



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p95-106

Dossiê: aspectos da cena moderna no Brasil

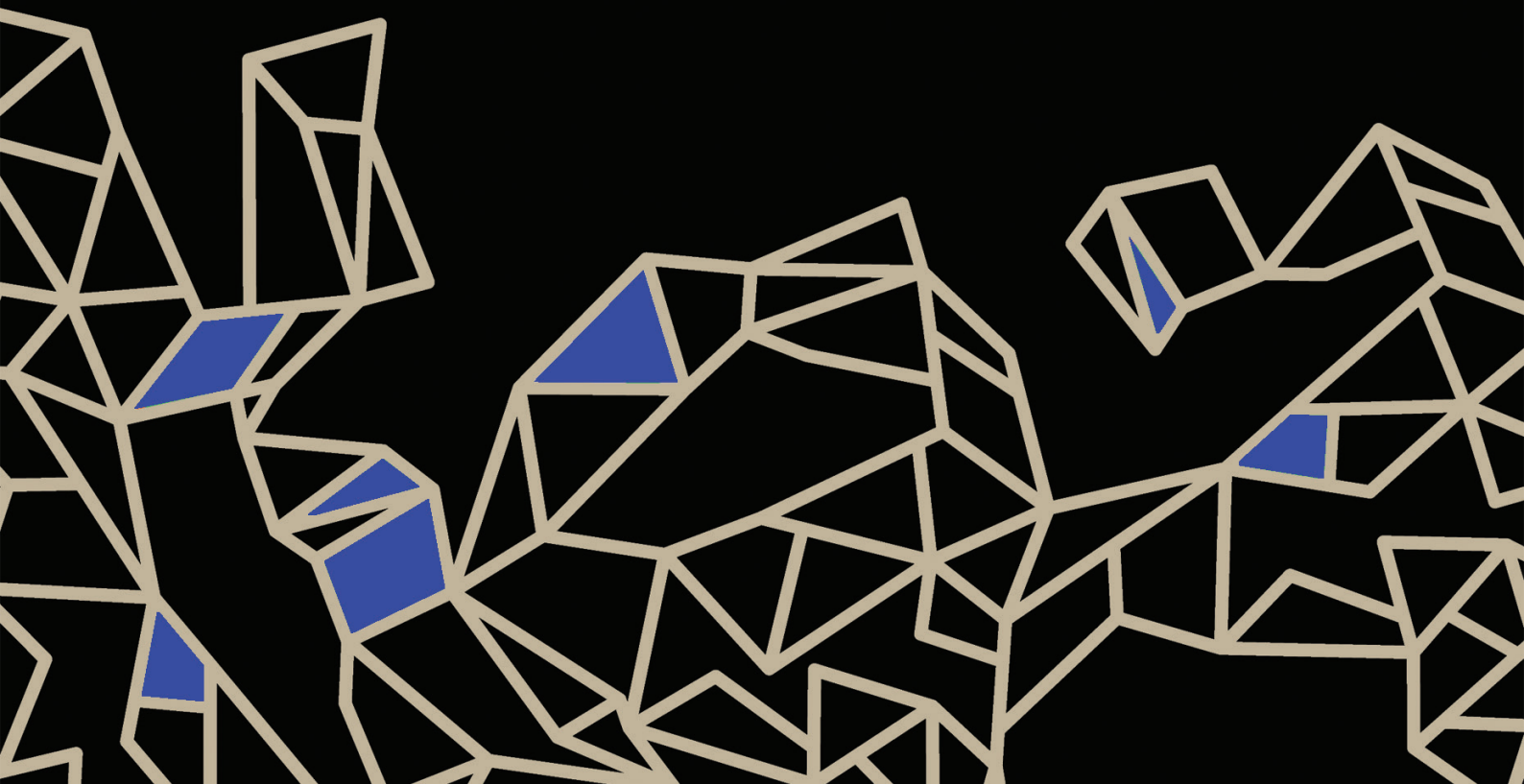
A grande estiagem, por João das Neves: uma encenação épica de inspiração piscatoriana

