



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP**

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8654865>

DOI: 10.20396/pita.v9i2.8654865

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2019 by UNICAMP/SBU. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A ARTE ENGAJADA DE JOÃO DAS NEVES – O ARTISTA-TXAI E SUAS METÁFORAS DA COLETIVIDADE

Resumo



A partir de textos, vídeos e de duas entrevistas – com João das Neves e com Ileana Diéguez – este trabalho traz um panorama das características marcantes nas encenações do artista, das quais participei como atriz e como atriz idealizadora, produtora e/ou coautora, e uma reflexão sobre pontos de ressonância e dissonância entre a chamada arte engajada, tal como ele a entendia e praticava, e o que hoje chamamos ativismo.

Palavras-chave:

João das Neves. Arte engajada. Ativismo.

A ARTE ENGAJADA DE JOÃO DAS NEVES – O ARTISTA-TXAI¹ E SUAS METÁFORAS DA COLETIVIDADE

LUCIANA Mitkiewicz²

² Doutora em Artes da Cena pela Unicamp e mestre em Teatro pela Unirio, é fundadora da Bonecas Quebradas Teatro, no Rio de Janeiro. É atriz, pesquisadora, professora e produtora teatral. E-mail: mitkiewicz.luciana@gmail.com.

Apresentação dos porquês

Conheci João das Neves na IV Mostra de Diálogos Dramáticos de Limeira, em 2001, como membro do júri do Festival de que eu participava. Sabia que dali a poucos dias nos reencontraríamos para uma reunião na Unicamp, aproveitando o ensejo da sua viagem ao interior de São Paulo. Era uma lenda viva do Teatro. O conhecia do texto *O Último Carro*; da antológica montagem de *Primeiras Estórias*, no Parque Ecológico de Campinas, e do movimento de teatro de resistência política das décadas de 1960 e 1970.

Não sabia muito mais do que isto, à época.

¹ *Txai*: tratamento usado pelo povo Kaxinawá para designar todos aqueles que lhes são próximos, seja por parentesco, pelas relações com os membros da mesma nação ou pela amizade. Literalmente, significa “minha outra metade” (projeto de *Yuraiá* – o rio do nosso corpo).

Fui conhecendo, aos poucos, características que marcaram sua trajetória artística no Teatro Brasileiro, como a realização de trabalhos em espaços públicos da cidade, ressignificando-os, assim como, também, as obras que neles tinham lugar. Ou seu gosto pela metáfora como forma de aprofundar a percepção sobre as coisas do mundo, alargando a nossa capacidade imaginativa de *transver* a realidade – *opus* alquímico de que sua imaginação dialética e, consequentemente, sua arte sabiam tanto.

Foi retomando esse contato anos mais tarde, em outras montagens e na convivência no tempo, que o vi reinventar-se inúmeras vezes, espírito inquieto e solidário, profundo conhecedor dos problemas da realidade brasileira porque disposto a sentir de perto, em convívio estreito, nossas muitas injustiças sociais. Este artigo se propõe, pois, a compartilhar com o leitor características apreendidas por meio do contato próximo com o artista, o qual tive o privilégio de estabelecer durante mais de 15 anos, bem como, busca refletir sobre uma questão que lhe foi tão cara durante toda a sua trajetória artística: o papel da arte. O que pode e para que serve a arte frente a questões urgentes de nossa sociedade? Ou seja, visa empreender uma reflexão sobre o que

poderíamos chamar de *arte engajada*, em confrontação com práticas *ativistas*, as quais rompem com marcos teatrais ao proclamarem-se ações ativistas que, por meio de dispositivos poéticos, atuam na realidade imediata buscando algum tipo de solução aqui e agora.

Motiva-me a escrever minha grande admiração pelo poeta, dramaturgo e encenador, que conheci de perto em trabalhos como: *Cassandra*, *As Polacas – Flores do Lodo e Bonecas Quebradas*, na leitura dramatizada de *Yuriá – o rio do nosso corpo e como espectadora de Besouro Cordão de Ouro*, *Galanga Chico Rei*, *Zumbi* e *Aos nossos filhos*, peças que ele dirigiu nos últimos anos – todas, ligadas a questões caras aos movimentos negro e LGBTQI.

Inspira-me o desejo de homenageá-lo, sem perder de vista questões que me são hoje de extrema importância. Escrevo também por saudades do meu amigo, com amor e dedicação; com alegria. E, assim, o reencontro e o aprecio. E aprendo com ele uma vez mais.

Cassandra, um processo criativo de aporte colaborativo: o coletivo como protagonista e a capacidade de transver o mundo

O teatro é exatamente isso: perceber o mundo e saber tirar daquela percepção o seu modo de ver aquilo e de mostrar aquilo. Então, quem quer fazer teatro tem que ter isso, eu acho. Um profundo respeito pelo outro, né? E saber ver. Ver e tentar compreender. (NEVES, 2015a)³.

