CRISTINA SANCHES RIBEIRO

THE LIVING THEATRE E A CRIAÇÃO COLETIVA:

INTERSECÇÕES NO TEATRO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em teatro.

Orientador: Prof. Dr. Edélcio Mostaço

FLORIANÓPOLIS

2016

RESUMO

RIBEIRO, Cristina Sanches. **Living Theatre e a Criação Coletiva –** Intersecções no Teatro Brasileiro. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Teatro. Florianópolis, 2016.

Este trabalho tem por objetivo investigar o desenvolvimento da criação coletiva no teatro norteamericano a partir do início da trajetória do grupo teatral Living Theatre, e considerar suas intersecções em certos grupos do teatro brasileiro a partir da vinda do grupo ao país e do encontro com o coletivo Teatro Oficina na década de 1970. Este estudo busca considerar o contexto histórico, as influências artísticas e as diversas vertentes teóricas que levaram o Living Theatre a buscar uma nova forma de fazer teatro, mais conectado com a vida cotidiana e com preocupações sociais. O esgotamento das formas tradicionais de expressão artística e o interesse a aspectos sociais e políticos pelos artistas acabou criando uma nova forma de produzir artisticamente. O trabalho avalia a bibliografia sobre a trajetória do Living Theatre, desde sua fundação, suas montagens mais marcantes até a vinda ao Brasil, a convite do grupo brasileiro. Investiga através de relatos dos fundadores Judith Malina e Julian Beck e outras bibliografias, os procedimentos que foram desenvolvidos paulatinamente neste período e progrediram para o processo da criação coletiva. A pesquisa se dá através da análise dos espetáculos do Living: *The Connection*, *The Brig*, *Frankstein*, *Paradise Now* e *o Legado de Caim* e do espetáculo do Teatro Oficina, *Gracias Señor*. O estudo identificou critérios e recursos da trajetória do Living Theatre para o desenvolvimento do processo de criação coletiva, servindo de inspiração para muitos grupos no teatro contemporâneo, principalmente na América e Europa.

Palavras-chave: Living Theatre. Teatro Oficina. Teatro Experimental. Anarquismo.

ABSTRACT

RIBEIRO, Cristina Sanches. **Living Theatre and the Colletive Criation-** Intersections in brazilian theater. 2016. 150 f. Thesis (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Teatro. Florianópolis, 2016.

This thesis aims to investigate the collective creation development in the North American theater following the trajectory of the group Living Theatre, and consider its intersections with some Brazilian theater groups after meeting up with the collective Teatro Oficina in the 70's in Brazil. This dissertation intents to consider the historical context, the artistic influences and the various theoretical aspects that led the Living Theatre to seek a new form of theater, more connected to everyday life and social concerns. The depletion of traditional artistic expression forms gathered with the artists sight on the political and social scope ended up creating a new way of producing artistically. The study evaluates the literature on the trajectory of the Living Theatre since its foundation, its most striking plays until their coming to Brazil by the invitation of the Brazilian group. Investigates through literature of the founders Judith Malina, Julian Beck and other bibliographies, the procedures that were gradually developed in this period and thrived to the process of collective creation. The research is guided through the analysis of the Living plays: *The Connection, The Brig, Frankenstein, Paradise Now* and the *Legacy of Cain* and Teatro Oficina play, *Gracias Señor*. The study identified the features and criteria of the Living Theatre course for the development of the collective creation process, serving as inspiration for many contemporary theater groups, especially in America and Europe.

Key-Words: Living Theatre. Teatro Oficina. Experimental Theater. Anarchism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Judith Malina e Julian Beck 17
Figura 2 - Cartaz do espetáculo *The Connection*..... 68
Figura 3 - Cartaz do espetáculo *The Brig*..... 77
Figura 4 - Estrutura do cenário do espetáculo *Frankenstein*..... 87
Figura 5 - Cenário de *Piscator e Frankenstein:* 90
Figura 6 - Uma das apresentações do espetáculo *Paradise Now* 95
Figura 7 - Imagem que deu origem às oito fases do trabalho do espetáculo *Paradise Now* 98
Figura 8 - Judith Malina e Julian Beck em uma prisão brasileira. 117
Figura 9 - Interior do espaço atual do Teatro Oficina. 121

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 6

2 TRAJETÓRIA 9

2.1 OS FUNDADORES 17
2.2 FUNDAÇAO E FILIAÇÃO ARTÍSTICA DO LIVING THEATRE 19
2.3 CRIAÇÃO DO LIVING THEATRE 23
2.4 PRIMEIROS EXPERIMENTOS 26
2.5 CAMINHOS ARTÍSTICOS 36
2.6 O ANARQUISMO 43
2.7 COMPROMISSO COM A VANGUARDA ARTÍSTICA 52
2.8 FOCO NA QUESTÃO SOCIAL 57

3 CRIAÇÃO COLETIVA 62

3.1 THE CONNECTION 68
3.2 THE BRIG 77
3 FRANKENSTEIN 87
3.4 PARADISE NOW 94

4 THE LIVING THEATRE NO BRASIL 103

4.1 CONVITE AO BRASIL 107
4.2 TEATRO OFICINA 109
4.3 LEGADO DE CAIM NO BRASIL 113
4.3.1 São Paulo 113
4.3.2 Ouro Preto 116
4.4 A PRISÃO NO BRASIL 116
4.5 INTERSECÇÕES 121
4.5.1 Teatro Oficina 121
4.5.2 Processo e experimentação 126
4.5.3 Gracias Señor 129

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 134

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 137

Sítios Visitados: *140*

1 INTRODUÇÃO

O coletivo teatral The Living Theatre foi criado em 1947 em Nova York, pela alemã Judith Malina e o norte americano Julian Beck. O grupo foi criado com o objetivo de busca de uma arte que fizesse as pessoas sentirem. E a partir deste ponto, agirem. Uma ação potente e útil em relação aos interesses de uma sociedade mais justa e presente. Desta forma, o grupo buscava negar toda convenção teatral comercial que inseria o teatro na esfera financeira da compra e venda. Em relação à estética, buscaram um novo teatro capaz de criar um sentido para além da representação: Um espetáculo revolucionário que almejava restaurar os valores sociais íntegros de uma sociedade justa, estabelecendo uma relação mais pessoal com o seu público.

Esse novo conceito de engajamento foi inspirado pelos movimentos de vanguarda e da contracultura das décadas de 1960 e 1970, provenientes de jovens norteamericanos atuantes no contexto histórico em que se encontravam: o movimento hippie, a luta contra a Guerra do Vietnã e os movimentos de igualdade social em relação aos negros, mulheres e homossexuais. Além desse influxo histórico renovador, o campo das artes em modo geral estava conhecendo uma ampla gama de experimentações, especialmente no campo das artes visuais, teatro, dança, música e literatura, criando novas ideias e quebrando paradigmas.

O Living Theatre estava em busca de uma arte teatral que sintetizasse toda essa explosão cultural do período, baseada em ideais revolucionários libertários e anarquistas. Logo no início de sua trajetória, idealizou 14 ações revolucionárias destinadas a libertarem o povo através de uma nova forma de arte. Seu trabalho a partir de então foi investigar de forma prática esses objetivos. Através dessas ações e de processos inéditos de criação, elaborou o que foi denominado de sete mandamentos para um teatro que, mais à frente, poderia ser chamado de contemporâneo, baseado em um teatro realizado em lugares não convencionais, gratuito e acessível, contando com a participação do público, aberto à improvisação dos atores, guiado pela liberdade em relação ao corpo e questões sexuais, aberto a trocas de teorias e práticas e que tivesse o objetivo central da atuação na ação. Essa ação seria um estímulo para os atores e para o público para agir efetivamente em busca de alguma melhoria na vida das pessoas.

Todos esses propósitos, ligados às vozes intensas de personalidades como

Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade, Erwin Piscator e o teatro épico e engajado, as teorias anarquistas e as vanguardas surrealistas e dadaístas, relacionadas com a cultura improvisacional do jazz, ajudaram a criar o que se conhece por Living Theatre em sua longa trajetória. Uma junção de intersecções culturais e teóricas profundas, colocadas em prática em uma cena experimental e militante.

Através do cruzamento de todas essas proposições, intervenções, novas práticas e novos métodos de ação e intencionalidade da cena, criou-se um processo que pode ser chamado de Criação Coletiva. Um processo criativo mais democrático, dando voz a todos participantes do ato artístico.

> Quando um fenômeno invade assim todo o campo de uma determinada expressão artística cabe pensar que é concebível sua passagem para a história cultural universal, respondendo na sua abordagem e soluções para as necessidades de arte em sua constante evolução (Beck, p. 13, 1974).

O principal objetivo deste trabalho é investigar as questões em torno do desenvolvimento da criação coletiva no grupo Living Theatre, recuperando a trajetória desde sua a fundação em 1947 até sua vinda ao Brasil, no começo da década de 1970.

O processo da criação coletiva foi sendo aperfeiçoado paulatinamente no percurso do grupo, através de diversas intersecções sociais, políticas e artísticas, algumas já mencionadas. Em cada espetáculo citado neste trabalho, há aspectos diversos deste processo criativo compartilhado. Não foi possível ter uma referência presencial dos processos e apresentações, os dados foram baseados em vídeos, entrevistas e textos.

Através de erros e acertos, o Living Theatre foi criando um método ou forma de trabalho que acabou influenciando e dialogando com vários grupos do teatro ocidental, principalmente na América e na Europa. A bibliografia fundamental utilizada neste estudo são os livros dos fundadores: *Living Theatre* de Julian Beck de 1971 o *Diário de Judith Malina*, publicado em 2008. Também foi utilizada a dissertação de mestrado de Terrel W. Marrs chamada *The Living Theatre: History, Theatrics and Politcs*, feita na Universidade do Texas em 1984. Marrs foi orientado por George W Sorensen, presidente da Associação Educacional de Teatro do Texas nos anos de 1981 a 1983.

Embora tenha desenvolvido um papel fundamental quanto à criação coletiva, o Living Theatre não foi o único protagonista desse movimento, se somando a um conjunto de outros coletivos que, entre as décadas de 1960 e 1970, buscaram um novo tipo de criação mais democrática, sem depender do papel central de um diretor. O processo é compartilhado e se baseia nas capacidades de todos os membros do grupo

para se estabelecer. Neste quesito, esse trabalho baseia-se nas teses de Rosyane Trotta (2008) e Antonio Carlos Araújo Silva (2008) para a questão de terminologia, dramaturgia, o papel do diretor, referências, além da própria perspectiva de Julian Beck para a criação dos trabalhos específicos do Living.

A importância desse trabalho está na investigação de uma das crises do teatro ocidental no século XX. Essa crise claramente não abarcou somente as questões estéticas e artísticas, sendo provenientes de aspectos políticos e sociais do período. O esgotamento das técnicas tradicionais de fazer arte acabou suscitando para os artistas da época uma nova forma de se expressar, que se envolvesse mais com os participantes. A criação coletiva tornou-se uma solução técnica para essa contestação artística, mas também se tornou um caminho para que uma nova forma de arte mais engajada e militante pudesse se manifestar.

No primeiro capítulo deste trabalho, faz-se uma passagem pela trajetória inicial do grupo, a vida dos fundadores, a administração de algumas das primordiais bases teóricas e estéticas do período até as primeiras criações. Algumas dessas bases são as teorias anarquistas de Herbert Read e Paul Goodman, o teatro engajado e didático de Erwin Piscator, o Teatro da Crueldade de Artaud, a relação dos fundadores e do grupo com as vanguardas artísticas e os primeiros experimentos teatrais em espaços físicos diversos. A junção de algumas dessas bases resultaram de forma prática o que o grupo chamou mais tarde de Teatro Livre, um teatro que buscava a total liberdade no processo de criação.

No segundo capítulo, a análise está centrada sobre a própria noção de criação coletiva, através da junção de teorias e influências diversas, desde e a primeira montagem coletiva em 1959, chamada *The Connection* e sua relação com a performance. No espetáculo seguinte, *The Brig*, há uma análise em relação às inspirações anarquistas e as teorias artaudianas. Durante esse período, o Living Theatre viajou à Europa, e criou seu próximo grande espetáculo em 1964, *Frankenstein*. Em relação a esse espetáculo, há uma inclusão das bases de algumas teorias do teatro ritual de Artaud, do teatro épico de Piscator, o teatro didático de Brecht e da geração dos primeiros processos de criação coletiva. Em 1968 criam o espetáculo *Paradise Now* em Paris, considerada a montagem mais radical do grupo, podendo ser apontada como uma verdadeira criação coletiva, misturando aspectos do *hapenning* e da performance.

No terceiro capítulo, é enfocada a vinda do Living Theatre ao Brasil, em 1970, e sua experiência compartilhada com o grupo brasileiro Teatro Oficina. Além disso, a

apresentação da criação coletiva *Paradise Now,* a criação do ciclo de cenas chamado *O Legado de Caim*, um trabalho realizado em morros e comunidades brasileiras até a prisão de seus membros em Ouro Preto, em 1971.

Em relação à junção do Living com o Teatro Oficina em 1970 não foi possível uma criação conjunta em função das divergências ideológicas e estéticas entre os dois coletivos. Por essa razão, o Living Theatre segue viagem para outros estados brasileiros. Em Minas Gerais o grupo desenvolve um trabalho comunitário em ruas e em escolas. Durante esses trabalhos, alguns membros são incriminados por posse de maconha e ficam encarcerados por 72 dias pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

No quarto e último capítulo o foco está nas intersecções entre o Living Theatre com o grupo Oficina. Uma breve história do grupo paulistano, uma parte de sua visão do encontro com o Living, seus trabalhos seguintes a esse encontro e as inspirações que o grupo norte americano deixou em sua prática: como a vida em comunidade e a criação do espetáculo *Gracias, Señor* em 1972, após a partida do Living do Brasil. A criação coletiva enquanto processo criativo deixou raízes em muitos artistas e grupos brasileiros, como pondera uma analista desses processos: "a partir dessas diretrizes, o teatro proposto por Judith Malina e Julian Beck tornou-se fonte referencial para o teatro de grupo brasileiro" (Fischer, 2010, p.28).

O foco analítico deste trabalho está voltado à análise da experimentação teatral, desenvolvida durante décadas de vivência teatral e compartilhada com alguns artistas brasileiros em 1970, assim como as influências resultantes no cenário do teatro nacional. De que forma então, a Criação Coletiva teria sido desenvolvida a partir de todas as influências citadas e contexto histórico? De que forma os artistas e grupos buscaram um tipo de inovação das técnicas tradicionais, consideradas ultrapassadas no momento? Como foi sendo criada essa arte mais engajada e política? E finalmente, quais as consonâncias e divergências entre o Living Theatre e o grupo Teatro Oficina?

2 TRAJETÓRIA

O Living Theatre é uma companhia teatral fundada pela alemã Judith Malina (1926-2015) e pelo estadunidense Julian Beck (1925-1985) no ano de 1947 em Nova York, Estados Unidos da América. Até hoje a companhia encontra-se em atividade. Seu trabalho é, desde o começo de sua trajetória, de caráter experimental sendo classificado como um grupo Off-Broadway[1]. Ao longo de seu percurso, o grupo dialogou com muitos artistas no cenário mundial, especialmente nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil. Sua atuação mais marcante ocorreu nas décadas de 1960 e 1970 e desde suas criações iniciais, igualmente levadas à Europa, fizeram grande sucesso entre as plateias e alcançaram inúmeros adeptos entre artistas em todo o mundo.

Alguns membros do Living Theatre vieram ao Brasil na década de 1970 e mesmo passando por problemas com o Estado e sendo expulsos do país, dialogaram com grupos locais e deixaram sua marca, principalmente o Grupo Teatro Oficina de São Paulo, SP. Seus experimentos cênicos ao longo dos anos resultaram em técnicas e métodos que foram desenvolvidos por grupos em diversos países, compondo uma extensa rede de desenvolvimento e afinidades artísticas. Seu trabalho é identificado como radical por seu caráter experimental, buscando novas formas do fazer teatral, engajado com as preocupações políticas de cada período. Toda a experimentação foi direcionada na busca de um "novo teatro", mais ligado com a vida real e distanciado do drama mimético ficcional.

O foco deste capítulo é uma passagem sobre a contextualização histórica na fundação e trajetória do Living Theatre e seus criadores. Muitas influências artísticas compunham o cenário estadunidense na época da criação do grupo, e essas tendências foram marcantes direta ou indiretamente, como experimentos do músico John Cage e de pintores experimentais e artistas de vanguarda. Por negar as regras vigentes e buscar uma nova forma de fazer teatro, o Living Theatre foi considerado um Teatro de Vanguarda.

De Marinis (1988) classifica o Teatro de Vanguarda como um teatro investigativo e experimental, chamando-o de "novo teatro". Para ele, o Living Theatre

[1] Off-Broadway são grupos e espaços teatrais menores do que as grandes produções da Broadway, em Nova York, Estados Unidos. Normalmente de caráter experimental e de interesse social e político.

foi um dos maiores precursores dessa mudança. Esse novo teatro estaria desde o início da década de 1950 buscando uma renovação profunda e radical no modo de fazer o teatro, através de novos estilos, linguagens, meios de produção e da criação de uma nova estética.

O autor afirma que as tendências que criaram esse "novo teatro" vieram de outras áreas artísticas, em um encontro de estímulos e experimentos diversos. Ele acredita que uma dessas intervenções foi a prática artística de John Cage (1912-1992), um músico de vanguarda em atuação naquele momento. Cage foi compositor, teórico musical, escritor e filósofo americano. Tornou-se personagem chave de toda a investigação artística inovadora, baseada principalmente na interdisciplinaridade dos elementos, misturando as formas artísticas antes separadas. O trabalho de Cage também se fundamentava no procedimento aleatório, processo que se baseava no improviso e na aceitação de elementos inusitados durante a criação artística.

Para De Marinis (1988), existiram quatro fases para a criação do "novo teatro". A primeira fase seria o que ele denomina Prelúdio, de 1947 a 1959, com a fundação do Living Theatre, a inauguração do happening de Allan Kaprow, a criação do Teatro Laboratório de Grotowski e do grupo San Francisco Mime Troupe de Ronnie Davis, além de ser a época da neovanguarda italiana. Em seguida de 1959 a 1964 a fase do Advento, com a ida do Living para a Europa e a criação do Odin Theatre de Eugenio Barba na Noruega. A terceira fase é a Consagração, vai de 1964 a 1968, que foi o período da maior produção e reconhecimento internacional dos grupos (época da criação de *Frankenstein* e *Antígona* do Living Theatre). Finalmente a ultima fase, chamada de Primeira Crise, vai até o ano de 1970 e é o momento do que ele chama de 'desteatralização teatral', onde todas as convenções teatrais são desafiadas e algumas delas completamente destruídas no "novo teatro". Todas as transmutações modificaram a própria visão dos fundadores e artistas em relação ao imaginário teatral.

> Cabe perguntar-se, em definitivo, se tratou de um processo destrutivo (e autodestrutivo) ou, pelo contrário, de uma dilatação dos limites do teatro. É difícil responder com exatidão. É provável, em termos gerais, que seja uma e outra coisa ao mesmo tempo (De Marinis, 1988, p.19).

O processo foi longo, e ampliou o que antes se considerava uma atividade

teatral. John Cage foi um músico de vanguarda, reconhecido pelas suas investigações sobre o som, o ruído, o silêncio e a música improvisada. Um dos seus experimentos artísticos (chamado posteriormente de 'acontecimento') aconteceu no Black Mountain College na Carolina do Norte, EUA, no verão de 1952. Esse local é classificado para De Marinis como "uma instituição experimental que patrocinava obras artísticas originais (p.23, 1988)".

Este 'acontecimento' tornou-se notável para a época, por seu caráter inovador. Tratou-se de uma mistura de elementos aleatórios através da improvisação. Essa prática pareceu muito diferente de tudo que já se tinha visto até então. Houve cruzamento de elementos de leitura de texto, música ao vivo de um piano, poemas recitados, projeções cinematográficas, músicas de um toca discos, uma dançarina e até um cachorro que estava presente participou do ato. Todos os assentos do local estavam direcionados para o centro, e as ações aconteciam no meio dos espectadores e a seu redor. As ações aconteciam quase que simultâneas, com versos sendo declamados, música ao vivo, projeção cinematográfica, um toca disco, movimentos de dança e caminhadas pelo espaço. Artistas de diversas áreas participaram e havia relação direta com o público presente.

Os atos desse processo podem ser relacionados atualmente como um acontecimento teatral ou uma performance[2], mas não era essa a visão de Cage na época, ou de nenhum dos participantes (de fato, esse termo ainda não existia). De Marinis observou que esse experimento carregou em si todos os elementos que caracterizariam o novo teatro a partir de então. São eles:

- Interdisciplinaridade – Colaboração de artistas de diversas áreas e sua coexistência;

- Igualdade na colaboração – Todos os colaboradores e elementos têm a mesma importância;

- Improvisação – Dentro de uma estrutura pré-definida, improviso dos artistas e aceitação dos elementos casuais;

- Diversidade espacial – Utilização de espaços não convencionais, não somente na

[2] Performance – Manifestação artística que pode mesclar elementos de teatro, música, artes visuais e dança. Normalmente seus eventos são ligados às questões sociais e políticas, com engajamento em relação à realidade urbana e a própria definição de arte. Tendo origem nas artes visuais, cênicas e na antropologia, pode ter várias definições.

apresentação, mas também na própria organização da cena. Utilização de outros espaços além do prédio teatral convencional e negação da separação entre palco e plateia.

De Marinis (1988) relacionou esse acontecimento com referências anteriores, como a arte futurista de Marinetti na Itália, as obras dadaístas do Cabaret Voltaire de Zurique na década de 1910, a representação de *Relâche* em 1924 de Francis Picabia com a participação de Eric Satie na França no Théâtre dês Champs-Élysées e também com algumas exposições surrealistas de Marcel Duchamp nas décadas de 1930 e 1940.

O experimento de Cage foi um *happening*[3], como esse tipo de intervenção artística seria chamado anos mais tarde. Os criadores do happening são personagens direta ou indiretamente relacionadas com a criação do chamado "novo teatro". Quem criou esse termo foi Allan Kaprow (1927-2006), um pintor visionário que foi discípulo de Cage quando estudou composição na *New School for Social Research*, em Nova York, na década de 1950.

Em relação ao Living Theatre, Julian Beck foi um pintor surrealista e expôs seu trabalho no ano de 1945 na Galeria Guggenheim. Peggy Guggenhein era uma colecionadora de arte, abriu uma galeria em 1942 em Nova York, que acabou se tornando o ponto de encontro de muitos artistas inovadores, como Jackson Pollock (1912-1956) e Willian Congdon. Julian Beck e outros jovens pintores surrealistas acabaram influenciando a *Action Painting*, uma técnica de pintura livre e improvisada criada por Jackson Pollock que recusa as técnicas artísticas tradicionais e expressa as personalidades individuais de quem está pintando. Nessa técnica, o artista era assistido enquanto pintava, fazendo da ação de pintar um ato mais importante que o artefato da pintura. A ação de pintar se tornava um espetáculo em si.

Para Cohen (2002, p. 39-40), a *Action Painting* foi um dos impulsos criativos para outros movimentos artísticos: o *Assemblage* (termo criado pelo pintor francês Jean Dubuffet), um tipo de escultura feita a partir de colagens com objetos e materiais tridimensionais, abrindo espaço para que diversos objetos antes não explorados pudessem compor uma obra de arte; o *Environment*, que ele cita como uma evolução da anterior, uma prática artística que ampliou o conceito de obra de arte, ocupando lugares

[3] *Happening* – evento ou acontecimento cultural e teatral, advindo das artes visuais, que apresenta elementos improvisados e espontâneos, envolvendo a participação do público. Normalmente não conta com a criação de uma trama. Tem relação com a pop arte, *Live Painting* e a Performance. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1959 por Allan Kaprow.

maiores como espaços públicos e urbanos. A junção dos dois termos seria o que hoje chamamos de *instalação*, muitas vezes utilizado como espaço onde se desenrola uma *performance*. A performance é um movimento e gênero artístico que surgiu nas artes plásticas e acabou unindo-se às artes cênicas. Baseada em movimentos contraculturais, rompeu convenções estéticas e culturais através da valorização do processo de criação, linguagem não verbal e imagética.

Julian Beck e Judith Malina criaram um trabalho com a parceria de John Cage, criando um espetáculo em 1952 no Cherry Lane Theatre, chamado *Music Of Changes*. O Living Theatre sentiu o impacto das ideias de Cage em relação aos experimentos cênicos, o acaso na criação artística e sobre composição indeterminada, ou improvisada. Os novos conceitos de Cage agiram direta ou indiretamente sobre outros grupos e artistas além do Living. Um deles foi Merce Cunninghan, renovador da dança norte americana, que propôs movimentos não coreografados e fora do compasso. De acordo com Cohen (2002, p. 43), ele abriu espaço para o movimento da dança moderna e também teve efeito sobre a prática de Allan Kaprow quanto aos *hapennings.* De Marinis compara a influência de Cage com a de Marcel Duchamp (1887-1968) sobre o surrealismo e de Antonin Artaud (1896-1948) sobre a França.

> Cage foi antes de tudo e é ainda um genial empreendedor de provocações intelectuais e de estímulos criativos, o precursor de muitas das orientações futuras que, também por impulso seu, efetuou a investigação nos diversos setores das artes (De Marinis, 1988, p. 27).

De Marinis posiciona Duchamp, Artaud e Cage como a "trindade da investigação artística" norte americana nas décadas de 1950 e 1960 e por consequência, da criação do novo teatro.

A base principal da pesquisa de Cage era liberar o inconsciente no processo criativo. Ao usar o acaso para superar o controle da consciência, se buscaria a liberação do inconsciente, fazendo atuar de forma mais intensa os impulsos e desejos, criando um laço entre a arte a vida. Portanto, Arte=Vida. A primeira consequência decisiva desta quase equação é que tudo pode chegar a ser arte, com a condição que o artista tenha consciência disso, com seu 'gesto', com seu modo de 'ser' mais do que 'fazer'. A arte deixa de ser uma atividade unicamente relacionada com a técnica ou a ordem estética e

passa a fazer parte de outras instâncias do mundo cotidiano, relacionada também com as experiências sociais, econômicas e culturais.

De Marinis (1988) aponta três pontos principais sobre o conceito de arte ligada à vida. O primeiro é o esvaziamento do significado da obra de arte, a favor da autonomia e da reflexão do significante artístico: a presença.

A presença do ator é um fator fundamental nesse ponto, indagando a significação de suas ações e repercussões na audiência. Josette Feral (2008), ao tratar dos temas da performance e do ator performativo, trata a questão da presença como algo maior do que a intensidade energética do corpo do ator, como teorizava o encenador e teórico teatral Jerzy Grotowski (1933-1999) no conceito das ações físicas. Para Grotowski, a presença se manifesta no corpo do artista, na transparência de suas emoções impressas em suas ações. Para Feral, a presença parte de uma espécie de vivacidade do corpo do ator, sendo "[...] um investimento de si mesmo pelo artista", ou ainda "[...] uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica um gosto pelo risco [...] (Feral, 2008, p. 206)".

A "estética da presença" se instaura na performance através dessa vivacidade, consciência do ator/*performer*. Baseia-se na intensa relação do ator com seu corpo, expressão e ação, de forma profunda e lúcida. As teorias da performance e da *Performance Art* serão desenvolvidas mais a frente.

Em relação à presença, ela implica um questionamento mais profundo sobre a ação. A obra de arte em si não tem mais tanto valor em relação à investigação e reflexão sobre a mesma. A arte então, se configura como uma ponte para a indagação das questões sociais, culturais e estéticas.

O segundo ponto considerável sobre a arte e vida é a independência das linguagens artísticas na sua relação. O teatro dramático dependia do texto escrito para existir, e a liberação das linguagens proporciona coexistência igualitária baseada em reações ilógicas, sem nenhuma convenção. O único vínculo entre elas é a temporalidade, fora isso há a dissociação das linguagens artísticas (princípio do *happening*). Claramente não há possibilidade de todas as convenções teatrais serem omitidas de uma vez, mas não há uma obrigação técnica sobre sua utilização.

O terceiro ponto é a tendência ao espetáculo. Uma espécie de 'espetacularização'

da vida, pois como Cage classificava o teatro, a arte mais próxima a vida por associar visão e audição, neste ponto propunha uma dilatação do conceito de teatro até quase confundir-se com a vida. De Marinis (1988) classificou o Living Theatre como grande parte dessa transformação. Para ele, o Living tornou-se uma referência, uma tendência, desde o seu nome (Teatro Vivente/ Vivo), até sua forma de viver, de fazer teatro.

> Em definitivo, nesse caso, o novo teatro não nasce do velho teatro. Tanto o *happening* como o Living Theatre, os dois fenômenos mais importantes e inovadores do panorama teatral estadunidense entre o final da década de 1950 e começo de 1960, tem pouco ou nada a ver com o teatro precedente e contemporâneo: como já foi assinalado, sua base deve ser encontrada na transformação, de um lado, do ambiente dos artistas visuais de Nova York e, por outro, relacionado com os poetas e escritores da *beat generation* (De Marinis, 1988, p.36).

A *beat generation* (geração beat) é um termo que designava a geração dos jovens estadunidenses das décadas de 1940 e 1950. Jovens que propunham uma contracultura[4] principalmente artística, negando os conceitos tradicionais da sociedade, vivendo de forma nômade, fomentando a criatividade espontânea e a não-conformidade.