*A grande estiagem by João das Neves: an epic
staging of piscatorian inspiration*

Roberta Carbone

Roberta Carbone

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)



Resumo

Pretende-se analisar certos expedientes épico-dialéticos utilizados por João das Neves na encenação de *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, por meio do exame de depoimentos do encenador e de uma crítica de Barbara Heliodora ao espetáculo, a fim de verificar a constituição do teatro político brasileiro no pré-1964 e as forças historicamente a ele contrárias.

Palavras-chave: Teatro épico-dialético, Crítica teatral, Dramaturgia, História do teatro.

Abstract

This article aims at analyzing some epic-dialectical expedients used by João das Neves in staging the play *A grande estiagem*, written by Isaac Gondim Filho, by analyzing Neve's testimony and a critical review by Barbara Heliodora, with the purpose of understanding the constitution of the Brazilian political theater pre-1964 and the historical actions against it.

Keywords: Epic dialectical theater, Theatrical criticism, Dramaturgy, History of theatre.

No início dos anos 1960, João das Neves e seu grupo teatral Os Duen-des, criado por colegas de formação da Fundação Brasileira de Teatro em 1959, ocupam o Teatro Arthur Azevedo, localizado em Campo Grande, subúrbio carioca. Bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, Campo Grande caracteriza-se pelo grande contingente de operários, devido à presença da siderúrgica brasileira do Grupo Gerdau e das fábricas francesas de pneus Michelin e Valesul, entre outras. Esse contexto parece decisivo para o processo de politização de seus integrantes e para a experimentação de procedimentos teatrais épico-dialéticos, como aqui se verá. A atuação do grupo, em parte documentada em minha pesquisa de mestrado¹, configurou-se como uma

1 Realizada com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo n. 2012/07828-1, e defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em 2014, a dissertação tem como título *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*.

ação cultural das mais relevantes, despertando, inclusive, o interesse da grande mídia, representada por periódicos cariocas de considerável circulação.

A derradeira montagem de Os Duendes, *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho (1973), levou à cena temas como a reforma agrária e acabou, por isso, sendo alvo da censura do governo de Carlos Lacerda. E, em todos os sentidos, esse foi um trabalho decisivo, tanto para o grupo quanto para João das Neves. Não são muitas as informações disponíveis acerca dessa montagem e a dificuldade de visualização e, portanto, de concretização do espetáculo é grande. Ainda assim, tentaremos aqui identificar certos recursos de encenação utilizados por Neves, para o que se recorrerá aos depoimentos do próprio diretor e a uma crítica de Barbara Heliodora ao espetáculo, publicada no *Jornal do Brasil* em 1962.

Intitulada “A grande estiagem’: seca em Campo Grande”, a referida crítica tem como tema central a questão do engajamento político, inicialmente apontado como um “problema”, ainda que “[...] lícito como também de esperar num País que passa pelas crises de crescimento que o Brasil conhece no momento” (HELIODORA, 1962, p. 4). Entre os argumentos que justificam essa posição da crítica, destaca-se aqui a necessidade de **adequação** dos recursos, ou dispositivos cênicos, termo que ela prefere. Nesse sentido, a inserção de textos e outras linguagens pelo encenador resultou, para Heliodora, na encenação equivocada de *A grande estiagem* e acarretou ainda outro problema: o da violação das proposições originais do autor e dos conteúdos da peça em favor de um teatro “politicamente em moda”. Assim, soma-se ao argumento da inadequação a defesa pela explicitação do texto:

Acresce uma outra dificuldade, que também nem sempre é levada em conta nas tentativas teatrais ditas politizadas e, a um tempo, popularizantes: para que essa intenção se realize, é preciso que a montagem explicito o texto, isto é, suas linhas mestras de raciocínio de maneira clara, incisiva, objetiva e mais intelectual do que emocional. (Ibid., p. 4)

