampliação de laços coletivos. Os novos movimentos apresentavam um caráter de massa, eram socialmente heterogêneos e imediatistas. Aos poucos, foram se politizando no enfrentamento ao Estado e nas relações com o movimento operário que ressurgia, embora com características distintas daquele das décadas anteriores ao golpe civil-militar.

No que se refere a São Paulo, principal polo desses movimentos, Francisco Weffort explica a importância das massas para o tensionamento da política. Ele menciona Gramsci para explicar que a formação de uma cultura nacional-popular depende da invasão dos camponeses sobre o espaço da política. Transpondo para a realidade paulista, justifica que não se tratam de camponeses, “mas sempre das massas mais pobres do país que, que se não invadiram ainda o espaço da política, representam certamente uma invasão no espaço da cidade mais importante do país, o próprio núcleo do sistema.” (WEFFORT, 1982, p.23). Interessante observar essa proposta de marcha inexorável do

processo histórico. Ainda que setores da burguesia da cidade construíssem sua identidade a partir de um passado aristocrático, é a presença do povo que faz e constrói a própria cidade. No período analisado por ele, o povo estava prestes a ocupar a política. E o teatro também.

De acordo com Habert, “*no cinema destacaram-se filmes que deram ênfase a temas populares e urbanos relacionados à situação brasileira, às condições de vida e às lutas dos trabalhadores, aos migrantes, aos menores, à violência e corrupção policial, ao mundo marginal urbano*” (HABERT, 1992, p.76). O *Último Carro* pode ser inserido nesse bloco de manifestações que tentaram dialogar com o popular. No Rio de Janeiro, um diálogo apenas cênico. Em São Paulo, um diálogo efetivo no que se refere aos atores, ao público e aos diálogos políticos estabelecidos ao longo da peça. A partir da documentação localizada e das fontes orais, descortinou-se como se deu essa radicalização e com quais atores sociais a peça se esforçou para estabelecer contatos.

De acordo com Marcos Napolitano, o ano de 1978 foi marcado por duas novidades, uma anunciada e outra imprevista. A primeira foi o fim do AI-5, que contribuiu para ampliar novas possibilidades de ação política. A segunda, inesperada, foi a entrada de novos atores na cena política à revelia do regime militar: o movimento operário e o movimento social.

Por essa razão a peça foi lida como um *sintoma* de nova conjuntura que se avizinhava. Durante a sua temporada em São Paulo, tentou-se estabelecer diálogos com esses novos atores sociais, além da própria Igreja. Napolitano analisa a dimensão épica das greves operárias de 1978 e contribui para explicar o porquê dessa aproximação entre o teatro e o movimento social. Dialogar com a resistência insurgente era expandir a noção de frente ampla contra a ditadura, construindo uma resistência com base social, sonho nutrido por João das Neves antes mesmo do golpe civil-militar.

É importante salientar que as greves operárias de 1978, e suas continuidades que assumiram certa dimensão épica em 1979 e 1980, incrementadas pela afirmação pública dos momentos sociais das periferias das grandes cidades brasileiras, assumiram cada vez mais um tom de questionamento da ordem política autoritária e da ordem social excludente. [...] A partir do final dos anos 1970, o bairro, a fábrica, a Igreja tornaram-se

espaços explícitos de ação política, e questionamento do regime militar, espaços nos quais a “abertura” era “vista de baixo” (NAPOLITANO, 2017, p.17-18).

Nesse momento, a periferia de São Paulo alcançava grande projeção na cena nacional. Tornou-se um sujeito coletivo que assumia para si o enfrentamento da realidade social e da própria ditadura militar. A política deixa de pertencer somente aos partidos e sua institucionalidade e passa a fazer parte da vida cotidiana de muitas comunidades. Era como se o protagonismo dos trabalhadores de *O Último Carro* guiasse os novos rumos da vida política brasileira. Por esta razão, foram justamente o bairro, a fábrica e a Igreja os sujeitos com os quais a peça buscou dialogar.

Em entrevista do diretor à Lúcia Maria, no jornal *A Gazeta*, ela pergunta se a imagem do espetáculo não conduz a uma posição paternalista em relação ao povo. Neves responde:

Paternalismo é você tentar colocar uma visão minimizadora do que seja o conceito de povo, é você se referir às classes menos favorecidas como se elas precisassem de você protegendo-as com o seu saber de patriotismo, seu idealismo, dos perigos que o povo corre. O povo sabe se proteger muito bem na medida em que toma consciência de seus problemas e só ele pode modificar as regras do jogo, digamos assim” ( *A Gazeta*, 17/03/1978).

João das Neves explica por que a peça não conduz a essa imagem e direciona sua reflexão para a questão da autonomia dos sujeitos, que teriam capacidade de resolução de seus problemas sem a necessidade de um conhecimento “externo”.

A perspectiva de *peça-processo* alcança sentido quando parcialmente efetiva o desejo construído no passado por seu idealizador. Se em 1964, quando escreve o texto, o diálogo com as classes populares não foi possível, em 1977, houve a chance de ele se concretizar, ainda que minimamente. Passado e presente se unem para a construção de um mundo ainda não visto. Neves refez as suas expectativas e reconfigurou o novo tempo. Se em 1964 a esquerda pretendia guiar o povo, agora, a caminhada seria minimamente compartilhada.

Nos entrecruzamentos temporais, o diretor também constrói a sua relação quando fala sobre a atualidade da peça. “É curioso, historicamente citando, que a estreia de *Último Carro*, no Rio de Janeiro e principalmente em São Paulo, coincide com processo de criação do PT. Coincide com o movimento dos metalúrgicos em São Paulo que veio dar a noção do PT.”<sup>127</sup> Em sua visão, o protagonismo das classes populares e a capacidade de organização dos operários vista no trem se fez concreta no final de década de 1970.

Se você pensar em todo esse contexto histórico onde está inserido *O Último Carro*, que começa lá na ditadura. Começa lá na ditadura, mas uma ditadura estabelecida por vários motivos, mas um dos motivos principais, eu acho, é a total desmobilização da classe operária e o total pensamento dissociado entre as pessoas de esquerda, digamos de vanguarda e, que deveria ser a base dessa esquerda que era o povo. Então era uma esquerda sem povo. Nossos movimentos revolucionários, nossa guerra de guerrilha foi uma guerrilha feita sem o povo. Sem o auxílio do povo. Sem nem mesmo conhecimento, quem dirá a presença<sup>128</sup>.

O autor visualizava que o estabelecimento da ditadura se deu pela ausência do povo nas discussões da esquerda e na falta de alternativas para alcançar a classe operária. Ressalte-se a inversão proposta por ele, ao pensar que a base da esquerda deveria ser o povo e não a intelectualidade. Quando a peça é vista em perspectiva em 1978, entende-se o porquê de sua não encenação na década de 1960. Naquele contexto, não havia espaço para este tipo de crítica ou reflexão. Talvez porque aumentaria o peso da derrota, ou simplesmente porque ela não fazia parte do horizonte da esquerda. *O Último Carro* foi a resposta do autor para a ausência de povo na esquerda na época do golpe civil-militar. Pelo menos no universo ficcional do teatro, o povo estaria presente. A imprevista lacuna de treze anos até a encenação da peça trouxe a possibilidade concreta de ampliação de participação política. É provável que a opção de escolher atores oriundos das

---

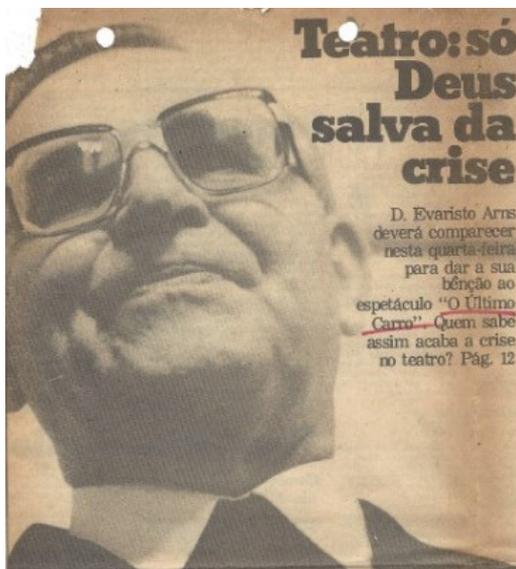
127 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013.

128 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 16/11/2013

classes populares tenha surgido também em diálogo com essa nova conjuntura.

Como a peça buscou dialogar com o novo contexto? Na documentação pesquisada, foram localizadas pelo menos três ações: ingressos com preços mais acessíveis para sindicalistas e membros das Comunidades Eclesiais de Base; organização de debates com sindicatos; e presença de membros do clero progressista. A produção aproveitou as efemérides para tentar uma maior aproximação com esses campos e conseguiu amplo espaço na imprensa.

A primeira aconteceu no mês de novembro de 1977, quando a peça ainda estava em cartaz durante a Bienal Internacional de Arte de São Paulo. De acordo com a documentação, o espetáculo de número 500 seria comemorado com a equipe, o público e a bênção de Dom Evaristo Arns e Dom Angélico. A reportagem mais enigmática foi publicada pelo jornal Última Hora de São Paulo e faz uma leitura da crise do teatro, para além de *O Último Carro*, indicando que apenas com intervenção divina o teatro se salvaria da crise.



**Foto 9:** Recorte da matéria publicada no jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 23 novembro 1977.

A fotografia escolhida para estampar a matéria traz um Dom Evaristo Arns de olhar benevolente, mas firme. Sua posição de resistência à ditadura, associada a uma luta de resistência cultural, conduziu muitos olhares para a peça e sua participação. Na longa reportagem foram analisados aspectos diversos, como a trajetória de João das Neves, as premiações do espetáculo e a polêmica em torno do elenco. A reportagem indica que D. Paulo Evaristo Arns foi convidado pela produção do espetáculo e Neves faz um breve comentário sobre a participação do cardeal. “Este é um encontro muito significativo para nós. A peça coloca uma problemática ligada à realidade brasileira e nós pretendemos reunir, aqui, pessoas que, em seus campos, estejam pensando nessa realidade, em seus problemas” (Última Hora, 23/11/1977). Entende-se que a sua presença fomentaria outras reflexões para além do campo teatral. Ele foi convidado como alguém que compreendia a realidade brasileira e seus dilemas. Percebe-se um claro interesse de ampliar o diálogo com pessoas dispostas a narrar o Brasil e suas questões.

Em 1964, uma ala bastante significativa da Igreja apoiou o golpe civil-militar. No entanto, na nova conjuntura, a presença de D. Paulo Evaristo Arns fomentou a aproximação da Igreja com o povo, sendo a teologia da libertação importante elo para possibilitar esse vínculo. Estes elementos indicavam como a peça mobilizou utopias perdidas na década de 1960 e tentou configurá-las nos anos 1970.

O evento foi divulgado também nos jornais *O Estado de São Paulo*, *Notícias Populares*, *Folha de São Paulo* e *Jornal da Tarde*. Todos os veículos anunciavam a sua presença e a comemoração. Três dias depois, Hilton Viana anunciava em sua coluna no jornal *Diário de São Paulo*: “Na última quinta-feira o espetáculo O Último Carro, de João das Neves completou 500 apresentações, quando d. Evaristo Arns compareceu para dar a sua benção” (*Diário de São Paulo*, 27/11/1977). Também o *Jornal de Jundiáí* fez uma nota sobre o evento: “para o espetáculo especial foi convidado D. Paulo Evaristo Arns, que também participou de uma confraternização com todos os presentes” (*Jornal de Jundiáí*, 25/11/1977). Tanto o convite quanto a presença foram largamente noticiados na imprensa. Por meio das entrevistas buscou-se entender como atores e equipes reagiram às tentativas de diálogo com outros setores para além do teatral.

A comemoração de dois anos da peça em cartaz foi outro evento emblemático nesse sentido. Em matéria publicada pelo *Jornal da*

*Tarde*, foi divulgada a festa de comemoração e comunicado que o espetáculo “será dedicado aos sindicatos dos Bancários, Metalúrgicos do ABC e Ferroviários de Sorocaba. E depois haverá um debate com a participação do elenco, grupos de teatro ligados aos sindicatos e Luiz Inácio da Silva, o Lula” (Jornal da Tarde, 17/03/1978). Desse pequeno excerto, podem ser extraídas informações importantes, como a relação que foi estabelecida com os sindicatos e o debate com a presença de Lula, naquela época um líder sindicalista que havia sido reeleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, o que já tornava o seu nome relativamente conhecido.

Outra reportagem escrita por Maria Lúcia, no *A Gazeta*, tem um título bastante singular: “Após dois anos em cartaz, debate entre várias classes trabalhistas”. Nela, a peça é descrita como “um grande painel alegórico do 3º Mundo, suas vicissitudes, seus valores e seu desespero cotidiano na luta pela sobrevivência” (*A Gazeta*, 17/03/1978). A autora aponta que o espetáculo retoma as últimas grandes obras de Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos, além de *Gota D’água*.

Na continuidade da entrevista, João das Neves explica a jornalista que a peça estava em temporada popular, com ingressos a Cr\$ 30,00 e Cr\$ 50,00 e divulga a programação oficial da comemoração de dois anos:

Às 21:00, haverá uma apresentação especial com a presença dos sindicatos dos Bancários, Metalúrgicos (ABC) e do Ferroviários de Sorocaba. Após o espetáculo haverá debate com a participação do elenco, grupos de teatro ligados aos sindicatos e Luiz Inácio Lula da Silva, o Lula, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Às 18:00, na livraria Duas Cidades (rua Bento Freitas) haverá o lançamento do livro *O Último Carro* (*A Gazeta*, 17/03/1978).