No início da montagem de *Cassandra*, adaptação para o teatro do romance de Christa Wolf feita por João das Neves, nenhuma cena da peça era sequer improvisada, muito menos marcada. O processo iniciava-se pelas bordas, pela familiarização de todos com o tema da peça, com o *mito* de Cassandra – uma abordagem via *mythos*, na qual João revelou-se mestre não apenas neste, mas também em outros trabalhos que faríamos juntos alguns anos depois.

A diferença entre uma abordagem via *logos* ou via *mythos* fundamenta processos criativos de maneira inteiramente diversa. A segunda é utilizada em processos de aporte colaborativo, independentemente do fato de apoiarem-se ou não em um texto pré-existente. João trabalhou conosco desta maneira.

“Começou a dirigir” com o processo de prospecção e de acumulação de materiais de criação bem avançado, após uma série de encontros, debates, improvisações e leituras.

O João é um grande observador. [...] Então, às vezes, ele até demora a intervir. [...] Só que, quando ele intervém, ele vai no ponto e, então, aquilo ali munda. [...] É tudo muito dinâmico. [...] primeiro, porque ele quer arrancar daquele elenco o melhor que aquele elenco pode dar. Então, ele se adapta ao elenco e não o contrário. [...] Ele considera o ator uma fonte de vida e de conhecimento. Então, ele não vai querer massacrar aquele cara e adaptar ele aos “desejos do João das Neves”. (TITANE, 2015)⁴.

João havia dirigido uma série de trabalhos em espaços não convencionais, ou seja, espaços públicos, de cidades como Belo Horizonte e Campinas, tais como, Parque Ecológico de Campinas, sob ameaça de fechamento pela prefeitura, em 1995, cenário de *Primeiras Estórias*; um túnel entre Belo Horizonte e Sabará, Minas Gerais, local de desova de corpos e espaço cênico para *Pedro Páramo*, em 2001; Parque da Pedreira do Chapadão, em Campinas, o lugar teatral de *Cassandra*, minha montagem de formatura, em 2002, evocando a voracidade extrativista também presente na iminente invasão do Iraque, algo que a outra Guerra, a de Tróia, tema

³ Transcrição de parte do depoimento registrado em vídeo de João das Neves para a Ocupação João das Neves, realizada pelo Itaú Cultural, São Paulo, em 2015.

⁴ Transcrição de parte do depoimento registrado em vídeo de Titane para a Ocupação João das Neves, realizada pelo Itaú Cultural, São Paulo, em 2015.

da nossa peça, tão bem espelhava.

Em *Cassandra*, percebi também seu gosto pelas metáforas e pela utilização de um diacronismo potente para pôr em perspectiva fatos atuais, dos quais talvez não tenhamos dimensão exata pela proximidade no tempo e no espaço. Fácil percebê-lo já nas três opções oferecidas para a montagem de formatura: *Os Bandoleiros*, de Schiller – cuja frase “a lei não deu ao mundo nenhum homem de grandeza, mas a liberdade incuba e faz nascer colossos e extremados” resume bem seu desejo por tratar, no teatro, das injustiças sociais afiançadas pela lei – *Cassandra*, de Christa Wolf, em face das espúrias motivações para as mais diversas guerras, e *Pedro Páramo*, um *memento mori* a opressores e oprimidos.

Percebi que as metáforas de João têm um propósito fundamental: nos transportar ao passado para fundar utopias; não nostalgias ou quimeras. Ao contrário, nos fazem ver aquilo que *ainda não é*. “Plantar no espectador sementes” era seu objetivo, como explicitado no texto do programa de *Um Homem é um Homem*, de B. Brecht, dirigida por ele em 1974. Em *Cassandra* de João das Neves, as pretensas motivações que conduziram à guerra de Tróia servem de

metáfora para as mentiras que levam a outros tantos massacres, os quais devem-se fundamentalmente a objetivos econômicos. Mas não apenas em *Cassandra* utilizou-se de metáforas poderosas para abordar questões sociais prementes. *O Último Carro* é exemplo clássico dessa estratégia artística. Nele, um trem desgovernado é metáfora perfeita do desgoverno militar que tomou o poder em 1964.