A geração *beat* opunha-se à censura, à política de intolerância, perseguição política e desrespeito aos direitos civis estadunidenses, um tipo de patrulha anticomunista. Muitos dos jovens que eram chamados *beats* eram de esquerda, com tendências anarquistas e mostravam algum tipo de interesse na cultura oriental, na busca de métodos de elevação de consciência e no uso de drogas. Uma das referências mais relevantes da geração *beat* foi Irwin Allen Ginsberg (1926-1997). Ele foi um dos escritores e poetas mais influentes do seu tempo, interessando a juventude com seus textos sobre a base do que seria a contracultura, se expressando contra o militarismo, materialismo econômico e a repressão sexual. Também tinha muito interesse sobre a cultura oriental. Gisnberg teve intensa relação com o Living Theatre, sendo uma das figuras importantes na soltura do grupo da prisão em 1971 no Brasil.

Muitos desses artistas que estavam em busca de uma nova forma de fazer arte e teatro eram da geração *beat,* como os artistas da *Off-broadway*.

[4] Contracultura- movimento que teve o auge na década de 1960, que propagava a mobilização, transformação política e contestação social, de forma libertária. Utilizava meios de comunicação em massa, focada nas transformações de valores, comportamento e consciência. Tem relação com a cultura underground, na cultura alternativa e marginal

O teatro *Off-broadway* começou como uma alternativa financeira para os grupos teatrais que não tinham verba para um espetáculo da Broadway e acabou criando uma nova categoria de artistas e espetáculos teatrais.

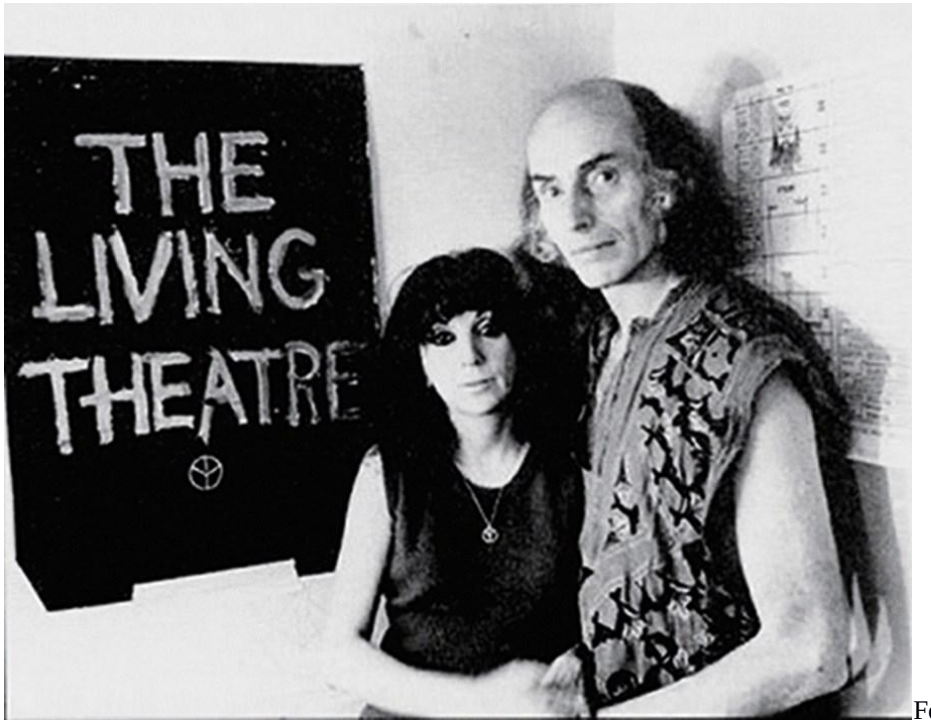
Além dos grupos se instalarem e apresentarem em pequenos e periféricos teatros, gradualmente se formou uma categoria artística composta por jovens artistas e escritores que se contrapôs à indústria dos grandes espetáculos, um movimento de contracultura.

Esses artistas acabaram criando uma terceira categoria de teatro no final da década de 1950, chamado de *Off-Off-Broadway*, onde utilizavam-se de espaços ainda mais alternativos para efetuar suas atividades teatrais, como salas de jogos, sótãos, garagens ou velhas cafeterias. Essa prática acabou tornando-se um núcleo de criação mais experimental e muitas vezes, com engajamento político em suas criações.

2.1 1 OS FUNDADORES

A história do Living Theatre tem toda relação com a trajetória de seus criadores, Julian Beck e Judith Malina. Marrs (1984, p.11) descreve que eles se conheceram quando eram muito jovens (ele tinha dezoito anos e ela dezessete) no curso que Erwin Piscator (1893-1966) ministrou em Nova York. Reuniram-se por interesses em comum, como a arte, pintura, política e teatro. Tornaram-se desde o começo companheiros inseparáveis, se apaixonando desde o começo. Tornaram-se obcecados um pelo outro e ficaram juntos até a morte de Julian Beck, em 1985.

Figura 1 - Judith Malina e Julian Beck



Fonte: http://www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/17165/4/judith-malina)

Judith Malina nasceu na cidade de Kiel, na Alemanha, em junho de 1926. Seu pai Max Malina, um rabino antinazista, notou a movimentação em direção ao genocídio e mudou com a família para os Estados Unidos em 1928. Sua mãe Rosel, uma atriz que tinha parado de atuar para se casar, colocou Judith no palco pela primeira vez quando ela tinha apenas dois anos de idade. Ela atuou em diversos filmes, espetáculos e séries de TV.

Julian Beck nasceu em Nova York em maio de 1925. Filho de judeus de classe média, seu pai era distribuidor de peças Volkswagen e sua mãe uma professora. Desde criança, era levado em museus e adorava ir ao teatro. Desde os quatro anos de idade fazia performances circenses para a família e com seis anos já atuava nos espetáculos teatrais da escola. Aos sete já escrevia pequenos roteiros. Não gostava de ir à escola, e ele descreve sua educação em Washington Heights como “trapaça legal, degradação espiritual e doutrinação sistemática do espírito, cujo processo é conhecido como educação (Marrs, 1984, p. 12-13, tradução livre)”. Foi por esses motivos que deixou a graduação no segundo ano na Universidade de Yale, para se dedicar à escrita e pintura e seguir outros caminhos.

Julian Beck se sentiu inspirado por uma gama de artistas europeus refugiados em Nova York após a Segunda Guerra Mundial, tais como Max Ernst, Marcel

Duchamp, André Breton, Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Em 1943 começou sua carreira como pintor em um movimento chamado abstrato-expressionista, com a *Action Panting*, ou Pintura de Ação.

Enquanto Malina estudava o teatro político de Piscator na *Dramatic Workshop* em 1945, Beck expunha suas primeiras obras na Galeria *Art of This Century*. Entre os artistas que ali também expuseram seus trabalhos, estavam Pollock, Kooning, Rothko, Still, Hofman e Motherwell, os artistas da Pintura de Ação, "[...] os companheiros de Julian que estavam projetando a arte contemporânea norteamericana no cenário mundial (Troya, 1993, p. 133)".

Judith e Julian se casaram em outubro de 1948. Foram para o México em lua de mel em 1949 e se depararam com um cenário de pessoas vivendo em condições precárias. Um dos episódios mais marcantes para Malina aconteceu na cidade de Taxco. Enquanto caminhava na rua, passou por um menino de olhos vazados que pediu a ela uma esmola. Malina correu gritando apavorada com o que tinha acabado de ver. Beck deu ao menino todo o dinheiro que estava com ele e alcançou Malina. Ela expôs em seu diário, anos mais tarde, como essa experiência mudou a vida dela: "Gritei porque estava deixando o menino, mas naquele grito também me comprometi a fazer com que o meu trabalho venha a ser útil para ele, porque na sua dor e cegueira ele me fez ver tudo claro (Malina, 2008, p. 83)". Desde esse momento até o final de sua vida, em 2015, todo o seu trabalho foi em direção a cumprir essa promessa.

2.2 FUNDAÇAO E FILIAÇÃO ARTÍSTICA DO LIVING THEATRE

O Living Theatre foi criado por dois jovens idealizadores, que buscavam uma forma alternativa de viver e fazer teatro. Buscavam criar um teatro que não dependesse do dinheiro (ou o mínimo possível), mas se importasse com a vida das pessoas.

A decisão de trabalhar fora do mercado da arte e da indústria do espetáculo foi tomada por vários grupos e artistas a partir da década de 1950, principalmente os adeptos da experimentação artística e dos grupos do novo teatro. Buscava-se fugir das tendências e obrigações impostas pela indústria do espetáculo que tratavam a arte como um produto a ser vendido.

A maioria desses grupos e artistas passou por problemas financeiros e viveu grande parte da vida com dificuldades para se manter. A falta de uma política pública de financiamento cultural efetiva obrigava os grupos a depender da solidariedade de amigos mais famosos e mais ricos para bancar a sua arte. Foi o caso do Living Theatre, que necessitou de uma arrecadação de dinheiro em 1961 para a sua primeira viagem para a Europa.

Muitos grupos e artistas foram fadados a encontrar atividades rentáveis em outras áreas, por não conseguirem viver de sua arte, muitas criações *Off* e *Off-Off-Broadway* fracassaram por falta de verba, e o Living Theatre perdeu seu local de trabalho algumas vezes, principalmente por dever impostos, sendo inclusive obrigado a sair dos Estados Unidos em 1964.

As dificuldades não afastaram esses dois jovens de buscar uma nova alternativa para a arte. Malina e Beck buscavam um teatro vivente, vivo. Um teatro que fosse mais próximo da sensibilidade, das pessoas, dos problemas do tempo em que viviam. Suas primeiras ideias foram criar um grupo com espetáculos de repertório que realmente afetariam o público. A própria ideia de repertório, tendo vários espetáculos prontos e revezando era contrário à ideia da Broadway, onde se mantém o mesmo espetáculo por meses e às vezes até anos a fio sem nenhuma mudança significativa.

Julian era pintor e poeta, e Judith atriz de teatro. Ambos estudavam os ensinamentos de Gandhi e teorias libertárias de Paul Goodman (1911-1972). Beck dizia:

> Judith e eu íamos ao teatro constantemente, três ou quatro vezes pôr semana. Tudo era tão interessante e enfurecedor, de maneira que, para 1946, Judith sabia que não queria trabalhar mais nesse teatro… Nós queríamos fazer um teatro que fosse diferente… Judith estudou com Piscator, que sabia que o único caminho era pela ação social e pela política radical. Falávamos do anarquismo, marxismo, os mitos e a métrica dos gregos, os sonhos e Freud, práticas de juventude e caminhávamos pelos bosques e nas grandes praças, e íamos muito ao mar, à beleza das praias. Talvez a nossa compreensão mais profunda era que os anos 40 seriam o pináculo dos feitos da humanidade e que, no entanto, nestes anos estava dispersa toda a glória que o mundo continha. O problema era escolher, encontrar, remontar o material, o sentimento e o ser. E criar um teatro para tudo isto. (Beck, 1974, p.35, tradução livre).

Ambos tinham significativas inspirações, e estavam dispostos a criar algo que unisse todas essas tendências e transformasse o panorama cultural e social por onde passassem. O Living queria fazer um teatro que fosse útil, causasse alguma mudança no mundo em que viviam, através do público que o assistia. Ao contrário do que eles

consideravam arte da imitação, praticada nos teatros comerciais da Broadway, ele buscava provocar sensações na audiência, fazer do teatro um acontecimento. Como escreveu Julian:

> Melhorar o teatro. Fazer ago útil – Judith. Fazer algo útil. Nada mais interessa. Nada mais interessa ao público, ao grande público. Servir ao público, instruir, provocar sensações, iniciar experiências, despertar a atenção, fazer o coração bater, que corra o sangue, que jorrem as lágrimas, que grite a voz, movendo-se em círculo em torno do altar, que os músculos se movam com o riso, que o corpo sinta, livrar-se dos caminhos da morte, deterioração do conforto. Conseguir um acontecimento que possa nos ajudar. Um alívio. (Beck, 1974. p. 24-25, tradução livre).

Para Beck (1974), o teatro da Broadway era inútil, fútil como a sociedade, cheia de leis, protocolos e formas supérfluas. Nesse mundo, que é como "uma prisão de dinheiro", só um teatro que se relacione com a vida e tenha sensibilidade pode ser eficiente e benigno para as pessoas. Beck afirmava que o teatro da Broadway mostrava-se com uma vestimenta de luxo e uma entonação considerada ideal, mas não existia nada de real. Esse mundo perfeito seria falso, e os atores desumanos e fictícios.

Os atores do Living para ele se apresentavam "[...] deselegantes, ignorantes, desafiam inconscientemente os convencionalismos que representam a gente que vive em democracias, que são racionais, bons, equilibrados, e que falam com versos de museu (Beck, 1974, p. 23)". Assim, o teatro deveria se reinventar para ser útil, colocando-se numa vertente revolucionária.

Julian Beck em seu livro *Living Theatre* (1974. p. 250-253), descreve 14 ações revolucionárias que deveriam ser tomadas para a libertação da população e da arte:

1- Ensinar às crianças pequenas infiltrarem-se no sistema educativo, abrindo a mente de outras crianças, para a criação de uma escola livre, que ensine a revolução;

2- Infiltrar-se na indústria, combater a miséria cotidiana dos trabalhadores, ajudá-los a descobrirem a realidade de sua opressão;

3- Infiltrar-se nos meios de comunicação, lembrando que eles foram feitos para falar pelo sistema;

4- Criar comunas, pensar métodos funcionais de relações sociais;

5- Lançar diários, revistas, pôsteres, estações ilegais de rádio e TV que possam transmitir para as pessoas informação viva sobre a revolução;

6- Organizar lojas gratuitas, acostumar às pessoas a idéia do gratuito;

7- Formar células, grupos de cinco pessoas que se dão bem, gente que irá se conhecer e confiar intimamente, estudar juntos um ofício, estudar a revolução, criar discussões públicas, estudar medicina, primeiros socorros, as prisões, arquitetura, os tribunais, o combustível e a ciência, eletrônica e cibernética, dar publicidade à informação, estudar os planos da cidade e como fazer que funcionem como poemas;

8- Entregar gratuitamente o correio, criar tempo para serviços gratuitos, organizar carros, limpar as ruas, o estúdio, minando os "cimentos do sistema" e abrindo a mente das pessoas, para elevar a mente.

9- Escrever nas paredes;

10- Criar ideias de como derrubar o sistema, distribuir a comida, e como produzir todas as coisas necessárias, preparar os trabalhadores e gente para viver sem dinheiro;

11- Irradiar uma experiência de beleza para as pessoas, o sentido de bondade e criatividade, para levar o amor em todos os lugares contra a destruição, lembrando que a beleza que conhecemos tem sido modelada pelo "capitalismo autoritário";

12- Organizar grupos que trabalhem juntos, com ideias afins produzindo a teoria e a prática anarquistas;

13- Se exercitar diariamente, afinar o pensamento para o trabalho de "transformar os planos de ação em poesia";

14- Continuar inventando novas ações, o quanto for preciso, para sair do alcance da morte.

Esses princípios foram planejados para orientar toda a criação ideológica do Living Theatre, seguindo passos para algum tipo de libertação. Criar a revolução desde a educação, a partir das crianças, dos trabalhadores, dos meios de comunicação, difundir a mensagem libertária para acabar com a fome e a opressão. Todos os trabalhos do

grupo mantiveram uma preocupação social nesse sentido, em menor ou maior escala. O trabalho teatral se misturou com a responsabilidade social e militância política.

2.3 CRIAÇÃO DO LIVING THEATRE

Através de todo esse conhecimento e reflexão sobre a sociedade e a arte, mantendo sempre a preocupação com o ser humano, Malina e Beck decidiram criar um grupo de teatro preocupado com causas nobres e humanitárias.

Essa decisão foi pensada por muitos anos, mas chegou a uma conclusão prática entre os anos de 1946 e 1947. O nome do grupo foi criado em função de sua proposta, de um teatro que tivesse por foco a relação entre a arte teatral e a vida, com montagens performáticas que tinham o objetivo de afetar espectadores. Mesmo com todas essas preocupações, não deixavam de se preocupar com a questão estética.

Em relação à questão estética e criativa, Julian Beck (1974,p.39) criou sete mandamentos para o novo teatro que ele estava buscando criar.

1- O teatro deveria ser na rua: fora das limitações culturais e econômicas do teatro institucionalizado;

2- Deveria ser sempre gratuito: Apresentações para o proletariado ou ‘subproletariado’ (ou *lumpenproletariado*, termo marxista), os pobres, os mais pobres, sem cobrar entradas;

3- Teria sempre participação aberta: Romper as barreiras. Unificação: criação coletiva. Todos participam, todos se envolvem, integram e cooperam.

4- Se focaria na criação espontânea: Improvisação: liberdade na criação, liberdade na apresentação. Aceitação das possibilidades de cada local e público.

5- Importância na vida física do corpo: liberação sexual. Nenhuma opressão em relação ao corpo ou vida sexual.

6- Baseado na questão das trocas: crescimento da atenção consciente: revolução

permanente: ideologia aberta (flexível e livre). Integração com as ideologias e engajamento político.

7- Teria foco na atuação como ação. Toda atuação tem seu alcance e influencia a quem assiste. O valor do ato como ação modificadora.

Durante o processo de criação desse grupo que uniria todas essas preocupações sociais e estéticas, muitas pessoas aconselharam o casal, de acordo com Marrs (1984, p.18). Tanto Beck quando Malina escreveram cartas pedindo aconselhamento para vários artistas que eles respeitavam (entre músicos, atores, dançarinos, escritores, cenógrafos, iluminadores, poetas e diretores) antes de começarem a fazer um plano concreto para o grupo teatral. A resposta mais importante veio do cenógrafo, iluminador e figurinista Robert Edmond Jones (1887-1954), que os convidou para uma conversa e os questionou sobre como seriam os espetáculos que desejavam criar.

Jones recriou o conceito cenográfico teatral estadunidense, quebrando a tradição realista de projeto de cenário e iluminação e abrindo caminhos para novas criações baseadas no diálogo entre cenógrafo e diretor. Criador de diversos sets de cenário e figurinos escreveu textos e ensaios a respeito de arte do teatro, como *The Dramatic Imagination*, de 1941.

Beck (1974) relata que tiveram uma longa conversa sobre os esboços e as obras que eles pensavam fazer no futuro. Jones parecia decepcionado, e Beck não entendeu o motivo. Jones perguntou quanto de dinheiro eles tinham, Beck respondeu que tinha seis mil dólares guardados. Jones então ouviu todas as ideias e disse a eles que tinha tido uma falsa primeira impressão, pois achava que eles estavam prontos para mudar o teatro, mas não via isso nas propostas que ouviu de ambos. Também falou estar desapontado ao saber que pensavam em usar o dinheiro herdado da tia nas montagens.

> Está muito mal, disse, eu gostaria mais que não tivesse dinheiro, nada de dinheiros, então quem sabe criaria um novo teatro, você faria o seu teatro sem filas de assentos, faria em apartamentos ou salas de estar. Esquece dos grandes teatros, disse, e as entradas pagas, nada acontece, ali não pode suceder nada que não seja ‘idiotizador’, não pode sair nada dali. Aqui, se quiseres aceitar esse espaço, digo, ofereço o estúdio, se quiser começar aqui poderá pegá-lo (Beck, 1974, p.30, tradução livre).

Para Jones, não seria com dinheiro que alguém recriaria o teatro. O teatro comercial baseado no dinheiro estava sendo feito na Broadway, e uma forma diferente de criar precisaria não depender da verba do grupo e sim das ideias revolucionárias em relação à criação teatral. Ele também argumentou que o teatro realista tinha menos que um século de idade e já se encontrava estéril. Sem experimentação, não haveria como ter uma renovação do teatro, e a experimentação era menos questão de dinheiro e mais de vontade e imaginação. Acreditava que Judith e Julian poderiam fazer teatro sem dinheiro, que eles deveriam manter as suas produções pequenas e poderiam usar almofadas de sofá para cenário se não tivessem outros recursos disponíveis. (Tytell, 1997, p.37).

Jones aconselhou-os que ao invés de buscar um teatro para ensaiar e apresentar, que procurassem uma sala para criar, para jogar todos os papéis fora e dessa forma eles seriam capazes de encontrar algo. Ofereceu então o seu estúdio para os ensaios e apresentações. Malina e Beck recusaram. Não entenderiam a sabedoria do conselho até muitos anos depois.

Em 1947 o Living Theatre alugou um porão na Rua Wooster para iniciar seu trabalho. Eles começaram a ensaiar seu repertório que continha elementos de Nô japonês, milagres medievais, *A Sonata dos Espectros*, de Strindberg e peças de Ibsen. O empreendimento viveria de assinaturas dos espectadores e eles já tinham vendido sessenta números, mas o teatro na Rua Wooster nunca abriu. A polícia fechou o local por acreditar que ali estava funcionando um bordel, após verem o anúncio dos espetáculos no jornal *Daily News* (Tallmer, 2006).

Depois de quatro anos sem conseguir alugar um teatro para trabalhar, Judith e Julian decidiram montar alguns pequenos espetáculos na sala de sua casa, sem cobrar ou gastar nada. Em função das necessidades, mas também de um ponto de vista ideológico, eles perceberam que o teatro deveria ser feito de outra forma. Reconheceram que Jones estava certo desde o início em seus conselhos. Beck (1974):

> Foi quatro anos mais tarde, incapazes de alugar um teatro para trabalhar, quando decidimos ensaiar algumas obras em nossa sala de estar e não cobrar nenhum centavo, nem gastar. Funcionava, ele tinha razão. Mas ainda não tínhamos compreendido tudo (p.31, tradução livre).

Marrs (1984, p.96) relata que Malina e Beck trabalharam na sala de estar do próprio apartamento entre os anos de 1948 e 1951. Nesses encontros, faziam estudos, palestras e leituras. No dia 15 de agosto de 1951 estrearam a primeira performance do Living, contendo quatro peças curtas: *Childist Jokes* (Piadas Infantis) de Paul Goodman, *Ladies Voices* (Vozes das senhoras) de Gertrude Stein, *He who say yes, He who says No* (Aquele que diz sim e aquele que diz não) de Bertolt Brecht e o *The Dialogue of the Mannequin and the Young Man* (O diálogo do manequim com o rapaz), de Frederico Garcia Lorca.

O público foi convidado para assistir e cada sessão comportou vinte espectadores, durante três semanas. Essas experiências acabaram indicando um caminho para o Living Theatre: uma prática baseada no anarquismo, na improvisação e nos experimentos de linguagem.

2.4 PRIMEIROS EXPERIMENTOS

Depois das apresentações em seu apartamento, Malina e Beck buscaram outros lugares para trabalhar. O primeiro local que apareceu como oportunidade foi o teatro *Cherry Lane*, localizado na *Commerce Street* número 38 em Nova York. É o mais antigo teatro da *Off-Broadway* ainda em funcionamento. Foi construído para ser um jardim fazenda, acabou transformando-se em armazém para depois virar um teatro pela iniciativa de Edna St. Vincent Millay e outros membros de um coletivo de artistas chamado *Provincetown Players* em 1924, de acordo com Marrs (1984, p.91).

Em 1951, Richard Gerson - um dos membros do Cherry Lane Theatre - convidou Judith e Julian para participarem de *Thirteenth God* (O décimo terceiro deus), baseada na vida de ‘Alexandre o Grande’ por duas semanas. Malina dirigiu, fez o papel da esposa de Alexandre e Beck projetou e construiu os cenários e figurinos.

E seguida houve uma parceria entre o Living Theatre e o Cherry Lane, com as apresentações de *Doctor Faustus Lights the Lights* (Doutor Fausto acende a luz), sobre

a lenda do Fausto e uma adaptação de *Rxroth* de *Oresteia* (Oresteia, de Ésquilo), com utilização de máscaras, danças, e teatro Nô, de acordo com o Sítio online do Cherry Lane Theatre.

No começo de 1952, os grupos de teatro classificados como *off-Broadway* estavam começando a atrair os críticos e o público. O Living Theatre estreava o seu primeiro sucesso de crítica, *An Evening of Bohemian Theatre* (Uma noite de teatro boêmio). Malina e Beck estavam começando a viver um sonho antigo de ter o próprio repertório, alternando seus espetáculos. A última apresentação do Living no Cherry Lane foi *Ubu Rei* de Alfred Jarry e *The Heroes* (Os heróis) de John Ashbury. Depois de três apresentações, o Corpo de Bombeiros de Nova York ordenou o fechamento do teatro alegando violação dos códigos de segurança, relata Marrs (1984, p.19).

Todos acreditaram que o motivo do fechamento do teatro fosse para evitar incêndios, mas os rumores eram de que após assistir *Ubu Rei*, o senhorio do espaço teria reclamado para o Corpo de Bombeiros que eles usavam muito a palavra *Shit* (merda). O Living Theatre estava sem teatro novamente.

A experiência no Cherry Lane foi de grande importância para os membros do grupo, pois puderam desenvolver suas primeiras ideias de forma prática. Além de criarem o teatro de repertório, também foram estabelecidos encontros de leitura e pesquisa que começaram na sala de estar de Malina e Beck e se tornaram encontros regulares nas segundas à noite. Diversos artistas e escritores se reuniam para discutir suas obras em andamento, novas criações e novas ideias. É claro supor que as ideias de Jones não foram esquecidas e as possibilidades de trabalhar em um espaço não convencional tornaram-se maiores.

Durante dois anos, o Living Theatre ficou sem ter um espaço fixo para suas criações, e os membros do grupo então se empenharam em trabalhar em outros empregos para arrecadar dinheiro para o aluguel de um novo local. Em seguida conseguiram locar um espaço chamado *The Studio*, situado entre a Rua Broadway e a Rua 100, um sótão no terceiro andar de um prédio. O local não tinha muita estrutura, então eles tiveram que trabalhar em todos os detalhes. O primeiro passo foi procurar materiais e madeira de demolição para doação, depois procuraram cadeiras em todos os lugares da cidade e fizeram a cortina com figurinos de *Ubu Rei*.

Nesse espaço, tiveram liberdade de ensaiar e trabalhar em sua nova produção, organizando cada pormenor até que estivesse pronta para ser apresentada ao público. Nesse processo de criação, puderam colocar em prática as influências artísticas que vinham estudando, inclusive os conselhos de Robert Edmond Jones: na busca de um teatro livre do dinheiro, feito pelas pessoas, que jogasse fora todos os convencionalismos teatrais e criasse uma nova forma e estética.

A primeira produção feita no *The Studio* foi *The Age of Anxiety* (A era da Ansiedade), de W. H. Auden, que estreou em 18 de março de 1954. Foi ensaiada por um ano e apresentada para pequenos públicos. Em seguida, apresentaram *The Spook Sonata* (A Sonata Fantasma) de Stringberg e *Orpheus* (Orfeu), de Jean Cocteau. Todas as montagens foram bem-sucedidas, mas Malina e Beck consideraram-nas 'experimentos frágeis'.

Esses foram as primeiras oportunidades para experimentar o que eles buscavam, uma forma de afetar o público através do teatro e da poesia. Mais tarde eles chamaram esses experimentos de “mistério mágico e surreal”, uma tentativa de tocar cada espectador de uma forma tão potente que o deixasse inquieto fisicamente. Esse interesse de afetar o público permaneceu em todas as produções do Living.

Para Beck (1974), o teatro deveria criar um desejo de liberdade, tocando o público emocionalmente e fisicamente, transformando-o em participante. O teatro para Julian Beck e Judith Malina deveria ter três focos principais: a participação do espectador, a narrativa e a utilidade da revolução. “O acontecimento me convenceu que existem três necessidades no teatro para que ele se torne uma experiência total: participação física do espectador participante, narrativa e transcendência revolucionária (p.30)”.

A narrativa tem sua importância, pois se o teatro vai ser o mundo, não pode deixar de lado o que acontece ao redor. Por esse motivo, durante o processo de criação de cenas nos ensaios, os exercícios de atuação só eram executados quando se decidia qual o ímpeto que ele inspiraria. Nenhum exercício era feito em vão. O corpo do ator precisava desse impulso criativo, de um entusiasmo para expressar seus movimentos com precisão e consciência. Toda ação deveria ter um significado. O treinamento do ator não era somente baseado nas ações do personagem, mas também nos propósitos

dos atores.

Um dos meios recorrentes de criação de cena era pedir aos atores que tentassem expressar uma ideia fisicamente. Muitas possibilidades eram criadas com o intuito de trabalhar sobre um assunto sem o uso das palavras. Eram exercícios para uma cena específica eram criados de acordo com sua necessidade, através de jogos e desafios de acordo com o objetivo a ser desenvolvido. Nesses ensaios, sempre se considerava qual seria o espectador, e como esses objetivos poderiam ser direcionados a tal audiência específica.

Desta forma, buscava-se quebrar a convenção que separava o ator e o público, na tentativa de criar uma participação física que banisse as resistências definidas pela sociedade. Se a base da sociedade separa os homens, o teatro teria o propósito de transcender o sistema através da ampliação da imaginação e da poesia. Para o Living, ao quebrar todas as resistências, brotaria a imaginação, apareceriam os desejos, a esperança e finalmente, a ação.

> A poesia como poção mágica: os espectadores imaginam o imaginado (desaparece a resistência número um), sentem desejos de todos seus corpos (resistência numero dois), aceitam a esperança – descartam a desesperança – (resistência numero três), são cativados pela alma da ação (resistência número quatro), levantam suas mãos (resistência número cinco), rompem as cadeias (Beck, 1974, p. 76).

A partir desse momento, o Living buscou através desse 'encantamento do público' participante a quebra de todas as resistências. Montaram e apresentaram outros espetáculos, como *The Idiot King* (O Rei idiota), de Claude Fredericks, em dezembro de 1954, depois *Essa noite se improvisa*, de Pirandello, com o jogo da 'peça dentro de outra peça' no mesmo ano. *Fedra* estreou em maio de 1955, a partir de uma tradução de Beck e Malina.

