

Dias Gomes, Ferreira Gullar y João das Neves: escena, dramaturgia y compromiso político en el Brasil post-1964

Dias Gomes, Ferreira Gullar y João das Neves: scene, dramaturgy, and Political Engagement in Brasil after 1964

Paranhos, Kátia

Kátia Paranhos

akparanhos@uol.com.br

Universidad Federal de Uberlandia Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq)
Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Minas Gerais, Brasil

Estudios del ISHIR

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN-e: 2250-4397

Periodicidad: Cuatrimestral

vol. 10, núm. 28, 2020

revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 04 Mayo 2020

Aprobación: 26 Octubre 2020

Publicación: 31 Diciembre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785001/index.html>

Resumen: En el escenario Brasil post-1964, montajes y temas diferenciados desafiaban la rígida censura. En *Dr. Getúlio*, de Ferreira Gullar y Dias Gomes, de 1968, y *O último carro* (*El último carro*), de João das Neves, de 1977, se mezclan música, dramaturgia comprometida y puesta en escena. Al tratar de lograr el binomio arte-compromiso político, dramaturgos y directores traen al escenario una escuela de samba y un tren de cercanías.

Palabras clave: Brasil, Dramaturgia, Puesta en escena, Teatro político, Música.

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

Keywords: Brazil, Dramaturgy, Scene, Political theater, Music.

“DR. GETÚLIO”

El 10 de agosto de 1968, estrenó en Porto Alegre, en el Teatro Leopoldina,¹*Dr. Getúlio, sua vida y sua glória* (*Dr. Getúlio, su vida y su gloria*), con dirección de José Renato y música de Silas de Oliveira y Walter Rosa. Puso en escena la obra el *Grupo Opinião*. Fundado inmediatamente después del golpe militar de 1964, conformaban el grupo *carioca* (de Rio de Janeiro) artistas vinculados al Centro Popular de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), que en aquel entonces se encontraba ilegal, así como otros interesados en las discusiones sobre el teatro de protesta y la difusión de la dramaturgia nacional-popular. Su hito fundacional está en la realización del musical *Opinião* (*Opinión*), con Zé Kéti, João do Vale y Nara Leão (a quien luego sustituye Maria Bethânia), bajo la dirección de Augusto Boal, del Teatro de Arena de São Paulo. La experiencia fue tan exitosa que el grupo recibió el nombre de Opinião. Entre sus participantes, los más activos fueron Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Teresa Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá y Denoy de Oliveira.

La estrategia que adoptó *Opinião* se basaba en la involucración de las capas populares en un proceso de concientización revolucionaria, buscando “(...) en una catarsis cívica, el encuentro entre actores y público, cómplices en un ritual de protesta” (Mostaço, 2016: 77). El grupo proponía el musical como formato más

apropiado a una “plataforma político-cultural”, tanto en su contenido como en su forma, para la construcción de un “frente amplio” de resistencia democrática a la ditadura (Costa, 2017: 120). Postura que en ese entonces también compartía la mayoría de los integrantes de la dirección del Partido Comunista Brasileño (PCB), contraria al enfrentamiento armado (Ridenti, 2014: 127).²

Al lado de Ferreira Gullar, ex participante en el CPC e miembro del PCB, Dias Gomes escribió *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, texto dramático en el cual dos historias se desarrollan paralelamente. En el plano de la representación de lo que ocurre, Simpatía, Tucão, Marlene, danzarinas y músicos de la escuela de samba ensayan su samba, con letra cuyo enredo aborda la trayectoria de Getúlio Vargas,³ destacando los momentos finales de su vida. En el plano de la representación de lo ocurrido, las escenas de la vida de Getúlio, ensayadas en el patio de la sede de la escuela de samba, se materializan ante los asistentes. Se trata, por lo tanto, de una puesta en escena al interior de la puesta en escena, teatro al interior del teatro, en un lenguaje marcadamente metalingüístico. A propósito, el actor que representaba a Getúlio Vargas también actuaba como Simpatía. Se utilizaba el mismo recurso en los casos de otros personajes: Alzira Vargas/Marlene, Autor/Moleque Tião, Gregório Fortunato/Bola Sete, Bejo Vargas/Quibe y Oswaldo Aranha/Gasolina.

Al final de la obra, las dos tramas se entrelazan y la muerte de Getúlio, personaje del enredo, será también la de Simpatía, presidente de la escuela de samba que luchaba por mantener su puesto, conquistado mediante voto, con el *bicheiro* (jefe de quiniela ilegal) Tucão, ex-presidente, que no aceptaba su derrota en la elección que había hecho de Simpatía el nuevo líder. Marlene, ex-amante de Tucão y actual novia de Simpatía, personifica otro motivo del odio entre los dos hombres.

En la primera rúbrica de la obra, se encuentra la siguiente indicación: “La acción transcurre, toda ella, en el patio de la sede de la escuela de samba. Se trata de un gran espacio en donde no hay muebles ni utensilios de ningún tipo. Sólo una tarima sobre la cual está la batería” (Gomes y Gullar, 1972: 681). En la mayoría de las veces, la batería introduce la samba-enredo, que se ejecuta repetidamente en el transcurso de la obra, permaneciendo en silencio cuando el ensayo cuenta parte de la trayectoria de Getúlio Vargas. Suena también en los momentos finales, cuando tiene función decisiva para suscitar una atmósfera sonora de suspense respecto del desenlace de las vidas de Getúlio y de Simpatía, víctimas de un golpe. Así se pone de manifiesto el paralelo con el golpe militar de 1964 (Gullar, 2006: 144-145).

Al diferenciar lo factual de lo ficcional, se cambia la estructura de los diálogos. En prosa están los diálogos entre los personajes basados en la vida real: Getúlio, su hermano Benjamim, Alzira Vargas⁴ y Carlos Lacerda.⁵ En verso, las frases de los autores, que asumen las funciones de narradores, y las conversas de Simpatía y Tucão. Así se produjo un efecto paradójico: las escenas del enredo, o sea, de la dramatización de momentos de la vida de Getúlio Vargas, adquieren aspectos realistas, mientras que las que corresponden a la vida de los personajes de la escuela de samba revisten un tono lúdico, que se les otorgan los versos y las canciones.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar y los integrantes de *Opinião*, la obra mezcló arte popular, experimentalismo estético y compromiso político al incorporar el humor y la musicalidad de las escuelas de samba con el objeto de suscitar la concientización social y la lucha popular contra las injusticias sociales. Ferreira Gullar escribió con Vianninha, para el *Grupo Opinião*, la farsa musical en verso *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (Entre la espada y la pared),⁶ basada en la literatura de cordel. Con Dias Gomes, Gullar mezcló prosa y verso en el drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cuyo título remite a la samba que presenta la escuela de samba de la obra como enredo de su desfile. Dicha obra, así como otras de Dias Gomes, incorpora rasgos del teatro épico *brechtiano* a una estructura predominantemente dramática: el tiempo –la duración de un ensayo de escuela de samba; el lugar –el patio de la escuela de samba; y la acción –la disputa entre el actual y el ex-presidente de la escuela por el poder y por la mujer que, sintomáticamente, cambió el segundo por el primero. Sin embargo, la profundización psicológica, otra característica fundamental del drama, se deja a un lado en favor de la mistificación de Getúlio Vargas y la importancia de la toma de conciencia y la lucha popular (Costa, 2017: 105).