Do grego *meta* (“passagem sobre”, ou “ida de um lugar a outro”) e *phorein* (“mover” ou “carregar”), a metáfora tem a capacidade de nos transportar de um ponto a outro, permitindo-nos atravessar fronteiras que, de outro modo, estariam fechadas para nós, afirma Campbell (2001). Fronteiras temporais e espaciais. A reflexão permanente sobre o lugar teatral, o espaço cênico a abrigar, com vistas a objetivos específicos a cada montagem, ator e público, era outra característica marcante do trabalho de João das Neves. Para *O Último Carro*, colocou a plateia no centro do espaço e fez os vagões de trem envolverem os espectadores. A metáfora se completava espacialmente: não só os que se balançavam nos trens suburbanos lotados seriam atingidos pelo desgoverno em curso, mas toda a população. Em *Cas-*

sandra, após a experiência de *Primeiras Estórias* e de *Pedro Páramo*, a sanha extrativista, presente nas guerras imperialistas e neoimperialistas, materializava-se nas escavações das paredes rochosas de uma Pedreira. Um cenário perfeito para a grandiosidade do tema da peça e para muitas outras ressonâncias, próprias da metáfora espacializada.

Também em *Cassandra*, de João das Neves, o diálogo entre culturas e entre tradição e tecnologia, além da mistura de formas – o coro grego e a capoeira, repente, teatro de bonecos e vídeo projeção – na qual o encenador era príncipe, punha em diálogo diferentes tempos e espaços, radicalizando o alastramento da metáfora pela articulação entre os tantos e diversos elementos cênicos. Outra característica notável é que, na montagem com a turma de formandos, ao contrário do romance de Wolf, não havia protagonistas. A personagem principal da trama foi interpretada por cinco atores, que, em determinado momento da peça, falavam em coro, como nas tragédias gregas. Descobria ali outra faceta de seu trabalho: o coletivo como protagonista.

Neste primeiro trabalho que fiz com João das Neves, estavam

presentes, pois, algumas características-chave de sua arte – dinâmica, sempre original e, por isso mesmo, arriscada de se nomear, sob pena de não se perceber com acuidade aquilo que se desloca com a agilidade e a eficiência de uma metáfora e ao sabor da caminhada do artista pelo Brasil e pelo mundo.



Fig. 1 - Espetáculo *Cassandra*. Campinas, Parque da Pedreira do Chapadão, 2002. Atores: Talitha Hansted, João Maria, Nicole Pschetz, Luciana Mitkiewicz e Martha Dias. Foto: autor desconhecido.

O reencontro em Polacas – Flores do Lodo: teatro como ponte para se pensar a sociedade e o humano

O teatro de João das Neves se abre para as múltiplas vozes que formam a cultura brasileira. [...] Para João, a riqueza são os outros. (ZANOTTO, 2015b, s/p.)⁵

Deslocando-se geograficamente – tendo o próprio corpo como local de experimentação –, traz à luz as vivências de índios do Acre, de trabalhadores dos trens suburbanos, de mulheres ofendidas em textos reivindicatórios [...], de torturados à morte nos porões da ditadura militar, de negros de Minas Gerais, de gentes do Vale do Jequitinhonha... (ZANOTTO, 2015a, p. 18)

⁵ Trecho retirado do site da Ocupação João das Neves, realizada pelo Itaú Cultural, São Paulo, em 2015. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/alteridade/>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

Nos reencontramos pouco mais de dois anos depois, em 2005, para a leitura dramática de seu texto *Yuraiá - o rio do nosso corpo*, escrito nos anos em que viveu no Acre. E novamente, em 2011, para a escrita e montagem da peça *As Polacas – Flores do Lodo*, produção para a qual o convidei como dramaturgo e diretor, fosse pelo desejo de ser novamente dirigida por ele, ou porque, ao me aprofundar sobre o tema do tráfico de escravas brancas para as Américas, especificamente, para o Rio de Janeiro, me defrontei com a multiplicidade de temas que a história apresentava: as moças pobres dos *shtetls* do Leste Europeu, ludibriadas com promessas de casamento e traficadas como escravas sexuais para o Brasil; o encontro de culturas na região da antiga Praça Onze, berço do samba e da boemia carioca; a vida degradada nos prostíbulos da área portuária, na chamada Zona do Mangue; os laços de solidariedade entre mulheres para o enfrentamento da brutalidade de uma cultura machista e da violência dos cafetões, entre tantos outros. E pensei: só o João para dar conta dessa mistura toda e de uma história tão terrível!

Falo de 2011, época em que João das Neves se dedicava às mon-

tagens de sua “trilogia de teatro negro”⁶. Talvez motivado por essa fase de profunda conexão com a cultura de matriz afro-brasileira, tenha escolhido abordar os prováveis laços de solidariedade – depois confirmados por historiadores – entre as polacas e as escravas recém libertas que habitavam a mesma região. Sua imaginação viu isso, antes de lê-lo nos livros.

Mais uma vez, a coletividade era a protagonista do espetáculo. Aqui também, João valia-se de uma profunda escuta e de suas visões para trabalhar com questões de grupos do qual não fazia parte. O “outro” em seu teatro não era ação mental, abstração, análise, mas experiência, conhecimento direto, troca e aprendizado; inserção e participação ativa em cena, tendo em vista o caráter colaborativo de seu trabalho.

