

**DIAS GOMES, FERREIRA GULLAR E JOÃO DAS NEVES:
DRAMATURGIA, CENAS E ENGAJAMENTO NO BRASIL PÓS-1964**

Kátia Rodrigues Paranhos¹

RESUMO: No cenário Brasil pós-1964, montagens e temas diferenciados desafiavam a rígida censura. Em *Dr. Getúlio*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, de 1968, e em *O último carro*, de João das Neves, de 1977, misturam-se música, dramaturgia engajada e encenação. Dramaturgos e encenadores, ao buscarem atingir o binômio arte-engajamento, trazem ao palco uma escola de samba e um trem de subúrbio.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; encenação; teatro político.

ABSTRACT: In post-1964 Brazil, different staging and themes challenged the rigid censorship. *Dr. Getúlio*, by Ferreira Gullar and Dias Gomes, 1968, and *O último carro* (The last carriage), by João das Neves, 1977, mix music, politically engaged dramaturgy, and staging. As they aim at achieving both art and political engagement, playwrights and directors bring to stage a samba school and an outskirts train.

KEYWORDS: Dramaturgy; Scene; political theater.

“Dr. Getúlio”

Em 10 de agosto de 1968 estreou em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, com direção de José Renato e música de Silas de Oliveira e Walter Rosa. A peça foi encenada pelo Grupo Opinião. Fundado imediatamente após o golpe de 1964, o grupo carioca contava com artistas ligados ao Centro Popular de Cultura/CPC da União Nacional de Estudantes/UNE, que se encontrava na ilegalidade, e com outros artistas interessados nas discussões sobre o teatro de protesto e na difusão da dramaturgia nacional-popular. O marco da fundação foi a realização do musical *Opinião* com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cuja direção coube a Augusto Boal, do Teatro de Arena. A experiência fez

¹ Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Este trabalho recebeu apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

tanto sucesso que o grupo recebeu o nome Opinião. Entre os envolvidos, os mais atuantes foram Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Teresa Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá e Denoy de Oliveira.

A estratégia adotada pelo Opinião tinha por fundamento o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, buscando “[...] numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto” (MOSTAÇO, 1982, p. 77). Tanto na forma quanto no conteúdo, o grupo propunha o musical como formato mais apropriado para uma “plataforma político-cultural” pela construção de uma “frente ampla” de resistência democrática à ditadura (COSTA, 1987, p. 102). Posição esta partilhada à época pela maioria da direção do Partido Comunista Brasileiro/PCB, contrária ao enfrentamento armado (RIDENTI, 2000, p. 127).

Ao lado de Ferreira Gullar, ex-cepecista e membro do PCB, Dias Gomes escreveu *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, texto dramático em que duas histórias se desenvolvem paralelamente. No plano da representação do que acontece, Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos da escola de samba ensaiam o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, destacando os momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida de Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se diante da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística. Por sinal, o ator que representava Getúlio Vargas também atuava como Simpatia. O mesmo recurso era utilizado com outros personagens como Alzira Vargas/Marlene; Autor/Moleque Tião; Gregório Fortunato/Bola Sete; Bejo Vargas/Quibe; e Oswaldo Aranha/Gasolina.

Ao final da peça, as duas tramas se entrelaçam e a morte de Getúlio, personagem do enredo, será também a de Simpatia, presidente da escola que lutava pela manutenção da posição conquistada pelo voto, com o bicheiro Tucão, ex-presidente, que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Na primeira rubrica da peça, encontra-se a seguinte indicação: “A ação transcorre, toda ela, na quadra da escola de samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a bateria” (DIAS GOMES, 1972, v. 2, p. 681). Na maior parte das vezes, a bateria introduz o samba-enredo, recorrentemente executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio nos momentos em que o ensaio conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Ela ainda toca nos momentos finais, tendo uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Evidencia-se, assim, o paralelo com o golpe de 1964 (FERREIRA GULLAR, 2006, pp. 144-145).