Pelo menos mais quatro reportagens com as mesmas informações foram localizadas nos jornais *Folha de São Paulo*, *Diário da Noite*, *Diário Popular* e *Luta Democrática*. Todas apontavam para o interesse da montagem de comemorar os dois anos em cartaz ao lado dos sindicatos, a quem a peça fora dedicada. O *Luta Democrática* fez uma ampla cobertura, que resultou em duas chamadas: “João das Neves festeja

sucesso com *O Último Carro*: com sindicatos” e “Teatro e Sindicato”. Uma delas destaca que “João comemorou essa data juntamente com sindicatos, por acreditar que são os operários os maiores atingidos pelos desmandos sociais, criadores de uma situação opressora para os que produzem as bases de praticamente tudo que o mercado consome” (Luta Democrática, 21/03/1978). Na imprensa liberal e de esquerda, a presença dos sindicatos e de Lula foram amplamente divulgadas. O evento evidencia o interesse da montagem em dialogar com esses novos atores e fazer do ato teatral também ato político. O projeto que não se efetivou em 1964 parecia ganhar corpo nesse momento.

Por outro lado, poucos sujeitos entrevistados se lembram desses eventos. Com exceção de João das Neves, ninguém recorda da presença de Lula ou Dom Evaristo Arns. Alguns acreditam na possibilidade de os eventos terem ocorrido, mas não existe uma memória consolidada. Poucos se lembram da presença dos sindicatos, mas, mesmo esses, não se recordam dos eventos mencionados. Em entrevista concedida por João das Neves, por exemplo, quando mencionou um acordo que a peça fez com os sindicatos, ele rememorou a presença de Lula.

A gente tinha um acordo, assim, dos sindicatos com o espetáculo... vamos dizer que os ingressos fossem, sei lá, vinte reais, né? Para o pessoal sindicalizado, para os sindicatos nós fazíamos cinco reais, uma coisa assim. E a gente sempre tinha sempre... Num espaço de 300 lugares, nós tínhamos sempre 50 lugares reservados pra esse público, né? Então, era um público muito variado que assistia *O Último Carro*. Ia do proletariado, digamos assim... à alta burguesia, né? A gente tinha muita ligação com os sindicatos na época, né? Olha só, por exemplo, lá de Santo André o Lula chegou a ir ver *O Último Carro*, na época que ele era presidente do sindicato. Na época foi uma efervescência muito grande, o movimento sindical estava reaparecendo com muita força, coincidiu exatamente essa época, né? Com muita força. Então, era interesse deles e interesse nosso e a gente estabeleceu esses contatos, né?<sup>129</sup>

---

129 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

No relato, descreve os variados públicos e a relação com as classes trabalhadoras. No entanto, mesmo a presença de Lula é lembrada como um espectador que foi assistir à peça e não como alguém que participou de um debate com o elenco. Não existe documentação que comprove a parceria com os sindicatos, mas é provável que ela tenha ocorrido para além das efemérides da peça divulgadas na imprensa. Em outras entrevistas, João das Neves afirmou ter efetivado um acordo com o produtor Lenine Tavares, em que cinquenta lugares do teatro seriam vendidos com ingressos mais baratos e destinados aos sindicalistas. Edélcio Mostaço relembra que, para além do sindicato e do clero progressista, muitas pessoas das comunidades eclesiais de base também assistiram à peça.

Nós levamos muita Comunidade Eclesial de Base, por exemplo, pra assistir ao espetáculo, esse é outro aspecto que eu lhe queria chamar a atenção. Não era só o Dom Paulo Evaristo Arns, existia o Bispo da Pastoral Operária da Zona Leste, eu não me lembro o nome dele agora, mas eu acho que você localiza fácil. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que existia a teologia da libertação em vários lugares, vários representantes. Então esse bispo, que era o responsável pela Pastoral da Zona Leste, era um dos mais expressivos, ele era o braço direito do Dom Paulo e ele mantinha um trabalho popular muito amplo na cidade. Nós chegamos a levar muita gente pro teatro para assistir à peça com um preço popular. Preços populares porque, há uma coisa que eu não te disse porque eu falei muito rápido, a peça ficou além da Bienal.[...] Criou uma zona um pouco indeterminada de públicos, um público novo que foi muito interessante pro evento e a Bienal sabia disso. Então esse ambiente todo de São Paulo era muito diferente do Rio. No Rio nada disso houve, nem a situação eclesial, no caso a atuação do Dom Paulo das comunidades eclesiais, nada disso havia. Lá o espetáculo ficou por ele mesmo, subsistiu por ele mesmo. Em São Paulo ele ganhou uma caixa de ressonância dada por estes elementos talvez. A atuação da igreja de um lado e a existência do movimento operário que já vinha se organizando e com os episódios de repressão especialmente sobre o Lula, ele estava surgindo como um grande líder naquele

momento. Nenhum outro estado tinha um movimento operário tão estruturado, tão forte quanto aquele que aconteceu naquele momento.<sup>130</sup>

O bispo a que ele se refere é Dom Angélico, que segundo a cobertura da imprensa, havia participado do ato juntamente com Dom Evaristo Arns. Ele afirma que, para além dos atos específicos, contribuiu, enquanto produtor, para organizar a presença de um público vindo das Comunidades Eclesiais de Base. Sobre essa ampliação de público em um espaço como a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Mostaçó compreende que foi criada uma “zona indeterminada”. No relato fica evidente a diferença entre as montagens do Rio de Janeiro e São Paulo, associada principalmente ao contexto da capital paulista já mencionado anteriormente. Como ele trabalhou na produção, provavelmente teve acesso aos meandros dessa organização, e talvez por isso ele tenha preservado a lembrança desse aspecto.

Quando os atores foram perguntados sobre a presença de Dom Evaristo Arns e Lula, a resposta era bastante similar. De acordo com Marina Euzébio, “eles podem terem ido, mas eu não lembro. Eu não fui muito ligada a burocracia da peça, entendeu? Sempre fui meio desligadona. Eu sempre fui muito de fazer a minha parte.”<sup>131</sup> Euzébio associa esse evento a uma questão da produção da peça, o que indica que Mostaçó seria efetivamente a pessoa mais provável para se lembrar do evento. Raimundo Santos<sup>132</sup>, ator que substituiu Oswaldo Neiva no papel do beato, segue a mesma linha. “Durante o período que eu fiz, não lembro de nenhum dos dois acontecimentos. Pode ter sido antes de eu ter entrado, porque depois que eu entrei, eu não ia esquecer disso...”<sup>133</sup> Ele atribui grande importância ao evento e acredita que não ocorreu

---

130 MOSTAÇO. Entrevista concedida à Natália Batista em 21/07/2018.

131 EUZÉBIO. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

132 Raimundo Santos foi entrevistado no dia 12 de março de 2018, na UFBA, em Salvador. Aos 18 anos iniciou o curso técnico de atuação e 1973 formou-se em História, pela UFBA. No ano seguinte mudou-se para São Paulo e deu sequência a carreira de ator. Sua inserção na montagem se deu quando João das Neves o convidou para substituir Oswaldo Neiva no papel do Beato. Depois de alguns anos atuando na capital paulista retornou a cidade de Salvador. Atualmente é professor do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

133 SANTOS. Entrevista concedida à Natália Batista em 12/03/2018.

no período em que ele fazia a peça, caso contrário ele se lembraria. Para Aguiberto Santos<sup>134</sup>, a lembrança mais marcante foi relacionada com a presença da classe artística. “Não me lembro. O que eu me lembro muito, que eu estou te falando é assim, isso as pessoas devem se lembrar também, a gente tinha muita gente de teatro e de televisão que iam ver o espetáculo. Isso eu me lembro muito. Mas, assim, Lula e Dom Evaristo eu não me lembro, não! (Risos)<sup>135</sup>. Luiz Serra, acredita que “é possível que ele tenha ido, o Dom Evaristo, sim. O Lula eu não me lembro, eu não me lembro mesmo dele... será que ele foi?<sup>136</sup>”

É uma questão que se coloca. Observa-se que a terceira temporalidade, representada pela memória no presente, tensiona as próprias fontes do período. Por isso a necessidade de analisá-las também como fontes históricas. Buscou-se fazer um exercício de compreensão dessas memórias a partir da reflexão de Alessandro Portelli, que alerta que: “a depreciação e a supervalorização das fontes orais terminam por cancelar as qualidades específicas, tornando estas fontes ou meros suportes para as fontes tradicionais escritas, ou a cura ilusória para todas as doenças” (PORTELLI, 1997, p.26). Durante a pesquisa, não se pensou o uso das entrevistas como uma complementação aos documentos, ainda que eventualmente elas tenham ajudado na construção do quebra-cabeça das fontes. Evitou-se também a perspectiva de “cura ilusória”, a partir do momento em que a memória, por vezes, pode trazer mais imbróglis que resoluções. O objetivo foi criar uma narrativa polifônica, na qual diferentes sujeitos pudessem se expressar por meio de fontes de diferentes suportes.

Do ponto de vista da memória, a presença efetiva de Lula ou Dom Evaristo Arns é menos importante. Talvez, do ponto de vista da História também. A simples possibilidade de sua presença reitera a radicalização da montagem na cidade de São Paulo, o debate em torno da

---

134 Aguiberto Santos foi entrevistado no dia 19 de abril de 2017, Shopping Super Center - Paulista, em São Paulo. Sua entrada no espetáculo se deu através de Amilton Ferreira, que o indicou para substituir um ator que fazia o personagem Neco. Ele fez o teste e foi selecionado por Neves. Trabalhou com teatro por mais alguns anos e depois deixou a atuação para trabalhar como assessor de palco nos shows de Ney Matogrosso. Atualmente voltou a trabalhar como ator na cidade de São Paulo.

135 SANTOS. Entrevista concedida à Natália Batista em 19/11/2017.

136 SERRA. Entrevista concedida à Natália Batista em 18/11/2017.

peça na cidade, a ocupação de um espaço como a Bienal e as tentativas de diálogo com outros setores já indicam aspectos dessa radicalização. Diante do debate fomentado, a ida de Lula ou Dom Evaristo Arns não altera o fato de que a radicalização tenha ocorrido na montagem em São Paulo. O mais importante é compreender como e por que os sujeitos se lembram e se esquecem de determinados eventos.

João das Neves, por exemplo, lembra superficialmente dos eventos, mas atribui mais ênfase à presença dos sindicatos, de modo geral. O mesmo aconteceu com Mostaço, que construiu uma narrativa de ampliação do público para as Comunidades Eclesiais de Base. Em alguma medida, são sujeitos ligados à esfera da produção e com intenções de fomentar uma determinada memória sobre a peça, principalmente relacionada à resistência contra a ditadura. Com relação aos atores, a maioria estava mais interessada em falar de sua experiência individual com a montagem, o processo de testes, criação e laboratório. Pouco foi falado da dimensão política do texto ou da tentativa de resistência à ditadura. Para alguns atores, participar da montagem foi uma experiência tão importante que eventos políticos podem ter passado despercebidos. Talvez, isso contribua para explicar porque alguns aspectos foram privilegiados em detrimento de outros nas memórias dos sujeitos.

Pelo cotejamento das fontes, é provável que os eventos tenham ocorrido quando se olha para o campo de diálogo que estava aberto naquele momento. Ao mesmo tempo, a escassez de memórias sobre eles fomenta alguma inquietação. Quarenta e dois anos se passaram até o presente momento e é certo que muitas memórias ficaram pelo caminho. No entanto, mais do que recuperar a história como um processo temporal do que *realmente aconteceu*, buscou-se destacar uma polifonia de vozes que articulassem diversos sentidos possíveis para a compreensão de uma *peça-processo*, amalgamada pelo passado e o presente.

### **5.5. Estudo de caso ou o povo entra efetivamente em cena: Marina Euzébio**

O estudo de caso da montagem paulista foi realizado com a atriz Marina Euzébio Correia, que na época da montagem abandonou o emprego de cozinheira em um hospital de São Paulo. Hoje ela é cuidadora de

idosos. O estudo de sua trajetória foi realizado principalmente através de periódicos e fontes orais. Seu nome foi mencionado várias vezes durante as entrevistas realizadas com o elenco, mas a principal fonte utilizada será a entrevista temática realizada com ela em julho de 2018. A análise dessa entrevista demonstrou como essa terceira temporalidade permite novas apropriações da peça e como ela tensiona a memória em torno do objeto. O fato de ser uma peça de resistência à ditadura ou de refletir sintomas da *Nova Esquerda*, sequer foram mencionados durante a sua narrativa. Para Euzébio, *O Último Carro* teve outras significações mais importantes.

Para interpretar a entrevista, tomou-se como referência principalmente Alistair Thompson e seu conceito de composição. Ele o utilizava para descrever o ambíguo processo de construção de reminiscências, trabalhando com a ideia de que elas variam de acordo com as alterações sofridas por nossa identidade. “Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser” (THOMSON, 1997, p.57). Na entrevista com Euzébio tais elementos se entrecruzam e é possível observar os sonhos, as frustrações e o impulso vital de rememorar o passado e viver o presente.