A última montagem no *Studio* foi *The Young Disciple* (O jovem discípulo), de Paul Goodman. Com as linguagens de verso e prosa, foi uma adaptação do Evangelho segundo São Marcos. A montagem foi coreografada por Merce Cunninghan, e chocou o público por suas características inovadoras. Uma das características inesperadas foi a sucessão de sensações que os atores buscavam passar para o público na tentativa de

afetar emocionalmente o público, tentando-o fazer passar por sentimentos de revolta, ofensa, alegria e entusiasmo, de forma exagerada.

Na montagem apareciam cenas que chocavam o público: como um personagem vomitando, outro andando e se arrastando como um animal, soltando ruídos que soavam estranhos em uma cena que se passava na total escuridão. Esses sons e chiados se tornavam desconfortáveis para o público, e isso não era uma característica negativa. Buscava-se uma proximidade ao teatro ritual de Artaud, a transcendência através da emoção, uma purificação, uma cura abolindo a cisão entre corpo, mente e alma.

Apenas um mês após a estreia de *The Young Disciple* em novembro de 1955, o Departamento da Cidade de Nova York decretou que o *Studio,* que recebia em média sessenta pessoas por noite, havia excedido os limites de segurança e fechou o teatro.

O Living recorreu da decisão, mas ficou decidido que somente dezoito espectadores eram permitidos por sessão. Isso se tornou um desconforto, pois além da minúscula audiência, os atores frequentemente eram obrigados a responder perguntas sobre os espetáculos para a polícia, segundo as palavras de Tytell (1997, p.150). Com todas essas dificuldades, a situação se tornou insuportável e eles tiveram que sair. Mas antes de retirarem-se, fizeram uma última leitura de *Many Loves* (Amores diversos), de William Carlos Williams.

Marrs (1984, p.23) esclarece que a permanência do Living no Studio foi uma experiência valiosa: não precisando se importar muito com dinheiro, com publicidade ou regularização de salários, contando com contribuições voluntárias. Foi uma prática da beleza do fazer teatral nascendo a partir da criatividade, não necessitando de um ambiente luxuoso ou uma grande produção comercial para existir. Por esses motivos, essa experiência tornou-se inestimável para o Living Theatre.

Os membros do Living ficaram sem espaço de trabalho, tendo dificuldades para encontrar um novo local: eles procuravam um espaço amplo que acomodasse um maior público, onde pudessem elaborar um repertório permanente e uma escola de teatro. Os preços dos espaços disponíveis estavam acima das possibilidades do grupo, por isso ficaram mais dois anos para achar uma nova instalação. Durante esse tempo, Malina e Beck foram presos por 30 dias pela Defesa Civil, acusados de não pagarem seus

impostos. O motivo desta prisão foi uma forma de protesto, pois eles eram contra ao pagamento de impostos de todo tipo.

No mesmo período, por volta de 1955, eles receberam uma edição traduzida em inglês do livro *O Teatro e seu Duplo,* de Antonin Artaud. Neste livro eles vislumbraram um teatro onde a poesia era agressiva. As ideias de Artaud estimularam e renovaram várias das suas ideias, radicalizando a ideia de teatro que não estaria na literatura e sim na ação.

O Living estava querendo criar um teatro baseado na ação. Beck (1974) afirma que durante o processo de criação as dramaturgias tradicionais eram dispensáveis, o fundamental para a cena era definir qual a questão a ser discutida. Buscavam uma nova forma de tratar dos assuntos que eles consideravam substanciais e foi por isso que as ideias de Artaud tocou tanto a ambos. Beck afirma:

> Não se pode nunca dizer aos atores que se movam um pouco para a direita ou que devem ir para a parte baixa do palco. Eles devem estar fazendo alguma coisa. Não se pode dar ao ator somente uma direção técnica. É necessário dar uma motivação; deve ser mais importante do que estar fora do caminho ou chegar a algum espaço físico (Beck, 1974, p.85, tradução livre).

Então se pede aos atores que realizem uma ação. Essa ação deve ser atrelada a uma intenção pessoal pra cada um, criando então um maior significado. É claro supor que *O Teatro e seu Duplo* foi inestimável para Julian pelas ideias inovadoras que suscitava. O conceito que foi mais relevante para Beck foi sobre a peste. Artaud situa a peste como a fonte essencial do teatro, como uma onda de contágio. Essa contaminação não se ocorreria de forma física, mas emocional. Esta onda deveria se alastrar entre as pessoas e modificá-las de forma inabalável: uma metáfora para a comoção e o envolvimento.

> Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam

> as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia (Artaud, 1933, p. 20-21).

Artaud esclarece que quando uma cidade é contaminada, a peste cria um estado de desorganização de toda uma ordem social, atingindo o estado mais profundo de cada pessoa envolvida. Ele então relaciona esse transtorno físico e emocional à poesia no teatro, para Artaud, "uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade (p.21)". Esse contágio deveria ser direcionado ao público.

Em um estado de peste, toda a humanidade se desorganiza. Nesse estado, as hierarquias sociais desaparecem. Assim como a peste se alastra, esse furor sem controle deve se expandir emocionalmente sobre quem vai ao teatro. Todos os acontecimentos do palco desembarcam na sensibilidade do público com a força e a potência de uma epidemia. Do mesmo modo como a peste mata sem desmantelar os órgãos, o teatro sem matar, deveria provocar em toda população "as mais misteriosas alterações (p.24)".

Além de eficácia, o teatro para Artaud deveria ter um senso de perigo que tornasse as emoções compartilhadas em cenas reais para todos, tornando o teatro um espaço para a vida em seu aspecto mais universal, podendo ser modificada de forma alquímica. Essa alquimia modificaria a cena teatral através do dinamismo da ação mais visceral humana, encontrando gestos essenciais e sons primordiais. Distante do teatro convencional, esse teatro teria uma precisão clara através dos impulsos mais primitivos do ser humano. Esses conceitos se harmonizaram com os conceitos do 'encantamento do público' e anarquia de Beck e Malina.

Para Artaud, o teatro deveria comover fisicamente, através de uma atuação enérgica, baseando-se em gestos e entonações vocais. Esses elementos teriam o objetivo de causar uma impressão de misticismo e encantamento, ligado aos rituais. Um teatro que mexesse com forças inconscientes, distanciado da palavra e análogo dos sentidos, o Teatro da Crueldade. Um teatro que alcançasse o público de forma visceral, através da radicalidade da cena.

Derrida (1995) em seu livro *A Escritura e a Diferença* faz uma análise do Teatro da Crueldade, e questiona se através de todos os pontos mencionados por Artaud seria possível criar um tipo de teatro que cumprisse todas os seus requisitos. Os pontos iniciais que Derrida aponta são o corpo e a palavra do ator. Para Artaud, o teatro deveria

se estabelecer em uma arte e um corpo que não se definiria em uma obra, um signo ou um objeto, pois isso seria um aspecto limitante.

O corpo deveria expressar-se de forma livre, e a palavra que fosse expressa por esse corpo seria uma palavra "roubada". Essa palavra roubada seria um "sopro" de inspiração que destruiria a poesia, metafísica, religião e estética a favor de uma cena que mantivesse esse perigo que a devastação desses conceitos poderia causar. As palavras são roubadas porque tornam-se uma mera repetição do que um dia já foram. Não existe originalidade na palavra falada. Essa 'palavra roubada' viria do interior que não fosse o pensamento, mas o próprio corpo. Ela não se arremedaria e teria em si presença, origem e dignidade.

Artaud almejava destruir qualquer tipo de dualismo, principalmente que separasse corpo e alma. Depois disso, restaurar o perigo na cena da crueldade. O corpo citado não seria somente o corpo físico, como idealizamos. Derrida cita a definição de Artaud sobre o teatro da crueldade, como sendo "a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade (1995, p. 150)".

O teatro deveria ser uma necessidade na vida humana, para Artaud. Para ele, o teatro ocidental teria se separado da sua essência e distanciado de sua origem ritualística.

Para Artaud, o Teatro da Crueldade ainda não existe. Ele precisa da obra presente da afirmação para permanecer, necessita despertar a partir de suas origens. Derrida indaga então que, para Artaud, o teatro não teria valor histórico, e sim valor histérico. A história do teatro não teria importância, pois ele passaria a existir verdadeiramente só no amanhã, de forma absoluta e radical. "O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável" (Artaud apud Derrida, 1995, p. 151).

Artaud acredita que o Teatro da Crueldade não deve representar, mas ser a própria vida. Essa vida carrega o homem, mas ele não é o seu centro. O teatro que serve para representar o homem estaria sofrendo de uma falta de imaginação. O teatro precisaria se igualar a vida, não a vida individual, mas uma vida liberada, que varreria a individualidade humana e o homem não passaria então de um reflexo de toda a

humanidade. Artaud propunha banir todo conceito imitativo da arte. Acabar com o teatro de viés aristotélico e, finalmente, instaurar a verdadeira comunicação transcendente, ritual e essencial.

Para ele, o teatro ocidental mantém um deus no palco, e ele deve ser expulso, mas não para fazer um discurso ateísta. Toda palavra para ele transforma o teatro em um palco teológico, onde os atores seriam como fiéis ou escravos, seguindo à risca a palavra de seu senhor. E esse diretor seguiria à risca as palavras de um texto, como um tradutor, oferecendo a um público "passivo" uma realidade imitadora.

Toda palavra ou linguagem serve para enfeitar ou ilustrar um texto, e essa forma de teatro é uma perversão para Artaud. O teatro deveria libertar-se, de forma criadora ou instauradora. Os atores e diretores deixariam de serem órgãos de uma representação, em uma nova noção de tempo e espaço, com forças próprias e criadoras ligadas ao corpo. Artaud propunha a renúncia do modelo de dicção que torna o teatro um "exercício de leitura". A liberação do som estaria ligada mais a onomatopéias e a ruídos com significado. Os pensamentos seriam transformados em imagens visuais, ligados aos sonhos, com a capacidade de abalar as coisas.

> "Pois o teatro da crueldade é realmente um teatro do sonho, mas do sonho cruel, isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo. 'As vias e as figuras do sonho podem prestar-se a um controle'. Teria recusado um teatro psicanalítico tão vigorosamente como condenava o teatro psicológico. E pelas mesmas razões: recusa da interioridade secreta, do leitor, da interpretação diretiva ou da psicodramaturgia (Derrida, 1995, p. 164)".

Portanto, o Teatro da Crueldade não seria o teatro do inconsciente, muito pelo contrário. A crueldade é consciente, lúcida, ligada ao ato da vida. Nele, o espectador vive rodeado pelo espetáculo, inserido em sua totalidade. "Já não há espectador nem espetáculo, há uma festa" (Artaud apud Derrida, 1995, p.169). Tanto os atores quanto os espectadores podem se entregar a essa festa, todos os limites e distâncias são banidos e o "perigo" é absoluto. A festa seria com significado e profundidade, tornando-se também um ato político. Tornaria os espectadores atores.

Desta forma, todas as convenções teatrais seriam colocadas em xeque e esse teatro puro e sem repetição não teria quase nenhuma possibilidade prática. De qualquer forma, não deixou de inspirar uma infinidade de grupos e artistas e inspira até hoje.

Em relação ao Living, essa possibilidade de tornar o público participante e ativo emocionalmente foi um dos motivos que o aproximou dos processos da criação coletiva nesse quesito. Também a possibilidade de uma arte teatral com ações potentes e emoções exageradas, ligada menos ao texto e mais aos sons e movimentos. Seria como uma 'festa', onde todos seriam autores dos atos criados.

Malina e Beck se entusiasmaram profundamente com essas ideias de Antonin Artaud, buscando colocá-las em prática de alguma forma.

Logo depois de saírem da prisão, Malina e Beck continuaram a buscar um novo espaço físico para trabalhar. Marrs (1984, p.209) relata que, em junho de 1957, encontraram uma loja de materiais de construção abandonada, um espaço bem amplo. Demoraram cinco meses até conseguirem o contrato de arrendamento e mais sete meses para terminar os reparos. As plantas da reforma foram elaboradas por Julian Beck sob orientação do arquiteto Paul Williams. A ideia era fazer um teatro com um hall de entrada no segundo andar, salas de aula no terceiro e uma sala para guardar cenários e figurinos no quarto. Toda a remodelação foi feita por voluntários - artistas e amigos do grupo - que se dispuseram a ajudar a construir o teatro.

O edifício foi pintado de modo a produzir, junto aos espectadores, a sensação de estarem num espaço onírico, como era o desejo de Malina e Beck. O lobby tinha cores brilhantes, o teto foi pintado de azul, havia uma fonte de água no meio de um espaço com quiosques para livros e café, em um hall com bancos. O espaço do palco criava um efeito visual, pois foi pintado de preto com listras ficando mais estreitas na medida em que chegava ao fundo, dando uma impressão de uma lente de câmera fotográfica analógica.

No outono de 1958, Beck terminou os detalhes finais na parte elétrica, encanamento e segurança contra incêndio. Enquanto as questões técnicas estavam sendo finalizadas, ele e Malina começaram a procurar o elenco para ensaiar a peça de William Carlos Williams *Many Loves.* Malina já tinha mostrado interesse em montar esse espetáculo anos antes e, logo que encontraram os atores, começaram os ensaios.

Por causa de toda a reforma e todo esse trabalho, a situação financeira do casal estava muito complicada, e por esse motivo Julian Beck foi vítima de uma depressão e teve de tomar remédios (Tytell, 1997,p.148).

No dia 13 de janeiro de 1959, o Teatro na 14ª avenida foi inaugurado, com a apresentação de *Many Loves*. A montagem seguinte, chamada *The Cave at Macpelah (*A caverna de Macpelah) e escrita por Paul Goodman estreou em junho do mesmo ano, mas foi apresentada somente sete vezes por não ser de agrado do público.

2.5 CAMINHOS ARTÍSTICOS

Julian Beck, a partir de 1944, conheceu muitos artistas *avant-garde* por meio de Paul Goodman, um poeta que se tornou uma grande influência para o Living Theatre. Foi poeta, dramaturgo, psicoterapeuta, crítico e filósofo anarquista. Foi inspiração para o movimento estudantil por ser um ativista de caráter pacifista.

Paul Goodman foi um dos pensadores de esquerda mais influentes do século XX, de acordo com Comeau (2012). Tornou-se uma das maiores influências para a criação da Nova Esquerda, em função de escritos relevantes, como o livro *Growing Up Absurd*, editado em 1960. Também se tornou uma personalidade marcante por ser assumidamente anarquista e bissexual. Julian Beck (1974) descreve: "Paul Goodman, guru, chegou dizendo 'Anarquismo! Sou um anarquista', e em 1949 aceitamos os princípios básicos políticos e sociais do anarquismo (p. 174)".

O manifesto *The May Panfleto* delineou algumas de suas ideias principais, ao defender uma sociedade livre, baseada em uma reorganização do ensino e da pedagogia em si, transformando-a de um sistema de imposição para um processo de libertação. Goodman difundia ideias de libertação da sociedade. Essa liberdade viria com a busca do que ele chamava de "natural", uma negação de todo aspecto externo que tolhesse os impulsos e desejos naturais do ser humano.

Para ele, essa sociedade natural e livre não aconteceria sem uma "ruptura revolucionária", onde vários aspectos deveriam ser radicalmente transformados, como a educação, a economia, a sexualidade, etc.

Os seus apelos libertários não pretendiam incitar uma rebeldia violenta, mas criar um incentivo para os anarquistas da época desconstruírem as percepções sociais que consideravam violentas. Seu programa libertário criticava as teorias de Marx e Engels, pois as considerava fúteis e inaplicáveis na sociedade moderna.

Goodman também procurava a negação do Estado ou qualquer outro poder coercivo, libertando a sociedade lentamente através de uma revolução por etapas. Seu procedimento era através do que chamava de círculos de cooperação. Os membros da sociedade deveriam estar envolvidos e engajados politicamente, para haver essa revolução. A política se tornaria um aspecto integral da vida diária, não viria de fora. Por esses motivos, foi grande inspiração intelectual para o Julian Beck.

De outro lado, a principal inspiração para Judith Malina foi Erwin Piscator (1893-1966). Em 1945, ela ganhou uma bolsa parcial para a *New York School Dramatic Workshop* ministrado por ele. "A arte é indispensável. A finalidade da arte é destruir a necessidade da arte, a finalidade da arte é destruir a arte" – Piscator, citado por Malina (Beck, 1974, p.105). Em função dessas intensas relações, é preciso conhecer melhor suas ideias.

Erwin Piscator se tornou um dos grandes transformadores do teatro na Alemanha ao desenvolver alguns processos teatrais que resultaram no teatro épico, atribuído também ao seu contemporâneo Bertolt Brecht (1898-1956).

Troya (1993, p.134) faz um paralelo entre o momento da promessa de Judith Malina em Taxco para o menino de olhos vazados que lhe pedia esmola, com um episódio da vida de Piscator, enquanto servia no exército na Primeira Guerra Mundial. Nesse episódio, alguém lhe perguntou qual seria sua profissão.Sua resposta foi: "ator". A partir deste ponto sentiu que isso não seria suficiente, pois queria fazer mais na vida para ajudar as pessoas. Então jurou dedicar sua vida inteira à uma causa política.

Piscator desenvolveu novos processos de escrita nos seus ateliês de dramaturgia, onde jovens autores desenvolviam textos coletivamente. Realizava experimentos cênicos com os atores, podendo até ser reconhecido como um dos pioneiros do processo que, mais tarde, tornou-se conhecido pelo nome de criação coletiva. "A experiência épica alemã de Piscator havia antecipado, de certa maneira, a criação coletiva dos anos 1960 e 1970, sendo o Living um de seus principais representantes (Mostaço e Carli, s/d, p.2)". Piscator desenvolveu técnicas de envolvimento do grupo na formulação da atividade cênica, com temas baseados em questões de profundo engajamento político. Esses conceitos foram absorvidos por Malina no curso em 1945, revelando para ela e para o Living uma forma de fazer teatral distanciada dos modelos canônicos da cena

dramática, mas profundamente interessada no cotidiano, na política e nas ideias revolucionárias.

De acordo com Vasques (2007, p.3), a dificuldade na escrita teórica de Piscator resultou em problemas para documentar as descobertas e fixar como suas. Apesar disso, escreveu duas grandes obras para o estudo da estética teatral alemã, *Das Politische Theater* (Teatro Político) em 1929 e *Schriften,* publicada após a sua morte, em 1968.

Piscator participou dos movimentos Dadaísta (em 1918) e Expressionista (em 1920) e teve grande contato com o Cabaret popular. Como encenador, utilizou essas experiências para criar sua ideia de teatro que transformasse a sociedade. Durante a sua vida, deve ter auxiliado na criação de espetáculos para, pelo menos, sete companhias. Fundou e dirigiu o Teatro Proletário em 1920, o Teatro Central em 1923, dirigiu a Companhia *Volksbühne* de 1924 a 1927 e criou entre 1927 e 1929 duas Companhias, a *Piscatorbühne* n°1 e a *Piscatorbühne* n°2. As companhias faliram por problemas financeiros.

Durante os anos das Companhias *Piscator-bühne,* Piscator criou um Estúdio onde teve a oportunidade de experimentar processos coletivos, de acordo com Silva (2008). Esse Estúdio era um laboratório para criações onde todos os membros da equipe (atores, dramaturgos, músicos, diretores, cenógrafos e técnicos) escolhiam o projeto a ser realizado, discutindo todas as etapas de sua elaboração coletivamente.

A partir desses laboratórios de criação, Piscator desenvolveu métodos inovadores de abordar temas políticos em cena. Junto com os jovens escritores, criou um conjunto de procedimentos que estão na base da fundação do teatro épico. O projeto foi sendo aprimorado através de técnicas desenvolvidas gradualmente. Em 1927 ele fundou o Teatro-Atualidade (*Zeittheater*), trabalhando com ações militantes com os colegas comunistas, em manifestações e intervenções teatrais *agit-prop*[5], de acordo com Vasques (2007).

O teatro épico é considerado um teatro didático, pois procura efetivar uma distância entre o personagem e público para criar um ponto de reflexão. Não busca a identificação emocional do personagem com o espectador, mas interage com ele,

[5] *Agit-prop* - uma abreviação das palavras agitação e propaganda. É um conceito advindo do marxismo-leninismo, e propagava a disseminação das ideias políticas entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião da sociedade. Em 1920 o Partido Comunista Soviético criou um Departamento de Agitação e Propaganda, com a missão usar a arte como meio de divulgação das ideias, agitação da sociedade e visibilidade ao movimento em relação às organizações de massa.

fazendo-o a pensar e tomar decisões. No teatro dramático conservam-se as sensações, as cenas são lineares, e os temas são baseados em sentimentos, pensamentos e impulsos humanos. No teatro épico, as sensações levam à tomada de consciência, as cenas podem ser fragmentadas e não há interesse em manter a ilusão teatral, baseando-se na razão, motivos e questões sociais.

O teatro épico busca um efeito social trabalhando com o distanciamento. Desta forma, a cena possui uma estrutura mais objetiva, não interessada nos estados de alma, mas elaborando ações narrativas e descritivas. O narrador do teatro épico não exprime a si mesmo, mas comunica a outros alguma história, de forma serena e objetiva. Normalmente os acontecimentos narrados se encontram no pretérito, a história já aconteceu a outrem e o narrador já tem conhecimento de todo o episódio. Desta forma, se distancia dos acontecimentos, com uma função objetiva e comunicativa.

O distanciamento é um resultado da não identificação do ator com o personagem. Há uma distância entre os dois (e ela aparece em cena, o ator tem opinião sobre a cena, além do personagem). O cenário expõe toda a estrutura física, afastando a ilusão, o enredo não é linear, distanciando o espectador da trama, produzindo reflexão e despertando visão crítica. “O homem, deslocado do centro dramatúrgico, torna-se função social (Rosenfeld, 2004, p.118)”.

O teatro épico articula também uma função pedagógica ao conduzir o público à reflexão, incitando-o a atuar perante as injustiças sociais, contra o individualismo e as opressões.

Anatol Rosenfeld (2004) analisa, em seu livro *O Teatro Épico*, os gêneros lírico e épico, tomando como ponto de partida os gêneros literários:

> O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala, através de observações como "disse João", "exclamou Maria quase aos gritos", etc. (p. 24).

Além de promover estudos que, mais tarde, seriam desenvolvidos como o teatro épico, Piscator também reformulou o ambiente cenográfico de suas montagens. Criou novas estruturas de cenários como plataformas, escadas, quadros laterais, projeções fotográficas com legendas. Tais criações cenográficas inspiraram o Living

Theatre em suas montagens, nota-se no cenário do espetáculo *Frankenstein*, montado em 1964.

Piscator absorveu princípios de dois grandes diretores, o primeiro deles o diretor e produtor cinematográfico Jessner Reinhardt (1878-1945) com o seu trabalho sobre o tempo e ritmo, e suas experimentações que inspiraram posteriores artistas expressionistas. O segundo o diretor teatral e cinematográfico Karl Hainz Martin (1886–1948), a partir da ideia de um teatro político que banisse da cena qualquer vestígio do expressionismo individualista, burguês e reacionário. Martin lutava por um teatro que tivesse uma ação direta e imediata na transformação na realidade.

Por esse motivo, os programas dos espetáculos de seu Teatro Político não continham a palavra "arte", pois as encenações eram executadas como manifestos. O espetáculo teatral não era um divertimento para a classe burguesa, mas uma ação revolucionária para combater essa elite. Martin foi o primeiro diretor a finalizar uma cena com o apagão das luzes, e não o habitual fechamento das cortinas.

Para Rosenfeld (2004, p.118) o teatro de Piscator foi também, em certa medida, uma elaboração das sugestões originais de Meyerhold. O projeto do Teatro Total seria construído pelo arquiteto alemão Gropius, mas nunca pôde ser colocado em prática em função da subida ao poder de Hitler e dos nazistas.

Os atores de Piscator trabalhavam em um estilo que ele denominava neorealista, que estaria em acordo com os seus cenários construtivistas. Os atores tinham que explorar sua função social e política, não somente investigar a questão privada e individual dos papéis, abandonando seus interesses pessoais em cena e partir para um tipo de representação objetiva. O teatro em que trabalhava possuía uma estrutura física que permitia cenas simultâneas, utilizando os equipamentos de projetores e lâmpadas, em um palco semelhante a uma arena.

Piscator (1968) em seu livro *O Teatro Político* narra a trajetória de suas criações, montagem de cenários, espetáculos, etc. Mesmo se preocupando com a parte técnica do espetáculo, a sua maior intenção era com o efeito que causaria no espectador.

> O objetivo deste teatro não consiste, portanto, na acumulação material de dispositivos e truques técnicos apurados; pelo contrário, todos eles são meros meios e fins para se fazer com que o espectador seja arrebatado para o meio do fato cênico, pertença espacialmente ao palco, nada lhe ficando ocultado atrás do pano. De resto,.o arquiteto de um teatro tem, a meu ver, a tarefa de fazer do instrumento cênico uma coisa tão impessoal, tão dócil e variável, que nada imponha ao diretor artístico e permita se desenvolvam as diferentes concepções artísticas. Ele tem de ser a grande máquina espacial com que o diretor artístico, segundo a sua força criadora, poderá estruturar o

> seu trabalho pessoal (1968, p.151).

Uma das grandes dificuldades no começo da vida de Piscator foi encontrar uma dramaturgia que se ajustasse aos seus ideais políticos e econômicos. Esse fato colaborou para que ele pudesse pensar na possibilidade de que uma peça teatral não precisaria vir somente de um dramaturgo. Desta forma, criou um teatro coletivo, onde os esforços de organização não ficassem somente a cargo do diretor, exigindo a participação de todos os colaboradores. Tais conceitos inspiraram Judith Malina que, mais tarde, os repassaria ao Living, guiando o processo de criação para uma possibilidade mais dinâmica e colaborativa. Nas palavras de Piscator (1968):

> "No entanto, esse princípio de trabalho coletivo já prova hoje as suas grandes vantagens, para o alívio mental e físico do diretor artístico e do diretor geral. Assim como, numa máquina bem construída, as rodas se entrosam uma na outra, assim também nasce de um teatro erguido sobre o nosso princípio um modo de direção coletiva […] (p. 166)".

Os conceitos de Piscator fizeram Malina querer fundar um teatro mais coletivo, ligado à vida das pessoas e "[...] que fosse capaz de mudar com o tempo, de seguir o fluxo, o movimento da história, de responder às metamorfoses do indivíduo e da sociedade (Malina apud Silva, 2008, p.24".

Para Vasques (2007, p.19), todos os esforços de Piscator eram em busca de ligar o trabalho teatral com a realidade. O uso da fotografia, do cinema e do narrador-comentador, lembrava o papel do coro na tragédia antiga e o uso de textos que tinham relação com a vida real de quem estava apresentando e assistindo. Todos esses motivos podem dar crédito a Piscator como o primeiro conceituador do "teatro épico".

Piscator (1968) fala do estilo épico de representação como uma arte dramática não aristotélica, tratando dos grandes temas sociais. O teatro épico utilizou-se de elementos de composição e coreografia da Escola de Meyerhold e transformou elementos naturalistas da Escola de Stanislavski em realistas.

> A arte de falar ligou-se à arte de gesticular, e, com o princípio do gesto, deu-se forma à fala cotidiana e à recitação de verso. Revolucionou-se inteiramente a montagem do palco. Os princípios de Piscator permitiram, com liberdade, a construção de um palco ao mesmo tempo instrutivo e belo (Piscator, 1968. p.6).

O estilo épico de Piscator troca a forma documental pela confissão, um teatro partidário, um "palco da humanidade", sem medo de começar, de recriar, de ser otimista em relação às mudanças sociais, entusiasta de forma responsável. Uma utopia possível, como um 'sonho da mocidade' que resistiu à realidade. Piscator tinha o teatro como meio, e não como fim (Mendonça, 2011).

Malina admirava muito o engajamento político de Piscator e tornou-se uma aluna aplicada, gravando suas palestras e utilizando suas teorias. Ela buscava colocar seus conceitos nas práticas do Living Theatre. Beck chegou a frequentar algumas aulas, mesmo não estando matriculado.

Silva (2008) relaciona diretamente o trabalho de Piscator com o desenvolvimento da história do Living, nas questões do trabalho do ator e na liberdade na criação cênica, na experimentação diferenciada de algum texto dramatúrgico, na ênfase do aspecto processual em relação ao processo final e na perspectiva do engajamento político e do eixo pedagógico.

> [...] o ideal comunitário praticado no Estúdio, aponta e antecede elementos do trabalho realizado pelo Living Theatre. É evidente que a relação professor-aluno vivida entre Erwin Piscator e Judith Malina, quando o primeiro se encontrava exilado nos Estados Unidos, foi extremamente profícua e rendeu frutos. Pois aquilo que no Estúdio se limitara a um experimento radical, de curta duração e com pequena repercussão internacional, irá se consubstanciar de forma potente no modo de criação do Living Theatre, alçando-o ao posto de um dos principais representantes da chamada criação coletiva (p.24).

Esse curso foi de inestimável importância para a criação da base ideológica do Living Theatre. Marrs (1984, p.11) relata que entre esses cursos, Malina e Beck trabalhavam em empregos diversos, ela como garçonete e atuando em pequenas cenas na televisão e ele confeccionando vitrines para lojas.

Malina sempre desejou trabalhar como atriz, mas depois de algumas semanas no workshop com Piscator mudou de ideia e voltou-se para a direção de espetáculos. Beck estava em crise com a forma de fazer teatro que havia se instalado em Nova York, principalmente na Broadway. Em 1943 ele escreveu um livro denominado *Close Theatre*, onde explicava que o teatro de sua época não era feito para ele.