Na diferenciação entre factual e ficcional muda-se a estrutura dos diálogos. Em prosa estão os diálogos dos personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas dos autores, que assumem as funções de narradores, e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se um efeito paradoxal: as cenas do enredo, ou seja, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto aquelas que correspondem à vida das personagens da escola conquistam um tom lúdico, que os versos e as músicas lhes atribuem.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar e os integrantes do Opinião, a peça misturou arte popular, experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba com o objetivo de promover a conscientização social e a luta popular contra as injustiças sociais. Ferreira Gullar, em parceria com Vianninha, escreveu para o Grupo Opinião a farsa musical em verso, baseada na literatura de cordel, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Com Dias Gomes, Gullar mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da escola de samba da peça. Essa peça, assim como outras de Dias Gomes, incorpora traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo – a duração de um ensaio; o lugar – a quadra; e a ação – a disputa entre o atual e o ex-presidente da Escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro.

Entretanto, o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor da mitificação de Getúlio Vargas e da importância da tomada de consciência e da luta popular (COSTA, 1987, p. 105).

Sem dúvida prevaleceram a complacência e a recusa em abordar de frente um assunto como o mito Getúlio Vargas, ainda mais se considerarmos que o golpe de 1964 foi associado ao golpe militar de 1945, no qual ele havia sido deposto, e que a autodenominada “Revolução de 1964” assumiu um claro e manifesto sentido político antigetulista e antipopulista. Nessa perspectiva, falar de Getúlio era fazer descer goela abaixo dos militares e civis golpistas um tema indigesto, algo que adquiria, mesmo que por vias oblíquas, um caráter desafiador. Seja como for, o mito não foi enfrentado segundo as exigências do teatro épico. No samba-enredo de Silas de Oliveira e Ferreira Gullar evidenciam-se elogios rasgados ao então presidente, à “Revolução de 1930”, “às leis trabalhistas e à Previdência Social” – supostamente criadas pelo “estadista”, ou a “Getúlio [que] já coberto de calúnias e de glória/ meteu uma bala no coração: saiu da vida para entrar na história/e daquela carta derradeira o povo fez sua bandeira, na luta pela emancipação” (DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR, 1968, pp. 10-11).

Dr. Getúlio foi recebida com grande entusiasmo pela crítica,

[...] que acreditou ter visto na peça a materialização de um importante processo de pesquisa experimental, chegando alguns, como Maria Helena Kühner, a divisar nela um caminho para o teatro político ou, como Anatol Rosenfeld, a classificá-la como “uma das mais brilhantes peças políticas da atualidade” (COSTA, 1987, p. 103).

Para Antônio Callado, autor do prefácio da publicação da peça em 1968, “[...] a encarnação de Getúlio em Simpatia e o esforço de Simpatia para representar Getúlio dão uma dignidade inesperada à morte de Simpatia e uma espécie de religiosidade popular à morte de Getúlio”. Assim, “[...] as duas paixões-e-morte, urdidas na mesma trama carnavalesca e sangrenta, resultam na tapeçaria fabulosa da realidade brasileira” (CALLADO *apud* DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR, 1968, s/p).

Para o diretor, ator, jornalista e ensaísta, Fernando Peixoto, *Dr. Getúlio* resumia

[...] toda a tragédia histórica do país. E o Brasil de hoje é, sobretudo, o resultado de sua ditadura, de suas contradições aparentemente incompreensíveis, sua habilidade política nem sempre coerente, seu governo oscilando entre o trabalhismo e o fascismo, entre a aceitação do capital estrangeiro e as paralelas campanhas pela liberdade econômica do país. [...] Acredito na possibilidade de comunicação da peça para uma plateia popular, mas para Copacabana *Dr. Getúlio* [...], certamente não passa de um divertimento esquerdizante e engraçadinho. Culpa, é evidente, da plateia, não do texto, que leva adiante uma pesquisa formal séria e de excelentes resultados. [...] A importância e os acertos conseguidos na pesquisa de uma estrutura teatral popular conferem um valor especial na dramaturgia brasileira, a esta primeira aproximação com a figura de Getúlio Vargas, realizada por dois intelectuais que mais se empenham numa renovação efetiva do teatro nacional (PEIXOTO, 2002, pp. 215-217).

Em certa medida, a encenação e a montagem diferenciada sobrepunham qualquer tipo de discussão mais aprofundada sobre o significado dos governos Vargas para a sociedade brasileira. Ao contrário, o nacionalismo, o denominado “novo desenvolvimentismo” e a criação das leis sociais assustavam os golpistas de 64, mas também alimentavam os sonhos de boa parte do imaginário de esquerda.