Múltiplas temporalidades se encontram para tornar coerente o presente da narrativa. “Nossa identidade molda nossas reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido” (THOMSON, 1997, p.57). No caso de Euzébio, ela se lembrou do período em que foi atriz com muito contentamento. As condições materiais não permitiram que continuasse na carreira por muito tempo, mas como ser atriz era seu maior sonho, isso fez com essa experiência passada, ainda que interrompida, atribuisse muitos significados ao presente e ao futuro. “Nossa, a paixão da minha vida era atuar. Foi assim...nossa! E é isso. A coisa melhor do mundo, meu Deus. Ai Deus meu! Na outra vida vou voltar e vou ser atriz. Vou ser atriz<sup>137</sup>”. Para ela, a carreira de atriz interrompida fomenta tanto lembranças quanto projeções de futuro. Na vida presente ela não vê possibilidades de voltar a atuar, pois não conseguiria sobreviver trabalhando com teatro, mas seus planos se deslocam para a vida

---

137 EUZÉBIO. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

futura. A necessidade de deslocar o sonho para além da vida evidencia que a ação isolada de colocar o povo em cena em *O Último Carro* não conseguiu romper com uma estrutura perversa que acaba por afastar pobres da vida cultural do país.

Como se trata de uma atriz que não continuou sua carreira, existem poucas fontes sobre a sua trajetória. Portanto, ela será construída principalmente através de sua própria narrativa. Marina Euzébio nasceu dia nove de agosto de 1953, na maternidade Leonor Mendes de Barros. Três anos depois, seu pai comprou uma casa no Jardim Panorama, bairro que abriga uma favela e o luxuoso Complexo Residencial Cidade Jardim. Ela teve sete irmãos e se considerava uma adolescente rebelde. “Na vida adulta até que eu não fui rebelde não. Não dava. Não podia. Eu tinha que me concentrar. Então ficou difícil ser rebelde. Mas quando era jovem era rebelde sim. Fugia, falava que ia na casa da amiga e ia para os bailes. Isso é rebeldia, né?”<sup>138</sup> Ela afirma que a atitude “rebelde” teve fim quando adentrou a vida adulta e precisou cuidar de sua primeira filha. Sua mãe se chamava Francisca Maria Correia e era dona de casa. Seu pai era Lázaro Euzébio Correia e exerceu diversos ofícios ao longo da vida.

A gente não tinha tudo na vida. Mas o necessário a gente sempre teve. Meu pai nunca deixou faltar nada pra gente. Meu pai sempre foi muito trabalhador. Meu pai era pintor. Então ele trabalhava na Antártica, na Mooca. Depois ele foi trabalhar em outra empresa. Lá ele fez curso de eletricista e passou a ser eletricista. Depois ele passou a chefe de eletricista, mas nisso aí a gente já era...quando ele conseguiu essa evolução toda a gente já trabalhava também. Eu comecei a trabalhar com dez anos de idade.<sup>139</sup>

Aos quatorze anos ingressou no mundo do trabalho como empregada doméstica. Posteriormente trabalhou em uma empresa de pregadores, em uma gráfica, na Swift Carne e em uma viação. Percebe-se que todos foram trabalhos relativamente precários e seu cargo, em

---

138 Ibidem.

139 Ibidem.

todas essas empresas, foi de operária. Quando perguntada sobre a relação com o trabalho, ela foi enfática: “Eu sempre gostei de tudo que eu fiz na vida. Eu não me lembro de não ter gostado de alguma coisa. Eu sempre me adaptei a tudo. Claro que eu tive uma paixão muito grande. Claro que eu me realizei como atriz, como eu te falei, eu gostava, amava, mas como não deu pra continuar fui trabalhar em outro hospital.”<sup>140</sup> Tratava-se do hospital Santa Paula, onde ela entrou como recepcionista e terminou como encarregada de compras e cobrança. Ela avaliou que conseguiu crescer nos empregos porque era muito observadora. Começou a fazer enfermagem, mas não conseguiu concluir porque o hospital Santa Paula entrou em crise e todos os funcionários foram mandados embora. Consequentemente, não conseguiu mais custear os seus estudos. “Na vida eu fui muito curiosa. Então eu crescia porque eu observava muito. Quando eu não tinha nada pra fazer eu ajudava os médicos. Hoje em dia eu cuido de pacientes com câncer, faço traqueostomia, faço curativo. Aprendi um pouco de tudo na vida.”<sup>141</sup> É interessante observar que, mesmo não seguindo a carreira de atriz, ela entende que teve, em outros trabalhos, o mesmo desempenho positivo que conseguiu no teatro: uma experiência acima da média, potencializada por sua capacidade de observação, que contribuiu para todos os trabalhos que desempenhou ao longo de sua vida.

No momento em que fez o teste para a peça, trabalhava como cozinheira na clínica Dom Bosco, na Vila Prudente. Tinha vinte e quatro anos e ficou sabendo dele pelo filho de uma colega de trabalho. Mesmo nunca tendo pisado no palco, na verdade sequer havia frequentado o teatro, teve coragem de se inscrever no teste porque “eu sempre tive muita vontade de ser atriz, vish, desde pequena. E a mãe dele trabalhava comigo na clínica e ele foi lá e falou que fazia teatro e eu me empolguei. Aí eu falei: era a minha vontade, eu sou louca pra fazer teatro. Eu quero ser atriz.”<sup>142</sup>

Ela foi selecionada para fazer a personagem Zefa, mendiga que abre a peça ao lado de João das Neves, que interpretava o personagem Zé. Como já mencionado anteriormente, agiu com irreverência durante o teste, avisando ao diretor que gostaria muito de fazer a personagem

---

140 Ibidem.

141 EUZÉBIO, Marina. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

142 Ibidem.

Zefa. Segundo ela, ficou muito feliz quando Neves anunciou, dias depois, que a personagem seria feita por ela.

Um elemento singular é que, durante a entrevista realizada na casa de sua filha, ela lembrou que já tinha visto pela televisão algumas cenas da peça no ano anterior ao teste. Tratava-se de um material produzido pelo programa *Fantástico*, na Rede Globo de Televisão. Foi filmado durante a encenação da peça no Rio de Janeiro e autorizado pelo diretor. Era uma espécie de documentário, com trechos filmados para o formato televisivo. Não era uma filmagem da peça sendo encenada, mas um novo material<sup>143</sup>, que se aproximou mais da linguagem televisiva do que do teatro.

Na Fantástico passou um pedaço da peça, mostrando os atores e um dia (eu nunca vejo televisão) mas naquele dia eu estava na sala assistindo com o meu pai e eu vi um pedaço. E naquela época, eu, nossa, maluca, né? Ai, eu quero ser atriz, quero ser atriz, um dia vou ser atriz. Aí eu vi um pedaço da cena. Era dentro do trem. Aí eu falei: queria tanto trabalhar em teatro. Eu fiquei olhando passando assim... Queria tanto ser atriz. Tanto. E depois que eu descobri, que eu fui fazer o teste, que eu passei, quando eu vi o cenário, eu falei: “Meu Deus. Eu não acredito que eu vi essa cena anos atrás”. A cena que eu vi, eu acabei fazendo. Foi a coisa mais louca, né? Até hoje lembro disso falando, meu Pai!!! Que o destino estava me informando, né? No caso eu profetizei isso, né? Mas foi legal. No caso eu amei fazer. Sinto saudade de tudo isso porque eu amo atuar. Claro que mais em comédia do que drama. Não que eu não seria boa no drama, eu seria. Mas eu prefiro comédia, fazer rir, entendeu? Mas está tudo bem! Sinto saudades de tudo. Mas tá bom<sup>144</sup>.

Essa narrativa permite descortinar algumas possibilidades interpretativas: *i.* a circulação da peça fora do circuito teatral; *ii.* o desejo antigo pela profissão; *iii.* a dimensão da profecia; e *iv.* a positividade com relação ao presente. A repercussão da peça tinha sido tamanha, que

---

143 Programa Fantástico. Especial *O Último Carro*. Acervo da Autora. Foi esse o material utilizado pela Rede Globo de Televisão sem autorização do diretor que resultou em um processo contra a emissora.

144 Ibidem.

mereceu uma reportagem no horário nobre da TV brasileira, fazendo com que seu público fosse ampliado para além dos frequentadores das casas de espetáculo. É um feito significativo ocupar as telas da Rede Globo de Televisão preservando os preceitos originais da montagem.

No que tange ao desejo pela profissão, Marina Euzébio retoma esse assunto em vários momentos da entrevista. Existia uma crença de que um dia pudesse vir a fazer teatro, ainda que não conseguisse visualizar como se daria esse encontro com o mundo artístico. Em toda a entrevista, demonstrou ter grande admiração por João das Neves, que provavelmente foi alimentada pelo fato de ela entender que ele contribuiu para a realização de seu sonho.

É interessante a interpretação de Marina Euzébio quando, no dia do primeiro ensaio, viu o cenário da peça ao vivo. A cena na televisão havia sido marcante, entende ela, porque fora uma premonição do futuro. Para ela, o destino já estava indicando o que aconteceria na sua vida no ano seguinte.

Ela fala com entusiasmo sobre o passado, mas parece lidar de forma objetiva com o fato de não ter seguido carreira artística. Ainda que tenha afirmado que “amou fazer” a peça e que sente saudades, reafirmou que está feliz no presente, mesmo não vivenciando mais essa realidade. Existe, inclusive, grande confiança em si mesma, quando diz que prefere fazer comédia, mas também seria boa no drama.

Sobre o teste para integrar o elenco, ela apresenta uma narrativa de como foi contracenar com Neves e os improvisos que criou durante a cena que transformaria a sua vida nos próximos anos.

Passei no teste...o teste demorou. Mas ali eu falei: é assim, assim e assim. E fui fazendo o que eu sentia, o que era. E é isso, né? Porque ele pegou...eu toda vida fumei. E eu peguei uma bituca e ascendi. Aí ele tirou o fósforo de mim. E aí eu peguei...era cheio de bituca no chão, né? E aí eu pegava uma bituca e pensava: como que agora eu vou acender, né? E fui...pedia pra um, pra outro. Tinha um monte de gente no teste, né? Aí eu pedia, implorava, carinha de cachorrinho. (risos) E ia acendendo um no outro depois. Eu não apagava mais a bituca. Eu acendia um no outro. Aí fui fazendo,

Em muitos momentos, demonstrou que entende que sua improvisação lhe garantiu o papel. Ela lançou mão de recursos cênicos e de interação com a plateia, composta também por pessoas que estavam fazendo o teste. É bastante singular que alguém que nunca tivesse atuado conseguisse fazer uso desses recursos, de modo que o próprio diretor se surpreendeu com seu desempenho.

Quando perguntada sobre a sua relação com a personagem Zefa, ela foi enfática ao afirmar que rapidamente se identificou. “Porque ela era engraçada. Era uma pessoa simples de tudo, né? E ao mesmo tempo inteligente, a danada. Sorridente, carismática. Então aquilo já entrou dentro de mim. E me apaixonei de um jeito que peguei ela mesmo. Nossa! Maravilhosa. Saudades!”<sup>146</sup> Ela afirmou que o processo de laboratório foi muito importante, mas que no primeiro dia já tinha “capturado” a personagem. Tinha uma visão muito positiva de Zefa e reconhecia nela uma inteligência para lidar com as questões da vida prática com humor e tenacidade. Foram usados muitos adjetivos para descrever a experiência enquanto atriz, sua personagem e atuação. Euzébio afirma que “na época todo mundo falava que eu ia ser uma revelação, essas coisas, né? E fui, graças a Deus!”<sup>147</sup> Essa posição foi compartilhada pela jornalista Tânia Pacheco, na reportagem sobre a premiação de *O Último Carro* na categoria Arte Não Catalogada da Bienal. “Na montagem paulista, o destaque é Marina Euzébio, uma cozinheira de hospital que João descobriu. Sua Zefa (a mendiga que abre o espetáculo, ao lado do ator/diretor) mostra uma garra e um instinto teatral dificilmente encontrados numa estreante” (O Globo, 14/10/1977). A repercussão na crítica auxilia na compreensão da memória de Marina Euzébio sobre a sua atuação. No campo artístico circulou a opinião de que a atriz iniciante conseguiu uma interpretação diferenciada. Ao observar que a maioria das críticas escritas na época privilegia a dimensão do coletivo em detrimento do individual, ser reconhecida por seu trabalho cênico contribuiu para a imagem que ela construiu de si mesma.

---

145 Ibidem.

146 Ibidem.

147 Ibidem.

Também os atores entrevistados para esta pesquisa rememoraram a atuação da colega de elenco. Edélcio Mostaço lembra que, na encenação de São Paulo, João das Neves descobriu alguns talentos com a proposta de encontrar tipos físicos adequados à demanda da encenação e Marina Euzébio estava entre eles.

Ao fazer esse teste, ele queria realmente só gente que nunca tivesse entrado em cena ou pelo menos, podia ter alguma experiência, mas não fosse conhecido do público, enfim. E realmente ele acabou conseguindo encontrar alguns intérpretes muito interessantes para os principais papéis, especialmente a Zefa que faz a mulher do mendigo.<sup>148</sup>

Essa declaração reforça a ideia de que pessoas oriundas das classes populares têm a mesma capacidade de desempenhar trabalhos de sucesso no teatro, desde que tenham acesso à formação e oportunidade. É provável que o reconhecimento desses atores, como já havia ocorrido com Cachimbo, tenha contribuído para apaziguar as tensões com o sindicato dos atores, que não havia aprovado essa opção tanto por uma dimensão estética (eles supostamente não saberiam atuar) quanto por corporativismo (ocupariam o lugar de atores profissionais).