Todo esse processo de busca de um novo método de criação artística estava acontecendo com diversos artistas e grupos da época, além dos fundadores do Living. Os artistas, no final da década de 1940, estavam desiludidos com a história mundial, abalados com as duas guerras mundiais e os impactos da guerra fria ainda reverberando no mundo após as bombas de Hiroshima. Estavam em busca de um novo começo, uma nova forma de se relacionar com o mundo e os acontecimentos, e duas saídas pareciam se conectar: o anarquismo e o pacifismo.

2.6 O ANARQUISMO

Um dos princípios mais consideráveis desde a fundação do Living Theatre foi o anarquismo. Essa teoria social foi uma das chaves para a busca do grupo em uma vida longe das regras sociais baseadas no dinheiro e no poder. O Living queria fazer um teatro baseado na igualdade social, preocupado com as questões políticas, que se tornasse útil e libertário.

O grupo uniu então a experimentação e ousadia em suas criações artísticas, estabelecendo o viés revolucionário na maioria das suas obras. Ao aplicar de forma prática as teorias anarquistas, eles buscaram banir aos poucos a barreira entre o ator e o público, horizontalizando a relação. Outras características diferenciadas para a época foram: novas técnicas com o trabalho do ator e o confronto direto com o público.

O primeiro texto anarquista que chamou atenção de Julian Beck lhe foi entregue por Judith Malina em 1948: O pequeno manual do anarquismo individualista, de Émile Armand, escrito em 1911, mas publicado somente em 1934, na Enciclopédia Anarquista de Sébastien Faure (1858-1942).

Neste manifesto, Armand nega a autoridade e a exploração. Nega assim os patrões, diretores, leis, preconceitos e o que chama de "moralidade coletiva": as convicções de uma classe já dominada. O anarquista não tem a intenção de dominar os outros, e sempre reage a quem venha intervir em sua vida, rejeitando qualquer tipo de submissão. Em suas próprias palavras:

> O anarquista é o inimigo do Estado e de todas as instituições que mantêm ou perpetuam a submissão do indivíduo. Não há possibilidade de reconciliação entre o anarquista e qualquer forma de sociedade baseada na autoridade, seja ela aristocrática ou democrática. Não há área de concordância entre o anarquista e um ambiente dirigido

> pelas decisões de uma maioria ou pela voz de uma elite. O anarquista luta contra aquilo que é ensinado pelo Estado e referendado pela Igreja. Ele é o adversário dos monopólios e privilégios, tendo eles natureza intelectual, moral ou econômica. Em suma, ele é o adversário irreconciliável de todos os regimes, de todos os sistemas sociais, de tudo o que implique a dominação de um homem ou de um grupo sobre o indivíduo, da exploração de um indivíduo por outro ou pelo grupo (Armand, 1934).

O anarquista individualista busca a livre expressão individual, incentiva as revoltas contra os opressores e impulsiona as mentes ignorantes a se informarem e se libertarem. Armand deixa clara a diferença entre o anarquismo e o socialismo. O anarquista não pensa que os males do mundo vêm do Estado ou da propriedade privada, mas sim da natureza falha da humanidade como um todo. "Só existem mestres porque há escravos, só existem deuses porque há fiéis (1934)".

Seu maior ideal é o desenvolvimento do ser humano para a autonomia pessoal. Se cada um fosse inteiramente responsável por si mesmo e fizesse a sua parte, não haveria a necessidade de nenhum tipo de submissão a um superior.

Essa rebeldia do homem se mostra presente nos ideais e nas práticas do Living Theatre desde o começo, e foi sendo aperfeiçoada e ampliada através dos anos e experimentos. Ao longo do tempo, seu engajamento pelas causas sociais foi aumentando, de acordo com as vivências tanto nos Estados Unidos quanto suas viagens a outros países. Para o Living, as longas obras dramáticas fúteis da Broadway estavam ultrapassadas. Beck escreveu em 1962:

> Não gosto do teatro da Broadway porque não sabe dizer olá. O tom da voz é falso, seus gestos são falsos, o sexo é falso, ideal, o mundo de perfeição da Hollywood, a imagem clara, os trajes bem passados, os anus limpos, inodoros, inumanos, do ator de Hollywood, da estrela da Broadway, as mais baixas profundidades que se imita a porcaria, sem a menor exatidão. (1974, p.22).

As montagens da Broadway eram frívolas e falsas. Para o Living Theatre, esse tipo de teatro se tornou obsoleto, e para o grupo o que mais interessava eram os acontecimentos vigentes da época, tanto em cena quanto fora dela. Como, por exemplo, a questão dos negros, dos direitos das mulheres, dos homossexuais e em relação às drogas. Essas questões vão aparecer em cena, comprometendo atores e público a um questionamento, passando a discutir suas implicações. "Nesses casos, os que atuam são primeiramente indivíduos e depois atores. Seus problemas como seres humanos se

refletem antes que suas condições de atores (*Novos Rumos do Teatro*, 1979. p. 15)".

O foco no ser humano presente, além do ator em cena, foi uma das bases artísticas do Living Theatre. Ao questionar esses temas, questiona-se toda a estrutura social sistematizada, buscando reconstituir a ordem social em busca da liberdade, como difundia Herbert Read (1893-1968), outro teórico anarquista de grande importância para o Living. Read foi um poeta britânico e crítico de arte, um dos expoentes do movimento que propunha a educação pela arte e tais ideias repercutiram de modo decisivo sobre Beck e Malina.

Read (1957) cita Tolstoi ao afirmar que a sociedade se assemelharia a um cristal que, mesmo sendo triturado, comprimido e dissolvido, pode ser refeito na mesma forma. "A constituição de um cristal só pode mudar quando as modificações químicas ocorrem nele (*Anarquía y orden*, p.7)". A sociedade é egoísta e injusta, e o trabalho dos anarquistas seria alterar o essencial dela, sem possibilidade de reconstituição.

Para Read, um novo mundo só seria possível se as ideias de liberdade e igualdade imperassem acima da ideia de lucro. Em *A educação pela arte*, de 1958, ele articula ideias sobre o objetivo da educação, que deveria ter a arte como base principal. Neste livro, ele expõe a busca como educador por uma cultura baseada mais na sensação do que na lógica, mesmo em um mundo onde se praticam brutalidades:

> [...] Construí uma teoria que tenta demonstrar que através da educação das nossas crianças preservamos, pelos métodos que indiquei, a vivência das suas sensações, poderemos ser bem sucedidos em correlacionar as ações com os sentimentos e, mesmo, a realidade com os nossos ideais. O idealismo, então, não seria mais uma fuga à realidade, seria a resposta humana à realidade. (1958, p.365-366).

A inspiração principal de Read para o Living foi essa busca de uma nova realidade através da educação. A primeira das 14 ações revolucionárias para a libertação propostas pelo Living Theatre era esse interesse pedagógico guiado para a Revolução. Educar as crianças, para que o pensamento libertário fosse instaurado desde o começo da formação do ser humano.

O livro mais popular de Read é o *Anarquia e Ordem*, escrito em 1957. Nele faz uma análise da sociedade de sua época. Para ele, o mundo estava vivendo em um momento negativo e sem esperanças, pois o marxismo estava desacreditado e o socialismo não fora capaz de livrar o homem de ser explorado. Assim, ele pregava que somente o anarquismo seria capaz de fazer prevalecer a liberdade e igualdade acima de

qualquer ideologia, competição, poder ou nacionalismo.

Read (1957) questiona a lógica do progresso humano. Ele acreditava que o desenvolvimento do homem só pode ser direcionado para um indivíduo ou para uma sociedade e questiona como seria a resolução deste impasse em relação aos interesses em comum de todos. Ele se pergunta: "Qual é a medida do progresso humano?" (p.18, 1957). Ele conclui que não havia necessidade de discutir se há ou não tal progresso, mas questioná-lo. Pois até mesmo para chegar a uma conclusão negativa, devemos ter uma medida. Para Read, um indivíduo é limitado por sua condição ao tornar-se uma unidade isolada em um coletivo. Mas se o indivíduo torna-se uma unidade, há espaço para crescer e se expressar, através de sua vitalidade e consciência.

Julian Beck buscava essa unidade em seu trabalho, e julgava os espetáculos da Broadway como de exclusão, onde os valores humanos estavam trocados. O teatro deveria ser para todos, sendo ricos ou pobres, brancos ou negros.

> O teatro de exclusão onde os negros não vão, onde trancamo-nos em pensamentos brancos e sentimentos gelados. Eu sei que não sou superior, mas nessa experiência que exclui os pobres, nos satisfazendo com os que os pobres não querem. Quando vou ao teatro cujo território é o mundo e no lugar de sentir me mais unido ao mundo, me encontro separado dele. (Beck, 1974, p.26).

O teatro deveria ser o território do mundo e dialogar com ele, e não criar uma ilusão de superioridade com os outros seres, em uma realidade paralela ficcional.

Os atores do Living buscavam, desde o começo, tentar desfazer-se de algo que chamavam de *status passivo*, uma forma inerte de observar a obra teatral, em busca de algo mais do que um entretenimento. Desta forma, daria ao público alguma sensação ou pensamento novo, não somente uma reprodução de uma obra sem questionamento (Marrs, 1985). Através desse teatro libertário, buscar-se-ia o contrário daquela inércia, uma habilidade ativa de espectador. Para Beck e Malina, o espectador da Broadway não captava o necessário do que uma obra teatral poderia lhes oferecer.

Essa autonomia e esse questionamento foram direcionados para o processo de criação, em busca de uma forma mais libertária para cada indivíduo. Cada membro do grupo tinha liberdade de criar e opinar dentro do processo criativo. Tal metodologia foi sendo desenvolvida paulatinamente, descobrindo procedimentos e estabelecendo-os no trabalho, bem ao contrário do teatro convencional.

Por motivos como este o Living Theatre foi considerado um grupo *Off-Broadway*, uma linha de teatro que tinha a aspiração de fazer espetáculos menores, em contraponto das grandes produções da Broadway, mais próximos a seu público e de forma experimental, principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

> O teatro estava engessado em uma fórmula desgastada, Judith Malina e Julian Beck queriam renová-lo. Um teatro que cada vez buscasse mais o jogo, a surpresa, um teatro mais sincero. Destruir a inibição, produto de séculos de cultura ocidental repressiva. Festa teatral. Comunicação. Anula-se o desfrute da arte ordenada, profissionalizada e exclusiva, tipicamente burguesa. E para tanto: obra aberta a improvisação. Atos provocativos. Liberdade para participar. Atos instantâneos, irrepetíveis, espontâneos. Ação multifocal. O eixo teatral se perdeu. Buscam-se os sentidos, não apenas a inteligência. Sugestão, não representação (Chaikin, 1979. p. 21).

Outros artistas também buscavam renovar o teatro da época, um dos exemplos foi Joseph Chaikin (1935 –2003), ator, diretor, dramaturgo e pedagogo. Chaikin foi ator do Living Theatre por três anos e depois criou o seu próprio grupo, chamado Open Theatre que, de certo modo, acabou sendo uma ramificação do Living. Em uma entrevista para no livro *Novos Rumos do Teatro*, de 1979, Chaikin nota que o teatro da época estava se convertendo a uma distração vazia de significado, assim como qualquer casa noturna de entretenimento. O teatro para ele precisava encontrar sua forma de fazer compreender a atualidade para o espectador, um lugar para alimentar-se espiritualmente, através de uma conexão real entre atores e espectadores.

Esta investigação de um trabalho libertário que inovasse a função dos atores no processo criativo baseava-se nas noções anarquistas de liberdade e autonomia. Agora faltava a parte prática de todas essas ideologias e teorias.

A forma aplicada que o Living Theatre encontrou para estas teorias ocorreu naquilo que Beck e Malina denominaram Teatro Livre, um teatro aberto às possibilidades que buscava as liberdades de expressão, física e emocional. “Teatro Livre: sem regras, sem fim. Acaba quando todos tiverem ido, quando todos sentem que terminou (Beck, 1974, p. 98)”.

Desta forma as ideias anarquistas e revolucionárias finalmente puderam ser colocadas em prática. Sem regras, sem começo, meio e fim. Era um acontecimento, e variava de acordo com todas as nuances de cada apresentação. Por ser criado a partir de todo o grupo, buscando a horizontalização do processo, sem se preocupar com a autoria,

o Teatro Livre foi o auge de um processo coletivo e colaborativo.

O primeiro experimento do Teatro Livre foi em 1967, na Itália. Os organizadores autorizaram os atores do Living a fazer o que eles quisessem e com esse pressuposto elaboraram uma ideia inicial. Para clarear o que estava sendo feito para os espectadores, a seguinte mensagem foi mimeografada e distribuída para o público: "TEATRO LIVRE: Isso é o Teatro Livre. O Teatro Livre é inventado por atores de acordo como representam. O Teatro Livre não é ensaiado nunca. Temos a intenção de fazer o Teatro Livre. Às vezes falha. Nada resulta sempre no mesmo (Beck, 1974, p.99, tradução livre)".

As únicas regras do teatro livre criadas para essa noite em Milão seriam que não poderiam falar e que sairiam depois de uma hora. Quando chegou o momento, eles criaram uma unidade compacta no meio da multidão. Silêncio. O público italiano ficou atento e logo começou a ficar incrivelmente impaciente, gritando para eles fazerem alguma coisa. As pessoas então começaram a empurrar tatear, examinar: começaram a participar do Teatro Livre, e os atores em silêncio absoluto. Os espectadores então passaram a lutar entre si, com muita raiva. A polícia estava a caminho e os atores se separaram quando ela chegou.

Depois deste experimento, até mesmo alguns amigos do grupo ficaram irritados com a falta de ação, descreve Marrs (1984, p.49). Malina achou que a controvérsia foi um aspecto positivo da noite, Beck notou que o público ficou com raiva ao se deparar com o inesperado, concluindo que foi uma das escolhas mais bem sucedidas da vida do grupo. O Living voltou a fazer fez Teatro livre dois anos depois, em *Paradise Now.*

O Teatro Livre era uma abertura para a Revolução, pois Beck (1974) acreditava que o sistema capitalista era uma "maquina da morte", e a luta contra ele se baseava em abrir os portões desse mundo-prisão que é a estrutura social. O Teatro Livre poderia incomodar, mas obrigava os espectadores de sair de sua zona de conforto.

> Nada mais natural que a mudança. Disso se trata o anarquismo.[...] O anarquista quer criar as condições para que o processo, esse processo do universo, vá adiante com a máxima extensão efetiva de vida e alegria. Um princípio do anarco-comunismo: se transforma a economia também transforma a mentalidade; quando estamos vivendo em comunidade, seremos todos diferentes. (Beck, 1974. P. 40).

Em relação ao termo anarquismo, sempre houve controvérsias, pois existem

linhas diferentes que propõem formas de atuação diversas. Woodcock[1] (1981) tenta desmistificar o termo, explicitando que o anarquista não é aquela pessoa inconseqüente que propaga o caos, sem nenhum tipo de princípio. Destaca que a grande maioria dos anarquistas foram pessoas de princípios desenvolvidos, e uma limitada minoria realizou atos de violência que acabaram por desprestigiar o movimento.

A base de todas as linhas anarquistas é a convicção que o Estado é desnecessário e nocivo para as pessoas. A origem etimológica da palavra envolve a dupla raiz grega *archon,* que denota governante, e o prefixo *an,* indicativo de sem. Anarquismo é contra a ideia de governante, governo ou Estado. O anarquista é o indivíduo que viveria em uma sociedade sem Estado, criando formas alternativas de organização voluntária.

Ao rejeitar o Estado, o anarquista não rejeita a ideia de sociedade, mas sim propõe uma nova forma de organização da mesma, baseada na ideia de uma entidade ativa, onde todos se comprometem e participam. A estrutura da sociedade imposta pelo Estado é que essa estrutura piramidal do poder de cima para baixo não é saudável para o indivíduo, e somente seria substituída por um sistema horizontal, baseado em relações voluntárias. Woodcook compara esse esquema com uma estrutura e um organismo, entre o equilíbrio e desequilíbrio entre as forças.

> A diferença entre uma sociedade estatal e uma sociedade anárquica é a mesma que existe entre uma estrutura e um organismo: enquanto uma é construída artificialmente, o outro cresce de acordo com leis naturais. Metaforicamente, se pode comparar a pirâmide do Estado com a esfera da sociedade que é mantida por um equilíbrio de forças. Duas formas de equilíbrio têm muita importância na filosofia dos anarquistas. Uma delas é o equilíbrio entre destruição e construção, que domina suas táticas. A outra é o equilíbrio entre liberdade e ordem, que faz parte de sua visão da sociedade ideal. Para o anarquista a ordem não é algo imposto de cima para baixo. É uma ordem natural que se expressa pela autodisciplina e pela cooperação voluntária (Woodcock, 1981, p.1)

O autor relata que as raízes de ideias libertárias como formas de pensamento são antigas e podem ser revistas desde algumas ideologias entre filósofos na Grécia e China antigas, e seitas cristãs heréticas na Idade Média, aparecendo inclusive durante o Renascimento e a Reforma, entre os séculos XV e XVIII, também das Revoluções Francesa e Americana, que foram o prelúdio da Idade Moderna. O anarquismo como um movimento despontou somente nos séculos XIX e XX.

Por constituir um movimento e não um partido, sua imagem e reputação são variáveis. Os anarquistas buscam manter a liberdade para agir espontaneamente diante

das situações, e também são contra a Constituição, pois ela "fortalece o Estado e institucionaliza o exercício do poder (Woodcock, 1981, p.2)".

Woodcock (1981) também aponta que não existiu um livro central, uma 'bíblia' do movimento anarquista, mas as obras mais lidas são *As memórias de um revolucionário,* de Kropotkin, *Poesia e anarquismo,* de Herbert Read, e os *Ensaios* de Paul Goodman.

Os membros do Living Theatre foram difamados muitas vezes por se autodenominarem anarquistas, exatamente por esses problemas de definição do termo. Não eram adeptos a nenhum partido político, e também buscavam no anarquismo uma forma prática para acabar com as injustiças e alimentar todas as pessoas. Desde a sua fundação, a vontade de nutrir os que não tinham o que comer era imprescindível.

Por causa de todas essas bases teóricas, eles acreditavam que a resolução desse problema começaria com uma Revolução anarquista não violenta. A busca pela igualdade social e pelo fim da hierarquização da arte e cultura criaria acesso aos que normalmente não as desfrutavam, transformando em uma sociedade mais livre onde a igualdade seria a base de suas criações.

Suas montagens tinham engajamento social e também pedagógico, no sentido de educar o indivíduo para que ele aprenda a exigir seus próprios direitos. As ideias de Read marcaram Malina e Beck no sentido da busca de uma forma diferente de lidar com as sensações, de indagar a respeito das aspirações humanas mais básicas.

Durante os processos de criação e ensaios, tentaram sempre deixar claro que o trabalho não era somente de uma montagem de um espetáculo, mas também havia uma preocupação com o que se estava mostrando e para quem. Os atores trabalhavam como profissionais, mas também como indivíduos, preocupados com o público que o assistia e com a sociedade em que vivem.

O caráter pedagógico do Living estava direcionado tanto para os atores quanto os espectadores. Educar os atores para se permitirem sentir ao estar em cena, e os espectadores para que se envolvessem profundamente no acontecimento teatral, permitindo-se ser mais do que meros espectadores passivos. Desta forma, os espectadores se sentiriam impelidos a fazer alguma mudança social real.

O Living queria acabar com todas as formas de poder e hierarquia, começando de dentro do grupo, como a função do diretor. "Nenhuma função será mais importante que outra na sociedade livre. Já que todas as funções constituem o ser completo (Beck, 1974, p.61, tradução livre)".

Por esses motivos, aos poucos foram também transformando o próprio processo de criação, dando voz aos que normalmente não tem, dando poder a todos os membros da companhia. Mesmo assim, não foi possível montar todos os espetáculos sem direção de Beck e Malina, embora as decisões buscassem ser cada vez mais horizontalizadas, ouvindo todos os membros do grupo para criar uma arte mais democrática.

Como viviam em comunidade, os processos criativos foram sendo guiados aos poucos a uma criação coletiva. Neste formato de desenvolvimento, todos participam de acordo com suas habilidades. "Em uma criação coletiva existem várias contribuições a serem fornecidas. De diferentes pesos e de distinta importância: mas isso não quer dizer que não sejam todas iguais e que o trabalho não seja coletivo. (Joe Chainin *apud* Beck, 1974, p. 61)". A dinâmica com a criação coletiva foi sendo adaptada aos poucos, o grupo foi descobrindo novas técnicas de trabalho na prática, resolvendo os problemas que apareciam e criando paulatinamente uma metodologia funcional. Não havia uma receita a ser seguida.

Os anarquistas acreditam que a liberdade e a paz só poderão ser mantidas pela cooperação individual em benefício da comunidade. Para eles, se o homem seguir seus instintos e obedecer às leis naturais, terá oportunidade de viver em harmonia com seus semelhantes, pois é um ser naturalmente social. Para o autor, "São as instituições autoritárias que deformam e atrofiam suas tendências cooperativas" (Woodcok, 1981, p.4).

As teorias de Read foram de grande importância para o Living, pois eles buscavam abolir qualquer forma de poder dentro de sua prática.

Herbert Read foi o anarquista que mais utilizou a teoria psicológica em seus escritos, adicionando teorias de Sigmund Freud, Alfred Adler e Carl Gustav Jung, na direção do reconhecimento de que o movimento anarquista necessitava de um novo tipo de educação que daria ao homem condições para produzir a liberdade. Ele afirmava que o sistema acadêmico atual preparava o indivíduo para a obediência, quando deveria preparar para a liberdade, educando os sentidos antes de educar a mente. O resultado dessa educação pela arte é chamado por ele de *Personalidade harmônica*, que garantiria uma vida individual equilibrada, influenciando e transformando a sociedade de forma pacífica. Para Beck,

> A finalidade do teatro é servir às necessidades do povo. O povo não tem criados. O povo seve a si mesmo. O povo necessita da revolução, mudar o mundo, viver. Porque o

> modo que vivem está cheio de dor e insatisfação. Fatalmente doloroso para muitas pessoas. Para todos nós. Esse é um período de emergência. Por isso o teatro de emergência é o teatro da vigilância. O primeiro é alimentar a todos, acabar com a violência, e liberarmos a todos. Isso que significa anarquismo em nossa época. O teatro do anarquismo é o teatro da ação. (Beck, 1974, p.69).

Para resolver todas as adversidades que o sistema capitalista criou, precisar-se-ia de uma solução mais profunda para os problemas da sociedade. De acordo com o Living Theatre essas questões se resolveriam com o fim da escravidão do dinheiro, do sistema monetário, de toda a questão da propriedade privada. Acreditavam que desta forma se extinguiria a violência e desigualdade da sociedade, e buscaram isso durante toda a vida e a arte do Living Theatre.

2.7 COMPROMISSO COM A VANGUARDA ARTÍSTICA

Além das tendências de Piscator e do anarquismo, os fundadores do Living Theatre também foram guiados por diversas vanguardas artísticas que ocorriam no período. Malina e Beck estavam criando um grupo de teatro que se preocupava com a liberação da imaginação do povo: "A esperança só existe na imaginação. Não podemos sobreviver sem esperança como não podemos sobreviver sem a imaginação. Isso tem a ver com a tarefa de libertar a imaginação do povo (Beck, 1974, p.172)".

Eles buscavam em suas montagens unir a liberdade da emoção e imaginação com o engajamento político e a preocupação social. Em seus espetáculos apareciam citações sobre os acontecimentos vigentes no período: como a Guerra do Vietnã, a emancipação de minorias (mulheres, negros, gays) e os conteúdos disseminados pela contracultura (movimento *hippie* e toda influência do Oriente). Outro tema extremamente citado é a crítica ao consumismo capitalista e todo tipo de desperdício enquanto tantos passam fome.

Uma das maiores injustiças para o Living era que o teatro comercial só era acessível para quem tivesse poder aquisitivo.

> Produção inútil, leis inúteis, formas inúteis. Todo o mundo uma prisão de dinheiro, uma prisão de salários, uma vida para comprar coisas que não fazem falta, de fazer coisas desnecessárias, gastando até o esgotamento de nossas energias. Interessante, mas não o bastante. Minha canção. (Beck, 1974, p. 25).

Como foi citado anteriormente, Beck sentia que as montagens teatrais que eram feitas comercialmente pareciam os "muros de uma prisão", pois além de ter uma estrutura física desmedida, não tinha espaço para falar dos problemas tangíveis das pessoas. Toda a estrutura era inerte, os assentos confortáveis retardavam a participação, tornando o público passivo, preso, sem reação e sem sentimento. Ele acreditava que não se estando pronto para reagir no teatro, não se está pronto a reagir à vida e a ser afetado por ela.

Todos esses objetivos não foram alcançados desde o começo de suas produções, mas evidenciaram um desenvolvimento ao longo de sua trajetória. Para Marrs (1984, p.3), foi somente em *The Brig*, doze anos após a criação do grupo que houve uma integração prática entre a experimentação teatral e o ativismo político que buscavam em teoria.

Nesse percurso, o Living acabou criando um leque de procedimentos que influenciou e dialogou com muitos grupos, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. O procedimento mais importante que podemos citar é a improvisação. Julian Beck utilizou esse conceito desde seu trabalho como pintor na Pintura de Ação (*Action Panting),* e também teve relação com os princípios criativos inspirados no Jazz e nas vanguardas artísticas dadaístas e surrealistas.

A primeira vez que o Living experimentou um trabalho utilizando a improvisação foi no ano de 1955, na montagem de *Esta Noite se Improvisa*, de Pirandello. Anos depois Malina e Beck avaliaram que havia pouca possibilidade de improviso em cena, pois muitas das ações estavam previamente estabelecidas no texto. As experimentações improvisadas seguintes ocorreram em 1958, com *Many Loves*, e em 1959, com *The Connection*. Mas foi em *The Brig*, em 1964, que encontraram finalmente a forma de improvisar que buscavam.

Para Beck (1974), o jazz abriu uma brecha para a improvisação em todos os campos artísticos. "Estava ligado à escritura automática do surrealismo. Cronologicamente, os voos de improvisação dos músicos de jazz precederam os experimentos do Dada e do Surrealismo (p. 96)".

A inspiração dos artistas surrealistas forneceu ao Living um percurso para

atingir o uso da imaginação além do previsto. No campo da cena, o surrealismo foi marcado pelas ideias de Antonin Artaud, além dos estímulos promovidos por John Cage e os artistas experimentais da música e da pintura.

Além do Living, outros grupos também investigavam em direção semelhante, como o Performance Group, o Bread and Puppet, o San Francisco Mime Troup. É claro supor que o movimento não começou sozinho, e a raiz dessa revolução teatral começou décadas antes desses grupos existirem. Depois da criação premonitória de *Ubu-Rei* por Alfred Jerry, em 1896, a próxima vanguarda artística e teatral foi o Dadaísmo, iniciado em 1916.

Em relação aos movimentos artísticos de vanguarda que precederam o grupo, o Dadaísmo foi fundado no *Cabaret Voltaire*, em Zurique, mas se espalhou por toda Europa e Estados Unidos. Sua principal característica é a ruptura com as formas tradicionais das artes. Por isso é considerado um movimento com conteúdo anárquico. O termo Dadaísmo vem de um termo infantil: dadá (uma fala sem sentido de um bebê), e foi assim chamado por caracterizar a ruptura da noção de sentido em algumas obras e a quebra com o conceito tradicional da arte, de acordo com Kobs (2010).

O Dadaísmo foi um movimento radical de contestação que situou o conceito de 'anti arte', promovendo objetos retirados do cotidiano a um contexto artístico, fora do parâmetro considerado normal até então (como o famoso mictório de Duchamp). Também foi uma crítica ao capitalismo e consumismo e abriu espaço para a erupção do absurdo no campo das artes. O Dadaísmo representou a instabilidade social e cultural provocada pela guerra. Foi um dos movimentos precursores das performances teatrais, do *happening*, da Arte Pop, da Arte Cinética e do Surrealismo. "A mudança rompeu com o padrão artístico vigente e contrariou o horizonte de expectativas do público e da crítica. A verossimilhança cedeu lugar ao simbólico (Kobs, 2010, p.3)".

O Surrealismo foi um movimento que se iniciou na França em 1920. O termo foi criado por André Breton, com base na ideia de Guillerme Apollinaire, de "estado de fantasia supernaturalista". O movimento buscava o afastamento da realidade comum, resolvendo a contradição entre sonho e realidade, criando uma nova realidade chamada de 'suprarealidade'.

A atmosfera surrealista enfatizava o nonsense, o que contrariava por completo a

> representação mimética. O objeto desse tipo de arte caracterizava-se como um ponto de fuga em relação à representação tradicional, determinada pelo vínculo com o referente real. Admitia-se a figuratividade, mas privilegiavam-se a imaginação e o universo onírico, o que justificava o destaque a junções inusitadas (Kobs, 2010, p. 10).

O onírico, o irracional e o inconsciente aparece nas obras dos artistas surrealistas. Kobs (2010) acredita na relação do movimento com as teorias de Sigmund Freud. Para Freud, o homem deveria esquivar-se dos padrões da sociedade, liberando a mente para os seus sonhos e desejos inconscientes. Em 1924 foi escrito o *Manifesto Surrealista*, declarando os princípios do movimento, banindo a lógica através de a criação de uma realidade superior, avessa aos valores como a pátria, a família, a religião, o trabalho e a honra. Esse movimento ficou popular no campo das artes visuais com Salvador Dali e Magritte.

Cohen (2002) relaciona o surrealismo no teatro com uma "estética do escândalo". Com o objetivo de provocar a plateia, o surrealismo bane todo as normas dramáticas do teatro. "Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos (p.42)". Os espetáculos teatrais surrealistas também aconteciam fora do palco teatral, em caminhadas dos líderes do movimento, para escandalizar a plateia e demonstrar as suas propostas ideológicas e artísticas. Cohen associa essas ações surrealistas dos anos 1920 com os futuros *happenings* da década de 1960.