Sob convite meu, João atuou como autor e/ou diretor em um espetáculo de temática feminina e feminista. E essa sua participação em terrenos diversos, os quais não eram o seu, digamos, “local de fala”, ora tão em voga, me ensina que há pessoas que, pela trajetória artística marcada pela permeância a tantas questões que as engrandecem não apenas como artistas, mas, sobretudo, como seres hu-

⁶ Composta por *Besouro*, *Cordão de Ouro*, *Galanga*, *Chico Rei*, e *Zumbi*.



Fig. 2 - Estreia *As Polacas – Flores do Lodo*. Rio de Janeiro, CCBB, 2011. Atrizes com o autor e diretor, João das Neves: Ivone Hoffmann, Lígia Tourinho, Marina Elias, Luciana Mitkiewicz, Carla Soares e Iléa Ferraz. Foto: André Scucatto.

No texto do programa de *As Polacas – Flores do Lodo*, escreveu:

“Se você olhar através dos vidros de uma janela, verá o mundo lá fora. Mas se colocar um papel prateado na mesma, verá apenas o seu rosto”. São palavras de um rabino, pronunciadas a centenas de quilômetros do Brasil e há tempos atrás. Mas que ilustram bem as propostas deste espetáculo. Mostrar que a violência e a intolerância que nos cercam diuturnamente não nasceram hoje. O Rio de Janeiro sempre colocou um papel prateado em sua vidraça. [...] Mas ao retirarmos o papel prateado surge uma outra cidade, não menos verdadeira. [...] Um Rio de Janeiro que se habituou a fechar os olhos para a violência e discriminações de toda a espécie contra a sua população pobre. [...] Mas um Rio em que, por isso mesmo, a população pobre de todos os matizes e crenças religiosas soube criar laços de solidariedade capazes de conduzi-lo à redenção de seus males. Este espetáculo é uma homenagem a este Rio. [...] Que, com o olhar aberto para o passado, compreende o presente para construir o futuro. (NEVES, 2011, s/p.)

Bonecas Quebradas – a necessidade de tratamento artístico dos documentos e a pergunta que não quer calar: para que serve a arte?

Bonecas Quebradas, terceiro e último trabalho que fiz com João das Neves, tinha como tema, após viagem de residência artística ao México, os feminicídios em Ciudad Juarez e, evidentemente, suas ressonâncias com as mais diversas formas de violência de gênero no Brasil.

Contemplado no Rumos Itaú Cultural 2014-2015, o espetáculo foi construído a partir de experimentações práticas e de textos enviados por João para pontuar as diversas facetas que a terrível história dos assassinatos de mulheres em Juarez descortinava. Buscando as motivações mais profundas para a violência contra a mulher latino-americana, as encontrávamos em uma guerra contra o feminino como extensão do domínio territorial empreendido pelo sistema patriarcal capitalista, o qual, desde remotos tempos, explora e subjuga populações inteiras.

A dramaturgia da peça foi escrita a dez mãos⁷ e teve encenação de Verônica Fabrini,

⁷ Isa Kopelman, João das Neves, Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz e Verônica Fabrini.

diretora convidada. Com propostas textuais no formato de oratórios gregos, João tratou os documentos que lhe foram apresentados, sobretudo, naquele um mês de residência artística, de maneira a abarcar tantos ângulos quanto se nos apresentavam as informações colhidas em reportagens, imagens, vídeos e livros. Buscou aproximar os fatos descobertos em território mexicano da tragédia de Sófocles (no texto *Antígonas*), por exemplo, apresentando a brutalidade de uma “guerra suja e surda” e a luta das mães das vítimas de Juarez em sua confrontação do poder instituído para, entre outras coisas, dar sepultura digna a suas filhas; presentificou a ausência destas por meio das lembranças marcadas nos corpos de suas mães (em *As Mãos*) – mãos vazias, mas repletas de memórias; trouxe à cena as principais informações sobre o mais emblemático dos casos, o *Campo Algodonero* (em *Campo de Algodão I e II*); e propôs uma reflexão sobre os vários casos de violência contra mulheres pobres latino-americanas por meio de uma simples consulta ao dicionário (em *O que é um deserto?*).



Fig. 3 - Bonecas Quebradas. Rio de Janeiro, SESC Copacabana, 2016. Atrizes: Lígia Tourinho, Iléa Ferraz e Luciana Mitkiewicz. Foto: Américo Jr.