Aguiberto Santos<sup>149</sup>, outro colega de elenco, tem uma memória sobre a atuação de Euzébio. Quando perguntado sobre o processo de criação entre atores experientes e iniciantes, ele fez uma reflexão sobre essa experiência e usou como exemplo o trabalho dela.

Pra gente é complicado, mas enriquecedor também, porque você lida com a emoção bruta das pessoas, né? Então, assim, nessa coisa foi que chegou o Fernandinho, que fez o Pixote, a Marina, a Amélia que fazia a prostituta, algumas pessoas que nunca tinham feito nada na vida, entendeu? E pessoas que depois até acabaram fazendo outros trabalhos, se profissionalizando. A Marina... a Marina era fantástica. E ela fazia a abertura da peça. Eu lembro que ela fazia uma grávida que era maravilhosa! O nosso público babava na

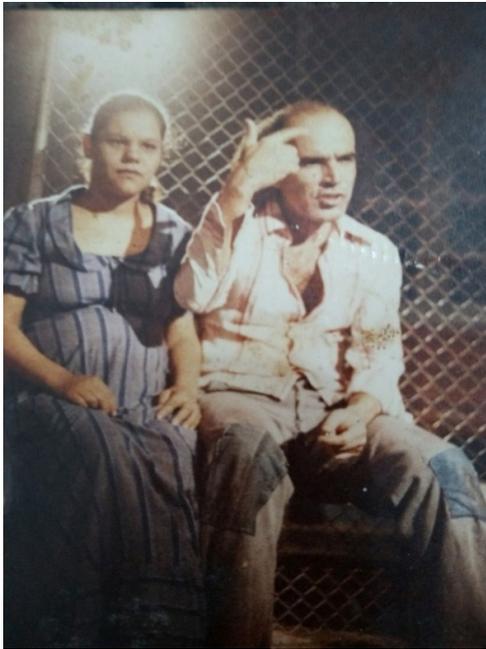
---

148 MOSTAÇO. Entrevista concedida à Natália Batista em 21/07/2018.

149 Santos, Aguiberto. Entrevista concedida à Natália Batista em 19/11/2017.

Marina e ela abria o espetáculo. Ela era a mendiga... Nossa! A hora que ela entrava em cena... e ela era tão verdadeira que as pessoas achavam que era... não era uma atriz que nunca tinha feito nada, você entendeu? Era tão natural dela aquilo, a vivência dela. Nossa, ela mandava muito bem! Muito bem!

Ele rememorou a presença de outros atores sem experiência que haviam feito a montagem e depois se deteve sobre a atuação de Marina Euzébio. Na verdade, Zefa não era originalmente uma mendiga grávida, mas diante da gravidez da atriz, isso foi incorporado à peça, como mostra a foto abaixo do casal de mendigos durante um ensaio.



**Foto 10:** Foto do processo de ensaio da peça *O Último Carro* em São Paulo, Acervo pessoal Marina Euzébio. 1977.

Sua análise recai também sobre o público e a relação estabelecida

com a atriz. Para ele, essa conexão se dava porque ela era verdadeira e não parecia ser uma artista em início de carreira. Ele associa o seu talento à dimensão de sua própria vivência, que fomentava uma interpretação natural.

Diante de tantos relatos de uma interpretação singular, elogiada pela crítica e pelos pares, é necessário entender as razões pelas quais sua carreira como atriz foi encerrada alguns anos após a montagem. Depois da peça, relembra que voltou com o ex-marido, que é pai de suas três filhas. Segundo conta, ele não gostava de sua carreira como atriz e, por isso, ela a abandonou temporariamente. Quando se separaram novamente, ela conseguiu retomá-la e se inseriu em vários espetáculos.

Aí depois fui chamada, me descobriram e acabaram me chamando pra fazer peça infantil. Eu fiz muita peça infantil. Adulta só foi duas. Fiz alguns filmes também. Aí me chamaram pra fazer o *Vamos brincar de teatrinho*, eu sei que acabei fazendo essa peça maravilhosa. [...] Aí fui fazer *Vamos brincar de brincar*, *Alegria do picadeiro*, daí fui fazendo peça infantil. Aí fui fazer o *Viva o cordão encarnado* com o Othon Prado e fui fazer também o papel principal. O *Viva o cordão encarnado* fez o maior sucesso também. Eu contracenava com a Ana Prado, não é? E a Leonor que era a filha da Ana. Muito boa a peça, maravilhosa! Acabou a peça. Passou. Aí fiz *Os amantes da chuva* com a Bete Mendes e fiz depois *Amélia, mulher de verdade*, do Flávio Cavalcanti. Aí fui para o SBT fazer o Bozo. Trabalhei no Bozo fazendo historinhas. Fiquei fazendo Bozo. Aí trabalhei no filme *O Baiano Fantasma*, com o Denoy de Oliveira. Eu amei também. Uma pessoa maravilhosa também. Que nem o João assim... calmo. Eles tiram a capacidade dos atores na maior calma, não grita. São maravilhosos como diretores. Muito esplêndido os dois.

Na narrativa, ela descreve vários trabalhos que realizou após *O Último Carro*. Enfatizou principalmente as peças infantis, mas conseguiu também espaço no cinema e na televisão. Ela aponta, inclusive para uma semelhança na direção de Denoy de Oliveira e João das Neves,

antigos companheiros de *Grupo Opinião*. De acordo com seu relato, é provável que ela tenha conseguido permanecer por aproximadamente sete anos na carreira de atriz. Posteriormente, teria ficado impossível conciliar a profissão com as demandas da vida material de uma mãe que cuidava sozinha de três filhas pequenas. Quando foi perguntada sobre as razões para não continuar no teatro, explicou as motivações para a decisão.

Eu estava fazendo *O Leiteiro e a Menina Noite*, muito boa a peça. Foi o Bahia que dirigiu a gente. Ele era o diretor. E a produtora que estava patrocinando a peça não pagava ninguém. E eu tinha minhas filhas pequenas. Paloma era bebê. Bebê não. Cinco anos pra mim é bebê! Aí ela não pagava e a gente trabalhando de graça. Inclusive nessa época eu comecei a trabalhar de diarista pra poder continuar, né? Tava fazendo de graça o teatro e então eu tinha que ter alguma coisa pra ganhar o dinheiro fora. E um dia eu levei as três para ver a peça porque era infantil. Aí elas pediram lanche e eu pedi pra produtora o pagamento e ela falou que não tinha dinheiro no caixa. Eu falei: olha, estou saindo fora na peça. E larguei a carreira e acabou mesmo. Eu nunca mais fiz. É minhas filhas, eu tenho que sustentar. E larguei a carreira. Eu fui pela razão, não pelo sentimento. Mas daí, né? Claro! Até hoje, né? Nossa, a paixão da minha vida era atuar.

Depois do evento narrado por Euzébio<sup>150</sup>, ela nunca mais voltou a atuar. Mesmo quando suas filhas cresceram, não teve vontade de retomar a carreira. Existe uma dimensão estrutural que não permite que pessoas oriundas das classes populares consigam acessar o mundo artístico. Quando conseguem, enfrentam o outro desafio de dar seguimento a carreira. Cachimbo, o estudo de caso do Rio de Janeiro, conseguiu continuar, mas era mais velho e não precisou cuidar das filhas sozinho. Além de um histórico na vida noturna carioca que possibilitava muitos contatos. Para Euzébio<sup>151</sup>, além da dimensão de classe, a questão de gênero também se colocou.

---

150 EUZÉBIO, Marina. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

151 EUZÉBIO, Marina. Entrevista concedida à Natália Batista em 28/07/2018.

A proposta de fazer um estudo de caso se deu exatamente para mostrar as dificuldades enfrentadas pelo povo quando ele efetivamente entrou em cena. Essa reflexão não tem por objetivo desvalorizar a ação de João das Neves, mas entender que se trata de uma questão estrutural do panorama artístico-cultural, que um diretor trabalhando isoladamente não conseguiu mudar. De todo modo, a entrada do povo em cena foi uma ousada proposta para o período e que deixou marcas significativas nas pessoas que tiveram a oportunidade de construir o espetáculo e transpor os muros na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, antes intransponíveis mesmo enquanto público.

### **5.6. A defesa de um projeto autoral: popular, mas nem tanto...**

*O Último Carro* foi constituído de diversos hibridismos temporais, estéticos e políticos, perceptíveis desde a construção do texto até a encenação. No entanto, nas duas cidades em que fez temporadas, esse processo foi controlado por seu autor durante o período que esteve em cartaz e mesmo quando deixou de circular. Existia a defesa de um *projeto autoral* que consistia na percepção de que se tratava de uma obra única – talvez mítica, na perspectiva do autor – e que não poderia ser reinterpretada ou reproduzida sem a sua avaliação.

Curioso observar que a defesa de um projeto popular não implicava automaticamente em sua popularização. Pelo contrário, parecia haver grande resistência do autor em inserir a peça na indústria cultural fora do campo teatral, que já é reduzido pela própria singularidade de sua experiência. A título de comparação, Hermeto identificou pelo menos três modalidades de circulação do texto de *Gota D'Água*: “impresa (livro), encenada (espetáculo) e sonora (disco de vinil)” (HERMETO, 2010, p.42). No caso de *O Último Carro*, nenhum produto circulou de forma externa à montagem teatral. Mesmo o livro da peça tornou-se um *livro-programa*, editado pelo *Grupo Opinião* e vendido nos dias de espetáculo. Nenhum produto teve vida própria para além da montagem teatral, o que acaba por explicar a dificuldade de localizar memórias sociais em torno na peça.

Houve uma clara tentativa de controlar os sentidos que seriam produzidos por ela, e isto incluía seu texto e sua encenação. A defesa recaía sobre estes dois aspectos de modo que a negociação para novas encenações, adaptações fílmicas ou reproduções de imagens da peça

foram amplamente controladas e, por vezes, negadas, ou então, foram feitas exigências acima no valor de mercado para que o interessado desistisse de sua proposta.

A partir da documentação utilizada, foi possível atentar para esses aspectos a fim de compreender o processo de controle da obra. Serão analisados quatro momentos nos quais essa defesa se fez presente: *i.* o processo que o autor moveu via SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) contra a Rede Globo de Televisão, que utilizou imagens da peça na chamada para a Escola de Atores da Globo; *ii.* a negativa da transposição da obra para o cinema diante do desejo dele próprio fazer a direção; *iii.* a imposição de limites para a liberação do texto para montagem no exterior e *iv.* a não liberação da peça para grupos profissionais até a data de seu falecimento.

Descortinar essas situações contribuiu para entender tanto a importância da obra analisada quanto a interpretação que o seu idealizador tinha sobre o seu projeto cultural, além de sua relevância para a cultura brasileira. Desse modo, foi um exercício de ir do plano individual ao social, compreendendo as singularidades desta transição.

A ação contra a Rede Globo de Televisão foi localizada nas cartas trocadas entre João das Neves e Djalma Bittencourt, superintendente da SBAT. A primeira carta é enviada por Djalma Bittencourt com data de dezessete de outubro de 1978, poucos meses depois do final da temporada na cidade de São Paulo. O diretor estava na Alemanha e Djalma era o seu representante no Brasil, através da SBAT. Nela, o autor envia a cópia da carta endereçada a TV-Globo em vinte de julho, na qual a SBAT solicitava da emissora a retirada do ar das cenas da peça porque não foram autorizadas por Neves. Pede ainda que seja informado o número de chamadas para o cálculo dos diretos autorais. Na carta Bittencourt explicita que “*O autor [João das Neves] pede-nos que proibamos tal transmissão não autorizada e que recebamos os direitos autorais das apresentações realizadas até o momento desta proibição.*”<sup>152</sup>

O contato posterior é feito por João das Neves em 29 de outubro de 1978. Ele discorda dos termos propostos pela SBAT e faz questão de reiterar, numa longa correspondência, a sua posição sobre o assunto.

---

152 Carta da SBAT à Rede Globo, 1978, Acervo João das Neves.

Quanto à Tv Globo, considero o fato um abuso intolerável e não creio, Djalma, que a simples minutagem resolva o assunto. Nunca permitiria que trechos da peça fossem usados para fazer chamada de possíveis candidatos a atores, quer na Globo, quer em qualquer outra emissora de televisão. A peça e a encenação são um patrimônio inalienável, um dos únicos que posuo, e este tipo de utilização só pode barateá-lo. Não permitiria, se houvesse sido consultado por vocês, como é de praxe, que essas emissões fossem feitas por dinheiro algum. Esta é a minha posição em relação ao assunto. De vocês, da SBAT, como minha representante, espero com toda a confiança uma ação compatível com a minha opinião. Além disso há de considerar também o pagamento dos atores, mas isso não é problema da SBAT e sim do Sindicatos dos Atores, e nesse sentido estou enviando uma carta ao Sindicato, que também os atores deveriam ter sido consultados e pagos. Duvido que a Globo o tenha feito<sup>153</sup>.

Nesse excerto, fica clara a posição do autor em defender a sua obra de qualquer utilização que dela fosse feita sem a sua autorização ou controle. No que tange à remuneração, ele afirma que as cenas não seriam liberadas por qualquer quantia, o que desqualificaria a sua obra. É significativa a qualificação da obra como patrimônio inalienável, que acaba por se tornar uma espécie bem material, mas de valor não quantificável. Poderia se tratar de uma estratégia retórica para conseguir uma indenização de maior valor da emissora, mas ao observar outros eventos que sugerem a defesa de um *projeto autoral*, é bem provável que o pedido de exibição seria de fato negado, como foram outras propostas.