Sin duda, prevaleció la complacencia y el rechazo a abordar de frente un tema como el mito Getúlio Vargas,⁷ aún más si consideramos que el golpe militar de 1964 fue asociado al de 1945 que depuso a Vargas, y que la autodenominada “Revolución de 1964” asumió claro y manifiesto sentido político anti-Vargas/ antipopulista. Bajo esta perspectiva, hablar de Vargas era hacer que militares y civiles golpistas se tragaran un tema indigesto, algo que adquiriría, aunque fuera por vías oblicuas, un carácter desafiante. Sea como sea, no se afrontó el mito como lo plantean las exigencias del teatro épico. En la samba-enredo de Silas de Oliveira y Ferreira Gullar, se alaban claramente al entonces presidente, a la “Revolución de 1930”, a “las leyes laborales y la Seguridad Social” –que supuestamente creó el “estadista”– y a “Getúlio [que] ya cubierto de calumnias y gloria/ se metió una bala en el corazón: salió de la vida para ingresar a la historia / y de aquella postrera carta hizo el pueblo su bandera en la lucha por la emancipación” (Gomes y Gullar, 1968: 10-11).

La crítica acogió *Dr. Getúlio* con gran entusiasmo, pues

(...) creyó haber visto en la obra la materialización de un importante proceso de investigación experimental; algunos, como Maria Helena Kühner, incluso ven en ella un camino para el teatro político o, como Anatol Rosenfeld, la clasifican como “una de las más brillantes obras políticas de la actualidad (Costa, 2017: 103).

Para Antônio Callado, autor del prefacio a la obra, publicada en 1968, “(...) la encarnación de Getúlio en *Simpatía* y el esfuerzo de *Simpatía* por representar a Getúlio dan dignidad inesperada a la muerte de *Simpatía* y una especie de religiosidad popular a la muerte de Getúlio”. Así, pues, “(...) las dos pasiones-y-muertes, urdidas en la misma trama carnavalesca y sangrienta, resultan en la tapicería fabulosa de la realidad brasileña”.⁸

Para el director, actor, periodista y ensayista Fernando Peixoto, *Dr. Getúlio* resumía

(...) toda la tragedia histórica del país. Y el Brasil de hoy es, más que nada, el resultado de su dictadura, sus contradicciones aparentemente incomprensibles, su habilidad política no siempre coherente, su gobierno que oscila entre el laborismo y el fascismo, entre la aceptación del capital extranjero y las campañas paralelas por la libertad económica del país. (...) Creo en la posibilidad de comunicación de la obra con un público popular; para Copacabana, sin embargo, *Dr. Getúlio* (...) seguramente no es más que un entretenimiento izquierdoso y divertido. La culpa, obviamente, la tiene el público, no el texto, que lleva a cabo una investigación formal seria y con excelentes resultados. (...) La importancia y los aciertos que logra en la investigación de una estructura teatral popular otorgan valor especial en la dramaturgia brasileña a este primer acercamiento a la figura de Getúlio Vargas, realizado por los dos intelectuales que más se empeñan en una renovación efectiva del teatro nacional (Peixoto, 2002: 215-217).

En cierta medida, la puesta en escena y el montaje diferenciado se superponían a cualquier tipo de discusión más profundizada sobre el significado de los gobiernos de Vargas para la sociedad brasileña. Al contrario, si, por una parte, el nacionalismo, el denominado “nuevo desarrollismo” y la creación de las leyes sociales asustaban a los golpistas de 64, por otra parte alimentaban los sueños de buena parte del imaginario de izquierda.

En 1983, centenario de nacimiento de Vargas –cuando la dictadura vivía sus estertores, pero todavía subsistía, por muy tambaleante que estuviera– *Dr. Getúlio* volvió al escenario en una versión titulada *Vargas*, que estrenó el 3 de octubre en el Teatro João Caetano, en Río de Janeiro. Básicamente, se trata del mismo tema, la misma propuesta formal con algunas modificaciones en la coreografía, el decorado, el vestuario y, principalmente, la concepción escénica de Flávio Rangel y la música de Edu Lobo y Chico Buarque. La samba-enredo, *Dr. Getúlio*, del famoso dúo reedita, una vez más, viejos argumentos:

Fue el jefe más amado de la nación
 Desde el éxito de la revolución
 Liderando a los liberales
 Fue el padre de los más humildes brasileños
 Luchando contra grupos financieros
 Y altos intereses internacionales
 Dio inicio a un tiempo de transformaciones
 Guiado por los anhelos de justicia

Y libertad social
 Y después de obligado a alejarse
 Volvió por los brazos del pueblo
 En campaña triunfal
 Abran camino que Gegê va a pasar
 Miren la evolución de la historia
 Abran camino que Gegê va a desfilarse
 En la memoria popular
 Fue el jefe más amado de la nación
 A nosotros entregó su corazón
 Que no dejaremos jamás
 No, pues nuestros corazones han de ser nuestros
 La tierra, nuestra sangre, nuestros pozos
 El petróleo es nuestro, nuestros carnavales
 Sí, punió a los traidores con su perdón
 Y llenó de bríos todo nuestro pueblo
 Pueblo que a nadie será servil
 Y al partir nos dejó una lección
 Que la Patria sea por fin libre
 O que se muera por Brasil
 Abran camino que Gegê va a pasar
 Miren la evolución de la historia
 Abran camino que Gegê va a desfilarse
 En la memoria popular⁹

Registremos la crítica, de octubre de 1983, de Sábato Magaldi a *Vargas*:

Para la gran mayoría de los que vivimos bajo la dictadura del Estado Nuevo y las que la sucedieron en los últimos años, se hace necesario un doloroso esfuerzo mental al oír “el jefe más amado de la Nación” a propósito de Vargas en la obra homónima recién estrenada en el Teatro João Caetano de Río de Janeiro. Lo cierto es que Dias Gomes y Ferreira Gullar lograron escribir un buen texto, Chico Buarque y Edu Lobo, componer bonitas canciones, y Flávio Rangel, realizar, con sólido elenco central y bello decorado de Gianni Ratto y vestuario de Kalma Murtinho, un espectáculo de calidad. El ejercicio de exención abarca por lo menos dos fases: distinguir al sanguinario dictador, que manchó el país de 1937 hasta su deposición en 1945, del presidente electo por voto popular y que se suicidó en un gesto de indiscutible grandeza trágica; y creer que la figura de Getúlio Vargas estaba al margen del “mar de barro” de su gobierno constitucional. Para quienes guardan un rencor no disociado del intento de violación de su adolescencia, resulta casi imposible aceptar la imagen simpática que propone el montaje.