Essas foram as formas que encontrou para dar um tratamento poético aos muitos documentos, com vistas à realização de uma obra de arte – sempre seu objetivo final. As propostas textuais de João das Neves para o espetáculo buscavam sempre essa consubstanciação da forma artística; nunca uma documentação direta ou uma manipulação dos documentos apenas no nível da edição – estudo, seleção, corte, ordenação. Ao contrário, primavam por um diálogo com outros tempos e espaços, reflexões profundas, recorrências a locais específicos da trama dos acontecimentos para encontrar ali outras chaves de leitura, outros elementos evocativos, conotações, metáforas potentes para dar conta da exposição dos fatos e, ao mesmo tempo, transcendê-los. A necessidade de transcendência poética foi sempre o cerne de

sua arte, algo confrontado com o imperativo documental deste trabalho, que, muitas vezes, acabava mostrando-se cru, raso, frente à necessidade de se abarcar as muitas camadas e contradições do tema.

A necessidade de criarmos sobre bases documentais foi colocada pela consultora teórica do processo, Ileana Diéguez, sendo de fato vivenciada na prática, fosse pela impossibilidade concreta de representar violência de tal nível, fosse pela confrontação ética com o tema, que nos impedia qualquer tentativa de ficcionalização. A todo o momento, Ileana nos colocava uma questão central: para que serve a arte? Pergunta que calou fundo em todos nós, obrigando-nos a repensar velhas e arraigadas formas de fazer teatro.

Então, para que é que serve esse negócio? Era a pergunta que estava sempre na cabeça da gente, né? Não vai ter nenhuma outra consequência? Tem consequência? Obra de arte tem alguma função além de ter uma função estética? A Ileana era muito descrente em relação a isso [...]. E esse questionamento que estava dentro dela e que passou para nós foi muito útil, porque também nós nos questionamos muito. No meu caso, por exemplo, eu não tenho vinte anos, nem trinta, eu tenho oitenta. Então, chegar a essa altura da minha vida, tendo feito teatro o tempo inteiro, tendo feito desde muito jovem a opção pelo teatro, não pelo teatro em si, mas pelo que o teatro podia significar de elemento modificador da sociedade [...]. Então, quando, de repente, você chega aos oitenta anos e encontra um questionamento tão bem embasado e tão bru-

tal como o da Ileana, você se vê obrigado a se confrontar com a ideia dela e, ao mesmo tempo, co-participar não só dessa ideia, mas de uma criação artística que estava dentro desse olho do furacão. Então, isso foi muito desafiador, né? (NEVES, 2018, p. 281-282).

Esse questionamento também me abalou muito, ainda mais por se tratar de um desafio grande também a um artista tão experiente e compromissado, como João das Neves, na luta contra as diversas desumanidades que nos afligem como sociedade humana. Era outubro de 2017, quando fui à Lagoa Santa entrevistá-lo para minha tese de doutorado (DE SOUZA, 2018). Nessa ocasião, João deu o seguinte depoimento:

É preciso que a metáfora exista, é preciso que exista acima dos fatos reais a Arte, porque é ela que vai fazer você transcender, percebe? Por mais simples a cena, não simples no sentido da coisa rasa, mas simples no sentido de mostrar que na simplicidade está a profundidade das coisas, né? Tem um poema do Drummond, muito bonito e muito simples, em que ele fala o que estava acontecendo em Itabira, que era a cidade dele, que é a capacidade destruidora das mineradoras. Esse poema foi escrito há anos e que cabe perfeitamente à tragédia de Mariana e a outras tantas tragédias das barragens. E esse poema do Drummond não fala dessa coisa, [...] mas ele transcende à sua época, ao seu tempo, a essa situação, por ser uma obra de arte. (NEVES, 2018, p. 282)

A Ileana não via a obra de Arte como unicamente uma obra de Arte, ela via qualquer atividade artística como instrumento de ativismo. Isso é errado. Isso é raso, porque não deixa nada para as pessoas, só deixa para as pessoas que estão convencidas daquilo, que sabem das coisas, digamos assim. (NEVES, 2018, s/p)⁸

⁸ Trecho de entrevista não publicado.

É de tal força sua colocação, que não pude incluí-la no meu trabalho por não ter, na época, uma reflexão à altura por parte de Ileana Diéguez, tendo-a conseguido somente às vésperas da entrega da tese à banca, em julho de 2018. Por isso, aproveito o ensejo desta publicação para compartilhar com o leitor algumas reflexões pertinentes sobre o sentido da arte, não para “voltar a instaurar a velha disputa entre Adorno e Benjamin, da arte pela arte ou da arte comprometida” (DIÉGUEZ, 2018)⁹, mas para pensá-la seja como potência e/ou instrumento, segundo os enfoques da chamada “arte engajada” e do que hoje se conhece sob o termo “ativismo”.