Um drama sobre a seca

Considerando-se o exposto anteriormente, tentaremos fazer uma breve análise das “linhas mestras” de *A grande estiagem* para a identificação dos

valores estéticos e políticos embutidos na crítica de Heliadora e, assim, do significado da proposta cênica de Neves. Dividida em três atos, ela se centra espacialmente na casa de uma família de meeiros no interior do Nordeste brasileiro, mais precisamente, entre as paredes do cômodo de entrada, com saídas para a cozinha e o quarto, e a invisível concretude que separa atores de espectadores e apresenta personagens coexistindo em um universo paralelo ao da plateia. A peça é composta por um núcleo familiar, que se insere na trama à medida de sua necessidade dramática: Marcionila, a mãe; Apolinário, seu pai; Manoel Pedro, o marido; e seus filhos: Maria Rita, Chico Bento, Tonho, Do Carmo e seu marido, Zacarias.

A forma do drama é, portanto, conservada de acordo com os preceitos de espaço e tempo – a peça se passa entre o fim da tarde de um dia e o anoitecer do próximo (SZONDI, 2001, p. 29-34). A ação, que acaba por comprometer emocionalmente o leitor/espectador, inicia-se com o sofrimento e morte do filho de Do Carmo e Zacarias e expõe as desgraças pelas quais passa a família – como a morte de Tonho, a loucura de Chico Bento, a tentativa de um ato de cangaço por Zacarias e Maria Rita –, culminando na **decisão** pela retirada. Apolinário, por causa da idade avançada, é deixado para trás na companhia de Maria Rita, que mata o avô para se **libertar** da promessa de não o abandonar. Mas eis que quando a neta está pronta para seguir os demais, a chuva começa a cair e todos já estão a retornar – final esse que parece justificar o subtítulo da peça: uma “tragédia rural nordestina”.

Encurralados em suas relações familiares e dialógicas, os conflitos de ordem intersubjetiva dão o tom da peça. Dada essa limitação formal, as crises de ciúmes e as culpabilizações individuais engendram tentativas isoladas de ação. Assim, as personagens perdem, em muitos momentos, sua condicionante social para se tornarem **emocionalmente** atuantes, indiferentes ao contexto a que se ligam e apresentadas de modo fenomênico, movidas por decisões pertinentes à sua moralidade. A seca prolongada, que pretende instaurar a situação dramática da peça, é, por isso, apenas **sentida** pelas personagens durante os três atos.

No entanto, algumas parecem ser as tentativas de expansão dessa estrutura de relações, ainda que sejam apenas indícios. Logo no primeiro ato, cria-se a expectativa sobre a chegada de Manoel Pedro, marido de Marcionila,

que foi tratar com o latifundiário, dono das terras arrendadas pela família. Como as motivações desse encontro, a princípio, não são explicitadas, e a cena é lida pela apreensiva espera por parte da família; chega-se a imaginar que os rumos futuros da narrativa irão levar às determinantes infraestruturais das condições representadas. Mas logo Manoel Pedro chega e fica-se sabendo que sua busca foi por ajuda, claro, não atendida e que, por isso, a situação se manterá, ou melhor, progressiva e dramaticamente irá piorar. De qualquer forma, tem-se a notícia do alheamento do dono das terras em relação aos camponeses, para o que a peça formalmente não “abre espaço” de representação ficcional.