Em 1983, ano do centenário do nascimento de Vargas – quando a ditadura vivia seus estertores, mas subsistia, por mais cambaleante que estivesse –, *Dr. Getúlio* voltou à cena numa versão intitulada *Vargas*, estreando em 3 de outubro no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Basicamente é o mesmo tema, a mesma proposta formal com algumas alterações na coreografia, cenários, figurinos e, principalmente, na concepção cênica de Flávio Rangel e na música de Edu Lobo e Chico Buarque. O samba-enredo da dupla famosa reedita, mais uma vez, velhos argumentos:

Foi o chefe mais amado da nação
 Desde o sucesso da revolução
 Liderando os liberais
 Foi o pai dos mais humildes brasileiros
 Lutando contra grupos financeiros
 E altos interesses internacionais
 Deu início a um tempo de transformações
 Guiado pelo anseio de justiça
 E de liberdade social
 E depois de compelido a se afastar
 Voltou pelos braços do povo

Em campanha triunfal

Abram alas que Gegê vai passar
Olha a evolução da história
Abram alas pra Gegê desfilar
Na memória popular

Foi o chefe mais amado da nação
A nós ele entregou seu coração
Que não largaremos mais
Não, pois nossos corações hão de ser nossos
A terra, o nosso sangue, os nossos poços
O petróleo é nosso, os nossos carnavais
Sim, puniu os traidores com o perdão
E encheu de brios todo o nosso povo
Povo que a ninguém será servil
E partindo nos deixou uma lição
A Pátria, afinal, ficar livre
Ou morrer pelo Brasil

Abram alas que Gegê vai passar
Olha a evolução da história
Abram alas pra Gegê desfilar
Na memória popular (LOBO; BUARQUE *apud* DIAS GOMES, 1992, v. 4, pp. 42-43).

Cabe registrar a crítica de Sábato Magaldi a *Vargas* de outubro de 1977:

Para a grande parte daqueles que viveram sob a ditadura do Estado Novo e das que sucederam nos últimos anos, é preciso fazer doloroso esforço mental ao ouvir “o chefe mais amado da Nação” a propósito de *Vargas*, que acaba de estrear no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro. O certo é que Dias Gomes e Ferreira Gullar conseguiram escrever um bom texto, Chico Buarque e Edu Lobo compor uma bonita música, e Flávio Rangel realizar, com sólido elenco central e belos cenários de Gianni Ratto e figurinos de Kalma Murtinho, um espetáculo de qualidade. O exercício de isenção comporta ao menos duas fases: distinguir o sanguinário ditador, que manchou o país de 1937 até a deposição em 1945, do presidente eleito pelo voto popular e que se matou num gesto de indiscutível grandeza trágica; e acreditar que a figura de Getúlio Vargas estava à margem do “mar de lama” de seu governo constitucional. Para quem guarda um rancor indissociado da tentativa de estupro de sua adolescência, é quase impossível aceitar a imagem simpática proposta pela montagem. Uma coisa, porém, é a ideologia, e outra a arte. [...] O achado de *Vargas* é a narrativa dos episódios finais da vida do presidente, feita à maneira de enredo de escola de samba, durante os ensaios para o desfile de carnaval. O recurso do metateatro ajudou demais os

propósitos dos dramaturgos. [...] Texto, música e dança se conjugam de forma perfeita, sem nenhum hiato. [...] [A montagem] representa um marco na afirmação do musical brasileiro (MAGALDI, 2014, pp. 966-967).

Na passagem da década de 1950 para a seguinte, o teatro épico brechtiano de certa forma tornou-se padrão de uma parcela da dramaturgia militante. Todavia, Dias Gomes não produziu uma efetiva ruptura com os formatos dramáticos, como a que ocorreu em grupos teatrais formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena e, posteriormente, o Centro Popular de Cultura/CPC e o Opinião. Ele buscou um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse “entre lugar” suas peças combinam características de uma e de outra estética teatral, formando um híbrido entre o tradicional e o moderno, do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Elas resultam da combinação de vários estilos dramaturgicos que, coexistindo, permitem várias formas de identificação e de interpretação.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva lukácsiana adotada nos anos 1960 pelo Comitê Cultural do PCB, do qual Dias Gomes participava. Nos movimentos artísticos simpáticos ao comunismo era evidente a hibridação como estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Tornou-se necessário que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem de algum modo promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e a suas formas perversas de dominação.