João das Neves, desde o início de sua carreira profissional, se perguntou sobre a possibilidade que o teatro tem de contribuir para a transformação do homem. Suas reflexões sobre a necessidade de avanços no campo estético da chamada “arte engajada” dos anos 1960 destacam-se no panorama artístico da época, fugindo à tradição dramática e ao chamado “teatro panfletário”, ao inspirar-se pioneiramente, no Brasil, nas formas do teatro épico de B. Brecht. Para João (NEVES,

2015b)¹⁰, “a arte como panfleto”, ou seja, a arte “útil”, entendida como ato, manifesto político, e não como parte imprescindível de um projeto maior de transformação da sociedade, só tem sentido pontualmente, em situações excepcionais, para a denúncia de injustiças, por exemplo. A arte, para ele, tem um papel muito maior, ao buscar responder “às necessidades de comunicação entre os seres humanos em níveis mais profundos que a relação cotidiana” (NEVES, s/d, p. 1). Estruturada no exercício de alteridade e no pensamento dialético, sua arte sempre buscou, numa perspectiva histórica, dar a ver o que se repete e o que se transforma pelo desenvolvimento de contradições sociais, o nascedouro de forças de transformação da realidade e seu desenvolvimento ao longo do tempo.

Para Diéguez (2018), contudo, a chamada “arte ativista”, ou *ativismo*, vai além dos objetivos e marcos referenciais da “arte comprometida” (com questões sociais), ou “arte militante”, basicamente porque busca, de alguma maneira, soluções possíveis no campo da realidade imediata. Pondo o real no centro da performance, configura-

⁹ Entrevista realizada por Skype, em jul. 2018.

¹⁰ Transcrição de parte do depoimento registrado em vídeo de João das Neves para a Ocupação João das Neves, realizada pelo Itaú Cultural, São Paulo, em 2015.

-se como ato político-artístico, distinguindo-se da chamada “arte engajada”, na terminologia dos anos de 1960 e 1970, não por ser “panfleto”, afirma ela, mas por não buscar transcender à realidade imediata como projeto de transformação apenas no plano das consciências.

Tudo o que implica trabalhar com a ficção implica [...] entrar em outras dimensões do real, porque o poético é outra construção, outra realidade. [...] E os problemas do real imediato são distintos dos problemas que se constroem no âmbito da arte. A arte sempre vai tratar de transcender o plano do real imediato para construir outros planos de realidade, que é o plano poético, não? Mas o que faz o *artivismo* é trabalhar com essas ferramentas, próprias do poético, [...] para produzir algo mais, que tenha a ver com uma possibilidade de uma colaboração imediata, com uma solução. (DIÉGUEZ, 2018).

Neste sentido, é “arte útil”, como nomeia Bruguera (2011) ao reivindicar uma arte para além dos marcos artísticos vigentes. Uma arte capaz de “substituir” manifestações públicas ao valer-se de dispositivos artísticos que abram uma possibilidade de fala coletiva e não, ao contrário, uma arte calcada em uma fala poética proferida por um artista que, pensando sobre os problemas da realidade, traz o coletivo como elemento artístico para dentro de suas obras.

Os vários exemplos dados por Ileana Diéguez em entrevista por Skype dizem respeito a manifestações artísticas em espaços pú-

blicos, fora do âmbito do teatro e na interface da performance e das artes visuais, porque, para a teórica, o espaço do teatro pressupõe uma estrutura mais fechada às ações *artivistas*, as quais, quando existem, buscam sempre transformá-lo “em algo mais do que a arte teatral”, ou seja, em algo mais do que uma peça de teatro para falar sobre algo. O *artivismo* no espaço teatral estaria, para Diéguez, naqueles momentos em que “a realidade entra em cena para ser transformada de alguma maneira” (DIÉGUEZ, 2018).

Creio que é aí que opera o *artivismo*, quando aquilo que você faz produz uma ligeira transformação àquele que sofre diretamente. E não com aquele que se solidariza com o que sofre. [...] Por outro lado, o que se conhece em termos dos problemas da vida e da morte de um outro país é insuficiente sempre. Então, fazer com que a arte sirva como um marco para poder falar dessas coisas já confunde um pouco essas fronteiras claras que definem em que momento as obras deixam de ser somente obras comprometidas para passar a uma ação mais ativista. [...] Me pergunto se produzir uma ação sobre o que não se quer ver, hoje em dia, não seria considerada uma ação *artivista*, dada as questões da arte. Comprometer-se em dizer “utilizo-me de minha produção artística e intelectual para falar de coisas de que ninguém quer saber e coloco meu corpo nisso” é uma maneira, decididamente, de tomar uma postura *artivista*. (DIÉGUEZ, 2018).

E essa necessidade de comprometer-se corporalmente não está restrita, ressalta, somente ao caso do ator no espaço da cena, mas também diz respeito ao artista que empreende, por exemplo, uma viagem para pesquisa de cam-

po para compreensão, por meio da experiência, de determinado estado de coisas. Essas são também situações em que o corpo está implicado de uma maneira direta em uma realidade ou grupo específicos.