Sin embargo, una cosa es la ideología, otra es el arte. (...) En *Vargas*, el hallazgo está en la narrativa de los episodios finales de la vida del presidente, hecha a la manera de enredo de escuela de samba, durante sus ensayos para el desfile de carnaval. El recurso del metateatro fue muy, muy útil a los propósitos de los dramaturgos. (...) Texto, música y danza se conyugan de forma perfecta, sin ningún hiato. (...) [El montaje] representa un hito en la afirmación del musical brasileño (Magaldi, 2014: 966-967).

En la transición de la década de 1950 a la siguiente, el teatro épico *brechtiano* se tornó, de alguna manera, el estándar para una parte de la dramaturgia militante. Sin embargo, Dias Gomes no produjo una efectiva ruptura con relación a los formatos dramáticos, como la que se vio en otros grupos teatrales formalmente más radicales, como Teatro de Arena y, más adelante, Centro Popular de Cultura/CPC y *Opinião*. El autor buscó un lugar entre las formas épicas y las dramáticas. En ese “entre-lugar”, sus obras combinan características de una y de otra estética teatral, conformando un híbrido entre lo tradicional y lo moderno desde el punto de vista de las vanguardias artísticas de la época. Resultan de la combinación de varios estilos dramáticos que, al coexistir, permiten varias formas de identificación e interpretación.

Dicha hibridación de matrices estético-culturales distintas (dramáticas y épicas) formaba parte de la perspectiva *lukácsiana* que adoptó en los años 1960 el Comité Cultural del Partido Comunista Brasileño/PCB, que integraba Dias Gomes. En los movimientos artísticos simpáticos al comunismo, resultaba evidente el recurso a la hibridación como estrategia para establecer una comunicación popular más directa e intensa. Se hizo necesario que los artistas comprometidos se apropiaran de aspectos de la cultura popular (imaginarios,

valores, creencias, formas simbólicas y materiales, personajes típicos y folclóricos) para, de alguna manera, poder suscitar la identificación, la concientización y, supuestamente, la reacción política de las capas populares al capitalismo y sus formas perversas de dominación.

Para Dias Gomes,

(...) aún los autores más importantes de la época [años 1940 y 1950] –Oduvaldo Vianna (el padre), Gastão Tojeiro, por ejemplo, que eran una especie de continuadores de Martins Pena–, (...) buscaban a los tipos que se tenían como brasileños, (...) [eran], en realidad, superficiales. Eran tipos sin profundización, y la realidad que se presentaba era una realidad romántica, con un enfoque pintoresco, se buscaba el lado pintoresco. No se metía de lleno en lo que es el ser humano, la realidad. Ello solo empezó a existir en la dramaturgia (...) a partir de los años 50. Hasta entonces había aquella cosa del hombre del campo brasileño, el *caipira* (*pajuerano*), valorizado, aleccionándole al hombre de la ciudad, cosas que caracterizan un cierto tipo de teatro de los años 30, 20. Pero ello no iba al fondo de las cosas, no se buscaba la verdad del hombre brasileño en su realidad, en la sociedad en la cual vive, sus conflictos, su forma de ser y pensar, con sus deseos y anhelos. No se preguntaba sobre los problemas que tiene ese hombre, sobre quienes lo aplastan. Estas preguntas no se planteaban de ninguna manera. Se abordaba únicamente lo pintoresco en ello (Gomes, 1981: 38).

Hay que destacar que la utilización de la música en los espectáculos era una de las formas más eficaces de acercarse al público. Los primeros indicios de música y acción dramática en las obras de Dias Gomes surgen en *Pagador de promessas*, de 1959 (*Pagador de promesas*), con la ronda de capoeira, y luego con el tema del baile *Bumba-meu-boi* en *Revolução dos beatos*, de 1961 (*Revolución de los beatos*) y la samba-tema del personaje Bola Sete en *Invasão*, de 1960 (*Invasión*). Las canciones de *O berço do herói*, de 1963 (*La cuna del héroe*), a su vez, ponen claramente de manifiesto la influencia brechtiana: no tienen el objeto de hablarle sólo al sentimentalismo fácil o suscitar exaltación emocional, sino que están orgánicamente integradas a la acción y al pensamiento, haciendo avanzar la trama o comentándola críticamente. Así, pues, Brecht contribuía con su teorización y el ejemplo de su dramaturgia a derrumbar los prejuicios contra el musical, incluso los del mismo Dias Gomes. De hecho, la música no necesitaba “diluir y sofocar la fuerza de las ideas” (Gomes, 1992: 9).

A la misma postura había llegado, en torno a esa época, la gran mayoría de los autores, directores y grupos o compañías que constituían la vertiente más actuante y progresista del teatro brasileño. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos otros, se comprometieron intentando crear un tipo de teatro musical que fuera a la vez popular y auténticamente brasileño (Paranhos, 2012).

Si, por una parte, no desconstruye el mito, *Dr. Getúlio*, como se dijo anteriormente, abre, por otra parte, una ventana poco explorada por la literatura teatral: el enredo de la escuela de samba como estructura básica del género dramático-musical, o sea, un modo propio de organizar y desarrollar la narrativa dramática, liberándola de la rigidez del encadenamiento causal entre las escenas y ateniéndose, *brechtianamente*, a los momentos capitales y más expresivos de la acción dramática. En este caso, el texto teatral se destina explícitamente a comentar la realidad político-social. El centro del debate es el golpe militar de 1964 (João Goulart¹⁰ X Getúlio Vargas). Recurso intencional que, hábilmente explotado por los autores, hace que los personajes de la escuela de samba, ficcionales, hablen siempre en versos rimados, mientras que los personaje históricos usan la prosa coloquial.

JOÃO DAS NEVES EN UN TREN DE CERCANÍAS

En 1976, el Grupo Opinião llevó a la escena carioca *O último carro* ou *As 14 estações* (*El último carro* o *Las 14 estaciones*) de João das Neves. La segunda parte de su título, o *Las 14 estaciones*, trae una posible referencia a las 14 estaciones de la Vía Crucis.¹¹ A propósito, vale la pena mencionar que, por ese trabajo, el grupo fue galardonado con el premio Molière de mejor dirección y el premio Brasilia por mejor autor en ese año, además del premio Mambembe de mejor director en 1977.¹² *O último carro* ou *As 14 estações*

se trata de un texto en el cual el pueblo brasileño es agente y paciente, autor e intérprete de sí mismo. Su universo es el de los suburbios *cariocas*, en donde viven más del 65% de la población útil del Río de Janeiro. Es el universo de los que tienen que usar a diario los trenes de cercanías. En éstos se pierden la tercera parte de sus días, la tercera parte de sus vidas. Es el universo de los que van “emparedados” en los vagones de Central, Leopoldina o cualquier otro ferrocarril por doquier en Brasil. Es un Universo trágico, que rigen los dioses ciegos de un Olimpo sin grandeza, en un mundo que ya no produce héroes porque o heroísmo está encarnado en la lucha cotidiana por la supervivencia de toda la población de una ciudad, de un país, de un mundo (Neves, 1976: 5).