Também a voz da experiência, representada pelo pai de Marciolina, homem de certa idade, remete a algo que ultrapassa as relações familiares enquanto estrutura social. Em conversa sobre as condições de vida de “sua gente”, ele assim as explica:

Apolinário – Isto se chama justiça dos homens. Eles se esqueceram, da gente. Prometeram, eles sempre prometem muitas coisas: açudes, represas, poços, cacimbas, irrigação... Prometem quando precisam da gente, mas depois se esquecem... É essa a justiça dos homens. Mas Deus tá lá no alto, vendo tudo... (GONDIM FILHO, Op. cit., p. 118)

Ainda que o sujeito da frase seja vago, “os homens”, são expostas aqui formas econômicas e políticas de intervenção que extrapolam, portanto, as personagens envolvidas na trama, bem como o determinismo do ambiente, e pressupõem uma divisão social entre os que têm os meios e recursos para intervir e aqueles a quem só cabe “pedir a deus”. Mas a possibilidade dramática para a concretização do que é evocado no discurso anterior cede lugar ao mote dramático de culpabilizações individuais. E algumas páginas à frente, quando sua neta, Maria Rita, lhe questiona sobre o que devem fazer, ele novamente assume a responsabilidade pelo estado miserável em que se encontra a família:

Maria Rita – O avô que é velho e que sabe das coisas, diga o que é que a gente deve fazer.

Apolinário – Eu? Ora, Maria Rita... Eu não sei de nada... Só sei que se vocês chegaram a esta situação foi por minha causa... Se a gente



tivesse retirado, há três semanas, talvez não tivesse assim... Mas eu tou velho, não posso andar... (GONDIM FILHO, *Ibid.*, p. 163-164)

Identificando as “inadequações”

Apresentadas, assim, o que se acredita serem as “linhas mestras” de *A grande estiagem*, cabe agora identificar qual a matéria inserida pelo encenador e de que modo João das Neves a utilizou para “corromper” a peça, tal como avaliou Barbara Heliodora. Para tal identificação, recorre-se ainda a outro trecho de sua crítica:

Por mais premente e significativo que seja (e é) o problema do latifúndio e da Reforma Agrária, o problema da peça de Isaac Gondim Filho não é esse: ele expõe as condições de uma carência total em virtude da seca, à qual não se adapta à citação do trecho “Para quem plantando e colhendo // Não tem direito a comer”, já que ninguém colhe nada daquela terra seca, e esse é o tema que o autor não expõe politicamente, mas, sim, socialmente, e sem nenhuma indicação textual de uma solução política. (HELIODORA, *Op. cit.*, p. 4)

A citação a que Heliodora se refere foi retirada do poema de Ferreira Gullar, “João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)”, que compôs a primeira edição dos *Cadernos do povo brasileiro: violão de rua*, organizada pelo Centro Popular de Cultura e publicada pela editora Civilização Brasileira no mesmo ano de estreia da peça de Os Duendes, em 1962. O contexto do poema se assemelha ao de *A grande estiagem*: na Paraíba do Norte, João morava com sua família nas terras que o coronel Benedito lhes arrendava. Mas, à diferença da peça, a forma narrativa que assume o poema traz para primeiro plano a perspectiva do trabalho e, portanto, o tema da exploração: “Que diabo tem nessa terra, / Neste Nordeste maldito, / Que mata como uma guerra / Tudo que é bom e bonito? / Assim João perguntava / Para si mesmo e lembrava / Que a tal guerra não matava / O coronel Benedito!” (GULLAR, 1962, p. 23).

Como se lê, o questionamento das personagens da peça e do poema acerca de sua condição é semelhante, mas João se “lembrava” que ele era em tudo diferente do latifundiário que o explorava. Para o que se pretende,

não cabe aqui uma análise detalhada do poema, e sim pensar qual a função de sua utilização na peça. De acordo com a análise estrutural de *A grande estiagem*, acredita-se que a inserção de textos em forma não dialogada tenha se prestado a interromper a dramaticidade das cenas. E tendo ainda em vista o expresso no poema, sua utilização parece apresentar outro modo de entender a miséria da família e de se posicionar diante dela, acenando para a possibilidade de organização e luta dos trabalhadores do campo e ecoando a questão da reforma agrária que, naquele momento, agitava o país.