Para Dias Gomes:

[...] mesmo os autores mais importantes da época [anos 1940 e 1950], o Oduvaldo Vianna pai, o Gastão Tojeiro, por exemplo, que eram uma espécie de continuadores de Martins Pena, [...] que buscavam os tipos que eram tidos como brasileiros, [...] na verdade [eram] superficiais. Estes tipos não eram aprofundados e a realidade que se apresentava era uma realidade romântica, com uma

abordagem pitoresca, procurando-se o lado pitoresco. Não se mergulhava dentro do homem, dentro da realidade. Isso só começou a existir na dramaturgia [...] a partir dos anos cinquenta em diante. Até então havia aquele negócio do homem do campo brasileiro, do caipira, valorizado, dando lições ao homem da cidade, aquelas coisas que caracterizam um certo tipo de teatro dos anos trinta, vinte, por aí. Mas isso não ia ao fundo das coisas, não se buscava a verdade do homem brasileiro dentro da sua realidade, dentro da sociedade em que vive, seus conflitos, sua forma de ser e de pensar, com os seus desejos e pretensões. Não se perguntava sobre os problemas deste homem, sobre quem o esmaga. Essas perguntas não eram feitas de modo algum. Abordava-se apenas o pitoresco da coisa (DIAS GOMES, 1981, p. 38).

Destaca-se que a utilização da música nos espetáculos era um dos modos mais eficazes de aproximação com o público. Os primeiros indícios de música e ação dramática nas peças de Dias aparecem no *Pagador de promessas* com a roda de capoeira, depois o tema do Bumba-meu-boi na *Revolução dos beatos* e o samba do Bola Sete na *Invasão*. Já as canções de *O berço do herói* são claramente reveladoras da influência brechtiana: não visam falar apenas ao sentimentalismo fácil ou provocar a exaltação emocional, mas estão organicamente integradas à ação e ao pensamento, fazendo avançar a trama ou comentando-a criticamente. Assim, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical, inclusive do próprio Dias. De fato, a música não precisava, “diluir e abafar a força das ideias” (DIAS GOMES, 1992, v. 4, p. 9).

À mesma posição havia chegado, por volta dessa época, a grande maioria dos autores, encenadores e grupos ou companhias que constituíam a vertente mais atuante e progressista do teatro brasileiro. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos outros, engajaram-se na tentativa de criar um tipo de teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro (PARANHOS, 2012).

Dr. Getúlio, se por um lado não desconstrói o mito, como citado anteriormente, por outro, abre uma janela pouco explorada pela literatura teatral: o enredo de escola de samba como estrutura básica do gênero dramático-musical, ou seja, um modo próprio de organizar e desenvolver a narrativa dramática, libertando-a da rigidez do

encadeamento causal das cenas e atendo-se, brechtianamente, aos momentos capitais mais expressivos da ação dramática. Neste caso, o texto teatral destina-se explicitamente a comentar a realidade político-social. O centro do debate é o golpe militar de 1964 (João Goulart X Getúlio Vargas). Recurso intencional, explorado habilmente pelos autores, faz com que os personagens da escola de samba, sendo ficcionais, falem sempre em versos rimados, enquanto os personagens históricos usam a prosa coloquial.

João das Neves num trem de subúrbio

Em 1976, o Grupo Opinião levou à cena carioca *O último carro*, de João das Neves:

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 vividos pelos habitantes da periferia que dependem desse meio de transporte. [...] João das Neves, ao mostrar a dura realidade desse submundo e ao cercá-la de generoso calor humano, criou o equivalente brasileiro de “Ralé”, a obra-prima de Gorki (MICHALSKI, 1985, p. 67).²

É interessante ressaltar que a peça foi escrita em 1965-1966 e refeita em 1967, por ocasião do 1º Seminário Carioca de Dramaturgia, em que foi vencedora. Mesmo tendo ganhado o prêmio de dramaturgia da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o trabalho não foi encenado pelo grupo devido às divergências internas entre os integrantes. Sobre isso, João das Neves comenta:

Ao retomar [...] 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 à dissolução

² Entre 1975 e 1976 a censura liberou três peças que colocavam em cena as camadas populares e seu sofrido dia a dia: *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; *Muro de arrimo*, de Carlos Queiroz Telles; e *O último carro*, de João das Neves.

do Teatro Ipanema, à nossa própria dissolução e recomposição, assistimos a variadas tentativas de amesquinamento do teatro brasileiro e à 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. [...] *O último carro* [...] retoma em 76 um fio perdido há algum tempo. Não me parece [...] que o texto tenha perdido atualidade. Muito ao contrário. O silêncio forçado só fez aumentar o rumor subterrâneo nas gargantas do nosso povo (NEVES, 1976, p. 5).

Para Carlos Nelson Coutinho, autor do prefácio de *O último carro*, há que se destacar a importância da orientação brechtiana da montagem, sobretudo na ausência de um conflito individualizado central. A construção narrativa é essencialmente épica, com grande número de personagens populares lutando pela sobrevivência na sociedade capitalista. Nesse sentido, a preocupação básica é “a discussão concreta de problemas concretos do povo brasileiro” (COUTINHO *apud* NEVES, 1976, s/p).

Em cena os “pequenos dramas”, como o do mendigo Zé, bêbado, maltrapilho, que sobrevive de esmolas e que por elas briga até o final da cena com sua companheira, Zefa, uma mulher tão abandonada quanto ele.³ De repente, o trem começa a correr sem rumo, sem maquinista, sem freios. Todos abruptamente saem do torpor de suas rotinas e se integram em uma viagem radical, limiar, definidora de posições e atitudes, causadora de desespero, pânico, perdas e também de intensa luta por uma solução para o trem desgovernado. Deolindo, um operário, sugere desprender o último carro do restante da composição. Uma criança é jogada acidentalmente do trem. Um marginal comete suicídio pulando de um vagão. Um beato anuncia o juízo final e conclama todos para desistirem de qualquer tipo de saída, senão a da oração e do arrependimento de seus pecados. Trava-se uma luta entre os dois grupos. Deolindo é morto. Uma prostituta, que acaba de ser violentada, ampara a cabeça de Deolindo em seus joelhos. As pessoas do último carro tentam desvencilhar o vagão, as demais rezam. Um enorme estrondo domina a cena. O último carro lentamente para. Imagens de desastre de trem, corpos mutilados e diante delas, todos

³ “Zé – A coisa que mais prezo no mundo é a minha liberdade. (Canta) Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós” (NEVES, 1976, p. 20).

velam o corpo de Deolindo. Um coro de mulheres se dirige ao público. Mulheres viúvas, mulheres sem pais, sem filhos.

Segundo Maria Helena Kühner e Helena Rocha, *O último carro* representa um “salto qualitativo” no trabalho do Grupo Opinião. As autoras assim analisam a peça:

Os laivos de populismo [...] ou mesmo suas contradições [...] vão dar lugar a um texto/espetáculo em que a linguagem busca, e efetiva, uma relação com o pensamento que informa e o contexto ou realidade em que se acha inserida. Ou seja, ao transportar a cena para um trem da Central do Brasil que leva e traz as populações suburbanas em seu cotidiano, a peça focaliza as aspirações, necessidades, valores, formas de percepção e visão de mundo que as chamadas “camadas populares” têm da própria condição. Os mendigos, a prostituta, os operários indo para o trabalho, os malandros, o beato, o menino vendedor de amendoim ou o vendedor de cocada são figuras apanhadas em situações corriqueiras de seu cotidiano, com dificuldades e busca de soluções para os problemas que surgem [...], até um acontecimento colocá-los diante de um problema maior e geral, que afeta e ameaça sua própria vida: a grande metáfora do trem desgovernado exigindo dos passageiros uma atitude eficaz – que vai ser encontrada através da reunião no “último carro”, dos que querem deixar aquele rumo fatal, “desligando-se” para outro rumo.