Beck relaciona o movimento do Jazz com as vanguardas dadaístas e surrealistas, por sua natureza livre e improvisacional. É possível conectar com as criações desde 1912, com os exemplos da obras: *Objets trouvés* de Duchamps, Arp de *Colagem de Pedaços de Papel Dispostos Segundo as Leis do Acaso*, do *Primeiro Manifesto Surrealista,* de Breton em 1916, da criação da Escola de Nova York de *Action Panting*, em 1924, da obra *Music of Changes,* de John Cage, em 1952, e dos *happenings* de Allan Kaprow, em 1962.

> O jazz. O jazz é o herói, o jazz que abriu uma primeira brecha para a atual improvisação. Estava ligado à escritura automática do Surrealismo. Cronologicamente, os vôos de improvisação dos músicos de jazz precederam aos experimentos de Dada e do Surrealismo (Beck, 1974. p. 96).

O Surrealismo propunha enfatizar o papel seminal do inconsciente na atividade

criativa, bem como constituir-se num adensamento da subjetividade e o encontro do oculto que habita a psique humana, contrariando as questões racionalistas.

No teatro ele poderia se revelar através de roteiros com personagens em situações paradoxais ou incoerentes, no intento de promover uma reflexão no público acerca de seus problemas pessoais e sociais. Como mencionado anteriormente, os princípios artaudianos desempenharam papel significativo para ao Living, e serão expressos nos formatos ritualísticos empregados na relação teatral. Cm o objetivo de afetar o espectador, atingindo-o pelo organismo físico e emocional. Essa força mágica deveria, como a peste, espalhar-se pelas pessoas, alcançando todos os espaços ao redor, unindo o público e os atores numa mesma cerimônia.

Em relação à improvisação, o Living criou alguns experimentos ao longo de sua trajetória. Através de trabalhos em espaços não convencionais, propiciavam maior interação entre o ator e o público, buscando criar um vínculo real com a plateia. Depois de *Esta Noite se Improvisa,* de Pirandello, as criações seguintes consistiram num aprofundamento desse princípio: *Many Loves* (montada em 1958), *The Connection* (montada em 1959) e *The Apple* (montada em 1961). Durante os ensaios de *The Connection*, Malina empregou alguns procedimentos improvisacionais que observou nos músicos de jazz que participavam do espetáculo para o processo criativo dos atores. Mas foi somente com *The Brig*, em 1964, que Beck reconheceu ter espaço para os atores improvisarem verdadeiramente, citando o espetáculo como o mais importante descobrimento sobre a arte da atuação do grupo.

Neste espetáculo há um conjunto de "regras". Em sua estrutura não há falas, nem marcações ou divisões de cena pré-definidas, e sim comandos a serem cumpridos pelos atores. Dentro dessas especificações, o que guiava a montagem era o improviso.

> Fazê-lo real: a viagem real, física, inventada de um momento para o outro, a realidade, a realidade que sempre está mudando e criando-se, a necessidade de realidade (viva) nesse período de alienação; a improvisação como um respiro que faz viver a realidade na cena. Nunca poderíamos improvisar. Teríamos que construir obras com formas bem soltas para continuar descobrindo como criar a vida em vez de nos limitar a repeti-la (Beck, 1974, p. 97).

Julian Beck sempre relacionou diretamente a liberdade da ação no palco com a liberdade das pessoas nas ruas. A improvisação sintetizava a liberdade de expressão, do

corpo e da voz das fronteiras da linguagem. Em *The Brig*, uma nova realidade foi criada para que, através das especificações estabelecidas pelo texto, o ator fosse livre para criar.

2.8 FOCO NA QUESTÃO SOCIAL

Julian e Judith rejeitaram o conforto e segurança que possuíam em seu espaço no cais de Nova York para se aventurarem numa vida nômade, indo ao encontro do público, um meio revolucionário de proceder para quem pretendia transformar o mundo, reflete Marrs (1984, p.35).

Beck (1974) buscava uma forma de atuação com engajamento político que não se tornasse um teatro panfletário, mas que tivesse um plano concreto e propostas úteis para criar a esperança, alimentar as pessoas e acabar com a escravidão. Através de muitas reflexões, tentou reunir as propostas mais construtivas e práticas. "Devemos alcançar um modelo que mostre o caminho. Deve ser economicamente firme, humanamente prático, que leve em conta as falhas humanas e a conduta humana, não pode ser um sonho utópico. (Beck, 1974, p. 92)".

Esse modelo seria uma proposta de criação da Revolução Anarquista não violenta. Ele faria as pessoas pensarem e sentirem e Beck salienta que quando os trabalhadores pensam, ou ficam loucos ou começam uma revolução. O sistema de trabalho acaba com o sentimento. Dar o poder de pensar e sentir para as pessoas é o mesmo que dar-lhes poder. Por esse motivo os dominadores burgueses temem que o trabalhador raciocine. Todo o sistema faz com que as pessoas se mantenham alheias e desinformadas. Foi para acabar com essa dominação que o Living aplicou o Teatro de Emergência.

A sociedade capitalista fez as pessoas separarem o corpo e o espírito, transformando-as em covardes. O teatro de Emergência pretendia fortalecê-las, lhes dando valor e poder. Era um teatro que buscava articular mudanças reais:

> O teatro de emergência é o teatro do sentimento. [...] O Teatro da mudança. De emergência. Do sentimento. Quando sentirmos, sentiremos a emergência: quando sentirmos a emergência, atuaremos: quando atuarmos, transformaremos o mundo. Um teatro de ação. [...] O teatro de emergência, do sentimento, da transformação, da ação

> que acaba com a ideia que os espectadores estão mortos, mostrando que são ativos. O espectador se converte em ator, o teatro toma vida,a emergência é a verdade (Beck, 1974. P.48-49).

O Teatro de Emergência é um teatro que se ocupa do agora, da utilidade de sua existência. Busca uma espécie de sinceridade do ator no palco. Através dessa abertura dos atores, o Living acreditava que faria o público se sentir vivo. Esta prática buscou alguns preceitos da Revolução Anarquista não violenta, chamados de Planos de ação, constituindo uma progressão do Teatro Livre, mas agora mais engajado.

O Teatro de Emergência pode ser visto como a síntese entre as teorias anarquistas, o apelo político de Piscator e dos princípios rituais presentes em Artaud, constituindo um viés pedagógico de libertação para a própria vida dos participantes. Após a definição do objetivo do ato, os planos de ação constituíam em um conjunto de estratégias a serem mobilizadas a partir de então.

Os principais objetivos dos planos de ação eram: mostrar para as pessoas que o dinheiro não era essencial para a sobrevivência e só seria preciso produzir o que fosse necessário para o sustento de todos, sem precisar do dinheiro para controlar. Também acreditavam que era possível trabalhar em média dois meses por ano para produzir o necessário em termos de comida, alojamento e roupas para todos. O tempo restante deveria ser usado para entretenimento e o amor livre. Que as necessidades poderiam ser redefinidas. Que os trabalhadores poderiam ter a liberdade de dirigir a fábrica eles mesmos, em uma autogestão criativa.

Almejavam acabar com as formas de governo, os sistemas punitivos e a propriedade privada. Também acabariam as “instituições mentais”, chamadas de prisões mal disfarçadas por Julian Beck. Tudo seria aprendido em conjunto, só seria produzido o necessário e tudo seria distribuído gratuitamente, sem desperdício. As crianças seriam educadas com essas ideias para banir com todos os ciclos da violência que existem em nossa sociedade desde o começo. Somente a ajuda mútua levaria a liberdade.

O Teatro de Emergência procurou colocar em prática as 14 ações revolucionárias para a libertação da população e da arte. Julian Beck expressou sua filosofia ao dizer: “"Life, revolution, and theatre are words for the same thing: an unconditional NO to the present society," – A vida, revolução e teatro são palavras para a mesma coisa: um incondicional NÃO para a sociedade atual (Marrs, 1984.p.3 – tradução livre).

Napolitano (2011) faz uma análise da relação entre a arte e política, classificando a partir de duas especificidades. Primeiro uma arte estimulada pela ordem política estabelecida e outra que critique esse poder, uma prática contestatória. Desta forma, ele procura clarificar a questão da "arte engajada", tema de extensa discussão acadêmica e política.

> O termo *engagé* (comprometido) revela a verve polemista e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade no mundo. A partir desta tradição consagrou-se a palavra "engajamento", galicismo que se tornou sinônimo de atividade politizada de criação cultural. O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos formuladores do conceito clássico de engajamento. Logo após o término da II Guerra, em outubro de 1945, Sartre publicou um artigo de defesa do engajamento, na revista Les Temps Modernes. Neste artigo, ele afirmava que o "verdadeiro" intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da "grande política" que definem os destinos das coletividades. O conceito sartriano de engajamento, cuja definição tão estrita deve ser problematizada, parte da idéia de colocar a palavra a serviço de uma causa (Napolitano, 2011, p.3).

Napolitano especifica as diferenças entre a arte engajada e a arte militante. Para o autor, a primeira seria mais ampla e difusa, baseada em ideais morais e éticos, e a segunda mais ligada às paixões a partir de um ideal político específico. As duas são próximas e complementares, mas a arte militante parte da política e do *agitprop*, dirigida por partidos ou coletivos organizados politicamente, e a arte engajada busca uma atuação mais reflexiva sobre o mundo e seus problemas sociais.

Como ambas procuram abrir um ponto de reflexão sobre alguma temática social e política, elas estimulam uma prática mais coletiva, em busca de um objetivo em comum. Outra característica dos artistas engajados e militantes é a "ida ao povo". Esse 'povo' é definido como o conjunto de classes subalternas.

Napolitano (2011), ao discorrer sobre a reflexão histórica da arte engajada do século XX, menciona o debate entre quatro grandes nomes do pensamento marxista: Georg Lukács (1885-1971), Theodor Adorno (1903-1969), Walter Benjamin (1892-1940) e Bertolt Brecht (1898 – 1956). Em relação a esses quatro nomes, cita três problemas que estavam em jogo nesse debate sobre a arte engajada e o modernismo:

> 1) a relação entre tradição e vanguardas na arte engajada e nos processos revolucionários; 2) o estatuto do artista como criador individual e subjetivo ou produtor coletivista e objetivo; 3) a melhor articulação entre "forma" e "conteúdo" na obra de arte, visando a formação da consciência crítica do fruidor (p. 9).

A partir dessas três questões, cada autor tinha sua própria visão. Lukács, um dos

teóricos do realismo, buscava mapear uma dinâmica histórica completa da sociedade através de personagens individuais. Brecht instaurou uma estética anti-realista, rompendo com a tradição catártica e buscando um efeito de choque e distanciamento ou estranhamento racional.

Napolitano (2011) aponta que Brecht negava a arte como um reflexo do mundo, buscando em suas obras a consciência crítica. Para o autor, Brecht unia as funções de artista e operário, banindo as convenções estéticas herdadas e misturando gêneros artísticos diferentes (literatura, cinema, teatro e ópera). Já Benjamin era adepto do acabamento do texto e da obra de arte, mas nela salientando sua "aura", o que a mantinha como um tipo de culto religioso, sugerindo uma criação mais próxima das "massas produtoras".

Adorno manteve-se fiel à tradição estética de Hegel, buscando uma arte mais subjetiva, acreditando que a modernidade técnica capitalista era outra face da alienação, sendo nociva para a obra de arte. Adorno criticava a arte proveniente da cultura de massa, que considerava industrializada. Para Napolitano, cada um à maneira, os autores citados buscavam destruir os ideais estabelecidos da arte através da vanguarda moderna, independente das diferenças metodológicas.

Partindo da trajetória do Living Theatre, uma extensa gama de intersecções teóricas e práticas parece se encontrar neste ponto: as vanguardas artísticas, como o Surrealismo e Dadaísmo, a importância do Jazz, os experimentos de Cage, o teatro épico de Piscator, o anarquismo, a prática do Teatro Livre, o Teatro da Crueldade de Artaud e o engajamento político de um teatro militante. Todos esses conceitos e práticas acabaram confluindo como pontos de tensão e fomento prático nas criações cênicas do grupo.

Pontos esses verificáveis nas questões relativas à autonomia da obra teatral, sua origem estética e suas escolhas como coletivo, a tensão entre a expressão e subjetividade do artista em relação à necessidade de uma comunicação militante, o experimentalismo como ruptura estética, muitas vezes criando uma distância entre o público que desejavam atingir.

Além de buscar atingir cada vez mais adeptos a seu modo de vida comunitário e libertário, o Living também tinha a preocupação estética em suas obras teatrais. Todas essas influências citadas e suas questões apareciam nas decisões e escolhas em relação aos textos teatrais e autores, na apropriação de certos métodos ou experimentos em seus processos criativos, ensaios e apresentações.

Outra questão importante a ponderar é a percepção estética de cada espetáculo, recheada de sentido político e ideológico, em relação ao público escolhido, seus locais e instituições participantes. Dessa forma, apareciam os ideais de vida do grupo em cena de forma generosa e espontânea, cada vez menos ensaiadas e mais naturais. Assim, nenhuma apresentação se tornava igual à anterior, pois cada público e ambiente requeriam práticas diferentes.

Um novo teatro havia sido criado. Ao longo de sua trajetória, o Living Theatre apresentou mais de cem espetáculos teatrais em 28 países, cinco continentes e em oito línguas diferentes, e continua criando espetáculos pelo mundo. O Brasil foi um desses países. Seu trabalho experimental foi pioneiro nas décadas de 1950 e 1960.

Após a morte de Julian Beck em 1985, Hanon Reznikov, um antigo integrante do grupo tornou-se codiretor, junto com Judith Malina, até a morte da fundadora, em 2015. O Living Theatre ficou amplamente conhecido pelo seu movimento na campanha contra a participação norte-americana na Guerra do Vietnã, estimulando a desobediência civil e a luta pelos direitos humanos, tornando-se uma companhia *não grata* ao governo norte americano ao longo dos anos de 1960.

3 CRIAÇÃO COLETIVA

A Criação Coletiva é um processo criativo teatral. Seu surgimento estimulou novos procedimentos em relação às convenções existentes relativas a espetáculos, performances e happenings, a partir das décadas de 1960 e 1970. Neste procedimento, todos os elementos da encenação podem ser associados em um processo autoral e experimental onde todos os integrantes da equipe de criação colaboram no trabalho. O processo não se baseia no papel decisório central do diretor, mas se horizontaliza entre todos. Essa concepção busca definir decisões do grupo em relação às questões estéticas e ideológicas de forma equilibrada entre o coletivo. Cada membro pode oferecer seus conhecimentos e habilidades em colaboração e as decisões cruciais são decididas coletivamente.

Se há a criação de um texto, ele pode ser construído através de improvisações dos membros do grupo, utilizando-se de um processo de pesquisa peculiar, do imaginário dos atores e interesse de cada grupo. O processo de criação é normalmente extenso e baseado em aspectos vivenciais dos atores, produzindo uma linguagem que expressa a identidade do coletivo. A criação coletiva não é um método, e sim um processo. Dentro dela podem caber diversos métodos e técnicas, escolhidas de acordo com o interesse de cada grupo.

Rosyanne Trotta (2008), em sua tese sobre a dramaturgia na criação coletiva, aponta algumas características específicas para esse tema. Nesse procedimento, caso haja um texto escrito, ele não existe antes do processo. A proposta para a experimentação cênica é proposta pelo grupo todo e o texto surge a partir deste ponto, através de afinidade e divisão de funções proposta pelo coletivo. Não há separação entre o texto e a cena criada e normalmente o texto existe em função da cena e não ao contrário. Os atores e a direção (caso haja essa separação, alguns grupos banem essa cisão) elaboram em conjunto a concepção, a construção e a produção do espetáculo.

O Living Theatre em sua trajetória utilizou-se de vários desses procedimentos em seus espetáculos. Na maioria das montagens o papel da direção não foi suprimido, mas buscava-se, na medida do possível, exercitar as práticas advindas do anarquismo libertário, onde o coletivo detém o poder partilhado sobre suas escolhas nos trabalhos.

> O teatro praticado pelo Living Theatre se baseia em um modo coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que quer fazer, o grupo constrói, no dia-a-dia, o teatro que quer ser. Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o "ser coletivo" se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. O projeto ético e político do Living consiste em propor uma sociedade em "escala microfísica" onde a participação possa dispensar a centralização (Trotta, 2008, p. 44).

O trabalho coletivo vai além das práticas em cena, ele continua se desenvolvendo no dia a dia dos atores, desenvolvendo uma ética democrática em todas as decisões. Na criação cênica, esse processo se relaciona diretamente com a expressão corporal, o jogo e a improvisação. No Living Theatre, tais princípios se manifestaram desde o começo de seus experimentos, sendo descoberto paulatinamente, em cada montagem e em cada dinâmica criativa. A vida em comunidade fomentava esse tipo de decisão.

> Criação coletiva: Um grupo de pessoas se reúne. Não há autor para se apoiar que arrebate o processo criativo. Destruição da super estrutura da mente. Então aparece a realidade. Nós sentamos juntos durante meses conversando, absorvendo, criando uma atmosfera em que não somente nos inspiramos mutuamente senão também que cada qual se sente em total liberdade para dizer o que quiser. Enorme selva pantanosa, uma paisagem de conceitos, almas, sons, movimentos, teorias, feitos de poesia, grosseria,paramos, vagos. Logo se une e toma forma. Durante o processo se apresenta uma forma. A pessoa que menos fala pode ser a quem inspira a que mais fala. Ao final ninguém sabe quem era realmente responsável pelo obtido, o ego individual desaparece na escuridão, todos estão contentes, todos tiveram uma satisfação pessoal maior que quem está só. Uma vez que se tenha sentido isso – o processo de criação artística em um coletivo – voltar ao velho parece uma regressão (Beck, 1974, p. 102).

Silva (2008) detalha a questão histórica da Criação Coletiva mais profundamente, observando que as práticas de colaboração já existiam no teatro medieval, nas companhias de *Commedia Del´Arte*, nas trupes de Shakespeare e Molière, cada qual exemplos diferentes de criação compartilhada de uma obra cênica. Em seguida o autor dá um salto para a passagem do século XIX para o XX, para o movimento simbolista russo. Criou-se então um tipo de associação de diversos artistas de várias áreas para uma ação coletiva, inspirado pelo filósofo e poeta Viacheslav Ivanov (1866 – 1949). Ivanov idealizava um projeto onde os atores cantariam e recitariam poemas no palco, se direcionando para o publico, entregando máscaras e figurinos, envolvendo a todos que quisessem participar do ato. "Não deixa de ser curiosa a semelhança desse projeto – jamais realizado – com as criações coletivas das décadas de 60 e 70 (Silva, 2008, p.7)".

O autor chama a atenção para um termo criado por Ivánov: *sobórni*. De tradução complexa, envolvia a ideia de "lugar de reunião", "templo" e "coletividade". Esse termo, quando aplicado ao teatro, teria relação direta com a comunhão ritual coletiva, e poderia ser associado a um tipo de celebração religiosa, como muitas vezes o teatro esteve vinculado em sua história. Silva (2008) menciona que, para Ivánov, a crise do teatro estaria inteiramente ligada à perda do *sobórni*, a supressão de seu aspecto coletivo, comunitário e participativo.

Em seguida o autor passa por alguns experimentos coletivos no Teatro de Arte de Moscou (TAM), relacionados com trabalhos de Górki e Stanislávki. Um desses projetos foi um estúdio experimental com a colaboração de jovens atores. Através de improvisos em cena se desenvolveria uma dramaturgia. Por mais que esse projeto não foi efetivado realmente, serviu de fonte inspiradora para a criação de um espaço de experimentação que se tornou o primeiro Estúdio de do TAM, reunindo figuras como Mikhail Tchékhov, Richard Boleslávski e Evnguêni Vakhtângov.

O Living Theatre utilizou algumas técnicas de improvisação de Vakhtangov na criação de *The Connection*, em 1958, de acordo com Marrs (1984, p.106). Outra característica interessante do Estúdio do TAM, proposto por Leopold Sulerjitzki e por Stanislavski, foi uma vivência experimentada por todos os participantes nos anos de 1913 a 1915. Todos os membros foram para uma fazenda na Criméia e criaram um tipo de comuna do socialismo utópico, onde cada integrante do grupo era responsável por uma função: cozinhar, construir, plantar, etc. Stanislávski acreditava que essa experiência coletiva iria criar uma verdadeira comunidade de artistas.

Outra experiência citada por Silva (2008) de extrema relevância para o Living Theatre é o teatro *agitprop* soviético, ocorrido entre 1917 e 1932. O autor situa esse movimento:

> [...]o antecessor mais significativo – ou até mesmo o inventor – da criação coletiva. Fruto da Revolução Russa define-se como um forte movimento teatral de agitação e propaganda, baseado em uma estrutura de autogestão coletiva, tendo por objetivos a instrução e o fomento à luta revolucionária e à construção do socialismo (p.13).

Esse teatro de cunho político e ativista modificou o panorama teatral, recusando o profissionalismo dos atores e valorizando os princípios coletivistas e participativos, baseados em princípios como a mobilidade dos papéis em uma peça, a improvisação, a

interação com o público (dando a ele um papel mais ativo), o abandono do espaço teatral convencional e a participação dos atores em outras atividades sociais da comunidade. Todos esses aspectos podem ser relacionados diretamente à criação coletiva, por mais que a conotação do termo não seja necessariamente o mesmo nos dias de hoje. Toda essa base ideológica do teatro *agitprop* influiu diretamente sobre as práticas de Piscator e Brecht.

Já o Dicionário de Teatro Brasileiro (2009) aponta que, na Europa, o processo da Criação Coletiva está ligado historicamente aos encenadores, que propunham novas formas de criação e atuação, muitas vezes fora das salas convencionais de espetáculo. Nos Estados Unidos além do Living são citados o Open Theatre e o Performance Group como os coletivos que buscaram a criação coletiva na aproximação com o contato direto com o público, "abordando questões da sociedade contemporânea a partir de uma visão crítica e libertária (2009, p.110)". No Brasil, enfatiza grupos da década de 1970, como o TUCA, o grupo Pão e Circo, os Dzi Croquettes, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, a Companhia Tragicômica Jaz-o-coração e o grupo Pod-Minoga.

Por ser um processo muito diverso, existem muitas variações quanto aos procedimentos. Alguns grupos podem priorizar a abolição da hierarquização das funções, outros podem mantê-la. Pode haver a criação de um texto escrito ou apenas um pré-texto, bem como um de roteiro de ações. Esse roteiro normalmente abre brecha para improvisações em cada apresentação, como fez o brasileiro Pod-Minoga na década de 1970. Em outros casos, como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, compõe-se uma estrutura narrativa a partir de fragmentos pessoais levados pelos atores (como textos, poemas, contos e músicas) e outros artistas convidados. O diretor seleciona esse material e submete um esboço de cenas para o começo das improvisações. Não se abole a divisão de funções, unifica-se a linguagem para a criação do trabalho.

O Living Theatre aparece inserido como referência no cerne das transformações, expandindo as fronteiras da criação teatral. Ao longo dos anos, foram muitos os experimentos, começando com a montagem de *The Connection*, em 1959, passando por *The Brig*, em 1963, *Frankenstein* em 1964, nos experimentos do Teatro Livre em 1967, e chegando à criação principal que utilizou e aprimorou todos esses procedimentos: *Paradise Now*, em 1968.

A particularização em relação a cada espetáculo será detalhada mais à frente.

Mas em todas essas montagens, os papeis criativos foram se modificando, atrelados cada vez mais à coletivização das funções e responsabilidades. Desta forma, buscou-se uma autoria dramatúrgica horizontalizada, compartilhada coletivamente, desenvolvendo uma nova visão para a cena teatral.

A função do diretor não foi abolida, mas sim modificada. Beck (1974) reflete: "O problema da posição autoritária do diretor. Nenhuma função será mais importante que outra na sociedade livre. Já que todas as funções constituem o ser completo (p. 61)". Na montagem, cada pessoa colabora de forma diferente, mas todas as colaborações são válidas. Beck (1974, p. 61) também cita a opinião do ator de Joseph Chaikin, que afirma que o trabalho continua sendo coletivo, mesmo quando as contribuições são de distinto peso e importância.

Por ser permeada por diversas opiniões, a criação coletiva não é um processo simples, tendo suas complicações e dificuldades. Beck (1974) menciona sobre os intensos aborrecimentos em seu andamento, e como eles são necessários para o grupo:

> "O coletivo unificado cria através de si mesmo e dos outros: inter-inspiração. Ao mesmo tempo, o processo é tedioso, aborrecido, é um trabalho penoso. Há que seguir adiante através dos aborrecimentos. O incômodo, os problemas são a alavanca. Criar os aborrecimentos. Criar os problemas. Criamos uma situação em que acabamos tão fartos que somos obrigados a encontrar a porta, a saída. Essa é uma técnica. [...] criar um ambiente que introduza a imaginação (p. 103)".

Uma das formas práticas empregadas pelo Living Theatre foi o Teatro Livre, na busca de um modo operativo livre que negava todos os pressupostos relativos à cena convencional. O Teatro Livre tornou-se essencial para todo o processo de criação coletiva para o grupo, por ser a síntese da quebra dos procedimentos que separavam ator e público.

O Teatro Livre era completamente feito no improviso, onde cada ação dependia unicamente do público presente. Beck definiu a criação coletiva como um "novo tipo de teatro em que atores e espectadores se dissolvem uns nos outros (1974, p. 75)". A criação coletiva tem intensa ligação com o público a que ela se destina.

> A criação coletiva. Concepção de uma companhia teatral, um grupo de trabalho, como uma comuna anarquista. Teatro Livre. E com improvisação: criação sobre a marcha. Companhia teatral itinerante como 'unidade programadora', um modo de viver na margem, fora do centro fechado. Teatro anti-violento. Teatro como portavoz da anarquia, da revolução não violenta, da Revolução (Beck, 1974, p.76).

Para o Living, a vivência comunitária foi o fomento para a elaboração desses

conceitos coletivos. Os membros do grupo que viviam juntos se autodenominavam uma comuna. Comuna pode significar uma comunidade local ou um município e, historicamente, designava um tipo de povoação emancipada do feudalismo ao longo da Idade Média e a dois governos revolucionários: da Revolução Francesa, entre 1792 e 1794, e durante a chamada Segunda Comuna de Paris, em 1871.

No interior do grupo a comunidade era o resultado das práticas libertárias, a partilha das tarefas necessárias para o bem comum, a vivência dos afetos em conjunto, o modo pacífico de resolverem tensões.

Além das questões do próprio procedimento de criação, também é válido citar o quesito da procedência do processo específico do Living Theatre.

Primeiramente o Teatro Livre, como dito anteriormente, almejava a liberdade de criação e o Teatro de Emergência foi o espaço onde essa liberdade de expressão articulou um objetivo engajado e político.

Esse teatro mantinha um caráter pedagógico para, dentro das suas circunstâncias, instruir o público a se libertar das "prisões" do capitalismo.

Podemos observar que toda essa ação direcionada ao "povo" corria o risco de se caracterizar com uma posição de superioridade, indicando uma relação de mestre e pupilo, que era exatamente o oposto do que buscavam em teoria. Eles queriam "abrir os olhos" da população quanto aos perigos do capitalismo e do dinheiro, buscando "libertá-los", mas ofereciam, como produto sobressalente, sua própria ideologia libertária. É preciso pensar nessas contradições quando se verificam todas as tentativas de emancipação da sociedade vinculadas à uma ideologia prévia.

Em relação ao processo da criação coletiva, Silva (2008, p. 25) ressalta outros pontos relevantes, além da vida em comunidade, que são: a junção de artistas de diferentes áreas em um projeto comum, fundamentado em bases ideológicas e políticas semelhantes, a definição coletiva do tema de interesse, a criação de um texto ou subtexto na sala de ensaio a partir de improvisações, a horizontalidade e igualdade nas relações de trabalho, abolindo a estrutura que separa protagonistas de coadjuvantes, técnicos de diretores. Além disso, nota-se a investigação coletiva durante o processo de ensaio, o acúmulo ou a troca de funções artísticas diversas, a autogestão coletiva das questões burocráticas, a divisão igualitária dos lucros, a participação do grupo no processo de criação e nas apresentações, a constituição de espetáculos de caráter não ilusionista, revelando os procedimentos da obra e a participação dos atores na vida comunitária do público.

3.1 THE CONNECTION

The Connection foi apresentado em 1959. Foi o primeiro experimento coletivo do Living Theatre. O grupo ainda estava na busca de um processo mais improvisacional, após sua encenação de *Esta Noite se Improvisa*, de Pirandello, em 1955. Malina e Beck encontraram em *The Connection* a oportunidade para testar novos recursos. O movimento do jazz era o símbolo da liberdade criativa e contava com o envolvimento de grande parte dos artistas experimentais da época.

Figura 2 - Cartaz do espetáculo *The Connection*

Fonte: http://www.livingtheatre.org

O texto da peça *The Connection* foi entregue em 1958 para Beck e Malina por Jack Gelber. Ambos se interessaram de imediato a montá-lo, pois lhes pareceu uma oportunidade perfeita para aplicar os princípios artaudianos que tanto impressionaram o casal. Além disso, no tempo que passaram na prisão, Malina e Beck conheceram vários viciados em heroína. Judith inclusive dedicou o espetáculo a uma mulher chamada Thelma Gasden que havia morrido de overdose.

A montagem servia como uma acusação contra a sociedade. O viciado era retratado como o resultado de um mundo materialista e obcecado pelo poder, o dinheiro e o sucesso, de acordo com Marrs (1984, p.109). A crueldade artaudiana poderia ser

elencada nas relações desenvolvidas no contexto dramático, onde palavras, sons e música criavam um ambiente intenso e emocional para todos os presentes.