Nada, portanto, mais afeito à proposta épico-dialética de representação, que se faz também ver na utilização de outro recurso cênico, segundo depoimento do encenador sobre o trabalho de *Os Duendes*:

Montei, então, uma peça chamada *A grande estiagem*, de Isaac Gordin, na qual já me atrevia a fazer experiências como diretor. [...] Arrisquei então a inclusão de elementos cinematográficos na peça. [...] e a peça, que era sobre a seca, estava toda entremeada por esse filme. (NEVES, 1987, p. 13)

Em debate realizado pela Companhia do Latão em 2010², João das Neves relatou ainda que o filme apresentava imagens da seca do Nordeste e cenas de pessoas recolhendo comida do lixo. Neves também citou Erwin Piscator como fonte de leitura teatral dos comunistas e, assim, como referência para o uso cênico de projeções, bem como para o interesse pelo que chamou, na ocasião, de “novas mídias”, afirmando que os escritos publicados em *Teatro político*³ já circulavam no Brasil àquela época.

Qualquer semelhança não é mera coincidência

Desse modo, os escritos de Piscator são esclarecedores para o entendimento do recurso que Neves, de modo inaugural entre nós, lançava mão⁴.

2 Esse debate, que fez parte da programação do Ciclo Dramaturgia Crítica, foi parcialmente publicado na terceira edição do jornal *Traulito* (2010).

3 Já que no Brasil *Teatro político* teve sua primeira e única publicação em português pela Civilização Brasileira em 1968, a edição do livro a que, presumivelmente, aqui se tinha acesso era a da tradução para o espanhol, publicada em Buenos Aires no ano de 1957 pela editora Futuro.

4 O recurso da projeção já havia feito parte da encenação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, peça de Oduvaldo Vianna Filho e encenação de Chico de Assis, que estreou no



Em seu livro já citado, o autor narra seu trabalho como encenador e sua atuação no contexto da Alemanha no Entreguerras, enquanto apresenta e discute os procedimentos formais a que recorria segundo os objetivos de seu fazer teatral, que tinha como “ponto de mira, o proletariado e a revolução social” (PISCATOR, 1968, p. 104). Na medida em que avança em sua proposta de politização da cena, ele passa também a incluir, em seu repertório teatral, o uso de projeções de imagens e filmes:

Na Cena Popular⁵ vi que enormes possibilidades oferecia o teatro, quando se tinha a coragem de lhe ampliar as formas de expressão. Mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as personalidades por ele representadas. [...] Foi, que eu saiba, a primeira vez que no teatro, se aplicaram projeções de fotografias em tal sentido. (Ibid., p. 70)

Como se observa, uma das finalidades da projeção para Piscator era o choque de realidade, o contraponto à ficção – no caso, a correspondência real com as personagens de *Bandeiras*, de Alfons Paquet, seu primeiro trabalho na Cena Popular em 1924. As formas de utilização do recurso no espetáculo, de função claramente épica, cumprem lembrar ao espectador a figuração histórica do que está sendo representado, como comenta o diretor sobre *Apesar de tudo*, trabalho coletivo de 1925, também na Cena Popular: “As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas” (Ibid., p. 81).

A partir desses exemplos, pode-se avaliar a proximidade, no que se refere ao uso das projeções, com a proposta de encenação de *A grande estiação*, trabalho, como declarado, de inspiração piscatoriana. Ainda um último caso, retirado também de *Teatro político*, pode ajudar a elucidar os objetivos

saguão da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro no ano de 1960. Juntamente com a montagem de João das Neves analisada, essas são as primeiras experiências que se fazem nesse sentido no teatro brasileiro.

5 Do alemão *Volksbühne*: associação em que Piscator atuou na década de 1920, originalmente criada para pensar e fazer teatro para o proletariado, mas que, na prática, se deu de modo bastante contraditório, como se verá.

do uso da projeção por João das Neves e o discurso sustentado pela crítica de Barbara Heliodora.