Resulta interesante recalcar que la obra se escribió en 1964 y rehízo en 1967, en ocasión del 1er Seminario de Dramaturgia Carioca, en el que salió vencedora. Aunque recibió el premio de dramaturgia de la Secretaría de Turismo del Estado de Río de Janeiro,¹³ el grupo no puso en escena ese trabajo debido a las divergencias internas entre sus integrantes. Sobre ello comenta João das Neves:

Al retomar (...) el texto y llevar a cabo su montaje, es como si nosotros, del *Grupo Opinião*, retomáramos muchos de los propósitos que motivaron la creación de nuestro grupo y lo hicieron sobrevivir, a pesar de todo. Pasaron 9 años y en esos 9 años asistimos a la disolución del Teatro Ipanema, a nuestra propia disolución y recomposición, asistimos a variados intentos de hacer que el teatro brasileño se tornara mezquino, y a su admirable terquedad, único punto de identificación, tal vez, entre el teatro y el pueblo del cual debería originarse y al cual debería dirigirse. (...) *O último carro* (...) retoma en 76 un hilo perdido hace algún tiempo. No me parece (...) que el texto haya perdido actualidad. Muy al contrario. El silencio forzoso no hizo más que aumentar el rumor subterráneo en las gargantas de nuestro pueblo (Neves, 1976: 5).

Para Carlos Nelson Coutinho, autor del prefacio de *O último carro*, hay que destacar la importancia de la orientación *brechtiana* del montaje, sobre todo en la ausencia de un conflicto individualizado central. Su construcción narrativa es esencialmente épica, con gran número de personajes populares que luchan por su supervivencia en la sociedad capitalista. En este sentido, la preocupación básica es “la discusión concreta de problemas concretos del pueblo brasileño” (Coutinho, 1976).¹⁴ Tanto *O último carro* como *Gota d'água* (*Gota de agua*), de Chico Buarque y Paulo Pontes,¹⁵

están vinculadas a una tradición fuertemente sacudida en 1964, y aún más en 1968, pero jamás enteramente soterrada: la tradición del “teatro político” (...) la presencia simultánea de esas dos obras en los escenarios brasileños, aunada a manifestaciones similares en otros campos del arte y la literatura, es un síntoma de que se está progresivamente superando la época del “vacío cultural” (Coutinho, 1976).¹⁶

En escena los “pequeños dramas”, como el del mendigo Zé, borracho, harapiento, que sobrevive con limosnas y que por ellas pelea hasta el final de la escena con su compañera, Zefa, mujer tan abandonada como él.¹⁷ De repente, el tren se pone a correr sin rumbo, sin maquinista, sin frenos. Todos salen abruptamente del torpor de sus rutinas y se integran en un viaje radical, liminar, definidora de posiciones y actitudes, causadora de desesperación, pánico, pérdidas y también de intensa lucha por una solución para el tren fuera de control. Deolindo, un obrero, sugiere desprender el último carro del resto de la composición. Un niño es accidentalmente arrojado del tren. Un marginal comete suicidio saltando de un vagón. Un beato anuncia el juicio final y llama a todos a desistir de cualquier tipo de salida, salvo la de la oración y el arrepentimiento de sus pecados. Matan a Deolindo. Una prostituta, que acaba de sufrir violación, sostiene la cabeza de Deolindo sobre sus rodillas. Los que están en el último carro intentan desprender el vagón, los demás rezan. Un enorme estruendo domina la escena. El último carro se detiene lentamente. Imágenes de accidente de tren, cuerpos mutilados y, delante de esas imágenes, todos velan el cuerpo de Deolindo. Un coro de mujeres se dirige al público. Mujeres viudas, mujeres sin padres, sin hijos.

Una parte considerable de los críticos destaca que uno de los méritos que consagraron esta puesta en escena fue el espacio escénico del espectáculo. Inédita en nuestros escenarios, la disposición espacial de *O último carro* inaugura un nuevo contacto con los espectadores –al disponer el decorado del tren alrededor de la platea y posicionar al público en bancos que formaban parte de los vagones– así contribuyendo para el desarrollo de la puesta en escena y el teatro brasileño. En marzo de 1976, comenta el crítico Yan Michalski:

Por muy generosas que sean la concepción general del texto y su colaboración en términos de técnica dramática (...) la lectura de la obra apenas si permitía prever un espectáculo con la dimensión, la complejidad y la claridad del que está en *Opinião*. La dirección de João das Neves, con aliento infinitamente superior a todo lo que había hecho él hasta entonces, aparece como un coronamiento, sorprendentemente brillante pero coherente, de 20 años de intentos y estudios. El primer paso hacia ese acierto es el osado y feliz espacio escénico que creó el escenógrafo Germano Blum, que construyó, a lo largo de las paredes del teatro, cuatro perfectos interiores de vagones de un tren, combinados con pasarelas que, mediante simples cambios en la iluminación, se transforman en andenes. La escenografía cumple perfectamente con su triple misión: la de ambientar convincentemente la acción, la de involucrar emocionalmente al público y la de propiciar el desarrollo de sucesos políticos sin pérdida de visibilidad ni de claridad expositiva. El director lo utilizó con mano de maestro, modificando constantemente las agrupaciones de cerca de 40 personajes de acuerdo a lo que sugería la atmósfera del momento, colocándolos en composiciones sugestivas, utilizando expresivamente las fuentes lumínicas y sonoras de la propia escenografía (...) en uno de los más emocionantes y sostenidos crescendos de emoción vistos en los últimos tiempos en un teatro carioca. La ejemplar banda sonora de Rufo Herrera, que desde elementos puramente realistas de a pocos se transforma en un poderoso elemento criador de atmósfera, se tornó, con la escenografía, un decisivo aliado de la dirección en obtener la sofocante tensión en la parte final del espectáculo.