Visão terna, que exhibe a via-crúcis da população oprimida – o subtítulo *As 14 estações* o assinala – mas nem por isso menos crítica, mostrando relações de dominação ou exploração no interior da própria classe [...]. Os valores conservadores culturalmente introjetados [...]; o fatalismo que leva à inação; o “espera pra ver como é que fica”; o misticismo cego [...], são aspectos importantes a serem expostos.

Mudar as situações concretas é também mudar o ponto de vista, o lugar da fala, [...] ter uma opinião, uma opção [...]. (KÜNNER; ROCHA, 2001, p. 102-103, grifos das autoras).

Segundo João das Neves:

Se vocês pegarem o texto e lerem, verão que ele utiliza uma série de linguagens diferentes. Ora utiliza uma linguagem cotidiana de subúrbio, de gírias, ora passa para a linguagem deliberadamente poética e metrificada. As falas do beato que atravessam a peça, por exemplo, são todas feitas em cima de transformações de versos bíblicos.[...]

O que quero dizer é que, com essa peça, continuei toda a pesquisa de linguagem que vinha fazendo até então. A pesquisa não parou ao nível da escrita, multiplicou-se na hora da encenação e, também, na própria relação, que me pareceu extremamente nova, entre a peça e o espectador (NEVES, 1987, pp. 31-32).

Em 1998, Sábato Magaldi, ao fazer um balanço sobre o teatro, elenca quatro momentos importantes na cenografia brasileira: a renovação estética do grupo Os Comediantes, do Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, do Arena e a produção de *O último carro ou 14 estações*:

Sob a direção [de João das Neves] o cenógrafo Germano Blum construiu um espaço em que o trem do subúrbio carioca se espraiava num retângulo que envolvia a plateia, e alguns espectadores postavam-se em bancos que pareciam fazer parte dos vagões. A composição se deslocava, simbólica e vertiginosamente, sem maquinista, até que muitos passageiros conseguiram separar o último carro. Um estrondo indicava o acidente fatal para os outros vagões, enquanto o que se desligou, diminuindo aos poucos a velocidade, conseguia parar. Significado da metáfora: sobrevive quem domina o próprio destino, sem aceitar passivamente o desastre provocado pela falta de direção. Um desejo otimista de resistência, durante a ditadura (MAGALDI, 2003, pp. 59-60).

Para João das Neves, as cenografias de *O cemitério dos automóveis* (1968) e de *O balcão* (1969), ambas do argentino Victor García, foram referências importantes na composição cênica do texto. Cabe enfatizar que o espetáculo foi visto por mais de 200 mil pessoas entre Rio e São Paulo, provocando uma mudança significativa na preparação de atores e na utilização do espaço cênico, atraindo os olhares de um público mais diversificado e dos críticos em geral.

[...] havia todas as experiências anteriores: a do Hélio Eichbauer, com o cenário de *Antígona*; aquele chão que eu tinha feito com o Vergara. E também [os] dois espetáculos do [...] Victor García, este sim, um diretor de vanguarda, um diretor de espetáculos fenomenal e também um cenógrafo fantástico. Quando vi seu trabalho, exclamei: “É isso aí; esta é a ideia básica do cenário da minha peça!”.

Quando comuniquei ao Germano, ele se entusiasmou logo pela ideia. Então, fizemos uma verdadeira revolução em termos cenográficos. Viramos a arena de ponta-cabeça, pois colocamos o público no palco

e o espetáculo em volta do público. Não só em volta, como acima do público; e parte desse público ficava, também dentro do espetáculo, dentro dos próprios vagões.

Além disso, tratamos o espaço do teatro como o espaço da Central do Brasil. O público entrava e tinha de atravessar o cenário para chegar às cadeiras. Entrava-se por uma catraca da Central do Brasil, que dava ao público a sensação de gado que as pessoas têm, ao entrar por essas catracas. [...] Colocamos bancos para o público. Não cadeiras, bancos; bancos sem encosto, profundamente desconfortáveis. Não havia o palco frontal, o espetáculo desenrolava-se em volta (NEVES, 1987, p. 27).

Em *O último carro*, o foco da análise está centrado nas relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, fazendo emergir uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, operários, donas de casas, policiais corruptos – seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça. Na peça, avultam temas como a solidão e a decadência humanas, 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, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva.