O enredo é sobre um grupo de viciados em heroína procurando uma "conexão". Não temos clareza se essa conexão seria com a droga em si ou com a correção do vício. O espetáculo questionava o tema dos viciados de uma forma diferente, em relação a outros vícios da sociedade.

O espetáculo apresenta alguns viciados em heroína tocando jazz em um apartamento a espera do traficante da droga, às vezes chamado de "cowboy". Um dos personagens sofre uma overdose em uma das cenas, e o público muitas vezes se confunde sobre o que é real e o que foi ensaiado.

O enredo se articula como uma "peça dentro de uma peça". Os personagens são: Jim Dunn, um produtor, Jaybird, um escritor, dois fotógrafos e quatro músicos. No enredo, Jim e Jaybird estão tentando encenar um espetáculo sobre viciados em heroína, usando verdadeiros dependentes da droga como atores. Alguns são músicos de jazz. A música foi composta pelo pianista Freddie Redd, que tocava ao vivo junto com os saxofonistas Jackie McLean e Tina Brooks, e a pianista Cecil Taylor.

Enrile (2012, p.3) reflete que a montagem foi uma tentativa de evidenciar que os viciados em heroína ou outras drogas não seriam piores que os burgueses em relação a seu consumo. Há um limiar entre a ficção e a realidade, pois ao mesmo tempo em que essas cenas acontecem como uma parte do enredo, alguns músicos e atores são realmente viciados em droga.

Simultaneamente, há um filme sendo gravado, também tornando-se um elemento duplo, pois existe tanto no enredo ficcional quanto ocorre na realidade. As gravações foram editadas e viraram um documentário.

No documentário, os viciados estão esperando um *Cowboy*, que dirá quando eles podem começar. Entre os viciados, há quatro músicos de jazz que intercalam seus diálogos com música. O *Cowboy* chega e distribui heroína para os viciados, causando uma overdose em um deles. O próprio diretor e cinegrafistas acabam usando a droga. O espetáculo terminava com o elenco questionando sobre o que seria uma correção para os viciados, enquanto os músicos tocavam uma composição de Charlie Parker.

Durante a apresentação, os músicos tocavam ao vivo o tempo todo, improvisando. Não havia texto definido, as ações iam acontecendo de acordo com o que era proposto na hora. Somente algumas ações tinham sido pré-definidas, junto com monólogos entre as músicas. Esses textos eram interpretados por atores e não havia uma ordem ou regra para indicar o final do espetáculo. Havia uma fusão entre os personagens e os atores, que se auto-representavam no palco.

Sainer (1975, p.338) posiciona *The Connection* como uma quebra de paradigma no teatro estadunidense. Ele expõe a visão do crítico teatral Kenneth Tynan, que firmou que os personagens deste espetáculo estavam fora do alcance do drama. Tynan usava essa expressão para denotar que, ao mesmo tempo em que representavam os personagens, eles eram atores na mesma situação na vida real. Estar fora do alcance do drama seria, portanto, estar além dele, estar inserido na realidade em algum nível.

Enquanto em cena os viciados esperam a cura de seu vício, eles estariam além do personagem, pois os atores também poderiam estar na mesma situação em suas vidas. Portanto o limiar entre os planos colocava em cena não somente personagens, mas também em quem os fazia. Essa ambiguidade pairava sobre toda a realização.

Em *The Connection* o Living conseguiu, através do procedimento da "peça dentro de outra peça", explorar profundamente a relação entre ator e público e as relações entre ator e personagem, razão pela qual ele pode ser caracterizado como uma performance. As ações são relativamente reais, e o foco não se encontra no personagem, e sim no ator – ou *performer*.

O termo performance é amplamente utilizado desde o final da década de 1960, partindo dos Estados Unidos. Para Feral (2008), as práticas da performance acabaram redefinindo o próprio teatro ao longo dos anos. Ela define, primeiramente, que a noção de performance tem duas origens: uma delas na questão como ferramenta teórica de uma visão mais antropológica e intercultural, partindo de Richard Schechner , criador dos "Estudos da Performance", e a outra correspondendo ao conceito de *Performance Art*, originada das artes plásticas, concebida como forma artística e herdada das vanguardas artísticas.

Schechner formula a teoria da performance para além da arte, para os domínios culturais gerais. Desta forma, o termo poderia se aplicar a quase qualquer atividade que um indivíduo pode executar, como a prática de esportes, canto, trabalho, exercício, demonstração, etc.. Abrangendo também a pluralidade de suas dimensões, lúdica, histórica, sociológica, política, ritualística e estética. Esse conceito se baseia em três ações: o ser/estar, o fazer, e o mostrar o que faz. Feral associa a *Performance Art* com o fim do teatro dramático e da separação da cultura popular e de elite, advindos dos movimentos vanguardistas norte americanos.

Cohen (2002) caracteriza a performance principalmente como uma expressão cênica, munida de uma liberdade anárquica buscando, antes de tudo, escapar de rótulos e expressões. A performance foi um movimento que buscou romper convenções, formas e estéticas artísticas e culturais a partir da década de 1960. No momento atual, a performance é um gênero artístico fortemente estabelecido no cenário mundial, absorvendo os movimentos contraculturais mundiais e ampliando os limites do teatro (p.17).

Cohen também associa a performance a uma produção conectada com uma linguagem mais imagética, não-verbal, baseada em temas existenciais e processos ilógicos de criação. Ela normalmente se realiza em locais alternativos, contando com um pequeno número de apresentações e uma grande liberdade para a improvisação.

Uma das características principais da performance é a valorização do processo. Desenvolve-se no espaço-tempo, acontece no presente, na ação. “[..] o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes que o resultado final obtido (Féral, 2008, p.209)".

O *performer* tem grande noção de presença, uma vivacidade e consciência em cena nas ações de ser/estar, fazer e mostrar fazendo. O evento torna-se um encontro no presente, produz um acontecimento compatrilhado que não pode ser repetido, guardando assim seu aspecto ritual. Muitos desses elementos estavam presentes em *The Connection*, uma vez que cada apresentação era única (improvisada) e estímulos diversos poderiam alterar seus rumos.

Sainer (1975) acredita que *The Connection* se situa entre '*performers* performando' e atores sendo eles mesmos, quer eles estivessem conscientes ou não. O *performer* se mantém em uma ponte entre atuar e ser ele mesmo, como se criasse uma terceira parte, entre interpretar um personagem e ser ele mesmo. Nos espetáculos teatrais dramáticos os personagens se encontram em busca de alterar as circunstâncias de sua existência. Mas não é isso o que acontece nesse espetáculo com os viciados, pois não aparece a busca por uma cura.

> Mas em *The Connection*, em parte através da presença da performer, algo novo começa a infectar nosso teatro. Tanto o jogo e os artistas militam contra a noção ocidental de solução de progresso, de começos e fins. Em termos de jogo, a situação do viciado não está resolvida, ele não sucumbe a seus hábitos nem desiste deles – (Sainer, 1975, p.13 - tradução livre).

Sainer (1975) analisa essa "passividade" da cena como algo essencial para o jogo proposto pelo Living. Ao comparar com *Esperando Godot*, de Beckett, ele trata de algumas semelhanças na estrutura. Enquanto em Beckett os dois personagens esperam Godot, eles continuam com suas vidas, mas acreditando que algo irá mudar as circunstâncias. Os viciados de *The Connection* esperam a conexão, a droga, a cura, a salvação, que também nunca chega, mas não param de esperar. Os personagens não mudam sua condição durante a apresentação, apenas continuam vivendo e esperando a mudança.

Essa "passividade" se encontra em outro nível quando quem está presente são os próprios *performers* participando da cena e da própria vida. Ao tratar de viciados reais, a espera da cura que nunca vem torna-se de certa forma um manifesto. Ao colocar essas questões, Malina e Beck instauraram no teatro estadunidense novas questões: qual o lugar do *performer* no teatro, o lugar do público, a função da peça escrita e a utilidade de um texto escrito, a estrutura do espaço teatral e, principalmente, a contínua existência do teatro como uma força de transformação cultural, de acordo com Sainer (1975). Essas mudanças foram feitas porque o teatro convencional, o teatro com texto, personagem, problemas e resoluções, de cenas significativas e eventos casuais, não mais cativava essa nova classe teatral que estava buscando um caminho experimental.

A mudança na disposição física do espaço também modificava a relação entre o ator e o público, pois entre o palco e plateia não havia nenhum elemento delimitando a

separação. O espetáculo acontecia muito próximo do público. Essa aproximação tornava chocante o teor realista da cena e sua linguagem verbal crua, bem como a dor dos viciados, os espasmos e convulsões do vício.

A montagem foi inspirada nos improvisos de temas musicais de jazz, sem conclusão e com inúmeras variações. A música era intercalada com os monólogos. Essa estrutura "solta" era novidade no teatro da época. Os *performers* também tinham liberdade para improvisar.

Para Cohen (2002,), o *performer* trabalha em relação a suas próprias habilidades, sejam elas intelectuais ou físicas. "O atuante à medida que não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também que 'se mostrar' (p.103)". A marca pessoal ou do grupo se manifesta na performance, definindo um estilo e uma linguagem própria.

Dessa forma, o processo de preparação do *performer* é muito diferente do ator-intérprete. Através de exercícios de desenvolvimento de suas habilidades psicofísicas, além do treinamento básico de corpo e voz, cria-se uma autoconsciência no *performer* em relação a seus centros emocionais e intelectuais.

> A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida.

As técnicas para esse desenvolvimento são variáveis. Muitos dos exercícios eram direcionados para lidar com a "energia" do *performer*. Energia como fonte de mobilização do público, manejando no "aqui - agora" o contato direto. Esse contato criava um vigor tanto no nível de emissão quanto no nível da recepção. Como o contato acontece no momento presente, ele está sujeito às oscilações dinâmicas, abrindo possibilidades de alterar o roteiro ou o que se tinha ensaiado anteriormente.

Cohen (2002) aponta que esse método de trabalho é muito diferente do sistema de Stanislavski, onde o ator buscava tornar-se uma fonte potente de emoções, pensamentos e ações adaptadas a um personagem. O processo do encenador russo baseava-se em um relaxamento, concentração e observação de si mesmo para a construção de um papel ou personagem.

Por mais que neste método o ator utilizasse de características pessoais através da

empatia e auto-observação, essa relação era baseada na criação de um personagem distinto. Stanislavski criava o que chamava de "círculo de atenção", onde o ator se conectava com a ação e pensamentos do personagem que interpretava, perdendo a consciência de sua própria existência.

A "verdade interior" era uma busca do universo íntimo e subjetivo do personagem O ator buscava incessantemente o *superobjetivo* do personagem, criando uma linearidade do começo ao fim do espetáculo.

No desenvolvimento de suas técnicas, Stanislavski foi ligando-se cada vez mais às ações físicas, ou ação psicofísica. Essas ações seriam intencionais, propositadas e era através delas que o ator chegaria ao *superobjetivo* de seu personagem.

Em relação ao trabalho do *performer*, Cohen afirma que "o processo vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* - tirar coisas, figuras suas - que por uma *introjeção* - receber a personagem (2002, p. 105)".

Na performance, a criação é de outra natureza, pois o *performer* tem a possibilidade de criar a partir de si mesmo. Sua verdade pessoal fica explícita para o público. Cohen associa esse processo com teorias de Artaud, em uma representação existencial, baseada no imagético. Ao invés de personagens, o *performer* busca uma figura, uma *persona*, que é um símbolo amplo e arquetípico. Em *The Connection*, a *persona* é o artista (ator ou músico) viciado em heroína. Não há aprofundamento psicológico, a representação se dá pela forma.

> O fato de se trabalhar a partir do exterior faz com que, em geral, as *personas* não sejam realistas, muito embora tenham uma energia própria, que guardam uma verossimilhança com o modelo original. Dentro dessa ótica, a *biomecânica* criada por Meyerhold é uma técnica bastante apropriada para esse tipo de criação (Cohen, 2002, p.108)".

A *biomecânica* foi um sistema criado pelo encenador russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), ligado ao movimento não-realista do ator ao invés da linguagem ou da ilusão cênica. Pautava-se no treinamento físico, com o estudo de acrobacias e pantomima, ginástica e ballet. Cada movimento na *biomecânica* era importante e cada gesto supérfluo era eliminado. Para isso, o ator focava na preparação para uma ação, no estado de corpo e mente no momento da ação e na reação que se segue. O ator biomecânico deveria focar na precisão, no equilíbrio, na coordenação, na eficiência, no ritmo e na expressividade.

No processo de criação de *The Connection*, Beck e Malina também utilizaram técnicas do encenador russo Evgeni Vakhtanghov (1883-1922). Para ele, o ator é o elemento mais importante no teatro. Trabalhava com a questão da introspecção, criando um mundo de fantasia no palco, sem abandonar a questão psicológica. Vakhtanghov participou do Estúdio experimental do Teatro de Arte de Moscou (TAM).

A horizontalização desse processo da criação coletiva serviu aos propósitos do grupo como uma luva, pois se eles pregavam o anarquismo quanto às relações entre os poderes, não procurariam essa mesma prática no trabalho em cena? Começaram então a questionar a necessidade e o papel do diretor. A criação coletiva foi se moldando aos poucos, pois os atores ainda eram pagos. Buscava-se uma democratização do processo administrativo, além de abolir a hierarquia criativa.

Como foi dito anteriormente, Julian Beck (1974) havia criado os sete mandamentos do teatro contemporâneo, e em *The Connection*, observa-se algumas das características desses preceitos: como prover o acesso às pessoas de menor renda com ingressos mais acessíveis, buscando romper as barreiras criadas pelo teatro tradicional, ampliando a liberdade pessoal (não havia julgamento em relação aos usuários de droga).

De acordo com Marrs (1984, p. 30), o espetáculo foi um dos maiores sucessos de crítica do Living, por mais que houvessem controvérsias entre a audiência em relação ao tema. Alguns críticos diziam que o espetáculo era uma "miscelânea de sujeira", afastando o público. Mesmo com a crítica moral afastando o público, o espetáculo foi um sucesso de crítica em relação à questão estética.

Outro espetáculo que estava no repertório era *Many Loves*. Ele recebeu ótimas críticas de jornais como o "New Yorker" e "Saturday Review", tornando-se a mais popular no repertório do Living até a criação de *The Brig*.

Para aumentar o repertório, o Living retomou as produções *Hoje a noite se improvisa,* junto com *The Connection* e *Many Loves.* Enquanto apresentavam essas três, foram premiados com três "Obies" do *The Village Voice*, de melhor direção, melhor novo espetáculo, e melhor performance do ano. Também ganharam o *Page One Award* da *Newspaper Guild.*

O espetáculo *The Marrying Maiden*, uma adaptação de Jackson MacLow e Ezra Pound de *Women of Trachis (*As Traquíneas, de Sófocles, estreou em junho de 1960 com o nome de *The Theatre of Chance*. Com música de John Cage e princípios inspirados no *Livro das Mutações do I-Ching*. A trama era determinada por dados jogados durante a apresentação, criando um ambiente propício à improvisação. Cada sessão era diferente da outra. As apresentações aconteceram por um ano, uma vez por semana, para dez ou vinte pessoas de público.

A produção de *The Connection* abriu a possibilidade de o Living ir para Europa, a convite do festival *Theatre des Nations*, em Paris, no ano seguinte. Mas o problema era arrecadar dinheiro para a viagem. O Departamento de Estado norteamericano não queria patrocinar os espetáculos *Many Loves, The Connection* e *In The Jungle of Cities,* por se tratar de conteúdos sobre drogas e comunismo.

O artista Larry Rivers organizou um leilão de arte e contou com a colaboração de mais de 60 artistas que doaram obras diversas para arrecadar dinheiro para a viagem do grupo, um mês antes da data da partida. Mais de 20 mil dólares foram arrecadados nesse leilão, mas conseguiram mais de 40 mil dólares no total de todas as colaborações.

Marrs (1984, p. 33) relata que o Living Theatre foi para Europa no verão de 1961. Foram cinco semanas nas cidades de Roma, Turim, Frankfurt, Berlim e Paris, para um público de mais de vinte mil pessoas. Nessa turnê ganharam diversos prêmios, tornando-se o primeiro grupo norte-americano a receber o Grande Prêmio *Théâtre des Nations.* Ao serem reconhecidos internacionalmente, receberam convites para visitar diversos países e fizeram muitos contatos importantes.

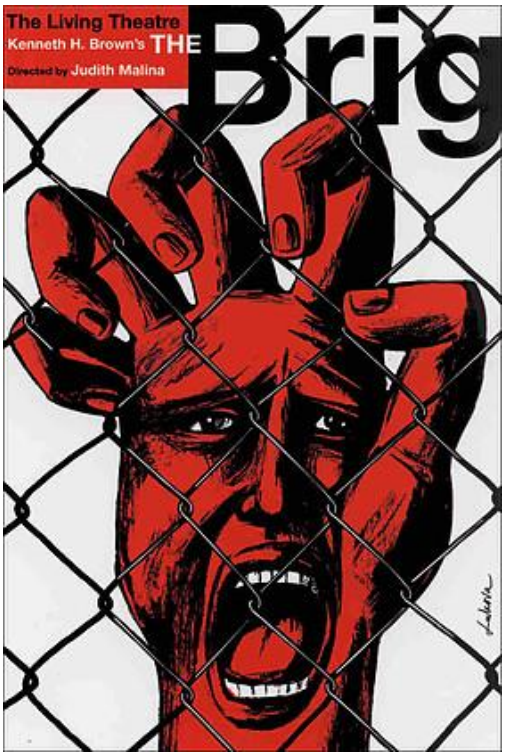
Após voltarem da Europa, estrearam outra peça de Jack Gelber, *The Apple.* Um espetáculo que misturava aspectos de sonhos e pesadelos com realidade, misturando histórias reais dos atores com o enredo dos personagens. O foco do espetáculo baseava-se em ações cotidianas.

Montaram outros espetáculos, como a peça de Brecht *Um homem é um homem*. Estrelado por Joseph Chaikin, ator do Living e fundador do grupo Open Theatre. Esse foi um momento de grandes dificuldades financeiras para o grupo, e eles tiveram que parar de apresentar o repertório por falta de dinheiro para pagar o elenco.

3.2 THE BRIG

A frase mais emblemática deste espetáculo expressa uma das ideias mais genuínas expostas em *The Brig: ""No one is free until all of us are free"* (nenhum de nós é livre até que todos nós sejamos livres). O espetáculo buscava a liberdade de uma forma avessa, pois era um visualmente chocante e violento, recriando a vida em uma brigada militar. Expos a violência humana de forma radical, suscitando no público o ímpeto da paz.

Figura 3 - Cartaz do espetáculo *The Brig*



Fonte: http://www.livingtheatre.org

The Brig estreou em 1963, no teatro da Rua 14. Era esperado que fosse o último espetáculo a ser apresentado nesse local, mas por causa de problemas em relação ao grupo, foi a última produção feita nos Estados Unidos por 15 anos.

O espetáculo é considerado ainda hoje como um dos mais importantes do Living Theatre, ao expor de forma admirável a violência política das forças armadas agindo contra a sociedade. Procura mostrar que essa violência desumanizadora é tão profunda que a ela ninguém escapa, nem os militares.

A montagem era dividida em seis cenas e não tinha diálogos pré-definidos. Foi concebida em um sistema de normas e regras a serem cumpridas pelos atores. Para cada ação, uma regra. Para cada regra desobedecida, uma punição (às vezes, física e real). As normas eram coniventes com a vida na brigada militar, e a partir deste ponto os atores poderiam improvisar. "Proporcionava uma situação em que a improvisação era essencial. Era real (Beck, 1974, p.97)". Algumas ações eram previamente ensaiadas em cada cena, para dar estrutura à narrativa.

O espetáculo mostrava a rotina de um campo de prisioneiros da Marinha. O autor, Kenneth H Brown, era um ex-marinheiro anarquista e foi encarcerado em uma prisão militar no Japão. No texto ele recria a vida na brigada, explicitando as regras e as punições impostas para os que as descumprissem. Por se tratar de normas reais, o espetáculo integrou vida, arte e política. Mostrava uma realidade de violência diária e abuso, proibições e obrigações absurdas, despersonalizando o indivíduo, de acordo com Enrile (2012).

> O Living prometeu acabar com qualquer tipo de ficção, e exigir sinceridade e verdade, pois não se trata de mostrar *The Brig*, mas de vivê-lo. Assim, para os ensaios decidem seguir o manual dos marinheiros, com a ideia de criar as relações abusivas que se estabelecem entre guardas e prisioneiros. Sabem que é necessário viver toda a opressão da brutalidade que é a vida na marinha, para poder transmitir ao público diretamente o horror dessa vida. Tanto nos ensaios como nas apresentações se deixa margem para improvisar tanto as 'vítimas' quanto aos 'algozes', no caso os prisioneiros e os guardas. Com esse espetáculo o Living se consolida como a vanguarda artística norte americana e como emblema teatral da luta política na década de sessenta (p. 4).

Em *The Brig*, Malina e Beck uniram as ideias artaudianas com suas aspirações políticas revolucionárias. Zazzali (2008) faz uma análise da contradição das teorias brechtianas e artaudianas no espetáculo. O autor questiona como, um mesmo espetáculo, pôde conter a influência de duas teorias que ele considera contraditórias. Primeiramente fala sobre o raciocínio analítico de Brecht no teatro épico, exigindo do espectador uma capacidade crítica em consideração às questões políticas pertinentes, depois sobre o caráter ritual do teatro da crueldade de Artaud, sobre a experiência corporal compartilhada entre ator e espectador.

Em relação aos princípios brechtianos especificados, o autor cita principalmente a abordagem didática, que procurava "alienar" o espectador em relação ao envolvimento com o espetáculo, buscando uma leitura analítica e distanciada sobre a narrativa,

incitando uma ação política. Também destaca o *gestus*, um termo brechtiano que indica um tipo de "gesto social" que caracterize as expressões cotidianas, criando atitudes de fácil identificação. Esse *gestus* abrange ao mesmo tempo o tom de voz, a gestualidade, as atitudes, figurinos e toda caracterização possível da personagem pelo ator. Esse *gestus* pode facilmente ser reproduzido por outro ator, distanciado da necessidade de uma identificação pessoal com o personagem.

Em relação ao teatro didático de Brecht, Miranda (2013, p.276-277) observa que além de ter um interesse pedagógico em seus temas e assuntos, há também a preocupação filosófica em suas peças teatrais. A autora afirma que Brecht mesclou filosofia e educação em seu teatro. Ele não acreditava que por uma peça se tratar de um assunto importante ela não poderia ser divertida. Brecht acreditava que a arte teria se tornado uma mercadoria, e por isso deveria ter uma ação didática, levando em conta os assuntos que importavam a ser discutidos na época. A peça didática fora criada por Brecht para interferir na organização da sociedade, transformando o método habitual de ensino, baseando-se na experimentação, filosofia e mudança dos problemas sociais.

Em relação aos conceitos advindos de Artaud, Zazzali (2008, p.9) enfoca o sistema abstrato, visceral e místico que foi colocado em prática em *The Brig*, criando uma espécie de acontecimento ritual entre os atores e espectadores. As cenas são chocantes, portanto hipnotizam o público, afetando seus sentidos e emoções de forma catártica. Esses estímulos eram originados através dos gestos, sons, gritos, mímica, movimentos improvisados e ensaiados, baseados no sentimento de caos e crise. Em uma das cenas, consideradas o clímax do espetáculo, todos os prisioneiros são torturados ao mesmo tempo, criando uma atmosfera sonora e visual caótica, seguida de um silêncio e escuridão. Esse tipo de jogo de cena afeta o público, criando no ambiente um tipo de transe.

Desta forma, através dessa afetação, o autor concebe uma relação contraditória com o distanciamento brechtiano, que delimitava o envolvimento para incitar uma ação mais engajada politicamente. Zazzali (2008) acredita que os atores em *The Brig* tiveram uma dualidade performativa, pois ao mesmo tempo em que induziam a um "transe hipnótico", também mantiveram o foco do personagem em primeiro plano:

> Seus movimentos repetidos, gestos, sons do palco e expressões vocais possuíam uma qualidade altamente estilizada, que simbolicamente ressaltava a rotina da prisão militar,

> em por extensão, o que representava de uma maneira sócio-política. Cada movimento "stacatto", gestos afiados, a marcha do grupo e os gritos violentos, servindo à dupla função de se tornar visceralmente chocante ao espectador, e ao mesmo tempo fazendo com que ele/ela reconheça as técnicas que compões o trabalho de intérprete, tornando assim uma dialética afetiva, apelando para o público as faculdades primal e cerebral (p. 10).

Desta forma, ao mesmo tempo em que a estética do espetáculo abria espaço para a improvisação, também exigia desempenho e excelência em ações marcadas com o objetivo de conscientizar e afetar. Mesmo assim, a improvisação era um ponto forte do espetáculo, garantindo certa liberdade aos atores dentro das regras pré-estabelecidas e cenas ensaiadas. Outro aspecto que o Living cativou dos conceitos de Artaud foi a questão da anarquia. Para Artaud, a anarquia seria o suporte da poesia no teatro, desde que ela conseguisse colocar em questão a relação entre cada corpo, objeto e sua significação.

A comoção física criaria o encantamento através da atuação ativa das entonações. Desta forma, o teatro encontraria o sentido mítico de Artaud.

> Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a conseqüência de uma desordem que nos aproxima do caos. (Artaud, 1933, p.42).

Podemos notar que havia sentido na união dos dois grandes teóricos, como questiona Zazzalli. Ambos eram influências fortes ao teatro da época e se aproximaram nesse espetáculo. Em relação à contradição, *The Brig* expressava ideias anarquistas através de cenas radicais de violência e opressão. O espetáculo ilustrava o total desrespeito com a liberdade pessoal através da rotina dos prisioneiros submetidos a regras desumanas diariamente. Esse tipo de norma aniquila a parte sensível e o discernimento do ser humano, levando-o a um estado de obediência cega. O anarquismo e a busca da liberdade se tornavam, então, quase uma necessidade. Durante as duas horas de espetáculo, as ações repetitivas tornavam o espetáculo um ritual cuidadosamente construído, baseado numa ‘frenética intensidade’ (Gilman, Masks apud Marrs,1984, p.165).

Para Sainer (1975), *The Brig* explorou a crueldade proposta por Artaud. Nesse teatro, o corpo deveria expressar mais que a palavra, desgastada e sem originalidade. O

corpo estaria unido e entregue à alma de forma consciente. O espectador se sentiria inserido no espetáculo, de forma total. Desta forma, o teatro assumiria seu caráter ritualístico e mágico. O espetáculo também continha impulsos derivados do dadaísmo (ruptura com as formas expressivas tradicionais, tratando a violência como absurdo) e surrealistas (uma contradição entre o sonho e a realidade, banindo o realismo e afetando o público de forma intensa).

Para Artaud (1933), o teatro ocidental seria limitado por se basear apenas no diálogo. O diálogo para ele, não deveria pertencer ao teatro e sim ao livro. A cena deveria trabalhar o aspecto físico, completando-se com o que chama de linguagem concreta:

> Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (Artaud, 1933, p.36).

Na preparação de *The Brig*, os atores passaram por um treinamento físico violento, previamente discutido e aceito por todos os membros do grupo. A ideia era viver momentos reais de opressão, para conhecer a submissão a fundo e poder clamar pela liberdade.

> Eu não sou livre. Há uma estrutura na minha mente que me aprisiona. Esta estrutura é o mundo. Eu obedecer a certas leis. Eu poderia ser punido. Eu não posso agir de acordo com os meus desejos sexuais. Não consigo encontrar os recursos que preciso para criar minha arte. Eu não posso parar a guerra. Eu não posso viver sem dinheiro. Eu disse que essas estruturas estão em minha mente. No entanto, as prisões, as paredes, a polícia, sistemas monetários, as fronteiras, os tabus, são todas as estruturas da sociedade. Mas a minha mente é, nossas mentes são, a sociedade (Trecho da peça).

Para Julian Beck, *The Brig* era emblemática por mostrar as ideias avessas ao anarquismo, ao contrário do que o Living Theatre costumava trabalhar. Os outros espetáculos ilustravam a busca pela liberdade, mas *The Brig* mostrava o oposto disso, com cenas de prisioneiros desumanizados que deixavam de pensar por si próprios, contando com que os guardas pensem por eles. As regras a serem cumpridas eram:

1- Nenhum prisioneiro pode conversar entre si, somente para o guarda com o tom apropriado e a seguinte saudação: “Senhor, Prisioneiro número tal pede permissão pra falar, senhor”.

2- Nenhum prisioneiro poderia passar das linhas brancas das entradas e saídas sem permissão.

3- Quando não solicitado o prisioneiro deve, em todos os momentos, ler o Guia para Fuzileiros Navais, em posição de sentido em frente de seu beliche.

4- Nenhum prisioneiro deve sentar-se em nenhum momento, a menos que seja necessário para a conclusão de uma tarefa atribuída.

5- Não é permitido ficar parado em pé. O prisioneiro deve correr ou trotar.

6- Os cabelos dos prisioneiros serão cortados de forma idêntica, em um curto escovinha.

7- Os uniformes devem ser idênticos.

Não havia um enredo totalmente definido, apenas a estrutura das regras da rotina da brigada. Para algumas infrações, havia a punição física real de um soco no estômago. Além das punições físicas, havia as repressões emocionais, humilhações e a obrigação de exercícios fatigantes sem fim. Os atores ficavam separados do público por uma cerca de arame. Nos ensaios foi utilizado o treinamento dos fuzileiros navais, onde os atores aprenderam a caminhar em passos medidos, cantar metricamente, ter medo de outro homem que tenha a insígnia superior, a obedecer e a dizer “Sim, senhor” e aprenderam a falar mecanicamente.