(...) En un mismo edificio, a pocos pasos de distancia, están simultáneamente en escena *Gota d'água* y *O último carro*, dos excelentes espectáculos visceralmente brasileños que atribuyen a la masa popular el rol de protagonista (Michalski, 2004: 248-249).¹⁸

Según Maria Helena Kühner y Helena Rocha, *O último carro* representa un “salto cualitativo” en el trabajo del *Grupo Opinião*. Así es como analizan las autoras la obra:

Los rasgos de populismo (...) o incluso sus contradicciones (...) dan paso a un texto en el cual el lenguaje busca, y alcanza, una relación con el pensamiento que informa y el contexto o realidad en el cual se encuentra insertado. O sea, al transportar la escena a un tren de los ferrocarriles Central del Brasil que lleva y trae a las poblaciones suburbanas en su cotidiano, la obra focaliza las aspiraciones, necesidades, valores, formas de percepción y visión de mundo que tienen las denominadas “capas populares” de cara a su propia condición. Los mendigos, la prostituta, los obreros que se van a trabajar, los malandros, el beato, el niño que vende maní o el vendedor de dulces son figuras capturadas en situaciones comunes de su cotidiano, viviendo dificultades y buscando soluciones a los problemas que surgen (...), hasta que un acontecimiento los pone ante un problema mayor y general que afecta y amenaza su propia vida: la gran metáfora del tren fuera de control que requiere de los pasajeros una actitud eficaz –que se encontrará mediante la reunión en el “último carro”- de los que quieren salir del rumbo fatal, “desprendiéndose” hacia otro rumbo.

Visión tierna, que exhibe el Vía Crucis de la población oprimida –el subtítulo *As 14 estações* lo señala– pero no por eso menos crítica, mostrando relaciones de dominación o explotación al interior de la propia clase (...). Los valores conservadores culturalmente introyectados (...); el fatalismo que lleva a la inacción; la actitud de “esperar para ver qué resulta”; el misticismo ciego (...), son aspectos que es importante traer a colación.

Cambiar las situaciones concretas es también cambiar el punto de vista, el lugar de enunciación, (...) tener una opinión, una opción (...) (Kühner; Rocha, 2001: 102-103).¹⁹

Según João das Neves:

Si toman el texto y lo leen, verán que utiliza una serie de lenguajes distintos. Ora un lenguaje cotidiano de suburbio, con jerga, ora un lenguaje deliberadamente poético y metrificado. Las hablas del beato, que atraviesan la obra, por ejemplo, se basan todas en transformaciones de versos bíblicos. (...)

Lo que quiero decir es que, con esta obra, le di continuidad a toda la investigación sobre lenguaje que hasta entonces había estado llevando a cabo. La investigación no se detuvo en el nivel de la escritura, sino que se multiplicó cuando la puesta en escena y, asimismo, en la propia relación, que me pareció sumamente nueva, entre la obra y el espectador (Neves, 1987: 31-32).

En 1998, Sábato Magaldi, en un balance sobre el teatro, alista cuatro momentos importantes en la escenografía brasileña: la renovación estética del grupo *Os Comediantes* (*Los Comediantes*), del Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, la de Arena y la producción de *O último carro ou 14 estações*:

Bajo la dirección [de João das Neves], el escenógrafo Germano Blum construyó un espacio en el cual el tren carioca de cercanías se extendía en un rectángulo que abarcaba la platea, y algunos espectadores se ubicaban en bancos que parecían formar parte de los vagones. La composición se desplazaba, simbólica y vertiginosamente, sin maquinista, hasta que muchos pasajeros lograron separar el último carro. Un estruendo indicaba el accidente fatal para los demás vagones, mientras que

el que se desprendió, reduciendo de a poco su velocidad, lograba detenerse. Significado de la metáfora: sobreviven los que dominan su propio destino, sin aceptar pasivamente el desastre que conlleva la falta de dirección. Un deseo optimista de resistencia durante la dictadura (Magaldi, 2003: 59-60).

Para João das Neves, las escenografías de *O cemitério dos automóveis* (1968) y *O balcão* (1969), ambas del argentino Víctor García, fueron referencias importantes en la composición escénica del texto:

Siempre nos ayudamos el uno al otro. (...) había todas las experiencias anteriores: la de Hélio Eichbauer, con el decorado de *Antígona*; aquel piso que habíamos hecho con Vergara. Y también [los] dos espectáculos del (...) Víctor García, éste sí, un director de vanguardia, un director de espectáculos fenomenal y también un escenógrafo fantástico. Cuando vi su trabajo, exclamé: “Listo, eso es, ¡aquí está la idea básica para el decorado de mi obra!”

Cuando se lo comuniqué a Germano, la idea lo entusiasmó inmediatamente. Entonces hicimos una verdadera revolución en términos escenográficos. Pusimos la arena al revés, pues ubicamos al público en el escenario y el espectáculo alrededor suyo. No sólo alrededor, sino arriba del público; y parte de ese público también se encontraba dentro del espectáculo, de los mismos vagones.

Además, tratamos el espacio del teatro como el espacio de la estación del ferrocarril Central do Brasil. Al llegar, el público tenía que cruzar el decorado para alcanzar las butacas. Se entraba por un torniquete de Central do Brasil, que daba al público la sensación como de ganado que tienen las personas al pasar por esos torniquetes. (...) Pusimos bancos para el público. No butacas, sino bancos; bancos sin respaldo, profundamente incómodos. No había escenario frontal, el espectáculo se desarrollaba alrededor (Neves, 1987: 27).

Los años 60, en especial, abrirían nuevos y ricos rumbos al teatro, del *Living Theater*, sus rituales y *happenings*, a las teorías del polaco Jerzy Grotowsky, autor de una corriente más despojada, que otorgaba amplia importancia a la expresión del cuerpo escénico, el denominado “teatro pobre”, pasando por los *angry young men* de Inglaterra, a Peter Brook y su peculiar noción de espacio teatral y la nueva relación escenario/público. Dichos movimientos, que observó parte del mundo occidental, correspondían a los anhelos de creadores, artistas y público joven, que ya no se reconocían en el teatro tradicional, lo ponían en telón de juicio y buscaban otras y más desafiantes alternativas, transformando, a menudo, el teatro en un laboratorio, permeable a las diferentes experiencias y fusiones con elementos escénicos de otras culturas.²⁰ En este sentido, podemos afirmar que se ponía de manifiesto el surgimiento de nuevos públicos, nuevas temáticas, nuevos lenguajes y la dinamización de canales no convencionales de comunicación que transgredían las normas del sistema, pese a que, como afirmó alguna vez Eric Hobsbawm en un pasaje bastante esclarecedor,

aunque nuestras generaciones han sufrido del capitalismo un lavado de cerebro para creer que la vida es lo que puede comprar el dinero (...). Realmente hay más que desesperación cuando una sociedad es incapaz de dar a sus miembros lo que necesitan, una sociedad que obliga cada individuo o cada grupo a cuidar de sí mismo y no importarse con los demás. Ya se dijo: “Al interior de cada trabajador hay un ser humano intentando libertarse” (Hobsbawm, 1987: 388).