O público se confundia com os passageiros do trem, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos. Passavam a integrar o elenco e a construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento, pois é aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público: “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (DENIS, 2002, p. 83).

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. João das Neves, por meio da literatura dramática, funde diferentes expressões, imagens, metáforas,

alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, de uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, de produção e reprodução da sociedade e de suas partes constitutivas.

Vale recordar que o teatro produzido especialmente a partir da década de 1960 se associava com os movimentos sociais, evidenciando o aparecimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens, bem como a dinamização de canais não convencionais de comunicação que transgrediam as normas do sistema, como afirmou Eric Hobsbawm, numa passagem bastante elucidativa:

Apesar do fato de nossas gerações terem sofrido do capitalismo uma lavagem cerebral para acreditar que a vida é o que o dinheiro pode comprar [...]. Há mesmo mais do que o desespero quanto a uma sociedade incapaz de dar a seus membros o que eles precisam, uma sociedade que força cada indivíduo ou cada grupo a cuidar de si próprio e não se importar com o resto. Já foi dito: “Dentro de cada trabalhador existe um ser humano tentando se libertar” (HOBSBAWM, 1987, p. 388).

O último carro retoma o problema social e o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena 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, a circularidade entre “bem” e “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade, a violência. Aliás, é interessante perceber como a dramaturgia de Plínio Marcos está muito próxima da obra de João das Neves: ambas percorrem da existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho à cidade moderna, lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza.

Os passageiros dessa viagem – homens e mulheres – estão sentados nos vagões de um trem, onde histórias simples, de pessoas simples, são desfiadas. A narração das

vivências populares aparece encarnada em vários pequenos conflitos dramáticos, desde aquele que retrata o casal de mendigos no início da peça até o protagonizado por Beto e Mariinha, passando pelo episódio da família da estação e pela discussão dos marginais.

Há alguma identificação entre aquelas pessoas e os espectadores? “Ele era tão diverso do senhor, moço. E, no entanto, igual”. O ruído das rodas do trem vai dominando o ambiente e como que repetindo em sua cadência rítmica a última pergunta dirigida aos espectadores. “Qual a estação mais próxima? A mesma de ontem?” A peça não termina (NEVES, 1997, p. 63).

O trem, a viagem, homens e mulheres sem destino, sujeitos itinerantes em ação. Como diz a canção:

Todos os dias é um vai-e-vem
 A vida se repete na estação
 Tem gente que chega prá ficar
 Tem gente que vai
 Prá nunca mais...
 Tem gente que vem e quer voltar
 Tem gente que vai, quer ficar
 Tem gente que veio só olhar
 Tem gente a sorrir e a chorar
 E assim chegar e partir...
 São só dois lados
 Da mesma viagem
 O trem que chega
 É o mesmo trem
 Da partida...
 A hora do encontro
 É também, despedida
 A plataforma dessa estação
 É a vida desse meu lugar
 É a vida desse meu lugar
 É a vida... (NASCIMENTO, 1985).

Por meio desses acontecimentos cênicos é possível visualizar um leque de representações. O teatro passa a se caracterizar não somente como meio de encenação/interpretação, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais. Caminhando por trilhas diversas, Dias Gomes, Ferreira Gullar e João

das Neves, em plena ditadura militar, foram capazes de lançar ideias, perguntas e desafios para o campo das artes, que ecoam até os dias de hoje.

Referências Bibliográficas

- COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1987.
- DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- DIAS GOMES. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2 v., 1972.
- _____. *Depoimentos V*, Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981.
- _____. *Coleção Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 5 v. 1989 (v. 1); 1990 (v. 2); 1991 (v. 3); 1992 (v. 4); 1994 (v. 5).
- _____. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERREIRA GULLAR. Fim de papo. *In: Resmungos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pp. 144-145. 2006.
- HOBBSAWM, Eric. *Mundos do trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- KÜNNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- NEVES, João das. *O último carro*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.
- _____. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro 5*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- _____. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec/Primeiro Ato, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da Tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LP

NASCIMENTO, Milton. "Encontros e despedidas". *Encontros e despedidas*, Rio de Janeiro: Polygram, 1985.

Recebido em 17/4/19
Aprovado em 10/11/19