Durante os ensaios também havia regras rígidas a serem cumpridas: os atores tinham que chegar cinco minutos antes do ensaio e estarem nos seus lugares. Ao começar o ensaio, aqueles que não estivessem na cena deveriam permanecer no auditório, prontos para serem chamados. Não havia conversa nem pausa para comer durante o ensaio. Trotta (2008) cita que dentro das regras disciplinares para os ensaios, havia um “pedido de misericórdia”, uma pausa de cinco minutos para quem se sentisse “no limite da tolerância”.

> Pouco a pouco a atmosfera dos ensaios fica carregada de hostilidade e cada um se isola em seu mundo. Desta forma, o Living consegue experienciar a desumanização da carceragem e obter a "presença sacrificial" do ator, termo de Artaud que Judith e Julian passarão a empregar com frequência. Se, nos primeiros anos, eles concebiam o espetáculo com antecedência, aos poucos começam a deixar encenação emergir do contato cênico com o texto e, nos anos 60, Malina deixa progressivamente a criação a cargo do ator (Trotta, 2008, p. 43).

Marrs(1984, p.119) descreve que muitos atores precisaram de atendimento médico por causa dos frequentes socos no estômago que recebiam como punição. A dor precisava ser real, Malina e Beck não queriam se sentir ilusórios como se sentiram nas montagens anteriores. A violência era real e fazia todos ficarem com medo do processo. A dor dos golpes precisava ser verdadeira para que o público sentisse a experiência dessa violência. Um tipo de dor catártica, que provocasse uma resposta física no espectador. Duas realidades existiam: as regras e a improvisação. Esses dois elementos contraditórios criaram um ambiente muito diferente dos espetáculos de teatro convencionais. Como as regras eram decididas coletivamente, esses dois aspectos fazem parte da criação coletiva.

> Os atores de The Brig diziam que estava acontecendo algo especial ali, no palco, na jaula, algo que não havia acontecido em outras obras. Todos os anos que os atores falavam sobre reinventar cada momento (todas as provas e exercícios compilados por Stanislavski e sua escola), estávamos nos enganando. Fazê-lo real: a viagem real, física, inventada de um momento para o outro, a realidade, a realidade que está sempre mudando e criando-se, a necessidade de realidade (vida) nesse período de alienação; a improvisação como sustento que faz viver a realidade no palco. Nunca seria possível improvisar novamente. Teríamos que construir obras com formas soltas para continuarmos descobrindo como criar a vida em vez de nos limitar simplesmente a repeti-la (Beck, 1974, p.97).

O espetáculo se tornou um sucesso absoluto de público. Mesmo com o sucesso de *The Brig*, os problemas financeiros do grupo aumentaram. Depois de muitas tentativas de pagar as dívidas, tentando sempre fazer acordos com os credores para continuar apresentando, eles tiveram que desistir temporariamente das apresentações, após a Receita Federal fechar o teatro por uma multa de vinte e três mil dólares mais juros (Marrs, 1984, p.37).

Na noite seguinte do despejo, os atores invadiram o teatro e reencenaram o espetáculo, entrando por uma saída de emergência que não tinha sido trancada. Os funcionários entraram antes da apresentação e se recusaram a deixar o público entrar, mas os quarenta espectadores tentavam freneticamente pular janelas e escalar pelo

telhado. Vinte e cinco pessoas foram presas, acusadas de impedirem os policiais o exercício de suas funções.

Houve um julgamento onde Malina e Beck recusaram advogados. Na sessão, tiveram testemunhos de caráter positivos de pessoas como Tenessee Williams e Edward Albee. O casal nunca admitiu nenhuma irregularidade, só reconheciam problemas nos impostos. Eles foram considerados culpados por falta de pagamento dos impostos federais e por enfrentarem policiais. A pena máxima seria vinte e seis mil dólares de multa e dezenove anos de prisão para Beck e quase onze mil dólares de multa e oito anos de prisão para Malina. Mas a pena final foi a prisão do casal, Beck foi condenado a 60 dias e Malina a 30. Depois do tempo em que passaram encarcerados, eles voltaram a ensaiar para apresentar o espetáculo em Londres em 1964.

Foi criado um filme com cenas de *The Brig* para o cinema, dirigido por Jonas Adolfas Mekas. Foi gravado em um teatro em poucas horas, custou cerca de 800 dólares. Judith e Julian gostaram da produção, por sentirem que o filme captou o espírito do espetáculo. *The Brig* foi montado novamente em 2007.

3.2.1 **Viagem a Europa**

Para Marrs (1984, p. 42), toda essa situação opressora que o grupo passou durante as apresentações de *The Brig* e a prisão dos fundadores criou um desânimo nos membros do Living. A apreensão do teatro e a punição com os impostos foi praticamente uma metáfora de toda a violência exposta no espetáculo. Toda essa situação criou uma negação ainda maior do grupo em relação a todo tipo de autoridade, ao confirmar as ideias que o sistema monetário era um inimigo, e estaria estrangulando os esforços criativos dos artistas.

A partir deste momento, eles nunca mais voltaram a trabalhar em um espaço físico permanente, e não fizeram mais espetáculos sem alguma mensagem política e militante. O Living Theatre passou a ter sua característica nômade, como se o grupo tivesse passado por uma revolução. As dificuldades e experiências vividas foram criando os ideais permanentes do grupo.

Com o fechamento do teatro da rua 14ª, muitos grupos teatrais estadunidenses acreditaram no fim do Living Theatre, e escreveram diversos artigos a respeito da morte do grupo nas mãos do governo, demonstrando tristeza pela perda de um grupo tão importante.

Malina e Beck estavam dispostos a tomar outro rumo para o grupo, para fazer outro teatro, não dependente da angariação de fundos constantes, por mais que eles não soubessem ainda que rumo tomar. Membros de alguns países europeus demonstravam interesse na presença do Living, e eles aceitaram um convite para se apresentarem por seis semanas no *Mermaid Theatre* em Londres. Foram no verão de 1964, com mais vinte e quatro membros do grupo.

O número de participantes do grupo sempre oscilou. Caso uma pessoa não pudesse participar de uma performance, outra participava. Muitos membros da família e vários outros amigos fazem parte do grupo em alguns momentos. O grupo já contou com sete membros e também já contou com a participação de cinquenta e duas pessoas.

Em setembro de 1964, o Living Theatre começava sua primeira temporada de *The Brig* no *Mermaid Theatre* em Londres. O contrato era de seis semanas, mas foi cancelado sem explicação após quatro semanas. Mesmo sem saber o motivo do cancelamento, Malina e Beck acreditavam ser algum tipo de intervenção extra-oficial dos Estados Unidos. Em outubro, não tendo mais nenhum compromisso na Inglaterra, o Living viajou para outros países europeus.

Em Paris, o Living criou o espetáculo *Mysteries and Smaller Pieces*, no Centro Americano, apresentando para estudantes e artistas. O grupo decidiu apresentar em uma noite de entretenimento em troca de um espaço para ensaiar. Eles estavam trabalhando com *Frankenstein* e *The Maids*, mas não queriam apresentar nenhum desses espetáculos, nem *The Brig*. Decidiram fazer o teatro de uma forma mais livre, onde era decidido um roteiro para a apresentação da noite, que era livre para improvisações. Um dos atores do experimento era Lee Worley, um membro do Open Theatre que ensinou alguns exercícios para o Living, desenvolvidos por Joseph Chaikin, um dos criadores do Open. O teatro livre e improvisado durou mais de três horas, sendo levado para fora do auditório, no saguão e na rua.

Mysteries and Smaller Pieces consistia em cinco cenas, tratando de temas como o dinheiro, a guerra do Vietnã, exercícios baseados na yoga. Nesse espetáculo, utilizavam também um *raga*, incenso, velas, pedidos de liberdade, interações com o público, improvisações de gestos e sons.

Mysteries foi apresentada 265 vezes, todas de formas distintas, e causou grandes controvérsias na Europa, pois uma parte do público gostava muito e outra detestava. A performance foi proibida em vários lugares, por causa da nudez e da nítida ideologia anarquista de negar as autoridades.

No final de novembro, o Living foi pra Bélgica ficar em uma casa de campo emprestada a eles para passar o inverno. O nome do local era *Heist-sur-Mer* na costa Belga e ficaram por lá até o final de fevereiro de 1965. As dificuldades financeiras fizeram o grupo passar por uma experiência que o fortaleceria para as próximas criações, de forma física e psicológica.

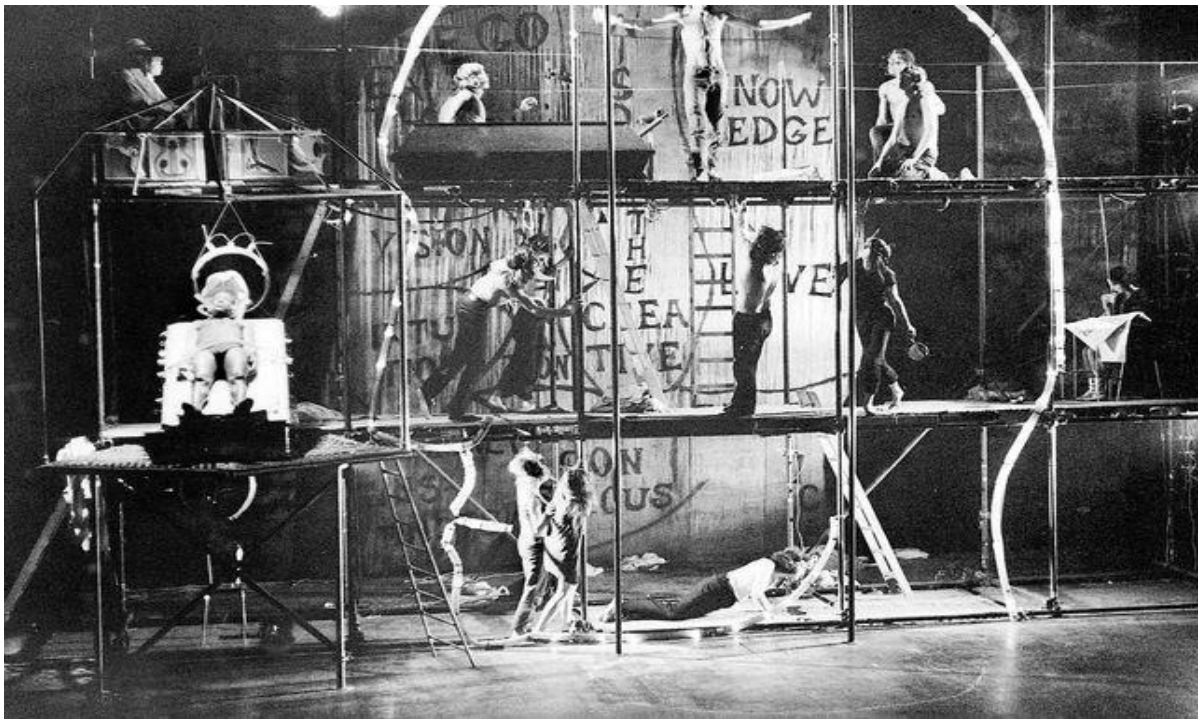
Durante a estadia dos membros do grupo no *Heist*, Beck e Malina voltaram para os Estados Unidos para cumprir as penas de prisão que estavam pendentes. Beck ficou em Connecticut e Malina em New Jersey. Enquanto cumpriam suas penas, trabalhavam também em novas criações, como *As Criadas* escritas por Genet. Através do serviço postal, Malina pensava na direção do espetáculo e Beck direcionou o andamento dos ensaios para o grupo em *Heist.* O espetáculo *As Criadas* estreou em Berlim em fevereiro de 1965.

As Criadas era baseado em uma história real de duas irmãs que se revoltam contra seus empregadores. O Living utilizou a primeira versão da peça traduzida por Bernard Frechtman, porque "era muito mais revolucionário do que o outro, e as dimensões e os rituais haviam sido reduzidos da segunda versão (Marrs, 1984, p. 46)". Beck considerou na época a mais bela produção do espetáculo. O Living Theatre apresentou *As Criadas* por três anos seguintes em sete países.

3.3 FRANKENSTEIN

O próximo espetáculo montado foi *Frankenstein*, que estreou em setembro de 1964 em Veneza. Essa era uma peça que Judith Malina queria fazer há muito tempo. O processo de criação começou em um porão em Londres, baseando-se em inspirações como o mito de *Frankenstein* em romances, filmes, no monstro mitológico Golem, o filme "Tempos Modernos" de Charlie Chaplin e "Metropolis" de Fritz Lang, como narra Marrs (1984, p. 48).

Figura 4 - Estrutura do cenário do espetáculo *Frankenstein*



Fonte: http://www.24heures.ch/vaud-regions/1968-antigone-frankenstein/story/15621551

Frankenstein é um espetáculo não linear dividido em três atos, que trata do tema do "monstro" da sociedade, que seria fruto do sistema violento. Na montagem do Living, o cenário foi disposto em células, visível individualmente e conjuntamente.

Beck mandou uma carta para o diretor da Bienal em Veneza, em 1965, um fórum internacional para as artes que poderia financiar parte da produção e bancar a estreia. Tytell (1997) cita trechos dessa carta, onde Beck expõe que o Living está trabalhando em *Frankenstein* há mais de um ano, e que não há texto escrito para a peça, explicando o processo de criação coletiva:

> A ação, as palavras, os efeitos serão todos criados pela companhia, trabalhando em conjunto, com as técnicas que desenvolvemos entre nós. Eu planejo um espetáculo elaborado com muitos efeitos visuais, musicais e mecânicos, mas sem um texto definido. O tema - a tentativa de criar a vida a fim de criar servos para o homem, a tentativa de eliminar a necessidade da luta pela sobrevivência neste mundo e os efeitos trágicos desse tipo de pensamento - parece-nos particularmente apropriado para esta fase de desenvolvimento do homem. (carta Julian Beck – Tytell, 1997, p.208- tradução livre).

Beck além de escrever sobre os efeitos sonoros e visuais do espetáculo, também inclui a questão do trabalho com as teorias de Artaud, com um teatro não literário baseado na perspectiva de um acontecimento teatral que seria uma crítica à sociedade através do ritual e horror. A palavra não é utilizada dando forma a uma narrativa, apenas em pontos necessários, criando impressões e sensações no espectador.

Frankenstein foi um espetáculo instigado pelas tendências vanguardistas dadaístas e surrealistas. Criou uma suprarealidade surrealista, um ambiente ao mesmo tempo onírico e pesado, cheio de ruídos, imagens distorcidas e movimentos ilógicos. Mostrou de forma radical a instabilidade da humanidade em relação às relações sociais, classificando o ser humano como uma espécie de monstro, que age sem pensar dentro do sistema capitalista violento.

A linguagem expressiva em *Frankenstein* estava na força dos movimentos, sons e imagens, à maneira de Artaud (1933).

> Compreende-se portanto que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir (Artaud, 1936, p. 77)

Frankenstein coloca a questão metafórica da construção do homem deformado, fruto do sistema, impulsionado por forças militares, sociais, morais e econômicas. A sociedade era vista como um monstro coletivo, adulterado e violento. Para Tytell (1997, p. 242), a montagem reflete esteticamente essa questão e coloca a pergunta impossível de responder: como resolver o sofrimento humano?

Uma das inspirações mais importantes para a criação do espetáculo foi o romance *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley, filha da feminista, pacifista e anarquista Mary Wollstonecroft. O texto continha muitas mensagens anarquistas.

Frankenstein buscava transformar o mundo através da modificação dos indivíduos, mas a sua forma pesada e complexa acabava confundindo o público. *Frankenstein* era o exemplo do homem que precisa ser modificado, o homem deformado e monstruoso que fazia mal à sociedade.

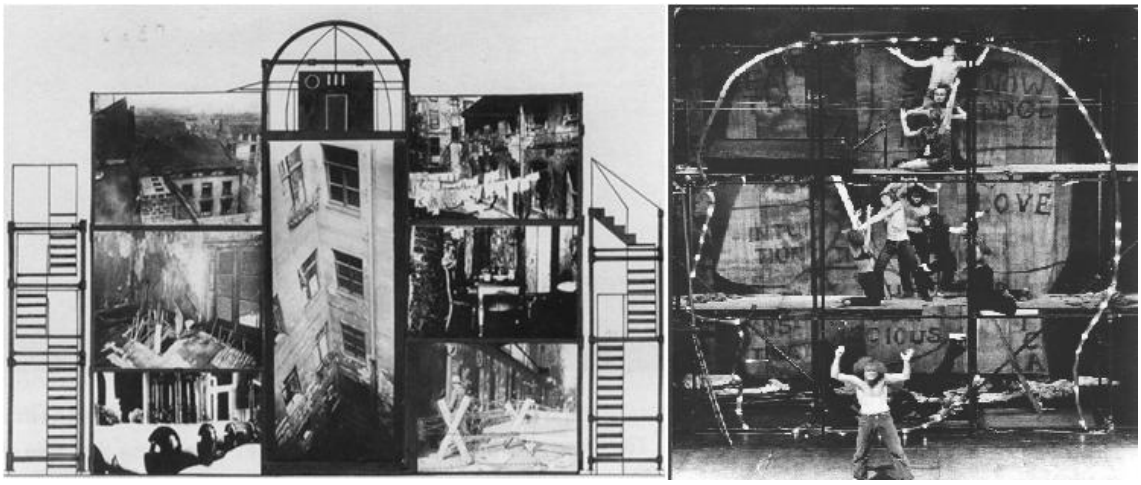
Normalmente críticos e teóricos de teatro encontram dificuldades para descrever *Frankenstein* por ser uma montagem não-linear e com partes longas e muitas vezes indecifráveis. Dividida em três atos, a versão final durava perto de três horas. Três versões foram feitas desde a estreia em Veneza. A primeira tinha quase seis horas, a segunda foi no verão de 1966, no Festival Cassis, na França, e a terceira em 1968, em Dublin, de acordo com Marrs (1984, p.49).

Lopes (2000, p.20) descreve o cenário de Julian Beck como um dispositivo cênico impressionante: o cenário, feito de estruturas metálicas com três andares, estava dividido em quinze partes (células), amarrado com tubos metálicos. Escadas e passarelas ligavam as células e andares, onde o espetáculo acontecia. Um cenário inovador, ativo e funcional, dando diversas possibilidades de mobilidade aos atores durante as cenas. O espectador tinha uma espécie de "multivisão", podendo ver cada célula e o todo ao mesmo tempo, criando uma visão panorâmica entre o mundo real e ideal. O espectador:

> [..] assiste a tudo o que está acontecendo na estrutura do cenário (o mundo), cada célula podendo apresentar uma ação diferente, e essa visão de conjunto é fundamental. Ela permite que o público perceba as relações que o grupo está estabelecendo entre os diversos fatos, o que para eles é mais importante que a própria história que estão contando. Ou antes, a história já é conhecida de todos, funcionando como um mito. A originalidade do espetáculo está na sua ligação com a gênese de uma nova humanidade (Lopes, 2000, p. 21).

Essa estrutura da cenografia do espetáculo foi inspirada em Piscator. Como vemos na imagem a seguir, podemos notar semelhanças na estrutura dos níveis, camadas e escadas. Piscator foi o autor de técnicas cenográficas revolucionárias em seus estúdios de pesquisa, criando "[...] uma série de impactantes espetáculos multimídia, que se valiam da montagem simultânea de discursos reais, trechos e notícias, fotografias e sequências fílmicas (Silva, 2008, p.21)". Nota-se a semelhança no plano da visualidade:

Figura 5 - Cenário de *Piscator e Frankenstein:*



Fonte: http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-teatro-erwin-piscator-1893-1966
http://bam150years.blogspot.com.br/2012/04/hey-did-you-find-my-underwear-in.html

A linguagem cênica criada pela cenografia permite o espectador uma visão impressionante do espetáculo, dando ao mesmo tempo informações sobre o macro, onde tudo se passa como uma grande máquina e do micro, onde cada célula se manifesta particularmente.

Marrs (1984, p. 49) descreve a primeira parte de *Frankenstein:* inicia-se a cena com meia hora de meditação por quinze atores sentados em uma enorme estrutura de ferro, cada ator em um cubículo. Ouve-se uma das vozes que soa como uma cabine de controle anunciando o espetáculo. A meditação do inicio da cena tem o propósito de tentar fazer levitar uma atriz que está no cubículo do centro. Depois de três minutos contados, percebem que ela não levita e prendem-na em um caixão. Um personagem grita "Não!", mas é aprisionado e enforcado em um dos cubículos superiores. Outro personagem é exterminado em um tipo de câmara de gás.

Cada personagem morre, um por um, de formas diferentes. Sobram somente dois personagens vivos. Os corpos dos outros permanecem em cena. Frankenstein então usa partes dos corpos para criar seu monstro. Todos os corpos tremem e tomam vida em uma enorme criatura balançando na estrutura de metal.

Nesse ato, são mostrados os motivos que levaram Frankenstein a criar o monstro, ao mostrar a violência e crueldade do mundo em cada célula do cenário, ao apresentar as mortes violentas e as características e dificuldades dos laboratórios científicos na tentativa de vencer a morte.

> A revolução violenta estoura na prisão do mundo. É a solução final de Victor Frankenstein, sua ultima tentativa desesperada de resolver a questão de: como podemos acabar com o sofrimento humano? E o mundo inteiro arde; e das cinzas se forma de novo a Criatura, e ameaça, com um FARO e uma rede, a todo mundo. De repente, muda: a Criatura deixa cair a rede e o FARO, levanta os braços ao céu, sua cabeça aponta pra cima, a Humanidade vive, há esperança. Porque cremos que o milagroso ocorrerá de algum modo. Porque se fazemos arder o mundo na revolução, com violência, então só um milagre, uma transformação, proporcionará vida. A Criatura, ao final do primeiro ato e do terceiro ato, está formada por corpos mortos que são as vitimas da estrutura social. A criatura que se forma com os corpos carbonizados no final do terceiro ato é na verdade nós mesmos, mas assim como nós mesmos, ao final de uma revolução violenta, estaremos carbonizados, aterrorizados, desfigurados, prontos para assustar e ameaçar, para que só a mutação possa nos salvar (Beck, 1975, p.16).

As atividades do Dr. Frankenstein são divididas em três bases filosóficas, Freud, Paracelso e Wiener. Cada cientista dita ao doutor as premissas do corpo humano. “Freud: o impulso vital vem dos órgãos sexuais. Paracelso: a glândula pineal é o centro da alma e do impulso básico da vida. Finalmente, Wiener: é preciso ligar os eletrodos ao cíclotron para que haja impulso elétrico (Lopes, 2000)”.

Os atores dentro das células formam uma grande criatura, com auxílio de tubos plásticos iluminados, criando uma grande figura em contraluz. A cabeça da criatura fica no terceiro andar, o corpo no segundo e as pernas no primeiro.

No segundo ato, os atores ligam lanternas no escuro, e um duplo da criatura é revelado como o seu ego. Esse duplo interage com os cubículos, que representam faculdades da mente: Instinto animal, sabedoria, amor, intuição, conhecimento. Depois de um naufrágio, cada faculdade da mente transforma-se em um personagem da mitologia grega. Muitos personagens interagem. Depois de um monólogo, Dr. Frankenstein acorda e vê que a criatura fugiu e chama a polícia para encontrá-lo. A criatura estrangula um policial.

A Criatura torna-se então uma grande cabeça, formada pelos corpos dos atores e os tubos iluminados, ocupando os três andares da estrutura. Lopes (2000) relaciona essa imagem com o cenário da montagem de Ernst Toller *Oba, estamos vivos!,* encenada em 1927 por Piscator, onde o perfil de um rosto se projetava no fundo do cenário. Lopes

não cita essa referência como uma retomada de ideia ou cópia e sim uma citação, como foi ilustrada anteriormente.

A cabeça da criatura situa a ação e várias outras ações se dão nas células que a compõem: sonhos, realidade, mitos cretenses, ao mesmo tempo em que uma atriz lê notícias de um jornal. A lenda de Buda é representada, símbolo de elevação espiritual.

Já inteiramente formada, a Criatura se desprende e vai descobrir o mundo. A partir desse momento, um ator que a representa. Elementos da cabeça (sempre ali na estrutura) expulsam, por assim dizer, o ego da Criatura e é ele quem vai passar a encarná-la. A Criatura fala, associando a descoberta do verbo à consciência de que ela é – e durante seu discurso, outros atores que continuam nos cubículos da estrutura, interpretam com gestos as ações que são contadas. A última ação é um assassinato. O segundo ato termina com um único foco de luz sobre uma atriz no centro da estrutura, simbolizando a imagem da morte.

No terceiro ato, a estrutura de ferro é transformada em uma prisão. Em uma rebelião, Frankenstein mata guardas, coloca fogo na prisão, matando todos os presos. Faz-se um silêncio profundo, depois se ouvem gemidos agonizantes. A criatura é remontada pelos atores e ouve-se uma contagem regressiva. A silhueta levanta os braços em um gesto de paz e amor. A cortina se fecha.

Julian Beck (1974) refletiu sobre os objetivos da montagem de *Frankenstein*:

> A competição: o dinheiro e a autoridade fortalecendo-se cada vez mais ao mesmo tempo que os revolucionários vão aumentando e tornando-se mais fortes. Estamos competindo com um computador mecanizado: o Monstro *Frankestein* que criamos para resolver todos nossos problemas – e esse monstro *Franskestein* na realidade nos controla. Mas o monstro se deteriora conforme cresce. A questão é se podemos sobreviver a sua morte em que ameaça arrastar tudo consigo. A retórica utópica está nos implorando e encorajando a sair da armadilha da revolução industrial: a poesia utópica procura transformar a consciência, não nos deixando esquecer nunca da fome, mas nos dizendo para ir mais além da supervivência, mais além inclusive dos êxitos do socialismo: revolução total. O sonho utópico unifica nossos objetivos (p.76).

Marrs (1984, p.124) acredita que *Frankenstein* buscava responder a pergunta de *The Brig:* onde está a fonte do mal no homem? *Frankenstein* retrata a monstruosidade da espécie humana, formadora dessa sociedade violenta. Durante o processo de ensaio,

os atores confessaram seus delitos pessoais, na busca de encontrar o mal que existe dentro de cada um, dando um caráter autobiográfico à produção.

No processo de criação, os atores se identificavam com os personagens que desempenhavam, uma vez que os papéis foram criados a partir de suas características e traços pessoais. Muitos dos papéis eram representações abstratas ou alegorias, como as diversas funções da mente: o criativo, o erótico, o instinto animal, o subconsciente, a morte, a visão, o ego, etc. Muitos efeitos sonoros foram empregados, como sinos, o som do vento, das ondas. O corpo dos atores era utilizado para representar visualmente esses efeitos, representando personagens históricos, alegorias e personagens fictícios com traços autobiográficos, através de uma linguagem onírica. Em muitas das cenas, havia direta relação com o público. Em uma das cenas, vítimas fugiam para o auditório e eram perseguidas, criando um ambiente tenso na plateia.

O processo do espetáculo tornou-se uma criação coletiva. Os experimentos realizados com *Mysteries and Smaller Pieces* no ano anterior agora se aprofundavam, através de técnicas diversas, como as desenvolvidas por Joseph Chaikin.

Durante a criação, o coletivo de atores baseou-se nos materiais de apoio do mito de *Frankenstein,* criando um material inédito relacionado com as próprias ideias e aspirações. Além do aspecto autobiográfico, havia espaço para a improvisação.

Essa abertura poderia tornar o processo da criação coletiva penoso pois nem sempre tudo dá certo como esperado. Muitas cabeças pensando ao mesmo tempo podem causar discordâncias de direção do processo. Magaldi, ao escrever sobre o processo de criação coletiva no Living Theatre, diz:

> Quais as conseqüências dessa estética? Antes de mais nada, não é simples realizá-la. Em seu livro sobre *The Living Theatre*, Pierre Biner observou que o conjunto não havia chegado ainda, em 1968, a uma encenação "anônima", como gostaria, e que Judith Malina e Julian Beck assinavam sempre as montagens. Julian Beck esclareceu que eles estavam no caminho. .*Frankenstein* foi, posso dizê-lo, realizado coletivamente. Apenas, nas cinco ou seis últimas semanas antes de Veneza, não era mais possível ter 25 encenadores. Era preciso juntar os pedaços do *puzzle"* (Pierre Biner, 1968 apud Magaldi, 1994).

No processo de criação, foram necessárias muitas horas de discussão entre os membros do grupo para debater sobre os diferentes conceitos. Em busca de uma ligação

e unificação, as conversas transformavam-se quase em uma espécie de terapia de grupo, de acordo com Tytell (1984, p.209).

O processo de criação coletiva era complexo. O primeiro e maior desafio do grupo foi uma lição elementar anarquista, uma interação e criação de uma consciência mútua baseada na comunicação sem se magoar ou ser competitivo (Tytell,1997).

Nem todos os atores estavam prontos para um trabalho tão intenso, esta iniciação intelectual tão árdua na criação do novo teatro. Por causa desses atritos e diferenças de opinião, alguns dos membros norte-americanos desistiram do processo e foram substituídos por atores europeus.

Na criação de *Frankenstein*, por mais que o processo buscasse ser uma criação coletiva, Judith Malina e Julian Beck mantiveram de certa forma a direção.

Frankenstein pode ser visto como verdadeiro acontecimento. Lopes (2000) avalia a riqueza visual, a exploração da cena à italiana de forma quase inédita, o trabalho do ator com o espaço, ao inscrever nele o seu corpo. Tornando-se um elemento de força que expressa a liberdade. *Frankenstein* desmistifica a linguagem, impulsionando a imaginação e relação entre ator e público, levado nessa experiência que ultrapassa o entendimento.