Em defesa de uma suposta neutralidade política, Georg Springer, um dos diretores da Cena Popular, declara que a associação “nasceu da vontade de revelar aos trabalhadores a arte, em primeiro lugar a do teatro, e ainda hoje considera sua principal missão a de abrir caminho do proletariado aos bens culturais” (Ibid., p. 116). A essa declaração, que afirmava o posicionamento da diretoria da Cena Popular em relação a um debate interno sobre a função social de sua produção artística, se seguiu, no mesmo ano de 1927, a montagem da peça *Tormenta sobre a terra de Deus*, de Ehm Welk, último trabalho de Piscator na associação. E a reação da cúpula reacionária da Cena Popular à encenação resultou na censura das projeções que permeavam o espetáculo. O uso do recurso nessa montagem é assim definido por Piscator: “[...] num filme especial, dei um extrato das relações de poder políticas, religiosas e sociais, uma prova documental para a ação desenrolada na peça” (Ibid., p. 118).

O debate dividiu a crítica e contaminou os jornais da época, dos quais Piscator extrai grande parte da materialidade de sua exposição. Mais uma vez, a Cena Popular se viu obrigada a prestar um esclarecimento, do qual se reproduz um trecho a seguir:

A peça de Ehm Welk, cuja escolha não se deu em virtude de uma determinada tendenciosidade, e sim em virtude do seu valor artístico – é claro que com inteira apreciação das íntimas relações do seu assunto aos problemas do presente – recebeu, da montagem de Erwin Piscator, cujo significado artístico se reconhece, uma transformação e um aperfeiçoamento de tendência política para os quais não existia nenhuma necessidade interna. (Ibid., p. 120)

Qualquer semelhança com a nossa realidade não é mera coincidência. Pois, como se pode observar, o argumento da integridade do autor é em ambos os casos explorado, encobrindo a defesa, mais explícita no caso alemão, de uma neutralidade política que, como se sabe, é pura ideologia. E até mesmo o ato de censura se viu também reproduzido na montagem de *A grande estiagem* e de modo ainda mais violento. À crítica de Barbara Heliodora, segundo a qual a montagem de João das Neves não só era política,



como partidária, se seguiu a reação do governo Carlos Lacerda, proibindo que se continuassem os trabalhos de ocupação no Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande.

Historicizando argumentos e formas

O incômodo de Barbara Heliodora (Op. cit., p. 4) conclui-se com a retomada da questão do público que, para ela, “é um dos problemas mais graves que enfrenta o grupo Os Duendes”; e a crítica assim propõe sua visada estratégica: “é preciso que o espetáculo em si se torne uma atração, um entretenimento no melhor sentido da palavra” (Ibid.). Heliodora ainda complementa que esse “comentário é apenas um eco da opinião de duas das maiores autoridades em teatro popular e consciente no mundo: Jean Villar e Roger Planchon” (Ibid.). Fora o exagero dos superlativos, pode-se ler na passagem a filiação da crítica à tradição teatral francesa que, para ela, apresenta dois dos mais proeminentes exemplos de um fazer “político” e “popularizante,” para usar os seus termos.

A relação entre os diretores citados não se faz apenas pela aproximação de pensamento e trabalho, mas também pela continuidade, por Planchon, do projeto do Teatro Nacional Popular iniciado por Villar em 1951. E ainda que com inspirações diferentes, há, em ambos os casos, o desejo de falar a um público **popular**. Distante, no entanto, de qualquer possibilidade emancipatória em relação aos meios e modos de produção, essa “popularização” significa antes o acesso às grandes obras monopolizadas pela classe dominante. Parte, portanto, de uma ilusão universalista, em que a ideia de democratização da cultura é identificada às belas-artes, como comenta Jean-Jacques Roubine (1998, p. 208) sobre a produção teatral francesa do período, cujos maiores representantes citados são Villar e Planchon:

A geração de 1950 alimentava a esperança de que a sala de teatro viesse a ser o local de um encontro pacífico e de uma confraternização das classes. Os interesses divergentes ou opostos deveriam, no caso, apagar-se em proveito dos valores comuns. Dentro dessa perspectiva, o teatro seria também o lugar de uma aprendizagem, de uma formação do público. A frequência do teatro faria com que o espectador adquirisse progressivamente uma espécie de competência, no sentido de que teria

assimilado um certo referencial com a ajuda do qual se tornaria capaz de distinguir o bom teatro do menos bom, o que lhe daria vontade de frequentar também outras casas de espetáculo.