Pelo tom da carta, parecia haver também uma insatisfação com a própria SBAT, que teria sido menos impositiva do que o autor gostaria. Por último, ele ainda demonstra a sua insatisfação com a não remuneração do trabalho dos atores que apareceram no vídeo e indica que também enviaria uma carta ao SATED-RJ (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro) solicitando providências.

---

153 Carta de João das Neves a SBAT, 1978, Acervo João das Neves.

A última carta foi enviada de Djalma Bittencourt a João das Neves e pareceu encerrar a questão. Ele coloca o diretor à parte do processo e explica que o fato de não conseguirem quantificar o número de chamadas dificultaria o procedimento de contagem exata. Por fim, justifica que “não vejo condição para provar que houve uso não autorizado, mas creio que CR\$ 40.000,00 são compensadores. Com um grande abraço do amigo Djalma Bittencourt.”<sup>154</sup> Não foi encontrada a resposta para esta carta. Pode ser que o autor tenha concordado com o valor ou mesmo que a sua volta da Alemanha tenha permitido que ele resolvesse a questão presencialmente. Independentemente do desfecho, o importante é reiterar o quanto este exemplo permite visualizar o que se chamou de defesa de um *projeto autoral*, perpetrado por João das Neves.

Interessante perceber que ele tomou o caminho inverso de outros artistas comunistas, como Vianinha, Dias Gomes, Paulo Pontes, Gianfrancesco Guarnieri e Armando Costa, que foram trabalhar na Rede Globo de Televisão. João das Neves não seguiu este caminho e ainda engendrou ações contra a emissora, fechando portas para possíveis trabalhos futuros, o que demonstra um desapeço de pertencer ao seu quadro de funcionários.

No que se refere à transposição da peça para o cinema, pelo menos duas propostas foram recebidas. A primeira, de Daniel Filho, que visava transpô-la para a linguagem cinematográfica ocorreu ainda no ano de 1976. Na imprensa, as notícias datam do mês de setembro, seis meses após a estreia. Em entrevista concedida a Tânia Pacheco, Neves comenta sobre o pedido do diretor.

Diversos diretores de cinema viram a peça e gostaram. Mas o Daniel foi mais além: conversamos e ele me disse que quer filmar. Pretendia fazer isso no período entre o término das gravações da sua novela e a viagem que faria ao exterior. Mas foi um período muito curto, e eu ainda não completara meus entendimentos com o Luiz Carlos Barreto (produtor). Então, a coisa ficou pra quando ele voltasse da viagem (O Globo, 28/09/1976)

---

154 Carta da SBAT à Rede Globo de Televisão, 1978, Acervo João das Neves.

É importante lembrar que, nessa época, Daniel Filho era diretor da novela *Pecado Capital*, exibida com grande sucesso pela Rede Globo de Televisão. O depoimento indica que ele teve interesse na montagem, mas as negociações com o produtor não haviam avançado até o momento. No mês de outubro começaram boatos de que Daniel Filho pretendia transpor a novela *Pecado Capital* para filme. Uma nota sem autoria publicada no *Jornal Grande Hotel* abordou esses boatos a partir de uma declaração do próprio Daniel. “O que acontece é que Daniel tinha planos de realizar a versão cinematográfica de *O Último Carro*, de João das Neves (peça teatral de grande sucesso no Teatro Opinião). Daniel produziria, juntamente com Luiz Carlos Barreto, mas não houve acordo entre os dois” (*Grande Hotel*, 13/10/1976). Não foram localizadas na imprensa ou na documentação outras referências sobre este evento, mas nas duas reportagens é mencionado que não houve acerto entre eles.

Talvez outra negociação permita encontrar elementos que impediram a versão cinematográfica na peça. Trata-se da troca de correspondências entre o diretor de cinema Jeremias Moreira da Silva Filho e João das Neves. A carta de Jeremias foi enviada a Neves em julho de 1978 e solicitava os direitos de *O Último Carro* para uma adaptação para o cinema. O remetente expõe seu interesse em trabalhar com um texto que trata da realidade social com visão crítica, faz muitos elogios à peça e manda em anexo seu currículo. Ao final, ele fala sobre o seu desejo de filmar rapidamente e pergunta sobre valores e pagamento, caso os direitos sejam liberados. A resposta do diretor teatral é longa e ele inicia se desculpando pela demora em responder a sua solicitação. O pedido havia sido intermediado por Fernando Peixoto, que se encontrava na Alemanha com Neves, e percebe-se um interesse de negar o pedido de forma gentil e cuidadosa.

Jeremias, velho, não me leve a mal não, mas eu não quero ceder os direitos do *O Último Carro* para ninguém. Não vai nisso nenhuma posição idiota de pensar que tem nas mãos a melhor coisa do mundo ou coisa parecida. Apenas esse trabalho custou tanto sacrifício para ser encenado, foram tantos anos de espera e procura e tentativas inúteis de vê-lo, senão encenado, mas ao menos filmado por alguém, tantos oferecimentos e tantas recusas que eu, no momento em que finalmente consegui condições para

encená-lo, jurei que eu mesmo e mais ninguém faria o filme. Como vê, é uma longa história e devo confessar que de todas as pessoas que, após a encenação se interessaram pela transposição dela para o cinema, você foi a única que conseguiu também me interessar, não só pela recomendação do amigo Fernando, mas também pelo muito que pessoas em quem confio já me falaram do seu “menino da porteira”. Portanto, a minha recusa não tem nada a ver com você nem com uma posição besta, digamos. Tem apenas a ver com uma resolução tomada há algum tempo e que não pretendo modificar. Tenho só a agradecer o teu interesse e manifestar o meu na eventual possibilidade de futuramente fazermos juntos algum trabalho. Um grande abraço.<sup>155</sup>

Com essa resposta é possível aventar porque as negociações com Daniel Filho e Luiz Carlos Barreto não tiveram êxito. É bem provável que o diretor também naquela ocasião não tivesse interesse em liberar os direitos de sua peça. Embora ele justifique que não se trata de uma posição vaidosa de acreditar que a peça é a melhor coisa do mundo, talvez a negativa tenha, sim, relação com a dimensão valorativa que o autor tem de sua obra. Ao comentar sobre os dez anos de espera, fala das tentativas de transpô-la para o palco ou o cinema, mas também não se tem notícias de uma tentativa efetiva de realizar esse projeto. Ele argumenta que seu pedido foi o que ele realmente cogitou aceitar [será que conceder os direitos a Daniel Filho nunca foi cogitado?], e justifica que a mediação de Fernando Peixoto e a direção que Jeremias Moreira havia feito do filme *Menino da Porteira*, também em 1976, o entusiasmaram. No entanto, deixa claro que fez um “juramento” de que ele mesmo dirigiria o filme e que não pretendia mudar essa resolução.

Alguns aspectos são relevantes para analisar essa questão. João das Neves não tinha relações com o cinema e nunca havia trabalhado com direção de filmes. Quando levantou a possibilidade de dirigi-lo, provavelmente sabia que isso não iria acontecer. Tratava-se mais de uma proteção de seu legado teatral do que de um desejo de incursão pelo

---

155 Carta de João das Neves à Jeremias Moreira, 1978, Acervo João das Neves.

campo do cinema. O teatro era o seu *front* de batalha e dificilmente ele sairia deste espaço. Isso tanto é perceptível que, em toda a sua trajetória posterior, a relação com o cinema, a não ser como ator, nunca se efetivou. Nesse caso, retoma-se o argumento da defesa de um *projeto autoral*, que faz a opção de resguardar a obra, ainda que sua liberação contribuisse para a projeção da peça e pudesse trazer um significativo retorno financeiro para o seu autor.

No caso dos pedidos para encenar a peça no exterior, não se percebe uma negativa *a priori*, mas o desejo de controlar como se dariam essas encenações. Em carta enviada por Djalma Bittencourt para tratar da questão da Rede Globo de Televisão, ele aproveitou para pedir respostas sobre a autorização de *O Último Carro* para ser encenada na Itália. A resposta de João das Neves indica a intenção de acompanhar de perto o processo de montagem e ele coloca essa aproximação como condição para a autorização definitiva.

Quanto à autorização para a Itália, já respondi em carta anterior que, em princípio, não há problema algum. Apenas, gostaria que a Companhia Italiana ou o Grupo aproveitasse a minha estada e a de meu cenógrafo, Germano Blum, para trocarmos ideias. Creio que é de mútuo interesse. Você me disse em carta anterior que havia mandado meus endereços, aqui na Alemanha, para os Italianos. Como até hoje não recebi qualquer comunicação, continuo aguardando, para dar uma resposta definitiva. Repito, no entanto, não há, em princípio, qualquer problema.<sup>156</sup>

Nesse caso, por se tratar de uma montagem fora do país, é perceptível uma maior abertura por parte do diretor. No entanto, ainda assim fica nítido o interesse de “trocar ideias”, tanto que ele disponibiliza o seu endereço e aguarda o contato para se decidir. A montagem não ocorreu, mas não se sabe se foi por falta de contato, desistência do grupo ou negativa do diretor.

A jornalista Tânia Pacheco também comentou sobre uma montagem americana em Nova York, dirigida por Robert Lewis, fundador

---

156 Carta de João das Neves a SBAT, 1978, Acervo João das Neves.

do The Actors Studio. Em entrevista concedida por João das Neves a ela, explicou-se que, quando o diretor americano esteve no Brasil dando um curso no Teatro Cacilda Becker, ele assistiu à peça e se interessou por ela. Ele conta que havia recebido uma carta dele na semana anterior na qual explicava que “a tradução já está sendo feita, e que ele pretende editar o texto nos Estados Unidos. Também dizia, na carta, que dirigirá a peça de qualquer jeito, prometendo escrever novamente, assim que a tradução estiver pronta, para acertarmos os detalhes finais” (O Globo, 28/09/1976). Essa montagem também não ocorreu embora os trabalhos estivessem bastante adiantados de acordo com os relatos.

Em Portugal também foi cogitada uma montagem da peça, dessa vez dirigida pelo próprio autor a convite do grupo português “Os Bonecreiros”. Dessas iniciativas esta é a primeira que inseria o idealizador no processo de montagem. Em entrevista concedida a Dirceu Soares, João das Neves explica como se daria o processo e as razões para o interesse em sua peça.

Pretendo formar lá [Portugal] todo o elenco. Para a adaptação do texto em português de Portugal, terei que me valer de algum ator de Lisboa. Inicialmente, verei se haverá condições para a encenação. Acredito que sim, porque soube que em Portugal está havendo muito interesse em peças brasileiras: eles ficaram praticamente sem know-how por causa dos 45 anos de ditadura por que passaram. Os mais velhos teatrólogos não podiam fazer peças como queriam e os mais novos não sabem como fazê-las (Folha de São Paulo, 16/02/78).

Percebe-se o entusiasmo do diretor, que não coloca nenhum impedimento à liberação. Contar com o autor na direção asseguraria a sua condução do processo e garantiria a continuidade da estética popular defendida por João das Neves, cuja ausência parece ter sido o principal motivo das negativas anteriores. Por razões desconhecidas, as montagens que seriam realizadas em Portugal e nos Estados Unidos não saíram do papel, mas a menção a elas permite compreender como *O Último Carro* mobilizou o interesse de artistas de diversas partes do

mundo e prováveis negativas de seu autor.

No que tange à liberação da peça para grupos profissionais, trata-se de um evento menos específico e mais contínuo. Até o ano de seu falecimento, em 2018, ele nunca havia liberado a montagem para grupos profissionais, apenas amadores e escolas de teatro. Essa perspectiva ajuda a compreender o quanto as múltiplas temporalidades se entrecruzam na montagem. A defesa de um *projeto autoral* ocorreu tanto nos contextos de escrita e montagem, quanto nos anos que o sucederam. De modo que a defesa de seu *projeto autoral* permaneceu intacta por décadas. Em 2016, Neves comentou porque se recusava a liberar a montagem para grupos profissionais estabelecendo critérios econômicos, estéticos e políticos.

Eu acho que os grupos amadores tentarão fazer a peça como ela é, o profissional vai tentar fazer o seguinte: são 36 personagens, vamos fazer com 10, vamos fazer com 12? Até mesmo pelas circunstâncias econômicas de se fazer teatro hoje em dia, entendeu? Não me interessa fazer com 10, eu quero fazer com 30 e poucos! Cada personagem ali pra mim é um elo importante, importantíssimo da peça, está entendendo? Por exemplo, essa coisa do Cachimbo, que eu estava te contando, quer dizer, com três frases, essa pessoa, essa personagem, resume a situação do camponês pobre no Brasil, está entendendo? Três frases! Então, eu vou tirar essas três frases? Vou tirar essa personagem? Eu tiro esse aspecto, está entendendo?<sup>157</sup>

O excerto permite compreender o quanto a passagem do tempo não modificou a relação que João das Neves tinha com a montagem. Continuou existindo um desejo de preservação da obra e dos primeiros sentidos que ele atribuiu a ela. Uma de suas preocupações era a tentativa de um grupo realizar uma montagem com elenco reduzido, excluindo personagens. Ainda que compreendesse a dificuldade de manter um grande elenco contemporaneamente, preferia que ela não fosse encenada sem que todos os personagens pudessem estar em cena.