O último carro retoma tanto el problema social como el existencial en una dimensión histórica de los dramas que afrontan los trabajadores en la sociedad capitalista. En escena: la lucha por la supervivencia, la soledad en las grandes metrópolis, el trabajo precarizado, el desempleo, la situación de abandono en el campo, el individualismo y el narcisismo de los propios obreros, la circularidad entre “bien” y “mal”, la exposición de los prejuicios sociales, la búsqueda del “camino fácil” del crimen, el desánimo, la crueldad, la violencia. A propósito, resultó interesante darse cuenta de cómo la dramaturgia de Plínio Marcos está muy cercana a la obra de João das Neves: ambas cubren de la existencia miserable de los sujetos desposeídos que habitan el mundo del trabajo a la ciudad moderna, lugar de los sueños y pesadillas, de la industrialización moderna, el desempleo y la pobreza.²¹

Cabe recalcar que el espectáculo lo vieron más de 200 mil personas entre Río de Janeiro y São Paulo, y conllevó un cambio significativo en la preparación de actores, la utilización del espacio escénico, e incluso atrajo la mirada de un público más diversificado y de los críticos en general. En octubre de 1977, Sábado Magaldi registra:

O último carro, en cartelera en Palácio da Bienal, en el Parque Ibirapuera,²² es uno de los más felices ejemplos de cómo obra, dirección, actuación y espacio escénico pueden amalgamarse para producir un gran espectáculo. (...) El teatro se torna arte, en su plenitud, por la magia que se procesa en realizaciones como esa. (...) La virtud mayor de la puesta en escena de João das Neves está vinculada a la organicidad del espacio escénico. Tanto en el Teatro *Opinião*, de Río de Janeiro, como en la sala especialmente construida en el edificio de la Bienal, el tren *carioca* de cercanías se extiende por un rectángulo que abarcaba la platea, y algunos espectadores se ubicaban en bancos que parecen formar parte de los vagones. Mediante dicho recurso, las numerosas escenas se desarrollan en lugares propios, en una continuidad y flexibilidad que representan un permanente estímulo para el público. Se siente la materialidad del teatro en lo que tiene de más legítimo y fascinante. (...) *O último carro* fue justamente considerado como el mejor espectáculo de la última temporada carioca. Trasladándose a São Paulo, la antitragedia se inscribe en la misma línea innovadora que sigue la XIV Bienal y se destaca, hasta este momento, como el mejor montaje del año y uno de los más perfectos realizados en Brasil hasta la fecha (Magaldi, 2014: 510-512).

En *O último carro*, el foco del análisis está en las relaciones de poder que se establecen confusamente en un maraña de seres que ignoran los “ciudadanos-contribuyentes”, haciendo emerger una fauna de chivatos, prostitutas, homosexuales, alcahuetes y alcahuetas, obreros, amas de casa, policías corruptos, seres tirados a la escena sin ninguna cortina de humo. La obra acentúa temas como la soledad y la decadencia humanas, el círculo vicioso de la tortura mutua y la absoluta falta de sentido en las vidas degradadas, la sexualidad y los estándares de comportamiento dominantes, el callejón sin salida de la miseria y la violencia, la sobreexplotación del trabajo humano y la muerte prematura como horizonte permanente. Sobresalen, por lo tanto, sujetos sociales distintos, marcados por la tragedia individual y colectiva.

En cada escena se presentan personajes que son, a la vez, prototipos de los vecinos de los suburbios cariocas y de todos los brasileños que padecen debido a la miseria nacional. Así se ve una galería de tipos diversificados: niños vendiendo comidas dulces y saladas, otros haciendo sus necesidades fisiológicas en el suelo, señoras durmiendo, adolescentes lidiando con los rumbos inesperados de un noviazgo o con un eventual embarazo, obreros discutiendo la situación de abandono del tren y de sus propias vidas e incluso un pastor predicando sobre el juicio final. Como personajes principales, tenemos a: Deolindo, Hilário, Neco y Pedro, cuyas angustias y aspiraciones se tratan como representativas de aquellas que viven los sectores mayoritarios de la población. (...) La relación del espectáculo con el espectador fue directa (...). El espectador pasó a ser un integrante activo durante el espectáculo. Ello se hizo posible porque el trabajo de dirección de João das Neves siempre prevé esa relación con el público. Observamos aquí una repetición de las experiencias que tuvo el autor con el teatro de calle, o sea, el actor debería estar preparado para todas las interrupciones posibles e imaginables. A propósito, ya en la construcción del texto y el espacio escénico, al espectador se lo plantea como alguien que puede instigarse e integrar el conjunto de la representación (Marques, 1997: 20-21).

El público se confundía con los pasajeros del tren, cruzando así los límites de meros espectadores reflexivos. Pasaban a integrar el elenco y a construir nuevas escenas, con diferentes discursos que hacían la intertextualidad del ya dramatizado. Sea dicho de paso que, al referirse a los distintos géneros literarios, Benoît Denis subraya que el teatro es un “lugar” importante de la participación política, pues es exactamente el que propicia las formas más directas de interacción entre escritor y público:

(...) a través de la representación teatral, las relaciones entre el autor y el público se establecen como en un tiempo real, en una especie de inmediatez en el intercambio, un poco de la manera como un orador galvaniza a su audiencia o la involucra en la causa que defiende (Denis, 2002: 83).

Los pasajeros de ese viaje -hombres y mujeres- están sentados en los vagones de un tren, en donde se cuentan historias sencillas, de personas sencillas. La narración de las vivencias populares se ve encarnada en varios pequeños conflictos dramáticos, del que retrata la pareja de mendigos al inicio de la obra al que protagonizan Beto y Mariinha, pasando por el episodio de la familia en la estación y por la discusión de los marginales.

¿Hay alguna identificación entre aquellas personas y los espectadores? “Él era tan diferente de Usted, señor. Y, sin embargo, igual”. El ruido de las ruedas del tren va dominando el ambiente y como que repitiendo en su cadencia rítmica la última pregunta que se les plantea a los espectadores. “¿Cuál es la estación más cercana? ¿La misma de ayer?” La obra no termina (Neves, 1997: 63).