Conclusão

Arte engajada e arte ativista são como zonas. Difícil dizer quando uma obra é *ativista* ou não. De qualquer maneira, alguns pontos, tais como, o engajamento corporal, a experiência concreta do artista na realidade em que tece a sua arte, o trabalho direto com as pessoas implicadas em determinado estado de coisas, a utilização de procedimentos poéticos não para fins de ficcionalização, mas para a potencialização de atos comunicacionais, são algumas das pistas apontadas por Diéguez (2018, s/p.) na defesa de uma “arte que seja mais do que a arte” em termos de, arrisco dizer, utilidade no momento presente. Sob certos aspectos, há muitos pontos de encontro, mas também de divergência entre as concepções de arte que João e Ileana defendem.

Encontram-se na medida em que uma montagem teatral pode ser pensada, como afirma Noventa (2018, p. 12), como “um organismo vivo, que incorpora-respira-

-pensa os acontecimentos atuais” e se fundamenta em um processo de desconstrução de ações hegemônicas também no campo da arte, estudando a realidade e participando dela de modo crítico, o que torna, por vezes, bastante tênue, ou mesmo inexistente, a linha que divide arte e ativismo. O trabalho de João das Neves com diversos grupos e movimentos sociais é exemplo claro de um comprometimento ativo do artista nas mais diversas lutas e reivindicações, para as quais buscava contribuir através da arte.

Em segundo lugar, porque, como afirma Rolnik (2011, p. 133), “o caráter político específico deste tipo de prática¹¹ reside naquilo que pode suscitar nas pessoas que são por ele afetadas”, sublinhando que o dito caráter político não se reduz a uma leitura da dimensão macropolítica da realidade, como fazem certas práticas artísticas, as quais se convertem em “meros panfletos” e seus artistas, em “designer gráficos e/ou publicitários do ativismo” (ROLNIK, 2011, p. 133). É no sensível, ou seja, no corpo “como principal bússola para o exercício da produção cognitiva” (ROLNIK, 2011, p. 132-133), pois, que a eterna cisão entre micro e macropolítica, entre artista e

¹¹ Referindo-se à prática artística (que reivindica um status de ação política).

militante, ou entre artista e ativista, desaparece, na visão da autora.

A questão do “panfleto”, que tanto incomodava João das Neves, não vem, penso eu, da realização de atos públicos no espaço de manifestações político-artísticas. Imagino-o assistindo a “Siluetazo”¹² ou ao ato “Lavar la bandera”¹³, ou a tantas outras ações *artivistas* citadas por Ileana Diéguez em nossa entrevista, profundamente tocado pela eficácia dos meios artísticos forjados no seio de uma ação política incisiva na realidade imediata. Imagino-o trabalhando a partir da experiência de visionamento dessas ações para o processamento de dispositivos potentes de criação. Não o vejo mal apreciador dessas tantas tentativas de dar um sentido maior à arte. Ao contrário, vejo muito mais reticências e resistências, interdições ou aderência apaixonada nos que proclamam que, se a arte não visar a uma ação concreta na realidade imediata, não tem sentido hoje. Ao contrário, acho que tem. Nessas horas, me vem à lembrança uma frase de João – logo ele, artista militante: “a arte deve transcender”.

O *artivismo* no teatro “co-

meça onde acaba o teatro”, afirma Diéguez (2018); onde não mais se propõe a criação de obras, mas de novos meios e locais de fala. João das Neves criou obras de teatro. Mas o fez movido por vivências profundas da realidade de seu tempo. A *arte engajada* de João das Neves, neste sentido, opõe-se ao *artivismo* ao inserir-se nos marcos referenciais da arte teatral em contraste com esse tipo de ação mais pontual no tempo, própria do ato performático e da manifestação pública. Não obstante, suas obras afirmam o caráter político que lhes é intrínseco a partir da aceitação e da elaboração das muitas forças do presente no próprio corpo do artista, estimulando sua potência de invenção.

Entendo a insatisfação de João não para com atos *artivistas* em si, mas com interdições que reduzem a força de uma pergunta, tal como “o que pode a arte?”, ao considerar apenas o momento presente, questionando somente “para que ela serve”; perspectiva própria do panfleto, ou seja, de uma necessidade reivindicatória imediata, imprescindível pontualmente, mas não sua finalidade última, pelo me-

¹² Obra de Rodolfo Aguereberry, Guillermo Kexel e Julio Flores, em plena ditadura argentina (1983), dado por Ileana Diéguez como um contundente exemplo de práticas *artivistas*.