---

157 NEVES. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista em 02/01/2016.

Sua justificativa era de que cada personagem, indiferente de seu número de falas, permitia retratar um estrato social brasileiro. De modo que se você excluísse algum de cena, excluiria também parcelas no povo brasileiro. Para o autor, ainda que o trem representasse uma leitura panorâmica da sociedade brasileira, cada elemento tinha uma função de compor um mosaico da vida social das classes populares e nenhum poderia ser excluído por exigência do mercado teatral. Essa defesa ocorreu durante o período que a peça esteve em cartaz e também posteriormente. Isso permitiu constatar que a defesa de seu *projeto autoral* permaneceu a mesma com o passar dos anos: era preferível a não existência de qualquer obra que pudesse transformar os sentidos originais que ele havia atribuído.

É possível visualizar um relativo desinteresse do diretor em fomentar qualquer produto cultural que pudesse ter relação com a peça sem que ele tivesse a capacidade de controlá-lo. Mesmo as aparições que poderiam ampliar o público da peça e projetar seu nome nacionalmente, como a versão cinematográfica não seduziram o diretor. Nesse sentido, a defesa de um *projeto autoral* parece ter sido mais importante para o autor do que a projeção de seu nome em produtos culturais com os quais ele não se identificava. Existia o intenso desejo de diálogo com o popular, mas ele não implicava em sua popularização a partir de produtos que o diretor não poderia controlar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

COM O INTUITO DE COMPREENDER AS MÚLTIPLAS TEMPORALIDADES que gravitaram em torno de *O Último Carro* foi necessário articular diferentes leituras em torno do popular que foram realizadas ao longo do tempo e da construção da *peça-processo*. Ao analisar as temporalidades da escrita, da encenação e da memória foi possível visualizar a impossibilidade de fazer uma análise que não tivesse o tempo como elemento central de articulação.

A princípio, a existência de uma dupla temporalidade parecia suficiente para a compreensão do objeto. No entanto, no decorrer da pesquisa percebeu-se que ela não explicava tudo. A memória, ou seja, a terceira temporalidade, surgiu tencionando a dupla temporalidade e exigindo outros olhares para o presente. Principalmente na montagem de São Paulo, no que tange aos esquecimentos engendrados pelos sujeitos, foi necessário repensar os processos históricos que também são modificados pela memória.

Outra questão complexa foi a percepção de que, entre a escrita do texto e a encenação, já existia uma memória construída em torno da dramaturgia. Quando, no contexto de estreia, João das Neves falava sobre o processo de construção do texto, já existia um lembrar e uma reconfiguração do tempo. Como não refletir sobre os tempos múltiplos que perpassaram o objeto? Como não perceber o quanto ele modificou-se e foi modificado pela própria conjuntura nacional? Os diferentes diálogos estabelecidos ao longo de sua duração indicavam o quanto o espetáculo se construiu a partir dos diversos tempos, mas manteve alguns pressupostos que lhe eram estruturais.

Sua inserção como produção do *Grupo Opinião* implicou em mais nuances, na medida em que o próprio grupo passou por diferentes fases ao longo de sua história. Entender a leitura que o grupo fez da

dramaturgia na peça no contexto de sua escrita e a interpretação que ele tinha do popular foi de fundamental importância para compreender os diálogos que a peça procurou negar ou estabelecer com o grupo e o Partido Comunista Brasileiro.

Esse processo permitiu a construção de uma visão menos automatizada sobre as relações entre os intelectuais vinculados ao partido e suas obras. Ainda que existissem pontos de contato com algumas defesas engendradas pelo partido, a tentativa de uma leitura popular descolou a peça de muitos pressupostos do PCB, que estava menos preocupado com a construção de poder popular do que João das Neves.

O popular, enquanto representação de uma forma de ação das classes populares, fez-se presente em toda a trajetória de *O Último Carro*. A diferença é que, ao longo do tempo e dos diálogos travados com as novas conjunturas, ele foi constantemente reelaborado. O foco de análise na discussão do popular se fez central pois a passagem da cultura de matriz comunista para a *Nova Esquerda*, indicou um reposicionamento das categorias de povo e popular nas estratégias e nos discursos das esquerdas. Esta pesquisa demonstrou, que a peça dialogou com estas transformações e foi se ressignificando ao longo dos anos, indicando sempre, os *sinomas* e tensões de seu próprio tempo e das conjunturas que se aproximavam.

No contexto inicial pretendeu-se construir uma *dramaturgia de investigação* que possibilitasse compreender os sujeitos ausentes no contexto do golpe-militar: as classes populares. Tratava-se de uma representação que o autor fazia das classes populares a partir de sua perspectiva de homem de classe média que havia vivenciado uma experiência nos trens suburbanos da cidade.

Já na encenação do Rio de Janeiro, o popular enquanto representação se converteu em uma estética popular interpretada – com exceção de Cachimbo e Papalégua – por artistas de classe média. Dialogava com uma perspectiva realista inspirada na vida das pessoas oriundas das classes populares e, por isso, o diálogo com o neorrealismo. Em São Paulo, o próprio processo estético se radicaliza na medida em que as classes populares não seriam mais representadas por atores de classe média e sim pelo próprio povo de forma hegemônica. Se no Rio de Janeiro foi preciso sensibilizar os atores para uma realidade social desconhecida, em São Paulo, mais importante foi extrair dos atores

populares uma interpretação que ultrapassasse a representação de si e incorporasse as técnicas do fazer teatral.

Percebeu-se no decorrer da pesquisa que *O Último Carro* mudou muito ao longo do tempo e talvez, por isso, conseguiu transcender as décadas sem se tornar uma obra datada. No entanto, a mudança seguiu o impulso inicial de sua criação: analisar criticamente a sociedade sabendo-se inserido dentro dela. Em nenhum momento seu autor se furtou ao debate e às contradições engendradas por sua obra. Ao mesmo tempo em que tentou negar que se travava de uma obra totalmente inserida dentro da indústria cultural, compreendia que sua montagem não conseguia mudar as estruturas exatamente porque estava inserida dentro de um mercado cultural que expulsava e continua expulsando as classes populares dos circuitos artísticos.

Por meio da compreensão de seu hibridismo formal e ideológico, as tensões entre o campo artístico e político se fizeram presentes na pesquisa. Com relação ao seu hibridismo formal, observou-se uma gama de influências que foram se transmutando de um formato artístico para o outro. Se no texto percebiam-se relações com o teatro épico brechtiano, na encenação mesclaram-se elementos da estética neorealista, do método Stanislavski e um singular processo de formação de atores que mesclava iniciantes e profissionais.

No que tange ao seu hibridismo ideológico, também ele foi se modificando ao longo do texto e ganhou novos sentidos com a encenação. Identificaram-se pontos de contato com a dramaturgia de matriz comunista, como a releitura do popular proposta por intelectuais ligados ao partido e fomentada na década de 1970, a defesa da palavra, a ênfase na tentativa de transformação da sociedade através do teatro, a defesa da racionalidade e a crítica a religião, assim como a presença de um operário dotado de valores comunistas.

Por outro lado, no contexto de sua encenação, existiu a negativa de pressupostos fundantes da dramaturgia comunista e a presença de elementos bem próximos daquilo que seriam os *sintomas* da *Nova Esquerda*: a ausência de classe média; a impossibilidade da aliança de classes; o povo como sujeito de seu destino; o protagonismo do trabalhador, que não é mais guiado pela intelectualidade; a tentativa de diálogo com a Igreja e as Comunidades Eclesiais de Base; e, por último, a presença das classes populares como atores da montagem

Investigar uma experiência histórica que ressalta a modernização excludente e autoritária desde a sua criação textual e sua ressignificação como encenação permitiu observar vários impasses do campo político brasileiro. Observou-se que a peça visualizou *sintomas* de conjunturas vindouras, na medida em que instaurou alguns debates que eram incipientes no campo político e cultural.

Longe de uma visão premonitória, ela realçou aspectos que estavam na sociedade, mas que não haviam sido examinados. Para além dos diálogos com alguns pressupostos da *Nova Esquerda*, percebeu-se também uma inovação na leitura feita do povo que valorizava e sua singularidade ao não idealizá-lo, o debate em torno da capacidade que ele teria em interpretar a sua própria história, a busca por uma ampliação do público – através das Comunidades Eclesiais de Base e dos sindicatos – e a tentativa de inserção das classes populares no teatro comercial brasileiro. Esses temas se tornariam mais correntes nas décadas seguintes, mas para o momento de sua encenação, tratava-se de uma leitura bastante singular.

Não deixa de ser interessante constatar que essas propostas surgiram no contexto da ditadura militar e tiveram no financiamento estatal uma forma de sobrevivência e subvenção. João das Neves, ao mesmo tempo em que fazia oposição ao Estado, se apropriou de sua estrutura para conseguir financiar a montagem e obter parcerias e apoios de órgãos públicos. As próprias singularidades visualizadas na análise do processo de censura indicaram que a peça teve uma negociação diferenciada com o Estado, principalmente por meio da mediação do SNT. A partir da noção dos *jogos de acomodação* percebeu-se como o diálogo com o Estado se fez possível. O processo não foi lido na chave da contradição ou da cooptação, mas como uma estratégia de ocupação dos espaços disponíveis no contexto em que o SNT passava por uma significativa mudança com a direção de Orlando Miranda.

Uma estratégia utilizada para compreender como a peça uniu financiamento estatal, engajamento político, estética vanguardista e atores das classes populares foi investigar a inserção dos últimos na peça. Ainda que uma experiência fragmentada, as entrevistas temáticas contribuíram para entender essa incorporação. A grande dificuldade metodológica foi localizá-los depois de anos após sua participação na montagem.

O número reduzido de atores das classes populares encontrados fomentou a realização dos *Estudos de Caso* centrados nas figuras de Cachimbo e Marina Euzébio. O objetivo era que eles indicassem tanto as trajetórias dos sujeitos, quanto contribuíssem para a percepção das dificuldades de inserção do elemento popular no teatro e na história.

Observou-se como eles foram incorporados e as tentativas – ainda que parcialmente frustradas – de inserção do povo no teatro brasileiro. A proposta foi ousada, se comparada com outras produções do período, mas sua ação isolada não conseguiu mudar a rígida estrutura social. Em uma análise micro, nem mesmo os atores das classes populares que participaram na montagem conseguiram permanecer no campo teatral diante das difíceis condições materiais.

Essa proposta reforça a presença de uma terceira temporalidade, na medida em que se percebe a ausência desses atores populares e a dificuldade de encontrá-los no presente. Em alguma medida as classes populares entraram em cena, mas desapareceram da memória e da história. De acordo com as entrevistas, muitos faleceram prematuramente e outros não foram localizados exatamente porque não seguiram na vida artística. Interessante observar que em um mundo anterior a era das celebridades não há lugar para o povo. Apenas nos anos posteriores é que ele foi incorporado pela indústria cultural, ainda que muitas vezes para ser exposto como vulgar ou excêntrico.

Talvez o que tenha unificado esses aspectos que se entrecruzam artisticamente, esteticamente e politicamente seja a defesa de um projeto autoral, por parte de seu autor e diretor. Ele permitiu observar como *O Último Carro* se tornou uma *peça-processo* exatamente pelas continuidades que engendrou ao longo de sua existência. Se ao longo do tempo histórico ela se fragmentasse em diferentes produtos culturais ou perdesse a coesão em suas propostas, seria impossível analisá-la dentro dessa categoria.

A perseguição de uma dramaturgia popular e o diálogo efetivo com as classes populares contribuiu para que ela se modificasse, mas não perdesse de vista um pressuposto que o diretor considerava intocável: falar do popular sem que isso tendesse a uma visão estereotipada do que era o povo. Ainda que tenha flertado com diferentes concepções políticas, o que se sobressaiu ao longo da história da peça foi a insistente tentativa de diálogo com o povo e a cultura popular, seja enquanto representação, seja na forma de contato efetivo.

Concluído o trabalho, percebeu-se a importância da peça enquanto documento histórico, na medida em que ela permitiu descortinar aspectos políticos e culturais durante um conturbado período da ditadura militar brasileira. Enquanto historiadores, ela nos diz sobre a necessidade de criar novos olhares para os produtos culturais e a possibilidade de inserção do teatro enquanto objeto da história. Enquanto cidadãos, ela nos diz ainda mais. Defende que é possível criar a utopia de um novo mundo, onde a classe social não seja determinante para o acesso aos bens culturais. Ao mesmo tempo em que fracassa no objetivo de inserir as classes populares no teatro – porque não consegue fazer uma mudança estrutural – ela tem êxito porque indica a possibilidade de mudança, antes nem cogitada.

Quando se observa a conjuntura contemporânea, nota-se um relativo avanço em algumas questões pautadas pela montagem. Atualmente, cada vez mais indivíduos oriundos das classes populares conseguem acessar o edifício teatral. Com a implementação das cotas muitos jovens periféricos puderam fazer o curso de Artes Cênicas. Clássicos da dramaturgia popular são revisitados com elencos majoritariamente negros e causa cada vez mais estranhamento uma atriz branca interpretando uma personagem negra. Questões que na época de *O Último Carro* eram lidas apenas como preciosismo estético do diretor, hoje estão no debate público. O tempo foi reconfigurado e, junto com ele, surgiram novas demandas nos mesmos sujeitos colocados em destaque pela montagem.