El tren, el viaje, hombres y mujeres sin destino, sujetos itinerantes en acción. Como dice la canción “Encontros e despedidas”:

Todos los días es un vaivén
 La vida se repite en la estación
 Hay gente que llega para quedarse
 Hay gente que se va
 Para nunca más...
 Hay gente que viene y quiere volver
 Hay gente que se va, pero quiere quedarse
 Hay gente que vino a mirar
 Hay gente a reír y a llorar
 Y así, llegar y partir...
 Son sólo dos lados
 Del mismo viaje
 El tren que llega
 Es el mismo tren
 De la partida...
 La hora del encuentro
 Es también despedida
 El andén de esa estación
 Es la vida de este mi lugar
 Es la vida de este mi lugar
 Es la vida...²³

Arte y política se mezclan y se contaminan, negociando continuamente la resistencia y la gestión de lo que es, de cara a lo que puede llegar a ser, poniendo en tensión lo que está “dentro” y lo que está “fuera” del sistema instituido. Por intermedio de la literatura dramática, João das Neves fusiona diferentes expresiones, imágenes, metáforas, alegorías y otros elementos que, en conjunto, componen un escenario significativo de articulaciones de un modo de pensar y actuar, de una visión de mundo. Dicho resultado reitera la noción de que las formas y producciones culturales se crean y se recrean en el entramado de las relaciones sociales, de producción y reproducción de toda la sociedad y sus partes constitutivas.

Pese a la censura y la dictadura militar, el teatro brasileño, de manera general, en los años 1960 y 1970, seguía dando señales de una producción creciente y orientada, en la mayoría de los casos, al campo político. Vale mencionar la labor de los dramaturgos Jorge Andrade, Augusto Boal y Carlos Queiroz Telles, entre otros. Asimismo, merecen señalarse producciones teatrales que planteaban la insatisfacción con el orden existente, como las del Teatro Universitario (TUCA/PUC-SP, TUSP/USP, TEMA/Teatro Mackenzie) y de los grupos Teatro Jovem (estado de Río de Janeiro-RJ), Teatro Carioca de Arte (RJ), Dzi Croquettes (RJ), Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ), Teatro de Arena de Porto Alegre/TAPA (Rio Grande do Sul-RS), Grita (Ceará), Imbuça (Sergipe), Sociedade Teatro dos Novos (Bahia-BA), Teatro Livre da Bahia (BA), Oi Nós Aqui Traveiz (RS). Al inicio de la década de los 80, nuevas compañías surgían en el escenario aún gobernado por los militares, como Tá na Rua (RJ) y Galpão (Minas Gerais).

Por intermedio de esos sucesos escénicos se puede visualizar un abanico de representaciones. El teatro pasa a caracterizarse no sólo como medio de puesta en escena/interpretación, sino también como divulgador de lugares y sentidos político-culturales. Caminando por veredas distintas, Dias Gomes, Ferreira Gullar y João das Neves, en plena dictadura militar, lograron lanzar al campo de las artes ideas, preguntas y desafíos que hasta hoy siguen resonando.

REFERENCIAS

Costa, Iná Camargo (2017). *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Unesp.

- Denis, Benoit (2002). *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc.
- Gomes, Dias (1981). *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro.
- Gomes, Dias (1992). *Coleção Dias Gomes: os espetáculos musicais, V. 4*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Gomes, Dias y Gullar, Ferreira (1968). *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gomes, Dias y Gullar, Ferreira (1972). *Teatro de Dias Gomes, V. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gullar, Ferreira (2006). "Fim de papo". En: *Resmungos* (pp. 143-145). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Henrique, Marília Gomes (2006). *O realismo crítico-encantatório de João das Neves*. (Tesis de Maestría en Artes). Campinas: IA-Unicamp.
- Hobsbawm, Eric (1987). *Mundos do trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Kühner, Maria Helena, y Rocha, Helena (2001). *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará/Prefeitura.
- Magaldi, Sábato (2003). "O moderno teatro brasileiro". En: *Depois do espetáculo* (pp. 55-65). São Paulo: Perspectiva.
- Magaldi, Sábato (2014). "Vargas". En: *Amor ao teatro* (pp. 966-967). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Marques, Maria do Perpétuo Socorro Calixto (1997). *Yuraiá: um afluente da dramaturgia de João das Neves*. (Tesis de Maestría en Comunicación y Semiótica). São Paulo: Programa de Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP.
- Michalski, Yan (1985). *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Michalski, Yan (2004). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Mostaço, Edelcio (2016). *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Annablume.
- Neves, João das. (1976). *O último carro*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião.
- Neves, João das. (1987). *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro, 5*. Rio de Janeiro: Inacen.
- Neves, João das. (1997). *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Editora Europa.
- Paranhos, Kátia Rodrigues (2012). "Plínio Marcos e João das Neves: caminhos cruzados, trajetórias, arte e engajamento no Brasil pós-1964". En: Avelar, Alexandre de Sá; Schmidt, Benito Bisso (orgs.). *Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica* (pp. 169-188). São Paulo: Letra e Voz.
- Paranhos, Kátia Rodrigues (org.) (2012). *Historia, teatro e política*. São Paulo: Boitempo.
- Peixoto, Fernando (2002). "O 'Dr. Getúlio', de Dias Gomes e Ferreira Gullar". En: *Teatro em aberto* (pp. 215-217). São Paulo: Hucitec/Primeiro Ato.
- Ridenti, Marcelo (2014). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da Tv*. São Paulo: Unesp.

NOTAS

- 1 *Dr. Getúlio* se presentó en Río de Janeiro, Teatro João Caetano, el 29 de agosto de 1968.
- 2 El PCB siguió el camino de la resistencia pacífica, apoyando el denominado "frente amplio", que crearon en 1966 adversarios, del centro a la izquierda, del golpe de 1964. De acuerdo con Marcelo Ridenti, los principales documentos que publicó el PCB entre 1960 y 1975 señalan la "unión de las 'fuerzas progresistas' por el fin del atraso, contra el imperialismo y el latifundio, lo que demarcaría la etapa de la revolución burguesa en Brasil, pacífica, nacional y democrática" (Ridenti, 2014: 46).
- 3 Getúlio Vargas (São Borja, 19 de abril de 1882 - Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1954), abogado, militar y presidente de Brasil por dos mandatos, de 1930 a 1945 y de 1951 a 1954. Caracterizaron los gobiernos Vargas, simultáneamente, un régimen dictatorial (1937 a 1945) y la creación de diversos derechos laborales, entre los cuales el salario mínimo, la libreta laboral (que formaliza la relación laboral) y las vacaciones anuales remuneradas.
- 4 Alzira Vargas do Amaral Peixoto (São Borja, 22 de noviembre de 1914 - Rio de Janeiro, 26 de enero de 1992), por su apellido de soltera Alzira Sarmanho Vargas, era hija de Getúlio Vargas y de Darci Vargas. En 1937 fue nombrada auxiliar de gabinete y pasó a integrar el Gabinete Civil de la Presidencia de la República. Alzira volvió a asesorar a su padre y tuvo un papel de relieve en la crisis político-militar de 1954, que culminó con el suicidio del presidente.
- 5 Carlos Frederico Werneck de Lacerda (Vassouras, 30 de abril de 1914 - Rio de Janeiro, 21 de mayo de 1977), periodista, periodista y político brasileiro. Fue miembro de la Unión Democrática Nacional União Democrática Nacional (UDN),