¹³ Performance de arte pública, realizada por artistas do Colectivo Sociedad Civil, em 2000, às sextas-feiras, na Plaza Mayor da capital do Peru. Tal ação foi de tal modo impactante que passou a ser incorporada e reproduzida pela população de Lima, contribuindo para a derrocada do regime ditatorial de Alberto Fujimori. A ação consistia em lavar a bandeira do país, uma clara metáfora da necessidade de se fazer uma faxina política no Estado peruano.

nos, na visão do artista. Afinal, se nos perguntarmos “o que pode a arte?”, nos daremos conta de que ela pode, inclusive, atuar no espaço imediato dos problemas da realidade, mas também operar pacientemente uma mudança profunda de consciências, agindo aqui e agora e, também, no tempo, sem interdições ou fechamentos, em liberdade e no respeito aos que emprestam seu corpo e sua sensibilidade para tratar de assuntos nos quais muitas vezes não se deseja sequer tocar.

Hoje, não coincidentemente, se faz mais uma vez atual o poema de Carlos Drummond de Andrade, *Lira Itabirana*, de 1984, citado por João das Neves, em face da mais recente tragédia de rompimento de barragens em Minas Gerais – desta vez, em Brumadinho. Estarrecida e atravessada pelas imagens da lama engolindo a vida local e pela *transvisão* do poeta, a qual foi, à época da tragédia, amplamente expostas nas mídias sociais como manifesto coletivo de repulsa à sanha extrativista da Vale S.A., fico com a pergunta “o que pode a arte?”, certa de que nela está a resposta àquela outra questão.

REFERÊNCIAS

BRUGUERA, Tania. “Introducción acerca del Arte Útil”, Una conversación sobre el Arte Útil. Movimiento Inmigrante Internacional, Estados Unidos, 2011. Disponível em: <<http://www.taniabruguera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

CAMPBELL, Joseph. *Thou Art That: Transforming Religious Metaphor*. Novato: New World Library, 2001.

DAS NEVES, João. Respeitar o outro e saber ver. Entrevista concedida à Ocupação João das Neves. Itaú Cultural, São Paulo, 2015a. Teaser. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/marginal-brasileiro/>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

_____. Teatro Político: panfleto ou arte?. Entrevista concedida à Ocupação João das Neves. [Teaser] Itaú Cultural, São Paulo, 2015b. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/engajado/>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

_____. Apêndice G – Entrevista com João das Neves. Entrevistado por Luciana Mitkiewicz. In: DE SOUZA, Luciana Mitkiewicz. *Habitar a imagem e provocar a matéria: a imaginação colaborativa no processo de criação dos espetáculos Banho & Tosa e Bonecas Quebradas*. 2018. 440f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 27 ago. 2018.

_____. Relação com Núcleos Comunitários e Escolas. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/alteridade/>>. Acesso em: 24 jan. 2019. Manuscrito.

_____. *As Polacas – Flores do Lodo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011. Programa de espetáculo.

DE SOUZA, Luciana Mitkiewicz. *Habitar a imagem e provocar a matéria: a imaginação colaborativa no processo de criação dos espetáculos Banho & Tosa e Bonecas Quebradas*. 2018. 440f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 27 ago. 2018.

DÍEGUEZ, Ileana. Entrevista concedida à Luciana Mitkiewicz. Via Skype (Cua-jimalpa, México – Campinas, Brasil), 28 de jul. 2018.

NOVENTA, Diogo. Sobre o trabalho da Estudo de Cena. Entrevistado por Coletivo Zagaia. In: Estudo de Cena: teatro e memória em resistência. São Paulo: Edições Capivara, 2018.

ROLNIK, Suely. ARQUIVO-mania. **Cadernos de Estudos Culturais**. Campo Grande, v. 3, n. 5, p. 129-138, jan./jun. 2011.

TITANE, Ana Íris. Arguto, Fulminante e Dinâmico. Entrevista concedida à Ocupação João das Neves. Itaú Cultural, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/marginal-brasileiro/>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ZANOTTO, Ilka. A crítica de teatro Ilka Zanotto tece um mapa da trajetória de João das Neves no tempo e no espaço do teatro nacional. In: ITAÚ CULTURAL (Org.). Ocupação João das Neves. São Paulo: Itaú Cultural, 2015a, p. 11-21.

_____. Identidades. In: Itaú Cultural, Ocupação João das Neves, Aba Alteridade, 2015b. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/alteridade/>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

Abstract

From texts, videos and two interviews - with João das Neves and Ileana Diéguez - this article presents a series of highlights of the artist's works, in which I participated as an actor, idealizer, producer and/or co-author, as well as a reflection on points of resonance and dissonance between the so-called engaged art, as he understood and practiced, and what we now call activism.

Keywords

João das Neves. Engaged art. Activism.

Resumen

A partir de textos, videos y dos entrevistas – una con João das Neves y otra con Ileana Diéguez – este trabajo hace un recorrido de características notables en las obras del artista, de las cuales he participado como actriz, idealizadora, productora y/o coautora, y una reflexión sobre los puntos de resonancia y disonancia entre el llamado arte comprometido, tal como él lo entendía y practicaba, y lo que hoy llamamos activismo.

Palabras clave

João das Neves. Arte comprometido. Activismo.