O objetivo inicial de investigar a montagem enquanto *peça-processo* se referia apenas à análise da dramaturgia e sua posterior encenação. No entanto, findada a pesquisa, constatou-se que mais do que falar daquele contexto, as questões suscitadas por ela continuam ecoando no *tempo de agora*. Suas intensas conexões com o tempo histórico – seja no passado ou no presente – permitem ampliar a reflexão e pensar este objeto também como uma *peça em processo*, na medida em que as utopias projetadas por ela no passado se transformaram em sonhos menos utópicos no presente.

# REFERÊNCIAS DE PESQUISA

## 1. Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Maria P. **A Utopia Fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2000.

BATISTA, Natalia. **Nos palcos da história**: Teatro, Política e ‘Liberdade, liberdade’. São Paulo: Letra & Voz, 2017a.

\_\_\_\_\_. Resistência cultural à ditadura: Memórias e narrativas na construção da trajetória do Grupo Opinião. IN: AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália; DELLAMORE, Carolina. **A ditadura aconteceu aqui. A história oral e as memórias do regime militar brasileiro**. São Paulo: Letra e Voz, pp. 45-64, 2017b.

\_\_\_\_\_. História e memória: o golpe militar sob o olhar artístico-político de João das Neves. **Revista História Oral**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 27-47, jul./dez. 2016a.

BATISTA, Natalia; 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, pp. 119-135, 2016b.

BATISTA, Natalia; ROSELL, Mariana. Teatro e história: uma proposta metodológica.

**História e Cultura**, Franca, v.6, n.2, p.289-307, ago-nov. 2017c.

BENJAMIN, W. **Magia, Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Brasiliense, São Paulo, 2014.

BERLINCK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE.** Campinas: Papyrus, 1984.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Viana Filho.** São Paulo. Edusp, 1997.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário.** São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas.** Rio de Janeiro, Record, 2000.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias.** 5.ed. ampliada. Petrópolis, Vozes, 1981.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** 17. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRANDÃO, Tânia. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Latin American Theatre Review.** Universidade de Kansas. 2002.

\_\_\_\_\_. **Uma empresa e seus segredos:** Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

\_\_\_\_\_. “As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: UDESC/CEART, 2010.

\_\_\_\_\_. Falas de camarim: história oral e história do teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Vol. 17, n. 2, 2017.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro**: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). 2011. 234 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Por um Serviço Nacional de Teatro**: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). 2017. 397 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 3ª ed., 2008.

CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo. São Paulo: 2014.

CARBONE, Roberta. **O trabalho teatral de João das Neves no Grupo Opinião**. (Tese de doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo. São Paulo: 2022.

CARDENUTO, Reinaldo. **Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970**. Estudos Avançados, v. 26, n. 76, São Paulo, pp. 311-332, 2012.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese de doutorado, ECA/USP. São Paulo, 2014.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo, Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira** (seminários). São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. “No caminho de uma dramaturgia nacional-popular”. In: NEVES, João das. **O último carro**. Rio de Janeiro: Opinião, 1976.

COUTINHO, C. N. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. **Arte em Revista**, São Paulo, n.6, p.60-1, out. 1981.

CZAJKA, Rodrigo. **Praticando delitos, formando opinião: intelectuais, comunismo e repressão no Brasil (1958-1968)**. Tese de doutorado, IFCH/Unicamp, Campinas/SP, 2009.

D’ARC, Hélène Rivière. O “basismo” acabou? Análise sobre a participação comunitária no Brasil (1970-90). **Caderno CRH**, Salvador, n. 26/27, p. 235-254, jan./dez. 1997.

ESCOBAR, Ruth (Org). **Feira Brasileira de Opinião: a feira censurada**.

São Paulo: Global, 1978.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo, EDUSP, FAPESP, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano.** São Paulo: Edusp, 1996.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro: volume II.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

FEBVRE, Lucien. Vers une autre histoire. In: **Revue de métaphysique et de morale**, número LVIII pp. 225-247. Juillet-Octobre 1949.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 7. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: **História do marxismo no Brasil.** Vol. III. Editora da UNICAMP, 2014.

FREDERICO, Celso. *A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade.* In: Moraes, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil.** (Vol. II). SP, Editora da UNICAMP, 1995.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964).** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985).** Tese de doutorado, IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. Teatro e resistência cultural: o Grupo Opinião. **Temáticas.** Nº 37/38, ano 19, Campinas, pp. 165-182, 2011a.

\_\_\_\_\_. **A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”.** Anais do XXVI

Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Patética: o prêmio e as censuras** (Anos 1970). São Paulo, Marília, Baleia da Rede, n. 9, vol. 1, 2012a.

\_\_\_\_\_. **A luta agora é na Justiça:** o processo censório de Calabar. PolHis- Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de História Política, vol. 9, p.267-282, 2012b.

\_\_\_\_\_. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960). **Art Cultura**, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 103-121, jul.-dez. 2012c.

\_\_\_\_\_. **Quando a moral e a política se encontram:** a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. *Dimensões*, vol. 32, p. 79-110, 2014.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância:** a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GATTO, Márcia A. **Cachimbo: do cangaço ao Último Carro**. São Paulo: Global Editora, 1978.

GORKI, Máximo. **A Ralé** (No mundo). São Paulo: Veredas, 2007.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coords.). **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

HABERT, Nadine. **A década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo, Editora Ática; 1992.

HAMBURGER, Esther. Teleficcao dos Anos 70: Interpretação da Nação. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder Pereira; FREIRE, Cristina. HAMBURGER, Esther. CALDAS, Waldenyr. **Anos 70:** trajetórias. São Paulo, Itaú Cultural, Iluminuras, 2005.

HARTOG, François. **Evidência da história:** o que os historiadores vêem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

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

\_\_\_\_\_. **João das Neves: um artista consciente de seu tempo**: as estratégias dramáticas utilizadas pelo autor no questionamento da ordem vigente. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo. Tessituras, Interações, Convergências. USP, 2008.

HERMETO, Miriam. **“Olha a Gota que falta”**. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975 - 1980). Tese de Doutorado, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. A “peça do Chico” que “ela” interpretou: as memórias vivas dos espectadores da peça Gota D’água (1975-1980). **Revista Baleia na Rede**, São Paulo, Vol. 9, n. 1, 2012.

HOLLANDA, Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde:1960/70**. 5. ed.. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005.

KÜHNER, M.H; ROCHA; H. **Para ter Opinião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC-Rio), 2006.

KOSELLECK, R. **Uma História dos Conceitos**: problemas teóricos e práticos. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p.134-146, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARQUES, Maria P.S. **Teatro de João das Neves: opinião na Amazônia**. Uberlândia: Edufu, 2016.

MESQUITA, Ivo. Bienais. **Revista USP**, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001- 2002.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. **O teatro sobre pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

\_\_\_\_\_. Peixoto, Fernando (org). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

MORAIS, Dênis. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

MOSTAÇO, Edélcio. O teatro e a política cultural do governo. Rio de Janeiro, **Revista Questão de Crítica**, Vol. VII, nº 62, junho de 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar**. Cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O PCB e a Moral Comunista. **Locus: Revista de História**. Juiz de Fora, v.3, n.1, jan. – jun. 1997.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. **Estudos**

**históricos.** Nº 28, Rio de Janeiro, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). Editora Contexto, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980).** Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011a.

\_\_\_\_\_. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas.** Nº 37/38, ano 19, pp. 25-56, Campinas, 2011b.

\_\_\_\_\_. **1964: história do regime militar brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2014a.

\_\_\_\_\_. **No exílio, contra o isolamento:** intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. Estudos Avançados. Vol 28, Nº 80, São Paulo, 2014b.

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

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.) **Comunistas brasileiros:** cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ciclo de Palestras sobre Teatro Brasileiro,** 5. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

\_\_\_\_\_. **O último carro.** Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.

\_\_\_\_\_. O Quintal. In: Escobar, Ruth Escobar. **Feira Brasileira de Opinião: a feira censurada**. São Paulo, 1978.

OLIVEIRA, Marina de. **Os miseráveis entram em cena: Brasil, 1950-1970**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PACHECO, Tânia; ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

PARANHOS, Kátia. (org). **História, teatro e política**. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Homens e mulheres do subúrbio: uma viagem de trem com João das Neves**. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero. 2010, Florianópolis. Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Florianópolis: UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. **João das Neves e o Grupo Opinião: política e cultura no Brasil pós-1964**. In: Publicação Eletrônica dos Anais do XXVI Simpósio Nacional da Anpuh – Associação Nacional De História. São Paulo: 2011a.

\_\_\_\_\_. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo**. 2002, 374f. Tese (Doutorado em História) - IFCH/ Unicamp, Campinas, SP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Arte e experimentação social: o Teatro de combate no Brasil contemporâneo**. Projeto História, São Paulo, n.43, p.367-388, dez 2011b.

\_\_\_\_\_. **O último carro: uma viagem de trem com João das Neves**. In: Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem. Campinas/SP: Mercado de Letras, p. 135-151, 2012b.

\_\_\_\_\_. Dias Gomes, “Dr. Getúlio” e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar. Campinas: **Pitágoras 500**, 10ª edição, 2016.

PATRIOTA, Rosangela. **História – Teatro – Política**: Vianinha, 30 Anos Depois. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, f. 1-18, Out./ Nov./ Dez. 2004.

\_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. **Baleia na rede**. V. 09, nº 1, pp. 69-91. 2012.

**PCB: vinte anos de política (1958-1979)**. Documentos. São Paulo: LECH, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder Pereira. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder Pereira; FREIRE, Cristina. HAMBURGER, Esther. CALDAS, Waldenyr. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo, Itaú Cultural, Iluminuras, 2005.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente?** *Projeto História*, São Paulo, n. 14, pp. 25-39, fevereiro, 1997.

\_\_\_\_\_. O massacre de Civitella Val di Chiana: mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e Abusos da História Oral**. 8ª edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

PRADO, Décio de Almeida de. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Trad. Guilherme João

de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

QUEIROZ, Helena P. **Antropofagia ou Multiculturalismo?** A 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. 2011.

RESENDE, André L. Estabilização e reforma: 1964-1967. In: **A ordem do progresso: 100 anos de política econômica republicana:1889-1989**. ABREU, Marcelo de Paiva (org). São Paulo: Editora Campos, p. 213-23, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, (SP): Editora UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (tomo I). Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 6<sup>a</sup> edição, 2008.

ROSELL, Mariana. **A revolução do dia-a-dia: expressões da cultura política comunista em O último carro (1967/1976) e Rasga Coração (1974/1979)**. XVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, Santa Catarina. 2015

\_\_\_\_\_. **Ator sem consciência é bobo da corte**”: frentismo cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973-1979. 2018. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo**” (1970-80). 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

SEGATTO, José Antonio; SANTOS, Raimundo. A valoração política na trajetória Pecebista: dos anos 1950 a 1991. In: **História do Marxismo no Brasil**. RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (org). São Paulo: Editora Unicamp, pp.13-62. 2007.

SINGER, Paul Israel; BRANDT, Vinicius Caldeira (org). **São Paulo: o povo em movimento**. 4. ed. Petropolis, Vozes, 1983.

SILVA, Ana; Rudge, Ana. **Construindo a noção de sintoma**: articulações entre psicanálise e pragmática. Revista Psicologia USP, nº 2, pp. 224-229, São Paulo, 2017.

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

THOMSON, Alistair. **Recompondo a memória**: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 15, pp. 51-84, abril, 1997.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964**: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2018.

VENANCIO, Giselle Martins. **Na trama do arquivo**: a trajetória de Oliveira Vianna (1883-1951). Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, 2003.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. 2ª. Brasília: Ed. UNB, 1992.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária**, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. Editora Brasiliense, 2013.

XAVIER, Ismail. **Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 75, p. 139-155. 2006a.

XAVIER, Ismail. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p.055-068. 2006b.

WEFFORT, Francisco. Nordestinos em São Paulo: Notas para um Estudo sobre Cultura Nacional e Cultura Popular. In: VALLE, Edenio.; QUEIROZ, Jose J. **A cultura do povo**. São Paulo: EDUC, 2ª edição. 1982.

WHATELY, Celina (org). **Visconde de Pirajá, 487: as domingueiras de Aníbal Machado**, 1ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

## 2. Entrevistas Orais

Euzébio, Marina. São Paulo/ SP, Brasil, 28 julho.2018. Mp3, 49 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Ferreira, Amilton. São Paulo/ SP, Brasil, 24 agosto. 2017. Mp3, 74 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Fracarolli, Salete. São Paulo/ SP, Brasil, 20 outubro. 2017. Mp3, 57 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Gullar, Ferreira. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 13 julho. 2012. Mp3, 63 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Herrera, Rufo. Belo Horizonte/MG, Brasil, 08 agosto. 2016. Mp3, 50 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Julião, Jorge. São Paulo/ SP, Brasil, 19 outubro .2017. Mp3, 46 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Marcio, Augusto. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 15 junho. 2017. Mp3, 103 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Marcus, Alvisi. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 16 junho. 2017. Mp3, 55 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Mostaço, Edécio. Brasília/ DF, Brasil, 21 julho.2018. Mp3, 59 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Moura, Gilberto. São Paulo/ SP, Brasil, 19 setembro. 2017. Mp3, 43 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Narduchi, Eliene. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 18 junho. 2017. Mp3, 101 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Neiva, Oswaldo. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 17 junho. 2017. Mp3, 101 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 09 maio. 2012. Mp3, 105 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 26 abril. 2013. Mp3, 56 minutos. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 15 junho. 2013. Mp3, 51 minutos. Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 22 junho. 2013. Mp3, 59 minutos.

Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 21 outubro. 2013. Mp3, 59 minutos.  
Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 16 novembro. 2013. Mp3, 63 minutos.  
Entrevista concedida à Miriam Hermeto e Natália Batista.

Neves. Lagoa Santa/ MG, Brasil, 08 maio. 2018. Mp3, 105 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Rodrigues, Leila. Búzios/ RJ, Brasil, 01 junho. 2017. Mp3, 49 minutos.  
Entrevista concedida à Natália Batista.

Santos, Aguiberto. São Paulo/ SP, Brasil, 19 novembro. 2017. Mp3, 54 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Santos, Raimundo. Salvador/ Bahia, Brasil, 12 março. 2018. Mp3, 68 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Serra, Luiz. São Paulo/ SP, Brasil, 18 novembro. 2017. Mp3, 69 minutos.  
Entrevista concedida à Natália Batista.

Simas, Nanaia de. São Paulo/ SP, Brasil, 25 novembro. 2017. Mp3, 57 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Vasconcelos, Anselmo. Rio de Janeiro/ RJ, Brasil, 14 junho. 2017. Mp3, 55 minutos. Entrevista concedida à Natália Batista.

Zá, Eduardo. São Paulo/ SP, Brasil, 24 agosto. 2017. Mp3, 74 minutos.  
Entrevista concedida à Natália Batista.

### **3. Periódicos Citados**

#### **A Gazeta**

LUCIA, Maria. Após dois anos em cartaz, debate entre várias classes trabalhistas. *A Gazeta*, São Paulo, 17 março 1978.  
LUCIA, Maria. 700 apresentações de “O Último Carro”. *A Gazeta*, São

Paulo, 23 maio 1978.

### **A Tarde**

AUGUSTO, João. Teatro. *A Tarde*, Salvador, 12 março 1976.

### **A Voz de Portugal**

AZEVEDO, Almir. Teatro. *A Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 2 abril 1976.

AZEVEDO, Almir. Agenda VP. *A Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 07 maio 1976.

### **Boletim da Associação Carioca de Empresários Teatrais**

Após quinze anos de luta Grupo Opinião perde o seu teatro. *Boletim da ACET*, Rio de Janeiro, 15 março 1980.

### **Correio da Manhã**

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e atualidade. *Correio da Manhã*, 07 maio 1967.

### **Diário da Noite**

Hoje João das Neves faz teste para “O último carro”. *Diário da Noite*, São Paulo, 09 agosto 1977.

VIANA, Hilton. Teatro. *Diário da Noite*, São Paulo, 13 agosto 1977.

VIANA, Hilton. Teatro. *Diário da Noite*, São Paulo, 20 outubro 1977.

### **Diário de Notícias**

LOPES, Miro. Diário de Notinhas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 março 1976.

### **Diário Popular**

O último carro. *Diário Popular*, São Paulo, 29 setembro 1977.

### **Diário de São Paulo**

VIANA, Hilton. O Último Carro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 novembro 1977.

### **Folha de São Paulo**

MARCOS, Plínio. Vamos Esperar o Último Carro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1977.

O povo retorna ao palco no “Último Carro”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 novembro 1977.

SOARES, Dirceu. “O Último Carro” volta a SP, depois segue para Portugal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 fevereiro 1978.

SOARES, Dirceu. As viagens do Último Carro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 março 1978.

FERREIRA, Gullar. Fim de papo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 fevereiro 2005.

## **Grande Hotel**

Daniel não filma Pecado. *Grande Hotel*, Rio de Janeiro, 13 outubro 1976.

## **Jornal da Tarde**

Dois anos: O Último Carro faz festa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 março 1978.

## **Jornal de Brasília**

Quem ousa enfrentar “o último carro”? *Jornal de Brasília*, Distrito Federal, 11 abril 1976.

## **Jornal de Jundiaí**

SALVADOR, Francisco. “O Último Carro”: quinhentas apresentações. *Jornal de Jundiaí*, São Paulo, 25 novembro 1977.

## **Jornal do Brasil**

HELIODORA, Bárbara. A Grande Estiagem: seca em Campo Grande. *Jornal do Brasil*, 04 setembro de 1962.

MICHALSKI, Yan. O Seminário de Dramaturgia Carioca II. *Jornal do Brasil*, 09 setembro de 1966.

Seminário de Dramaturgia. *Jornal do Brasil*, 1º dezembro de 1967.

MICHALSKI, Yan. O Seminário de Dramaturgia Carioca II. *Jornal do Brasil*, 27 dezembro de 1967.

Prêmio do Serviço. *Jornal do Brasil*, 27 dezembro de 1967.

Opinião em festa. *Jornal do Brasil*, 29 dezembro de 1967.

MICHALSKI, Yan. O Último Carro. *Jornal do Brasil*, 08 maio de 1969.

ALENCAR, Miriam. No “Último Carro” viaja a antitragédia brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 março 1976.

MICHALSKI, Yan. Trilhos para o inferno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 março 1976.

MICHALSKI, Yan. Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 julho 1976.

## **Jornal dos Sports.**

Seminário de Dramaturgia. *Jornal dos Sports*, 25 outubro 1967.

CAMPOS, Cidinha. Na jogada. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 19 maio 1976.

CAMPOS, Cidinha. Numeradas. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 16 fevereiro 1977.

## **Luta Democrática**

Teatro e Sindicato. *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 21 março 1978.

## **Manchete**

GÓES, Hugo. O Último Carro fora dos trilhos. *Manchete*, São Paulo, 05 maio 1976.

### **Movimento**

Miranda, Luiz de. O trem do terceiro mundo. *Jornal Movimento*, São Paulo, 13 dezembro de 1976.

Bernadet, Jean-Claude. Quem viaja nesse trem? *Jornal Movimento*, São Paulo, 13 dezembro de 1976.

Coutinho, Carlos Nelson. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. *Jornal Movimento*, São Paulo, 13 dezembro de 1976.

### **Novos Rumos**

Neves, João das. Revolução e contradição. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 15 a 21 junho 1960.

### **O Dia**

NETO, Lucínio. O Último Carro. *O Dia*, Rio de Janeiro, 18 abril 1976.

### **O Estado de São Paulo**

Os palcos silenciam: morreu Paulo Pontes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

FEBRAT, Luiz Izrael. O Último Carro: a mensagem cifrada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 agosto 1977.

“O último carro” estreia com a XIV Bienal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 setembro 1977.

Estreia: o último carro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 setembro 1977.

Bienal começa amanhã. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 setembro 1977.

O Último Carro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 outubro 1977.

Roteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 outubro 1977.

ZANOTTO, Ilka Marinho. O Último Carro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 outubro 1977.

O Último Carro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 outubro 1977.

“O Último Carro, versão de novo teatro popular” *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 outubro 1977.

O 500º espetáculo de “O Último Carro”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 novembro 1977.

“O Último Carro”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 dezembro 1977.

E lá ia o trem de subúrbio, desgovernado, sem maquinista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1977.

Os críticos escolherem os melhores de 1977. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 janeiro 1978.

O Último Carro, de volta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 fevereiro 1978.

O crítico preferiu o público preferiu. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 janeiro 1978.

“O Último Carro”: dois anos de cartaz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 março 1978. Troféu Mambembe para os melhores de 77. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 abril 1978.

CICACCIO, Ana Maria. Os teatros estão vazios. E a quem cabe a culpa? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 maio 1978.

### **O Estadão**

Marco (do teatro). *O Estadão*, Rio de Janeiro, 18 junho 1976.

### **O Fluminense**

MERITI. Dramaturgia inicia série de palestras no teatro do Sesc. *O Fluminense*, Niterói, 29 abril 1977.

### **O Globo**

MARINHO, Flávio. Teatro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 março 1976.

BRAGA, Gilberto. Wilson Cunha é o novo presidente da ACCT. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 abril 1976.

PACHECO, Tânia. Um trem da Central vai circular em Nova York. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 setembro 1976.

Carnaval dos artistas só de madrugada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 fevereiro 1977.

PACHECO, Tânia. João das Neves. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 outubro 1977.

PACHECO, Tânia. “O último carro” da criação à consagração. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 janeiro 1978.

PACHECO, Tânia. “O último carro” de João das Neves: primeiro em tudo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 janeiro 1978.

### **O Pasquim**

Pasquim Tidica. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 abril 1976.

### **Opinião**

Seleção. *Opinião*, Rio de Janeiro, 1976.

RANGEL, Flávio. Paulo Pontes. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 janeiro 1977.

LUIZ, Macksen. Metáfora sobre rodas. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 abril 1976.

LUIZ, Macksen. Um problema de repertório. *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 maio 1976.

Cartas. Paulo Pontes, João das Neves e Guarnieri. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 março 1977.

### **Opinião**

Seleção. O Último Carro. *Opinião*. Rio de Janeiro, 9 abril 1976.

Luiz, Macksen. Um problema de repertório. *Opinião*. Rio de Janeiro, 21 maio 1976.

O Último Carro. *Opinião*. Rio de Janeiro, 21 maio 1976.

Peixoto, Fernando. A recusa da inércia. *Opinião*. Rio de Janeiro, 08 abril 1977.

### **Revista Carícia**

Uma justa homenagem. *Revista Carícia*, Rio de Janeiro, abril 1976. Nº 27.

### **Revista Desfile**

No trem da nostalgia. *Desfile*, Rio de Janeiro, 5 junho 1976.

### **Revista Ele Ela**

LEVI, Clóvis. Pano de Boca. *Revista Ele Ela*. Rio de Janeiro, 5 maio 1976.

### **Revista Manchete**

CUNHA, Wilson. O Último Carro fora dos trilhos. *Manchete*, São Paulo, 05 maio 1976.

### **Revista Veja**

A voz do povo. *Veja*, São Paulo, 19 abril 1976.

### **Tribuna da Imprensa**

Detetive que pediu “Sapateiro” mostra conhecer a obra de Wagner. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 03 fevereiro 1966.

Urgente. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 junho 1966.

WOLFF, Fausto. Teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 maio 1967.

WOLFF, Fausto. As aventuras e desventuras num seminário. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 04 dezembro 1967.

WOLFF, Fausto. O que foi o primeiro seminário (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02 janeiro 1968.

WOLFF, Fausto. Teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 janeiro 1968.

Polícia acaba com a Fina Flor. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11

março 1970.

Colunão. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 fevereiro 1976.

Estréia (no Opinião). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 março 1976.

PORFÍDIO, Pedro. Toda hora é hora. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 março 1976.

PORFÍDIO, Pedro. Todo dia é dia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 março 1976.

MORAES, Narciso. Palco e Platéia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 abril 1976.

Última Hora

MARIA, Léa. Pano de boca. Última Hora, Rio de Janeiro, 16 fevereiro 1976.

WOLF, Ernesto. O último carro? Última Hora, Rio de Janeiro, 04 março 1976.

MARIA, Léa. Estréia firme. Última Hora, Rio de Janeiro, 17 março 1976.

BLANCO, Armindo. Uma viagem de trem com anjos e demônios. Última Hora, Rio de Janeiro, 02 abril 1976.

Teatro é melhor que o cangaço. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 julho 1976.

LARA, Glória. Teatro: só Deus salva da crise. Última Hora, Rio de Janeiro, 23 novembro 1977.

Última Hora São Paulo

Aleluia da Banda Redonda. Última Hora, São Paulo, 23 março 1978.

Do cangaço do último carro. Última Hora, São Paulo, 10 junho 1978.

## Sobre o livro

**Projeto gráfico e capa** Erick Ferreira Cabral

**Mancha Gráfica** 10,5 x 16,7 cm

**Tipologias utilizadas** Minion Pro 11/13,2 pt

A peça "O Último Carro", espetáculo do Grupo Opinião, com texto e direção de João das Neves, foi escrita em 1964, mas estreou apenas em março de 1976. A montagem fez temporada no Rio de Janeiro e em São Paulo e alcançou sucesso de crítica e público, recebendo mais de vinte premiações. Em outras palavras, foi um dos grandes eventos da cena teatral brasileira no contexto da ditadura militar. O livro de Natalia Batista, fruto de uma tese de doutorado no Programa de História Social da USP, vai além da análise da montagem e seu contexto ditatorial. Procura dar conta de um verdadeiro projeto autoral do lendário Grupo Opinião e de João das Neves. "O Último Carro" atualizava a dramaturgia comunista, mantendo o elogio à racionalidade e à vanguarda, mas incorporava o novo sujeito popular da Nova Esquerda, sobretudo na encenação paulista: a crítica à aliança de classes, o protagonismo popular (inclusive com a incorporação de atores das periferias), a crítica ao paternalismo dos intelectuais e da vanguarda. Natália demonstra, através de uma ampla pesquisa documental, que o trem de 1976-1978, anos de consagração da peça, percorreu muitas distâncias tanto no contexto político, quanto artístico. Nessa trajetória, o projeto autoral de João das Neves tinha incorporado as avaliações sobre o lugar da classe operária, colocado em xeque a certeza revolucionária dos anos 1960, incorporado a estética do teatro popular das periferias (tão profícuo na década de 1970) para temperar o viés burguês da dramaturgia de matriz comunista. (Marcos Napolitano)

**ISBN: 978-65-5221-052-4**



 **eduepb**