A citação anterior elucida o que para Heliadora parece significar uma proposta “popularizante” em teatro, qual seja: “o local de um encontro pacífico e de uma confraternização das classes”. Mas falta agora pensar como essa ideia se reflete na concepção de encenação de um espetáculo, para o que se recorre mais uma vez a Roubine (Ibid., p. 23): “[...] Villar, herdeiro de Co-peau e discípulo de Dullin, considerou sempre que o texto deve ser o núcleo orgânico do espetáculo, ao qual todo o resto deve ficar subordinado” (Ibid., p. 99). Não é por acaso que se encontra aqui resumido o principal argumento da crítica à peça de João das Neves. Pois ao se observar a árvore genealógica teatral referida, ela foi, em mais de uma ocasião, historicizada por Iná Camargo Costa (2012, p. 23) enquanto ofensiva prática e teórica à negação da perspectiva dramática:

Não é mais possível subestimar o papel que teve a França na elaboração e cultivo metódico do repertório da contrarrevolução nas artes cênicas. Esta foi promovida pelo *establishment* teatral (ou *show business*) tanto na concorrência com a indústria cultural (principalmente o cinema) quanto no combate aos assuntos de interesse da luta revolucionária dos trabalhadores, começando pela campanha de desqualificação dos experimentos naturalistas, tanto os literários quanto os cênicos.

Se o questionamento da forma do drama não está na pauta desse teatro, sua maior defesa é ainda por sua manutenção. Defesa essa que, como se tentou aqui mostrar, implica perpetuação de valores burgueses. Ao representar a condição de vida e trabalho no campo, João das Neves não deixaria intocada a questão da reforma agrária, que se fazia muito presente nos debates do período. Pois, para um marxista como Neves, a exposição de um tema social não está dissociada dos modos produtivos de organização e, portanto, das relações de caráter econômico que os homens, agrupados em classes, estabelecem entre si. Ao contrário, uma análise que dissocie o social de suas condicionantes econômicas estará, para o materialismo histórico,



mascarando o real “problema” e contribuindo para sua manutenção. Seja ela cênica, literária, teórica, poderá ser interpretada como ideológica.

A encenação de João das Neves revela muito sobre o pensamento épico-dialético em andamento no pré-1964 e, portanto, sobre o interesse pelo debate político no campo artístico e pela experimentação de novas formas teatrais. Não seria possível, pois, aos artistas militantes do período como ele, que trabalhavam por um teatro de intervenção política, ignorar a pergunta dos camponeses de *A grande estiagem* sobre sua miséria, tratando-a de modo alheio às suas condicionantes materiais. Porém, ao assumir seu papel histórico, acabou sendo Neves também obrigado a migrar.

Referências bibliográficas

- COSTA, I. C. **Nenhuma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____; NEVES J. Ciclo dramaturgia crítica – a hora do teatro épico. In: COMPANHIA DO LATÃO (Org.). **Traulito**. n. 3. São Paulo: Companhia do Latão, 2010.
- GONDIM FILHO, I. **A grande estiagem**: tragédia rural nordestina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- GULLAR, F. João Boa-Morte (cabra marcado para morrer). In: CENTRO POPULAR DE CULTURA (Org.). **Cadernos do povo brasileiro**: violão de rua. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- HELIODORA, B. A grande estiagem: seca em Campo Grande. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1962. Caderno B.
- NEVES, J. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MinC; Inacen, 1987.
- PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Recebido em 11/09/2018

Aprovado em 26/11/2018

Publicado em 29/12/2018