- concejal (1947), diputado federal (1955-1960) y gobernador del estado de Guanabara (1960-65). Fue fundador (en 1949) y propietario del diario Tribuna da Imprensa, así como creador (en 1965) de la editorial Nova Fronteira. Acerbo opositor al segundo gobierno de Getúlio Vargas, fue una de las víctimas (escapó con una herida en el pie) del Atentado de la Calle Toneleros, del 5 de agosto de 1954, cuyo blanco era al periodista, que había desencadenado la crisis que llevaría Vargas al suicidio.
- 6 Se presentó la obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* en 1966, en producción del Grupo *Opinião*, bajo la dirección de Gianni Ratto.
 - 7 *Jornal do Brasi*, “Dr. Getúlio” (Tite de Lemos), 30 de agosto de 1968. Ver Costa (2017: 122).
 - 8 Callado (1968), citado en Gomes y Gullar (1968: s/p).
 - 9 Lobo y Buarque, citado en Gomes (1992: 42-43).
 - 10 João Belchior Marques Goulart, popularmente conocido como Jango (São Borja, 1o de marzo de 1919 - Mercedes, 6 de diciembre de 1976), abogado, 24º Presidente de Brasil de 1961 a 1964. Lo derrocó el golpe militar de 1964, liderado por el alto mando del Ejército.
 - 11 Este título está presente, por ejemplo, en la 5ª edición del texto, publicada en 1976 y editada por el propio grupo, junto con los nombres de los actores del espectáculo en Río de Janeiro y São Paulo. As 14 estaciones se basan en pasajes de los Evangelios o en tradiciones populares y son imágenes que se distribuyen en las iglesias o durante recorridos al aire libre en los cuales los creyentes contemplan y retratan las imágenes del sacrificio de Cristo, de su condena, pasando por la crucifixión y hasta su colocación en el sepulcro.
 - 12 Un total de diecinueve premios entre 1976 y 1979.
 - 13 El Servicio Nacional de Teatro (SNT) otorgó su premio al mejor montaje a la obra vencedora del 1er Seminario de Dramaturgia *Carioca*, para que la pusiera en escena el Teatro Nacional de Comedia. Vale la pena acompañar el testimonio de João das Neves al respecto: “comencé a pensar la obra en 61/62. Y la escribí por primera vez en 64. En 67 le introduje pequeñas adaptaciones, cuando, en un seminario de dramaturgia, se ganó el derecho a ponerse en escena. En realidad, se lo ganó, pero ello no se concretó: el SNT me otorgó el premio, pero terminaría por no pagarlo, porque se consideró que la obra era muy problemática” (Neves, 1987: 25).
 - 14 Citado por Neves (1976: s/p).
 - 15 Suele considerarse *Gota d'água* como análoga a *O último carro* en su búsqueda de una representación de lo popular cuando –en la segunda mitad de la década de 1970– esta inquietud ya había dejado de estar en el orden del día. *Gota d'água* estrenó en 1975, un año antes de *O último Carro*. Ambas obras estuvieron en cartelera en el mismo edificio; la primera, en el Teatro Tereza Raquel, y la segunda, en el espacio del Grupo *Opinião*.
 - 16 Citado por Neves (1976: s/p).
 - 17 “Zé - Lo que más estimo en el mundo es mi libertad. (Canta) ¡Libertad! ¡Libertad! Abre tus alas sobre nosotros” (Neves, 1976: 20).
 - 18 En 1985, Yan Michalski señala una vez más la importancia del espectáculo: “En una fantástica ambientación escenográfica de Germano Blum, que da al espectador la exacta sensación de estar viajando en un tren de cercanías, se desarrolla una serie de pequeños, pero terribles, dramas cotidianos que viven los vecinos de los barrios periféricos que dependen de ese medio de transporte. (...) Al mostrar la dura realidad de ese submundo y rodearla de generoso calor humano, João das Neves creó lo equivalente brasileño a *El albergue nocturno*, la obra-prima de Gorki” (Michalski, 1985: 67). Entre 1975 y 1976, la censura liberó tres obras que llevaban al escenario las capas populares y su sufrido cotidiano: *Gota d'água*, de Chico Buarque y Paulo Pontes, *Muro de arrimo*, de Carlos Queiroz Telles, y *O último carro*.
 - 19 Subrayado por las autoras.
 - 20 Para Henrique (2006), “la búsqueda de una nueva práctica artística en el teatro político de los años 1960, especialmente una comprometida con el desarrollo de imágenes que ayudaran a desvelar la realidad social, constituye un paso importante hacia la consolidación de nuevas poéticas, que se diferenciaban de la forma tradicional como se producía y realizaba el espectáculo. (...) En esa época, la puesta en escena deja de ser un apéndice del texto y pasa a incorporar, pese a las características y propuestas de cada grupo, el punto de vista del director. Desde entonces, la puesta en escena explora de diferentes maneras el espacio escénico. Espectáculos como *Cemitério de automóveis* (1968) o, más radicalmente, *O balcão* (1969), con dirección de Víctor García, y *Os Lusíadas* (1972), inauguran nuevas posibilidades espaciales de diálogo con el espectador” (70-71). Sobre ambiente creativo durante los años 60 en las artes en general, ver también Mostaço (2016: 131-150).
 - 21 Plínio Marcos de Barros (Santos, 29 de septiembre de 1935 - São Paulo, 19 de noviembre de 1999), escritor brasileño, autor de un gran número de obras teatrales, tales como: *Dois perdidos numa noite suja*, de 1966, *Navalha na carne*, de 1967, *Quando as máquinas param*, de 1967, *Homens de papel*, de 1968, *Jesus-homem*, de 1978, *A mancha roxa*, de 1988. Los “tipos” de Plínio Marcos subvierten incluso un cierto tipo de teatro comprometido en boga en los años 60 y 70, pues no suelen vehicular mensajes optimistas o positivos de cara a la posibilidad de tener alguna esperanza de cambio social. Lo que importa es subsistir, sea como sea: sin solidaridad de clase, sin confianza en el prójimo. Sus personajes se debaten en un mundo en el que no hay atisbos de redención; están involucrados en situaciones mezquinas y sórdidas, en las cuales la

lucha por la supervivencia y el dinero no tiene dignidad; por lo general, toman el camino de la marginalidad más violenta para alcanzar sus objetivos. Ver Paranhos (2012: 135-156) y Paranhos, citado por Avelar y Schmidt (2012: 169-188).

- 22 La obra *O Último Carro* estrenó en la Bienal Internacional de Arte de São Paulo el día 1º de octubre de 1977 y estuvo diez meses en cartelera en el Pabellón de la Bienal. João das Neves integró la programación del evento como autor invitado en la categoría “Arte no catalogada”.
- 23 Nascimento, Milton y Brant, Fernando (1985). *Encontros e despedidas* [Canción] Rio de Janeiro: Polygram.