Após *Frankenstein*, o Living Theatre continuou viajando, vivendo de modo nômade e se hospedando em locais diferentes por poucas semanas no seu ônibus Volkswagen. O dinheiro mal dava para a comida e necessidades básicas, os ensaios eram feitos em qualquer lugar e as apresentações para os mais diversos públicos, viajando para alguns dos países comunistas da época, incluindo a Iugoslávia, de acordo com Marrs (1984, p.48). Depois da montagem de *Frankenstein*, ficaram por mais de um ano fazendo o "Teatro Livre" e buscando uma vida mais próxima dos conceitos anarquistas.

3.4 PARADISE NOW

Paradise Now constitui-se em um processo de criação coletiva que estreou em

1968, uma montagem ousada na busca de uma transformação revolucionária. Empenhado no engajamento político, o espetáculo se tinha ação direta em relação ao público. Fazia de cada apresentação uma intervenção, forma inovadora de fazer teatro na época. Não existiam marcações definidas para as cenas, elas variavam de acordo com a participação do público.

Figura 6 - Uma das apresentações do espetáculo *Paradise Now*

Foto tirada do sítio: http://www.bigbridge.org/fictwswofford.htm

Foi considerada a montagem mais polêmica do Living, por ter as ideias revolucionárias colocadas em prática de forma radical. Tratava sobre o tema do Paraíso, da iluminação, ao contrário de *Frankenstein* onde foi tratado sobre o monstro social, dos conflitos e da violência. Nas palavras de Julian Beck: "*Paradise Now*: envolver o público em uma alegria tal que o impossível pareça possível (1974, p.139)".

Paradise Now não partia de um texto, consistia no conceito de Paraíso de cada um dos membros do grupo. Buscava-se o caminho do éden, através de uma leitura de um mapa que estabelecia oito níveis de ações necessárias para se atingir a libertação. Cada nível implicava em um ritual, uma visão e uma ação. Esse mapa foi criado a partir de práticas meditativas, longas conversas em grupo, exercícios corporais diversos e uso de drogas.

Trotta (2008) classifica *Paradise Now* como o espetáculo de criação coletiva mais radical do Living. A autora explica durante o processo de criação, os primeiros ensaios envolveram apenas conversas sobre o tema, até chegarem a um tipo de

consenso. Após dezoito ensaios, Beck continha material suficiente para criar a estrutura cênica. Buscava aprofundar a visão de paraíso dos membros do grupo, afastada dos slogans e ideias primárias divulgadas pela televisão. Ele buscava a visão pessoal de cada ator, sua contribuição particular.

> Recusando as referências externas, Julian Beck propõe que os atores tomem a si mesmos, na relação interna do grupo, como matéria prima da criação. O tema do espetáculo deve ser tratado a partir da vivência coletiva: o grupo, ao se colocar como lugar a partir do qual cada ator vê o mundo, se enuncia como autor. Mesmo sendo idealizado, proposto e conduzido por Julian e Judith, o Living funciona, estética e eticamente, como conjunto. A experiência coletiva, como modo de produção de subjetividade, se torna elemento cênico e significante, uma vez que o sujeito, no processo e na cena, é o grupo, que engloba os espectadores como metáfora de uma transformação social possível (Trotta, 2008, p.45).

Paradise Now tinha o objetivo de transformar o espectador em participante. Através do caminho pelo mapa, o participante se tornaria um ser consciente da busca da liberdade. Conscientizar os espectadores/participantes da necessidade de paz no mundo, para acabar com a fome e as guerras.

> Como fazemos a revolução, como fazemos que funcione, como alimentamos todo mundo, como detemos as matanças, como fazemos Paradise Now? Representar a Obra – Paradise Now coloca o ator frente a frente com essas perguntas entre as representações: as perguntas são a preparação dos atores para representar Paradise Now (Beck, 1974, p. 138).

O processo da sala de criação até as primeiras apresentações foi longo e buscava aprofundar o tema. Os membros do Living ensaiavam *Paradise* enquanto apresentavam o repertório de *Mysteries*, *Frankenstein* e *Antígona*, entre 1967 e 1968.. A estrutura do espetáculo foi finalizada nos outros seis meses, metade do tempo na Sicília, Itália e metade em Avignon, França.

Paradise Now foi uma autêntica criação coletiva, lidando com diversos problemas em sua concepção. O primeiro obstáculo foi chegar a uma definição comum de Paraíso para todos os integrantes da companhia, pois cada um mantinha uma opinião pessoal única em relação ao termo. Desde opiniões religiosas até questões étnicas, políticas e sociais, a saída foi buscar uma forma mais metafísica para o termo. Os membros do grupo se empenharam em fazer uma junção de todos os significados e tendências. Em seguida se esforçaram para criar um tipo de mapa para o Paraíso, que seria revelado aos poucos ao público, de acordo com Marrs (1984, p.54).

Essa montagem exprimiu grande parte da ideologia de Beck e Malina, juntamente com os outros membros da equipe. Ao viver um longo período de forma nômade, acabaram transformando a visão que tinham de si e do mundo. *Paradise* foi um espetáculo em forma de laboratório, onde cada apresentação tornava-se um acontecimento.

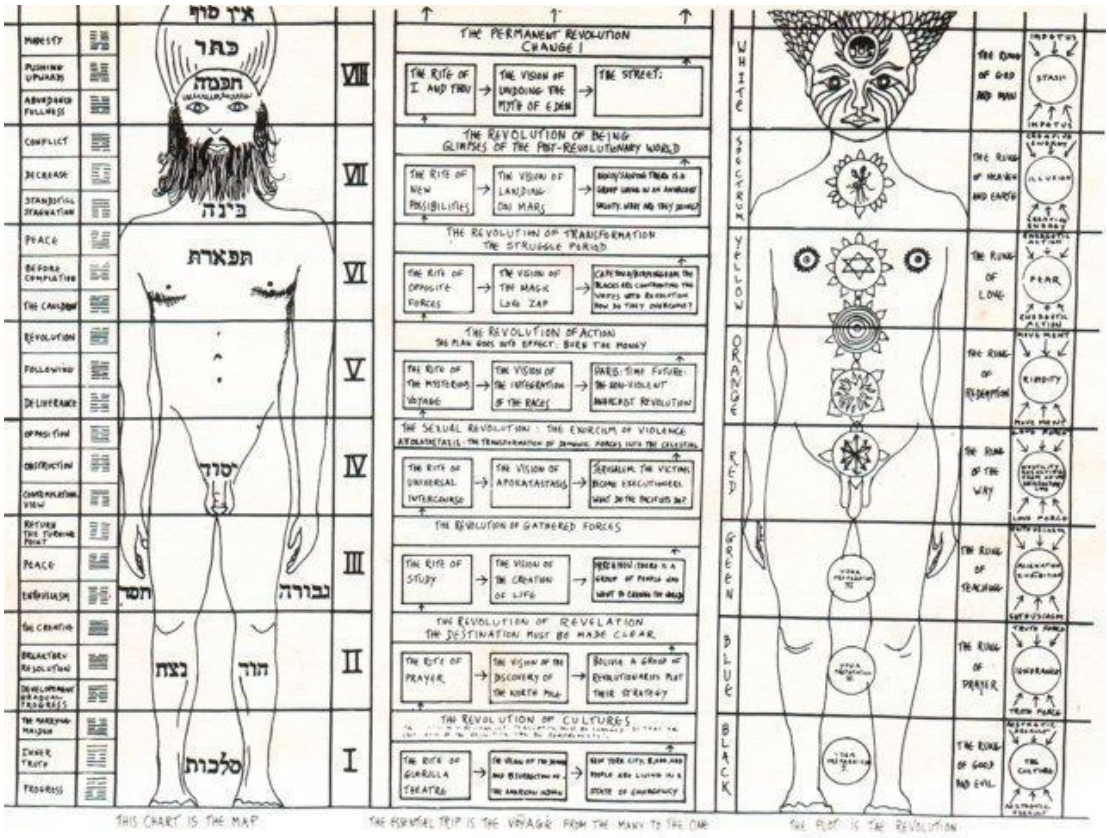
Para o Living, o espetáculo não seria mais criado em locais fechados e sim na rua, tendo uma ação direta sobre o público de forma política. Esse era o primeiro mandamento do teatro experimental proposto por Beck na fundação do grupo. Essa ação era direcionada principalmente para os jovens, indivíduos em formação que saberiam apreciar um teatro mais livre e libertário. Essa questão pedagógica era o primeiro dos 14 passos para a libertação, criado na mesma época.

> Estava claro desde o princípio que o Teatro Livre formaria parte da estrutura de Paradise Now. Mas o 'como' foi algo que permaneceu obscuro até muito tarde no processo total de construção da obra. Não seria possível fazer uma obra titulada Paradise Now e não 1, ser livre 2, liberar tudo que pudesse não ser livre (Beck, 1974, p.100).

Paradise Now foi um Teatro Livre. Um trabalho libertário que efetivou na prática todo o processo criativo inspirado pelas noções anarquistas de liberdade, permitindo a seus integrantes se sentirem livres para se expressarem com o corpo, a voz e a emoção. Além das oito fases definidas pelo mapa, a maior parte das ações era improvisada e variava em cada apresentação.

As oito fases: Fase I: A linha do Bem e do Mal; Fase II: A Linha de Oração; Fase III: A fase do Ensino; Fase IV: A Linha do Caminho; Fase V: A fase da Redenção; Fase VI: A Linha do Amor; Fase VII: A Linha do Céu e da Terra; Fase VIII: A fase de Deus e do Homem. Cada fase correspondia a um Rito, uma Visão e uma Ação.

Figura 7 - Imagem que deu origem às oito fases do trabalho do espetáculo *Paradise Now*



Fonte: http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=142&ord=91

A figura acima representa o mapeamento do caminho para o Paraíso feito pelo Living. Esse um mapa demonstra uma escada composta por oito fases, com seus respectivos ritos, visões e ações que levavam ao cumprimento de um aspecto revolucionário. O mapa foi inspirado no I-Ching, nos conceitos místicos do judaísmo hassídico, na cabala e no Tantra Yoga, de acordo com Marrs (1984, p.54).

A finalidade da ação com a plateia era levá-la a um estado de ação não violenta e revolucionária. Os Ritos buscavam propiciar a consciência e a experiência da Visão para se chegar a uma Ação. Os ritos e as ações são introduzidos pelos atores, mas desenvolvidos em conjunto com o público.

Para cada fase, foi consultado um oráculo do I-Ching. Na figura, o homem representado à esquerda é Adam Kadmom, o homem micro cósmico da Cabala. A figura humana à direita representa a ascensão da vitalidade Kundalini, uma metáfora do Tantrismo, Hatha Yoga, Raja e Mantra Yoga. O conceito dos Chakras também estava presente, incorporando os centros de física e poder metafísico, e suas ativações

buscavam propiciar a pura Consciência. Cada uma das três partes nas fases individuais representa um propósito específico: os Ritos como "símbolos ativos", as Visões como "imagens de sonho resultante dos Ritos" e as Ações como uma forma colaborativa de "liberação de energia" através da improvisação. E assim o jogo começava.

Descrição de cada Fase, por Marrs (1984, p.57-69, tradução livre):

Fase I: A linha do Bem e do Mal.

Rito I: O Rito do Teatro de Guerrilha. Na chegada do público, os atores se misturavam e escolhiam uma pessoa da audiência e dizia frases como "Eu não sou autorizado a viajar sem passaporte", "Eu não sei como fazer as guerras pararem", "Você não pode viver sem dinheiro", "Eu não posso fumar maconha", "Eu não tenho autorização para tirar a roupa". Cada uma das frases culminava em um grito coletivo, e na última, eles se despiam quando a luz apagava momentaneamente.

Visão I: A Visão de Morte e Ressurreição dos Índios Americanos. Os atores representavam os índios, se reuniam no meio do palco mal iluminado, faziam um círculo para fumar um cachimbo da paz, formavam totens. Ao som de tiros, pilhas de corpos se formavam destruindo os totens. A Visão 1 mostrava o Homem natural, sem a repressão da pompa do homem contemporâneo.

Ação I: Os atores diziam "Faça. Fale. Faça o que quiser", com o objetivo de transformar a cultura opressiva de Nova York e do mundo. Na ação, criavam-se relações individuais e coletivas com os espectadores. Quando os espectadores começavam a reagir, os atores começavam a bater no chão um ritmo de dança indiana, dançando e cantando: "Se eu pudesse ascender em você, se eu pudesse tirar você da sua mente miserável, se eu pudesse te dizer, eu lhe deixaria saber".

Fase II: A Linha de Oração.

Rito II: O Rito de Oração: Os atores se relacionavam fisicamente com o público, tocando-os. Uma tentativa de honrar a sensação de identificação universal, a santidade de todas as coisas.

Visão II: A Visão da descoberta do Polo Norte: Notas de um mapa para o British Trans-Artic Expedition 1968-1969 era lido para a plateia e ao mesmo tempo, um Polo era formado por cinco atores no palco iluminado de azul. O Polo se movimentava, girava, e atraia outros atores. O Polo perguntava para os outros atores "Quanto tempo você vai viver? O que você quer? Como isso é chamado?" Os atores soletravam com o corpo a

palavra *Anarchism*. O Polo perguntava "O que é anarquismo?" e os atores soletravam com seus corpos a palavra *Paradise* enquanto cantavam a palavra *Now!* (agora!).

Ação II: Bolívia: A ação II retratava normalmente um grupo de revolucionários traçando a sua estratégia em colinas bolivianas, mas poderia ser transformado para outros assuntos e notícias pertinentes da época, como a tomada soviética da Checoslováquia (atual República Tcheca) em 1968 e as manifestações estudantis no México. Tratava de temas de não-violência.

Fase III: A fase do Ensino.

Rito III: O Rito do Estudo: Os artistas sentados em padrão espiral no chão executavam mudras, recitando mantras criados pelos atores.

Visão III: A Visão da criação da Vida: Atores andavam sozinhos às cegas pelo palco com luz verde, até se encontrarem com outros atores e agruparem-se, movimentando-se organicamente. O tema abordado era a metáfora da criação da vida e a importância do coletivo para o indivíduo.

Ação III: Aqui e Agora: "Um grupo de pessoas que querem mudar o mundo". O texto e a localização mudavam de acordo com as notícias escolhidas, trabalhando sobre a situação política e social real do local escolhido.

Fase IV: A Linha do Caminho.

Rito IV: A Sagração Universal: Tratava sobre o tema da relação sexual, com uma pilha de corpos no centro do palco se abraçando e acariciando-se.

Visão IV: Visão do *Apokatasis*: A partir de uma pilha de corpos, formavam-se duplas onde um é o carrasco e outro a vítima. Cada carrasco atirava na sua vítima, ela caia e levantava e era baleada novamente. Todos os pares repetiam essa ação vinte vezes. Depois dessa repetição, as vítimas abordavam os carrascos com frases da Sagração da Oração, e os carrascos respondiam com as da Sagração do Teatro de Guerrilha. Os carrascos eram superados pelo amor do rito e eles se abraçavam com as vítimas. Apokatasis seria a reversão das forças demoníacas em celestiais.

Ação IV: Jerusalém. Um grupo de vítimas vitoriosas se torna algozes. Tratava-se da divisão entre árabes e judeus. "Fodam-se os judeus. Fodam-se os árabes. Foda-se significa a paz".

Fase V: A fase da Redenção.

Rito V: O Rito da misteriosa viagem. Alguns membros começavam a dispersar, outros permaneciam no centro. Um ator emitia um som para indicar que ia começar uma viagem onde ele lutaria com as forças do mal, e o elenco se reunia em volta sem tocá-lo,

acompanhando sua respiração.

Fase V: A fase da Redenção.

Rito V: A Visão da Integração das Raças.

Visão V: Sob uma luz laranja, os atores criavam um ambiente hostil em relação aos outros, se dividiam em dois lados opostos e chamavam uns aos outros de judeu/cristão, preto/branco, novo/velho, baixo/alto. Em seguida eles dirigiam as mesmas palavras à plateia. Os termos passavam do tom de hostilidade a tons de carinho e humor.

Ação V: Paris (Tempo futuro, A revolução anarquista não-violenta). Diálogos sobre as revoltas de maio de 1968 em Paris, uma improvisação envolvendo o público. O público muitas vezes respondia essa ação queimando seu dinheiro, em um protesto contra o *status quo*.

Fase VI: A Linha do Amor.

Rito VI: O Rito das forças opostas. Um ator deitava no centro do palco e os outros interagiam de diversas formas, ou agindo positivamente com carinhos, beijos ou massagem; ou negativa, chacoalhando, gritando, batendo. A concentração do sujeito era testada, ao ser forçada ao mesmo tempo em fortalecer-se e distrair-se. Esse rito foi utilizado muitas vezes em performances do Living.

Visão VI: A Visão do amor mágico Zap. Luz amarela no palco, os atores formavam um pentágono, com atitude feroz de estátuas de pedras guardiãs de templos orientais. Dentro dessa estrutura, outros atores formavam uma estátua, ladeada por quatro sacerdotes. Em frente a eles, uma vítima sacrificial. Abriam os portões e as atitudes violentas com as facas transformavam-se em bênçãos. O pentágono se desintegra. "é a visão da conquista não-violenta do Pentágono".

Ação VI: Capetown/ Birmingham (Os negros estão confrontando os brancos pela Revolução. Como eles reagirão?) Os atores levavam a questão ao público, convidando-os a lidar com o problema da revolução não-violenta confrontada com a retaliação violenta das forças reacionárias.

Fase VII: A Linha do Céu e da Terra.

Rito VII: O Rito de novas possibilidades.

Visão VII: A Visão da aterragem em Marte. A ação acontecia no espaço. Um grupo de cinco atores formava uma nave espacial que viajava através do espaço, outros atores representavam planetas e uma galáxia distante. Os atores utilizavam luzes. A nave espacial chegava a Marte e eles se fundiam. Representava o encontro com o desconhecido. Ação VII: Hanoi/ Saigon "Um grupo de pessoas vivendo em uma

sociedade anarquista. O que eles estão fazendo?" para representar a liberdade obtida pela Revolução, os atores faziam uns aos outros voarem nos braços dos outros e se abraçavam cantando: Respire, Respire, Respire, Voe! Membros do público eram encorajados a participarem. Exercício de confiança.

Fase VIII: A fase de Deus e do Homem.

Rito VIII: O Rito de Eu e Tu. Imagens de morte e renascimento eram tratadas nesse rito.

Visão VIII: A Visão de desfazer o mito de Éden. Os atores formavam uma árvore do conhecimento. Eles recapitulavam os textos significativos que foram criados pelos atores e público durante as outras fases. Então a árvore se dissolvia.

Ação VIII: A Rua. Luzes transpassavam o palco e o público. Os atores falavam o seguinte texto: "A rua. Libertem o teatro. O teatro de rua. Liberte a rua. Como o Rito do Eu e Tu e a Visão do Desfazendo o mito do Éden levam a Revolução Permanente. O teatro é na rua. A rua é das pessoas. Libertem a rua. Comece".

Paradise Now foi uma intervenção artística que acontecia de acordo com a situação do local, e a resposta dos espectadores/participantes. Não existia a possibilidade de repetição. As apresentações se baseavam nas ações e reações de quem estava presente. "*Paradise Now* se converteu na criação de uma dialética para a ação que pudesse provocar a formosa revolução não violenta anarquista. Que outra coisa poderia produzir tal alegria? (Beck, 1974, p. 140)".

A primeira apresentação ocorreu em 24 de julho de 1968. Antes de cada apresentação, os membros do Living investigavam sobre a cidade onde iriam se apresentar, tentando conhecer a realidade e criando uma proximidade real entre ator e público, de acordo com Beck (1974). Estavam na França a convite para o Festival de Avignon em janeiro de 1969, e depois foram para a Itália, pros Estados Unidos e voltaram à França em maio do mesmo ano.

Paradise foi criado para o Festival de Avignon. Mas após três apresentações a pressão política e da imprensa fez o prefeito pedir para o Living trocar de repertório e apresentar *Antígona* ou *Mysteries*. O Living propôs algumas mudanças em *Paradise*, mas o prefeito foi inflexível, não poderia haver mais nenhuma apresentação da montagem na cidade durante o festival. Malina e Beck consultaram os outros membros da companhia e decidiram fazer uma declaração pública, onde Julian Beck anunciou a retirada da companhia do festival. Continuaram apresentando *Paradise Now* em outras

cidades. Em 9 de setembro de 1968, o Living Theatre voltou para os Estados Unidos, segundo Marrs (1984, p.69).

A próxima performance de *Paradise Now* ocorreu na Universidade de Yale, na *Yale School of Drama em New Haven, Connecticut.*

As polêmicas iniciadas na Europa repercutiam nos EUA e a polícia de New Haven acompanhou de perto a performance de *Paradise Now*. Malina, Beck e mais oito membros do grupo foram detidos por exposição indecente. As mulheres do grupo também foram acusadas de incomodar um policial. Todas as acusações foram retiradas, menos a de Malina de tentar obstruir o policial.

Depois desse episódio, o Living se apresentou em Nova York no Instituto de Tecnologia de Massachusetts e o grupo percebeu que talvez estivesse sendo usado para iniciar uma manifestação violenta sobre um soldado protestando contra a Guerra do Vietnã que estava com os estudantes. A apresentação foi suspensa e na Filadélfia, Beck e outros dois membros do Living foram presos novamente.

Marrs (1984, p.70) narra que a recepção na Califórnia foi negativa. Uma série de manifestações estudantis na Universidade Berkley geraram um clima tenso, causando um confronto com a polícia, que jogou gás lacrimogêneo nas pessoas na abertura da performance. Além disso, eles não foram bem recebidos pelo público em função das polêmicas que rodeavam o espetáculo.

O Living voltou para a costa leste, tendo a mais interessante apresentação de *Paradise Now* na Academia de Música de Brooklyn. Todos esses contratempos tinham consumido a energia do grupo, tanto que Julian Beck desmaiou no vestiário após a apresentação final e teve que ser medicado, ficando no apartamento da mãe dele em Nova York para maiores cuidados até partirem novamente para Europa.

Antes de voltarem para a Europa e passaram um tempo no Marrocos. Depois foram para Espanha, Itália e França. Ao voltarem para Paris, em 1970, receberam um convite para viajarem para o Brasil.

Ao fazer um balanço em relação à trajetória do grupo desde os seus primeiros experimentos, podemos notar diversas modificações em relação à prática da criação coletiva.

Podemos observar primeiramente os conselhos de Jones sugerindo para Malina e Beck a criação de um teatro fora do palco convencional, que se importasse menos com a questão financeira da produção. Em seguida, a construção do Studio e dos outros espaços utilizados ao longo dos anos, criando uma arte teatral inovadora e preocupada

com a experimentação artística.

Beck e Malina definiram três focos para a sua prática teatral: a participação do espectador, a narrativa e a utilidade do espetáculo para a revolução. Ou seja, as preocupações sociais e políticas permearam toda sua pesquisa. Além disso, também buscava-se "encantar" o público com uma montagem esteticamente atraente.

Esse "encantamento" foi inspirado principalmente no Teatro da Crueldade de Artaud, direcionado às ações potentes e emoções exageradas, na busca de tornar o público mais participante e ativo. Dos ensinamentos de Piscator, Malina absorveu não apenas o caráter militante da ação cênica como também os ensinamentos de uma escritura dramatúrgica produzida a muitas mãos, na possibilidade de instaurar um processo horizontalizado de criação.

Também se pode notar a ênfase no aspecto processual em relação à montagem dos espetáculos. Esse aspecto foi decisivo para desfazer as barreiras entre ator e público, tanto no processo quanto nas apresentações. No período que denominaram como Teatro Livre e de Emergência, aguçaram o treinamento do ator, quebrando os antigos vínculos com as personagens e dando ensejo à auto representação. O Teatro Livre sintetizou toda a teoria anarquista, e o Teatro de Emergência aperfeiçoou essa negação da autoria com a preocupação social e a militância política.

A vivência em comunidade aprofundou outros aspectos que foram utilizados na criação coletiva. Primeiro, valorizou os princípios de auto-organização, deshierarquização das relações pessoais, propiciando o aprendizado da divisão na vida cotidiana. Segundo, criou maior proximidade com as comunidades e abriu a possibilidade para o trabalho social com o público após as apresentações. Em cada processo, buscou-se aprofundar a igualdade nas relações de trabalho, tanto no âmbito artístico quanto burocrático.

Em relação a cada espetáculo é possível encontrar diversas variações do conceito de criação coletiva. O primeiro espetáculo aqui especificado foi *The Connection.* Esse espetáculo foi criado a partir de experiências reais dos atores-performers, evidenciando o limite do subjetivo. Outros aspectos importantes foram a improvisação, com as amplas possibilidades que é capaz de propiciar e a ocupação do espaço da cena.

Em *The Brig*, o trabalho dos atores foi reforçado: não se tratava de uma representação. Os esforços, o cansaço, a desorientação, a violência mútua, os gritos e a obediência deviam ser concretas, efetivas, submetendo aos corpos o duro aprendizado de outra realidade. Foi um exercício de performance em sua plena acepção.

Em *Frankenstein* outras características foram exploradas, como a imaginação, o onírico, a criação a partir do próprio inconsciente, levando cada ator a explorar mais claramente seus próprios corpos. Esse processo foi complicado e acabou levando alguns artistas a se afastarem daquele processo, dado o grau dessa investigação.

Finalmente em *Paradise Now,* não apenas todos esses procedimentos foram empregados em modo orgânico e estruturado de forma poética como, acima de tudo, a realização foi aprofundada a partir dos elementos fornecidos por cada artista envolvido, acionando uma somatória de esforços que a ação direta inspirou e promoveu. O espetáculo era praticamente uma intervenção, unindo atores e público irmanados em um mesmo objetivo revolucionário. Em um dos atos, uma pá era entregue ao espectador, para que ele pudesse experimentar por si mesmo a textura da terra sobre a qual se falava.

O aspecto mais significativo que perpassa esse conjunto de elementos foi a desestabilização do espectador, demovido de sua tradicional posição sentada e relativamente calma para uma integração direta e capaz de alterar o rumo da cena em curso. Um grande jogo, potente e decisivo, se instaurava a cada apresentação, criando a festa e o encontro, a utopia de uma transcendência a partir do real. O Living parece ter concretizado o sonho de Artaud ou o *sobórni* de Ivanov, em uma comunhão.

Esse ato presencial de criação coletiva encontra hoje novos aportes teóricos, como o de arte relacional. Cunhada por Nicolas Bourriaud (n.1965) ao longo dos anos de 1990, a arte relacionada foi pensada como um agrupamento de práticas artísticas baseadas nas relações humanas e fundamentada na avaliação sobre o contexto social dessas interações.

Um dos aspectos mais importantes da arte relacional não está na valoração da obra em si, mas o contato humano que ela pode produzir. Cada produto artístico pode suscitar o questionamento: "Essa obra me autoriza ao diálogo? (Bourriaud, 2009, p.149)". As obras que interessam à teoria do autor são as que promovem e reforçam afetos, desencadeiam devires, engendram a imaginação de outros corpos ou fazem deslizar a imaginação para territórios inexplorados e distantes. Seria relacional a obra capaz de criar diversas interações e diálogos sociais, aberta ao incessante diálogo entre seres humanos.

Bourriaud classifica as obras de arte contemporâneas como alheias a uma ideologia ou visão global de mundo, mas ligadas às diversas formas de habitar o mundo em que vivemos, incorporando inclusive as novas tecnologias. Uma obra de arte pode

então ser classificada como “arte do encontro”, em função das trocas que ela propicia, da experimentação em tempo real e a elaboração coletiva dos sentidos. A criação coletiva praticada pelo Living atingiu e promoveu também novas formas de trocas coletivas, sobretudo ao colocar o espectador na privilegiada condição de experimentar novas possibilidades, de arriscar ser outro, de transgredir seus próprios limites e aventurar-se sobre territórios que, até então, se encontravam restritos aos artistas da cena.

4 THE LIVING THEATRE NO BRASIL

4.1 CONVITE AO BRASIL

Durante o tour pela Europa em 1969, os membros do Living Theatre passaram um período no Marrocos, no extremo noroeste da África. Durante esses meses, criaram um novo trabalho denominado *The City Absolute*, *Saturation City,* ou *Penetration City*. A proposta era apresentar um ponto de encontro em algumas cidades, ao encontro de moradores locais. Eles seriam envolvidos em atos que tinham por objetivo mudar as vibrações da cidade, criar consciência sobre o aspecto social e propor ações. Mas nenhuma dessas ações criadas foi colocada em prática. Vannucci (2015) narra uma experiência do grupo com uma tribo marroquina, chamada *gnaoua* na cidade de Essaouira. Os membros do grupo participaram de um ato onde buscavam estados de transe através de rituais com mantras, respiração e uso de maconha. Por causa do uso de drogas, foram obrigados a deixar o Marrocos em 24hs. sob a voz de prisão.

Viajaram para Espanha, e depois para Itália. Em 1969 desenvolveram as chamadas células de trabalho, onde o grupo decidiu se separar em quatro sub-grupos para dar mais potência às mensagens anarquistas e revolucionárias. Vannucci (2015) observa que discutiram a "descentralização" dos membros em quatro células com táticas diferentes de ação. Cada uma tinha uma identidade diferente: uma mais "*new age*" foi para a Índia buscar o desenvolvimento espiritual; outras duas células mais "*pop*" ficaram na Europa (uma em Londres buscando a revolução psicodélica e outra em Berlin, pesquisando o *Environmental Theatre).* Os criadores do grupo estavam quarta célula, que viajou ao Brasil, em busca da ação política desafiando o regime militar.

Em 1970, antes de vir ao Brasil, a quarta célula estava hospedada no subúrbio de Paris. Através de ideias antes desenvolvidas para *The City Absolute*, criaram o ciclo de cenas *O Legado de Caim*. A realização tinha por objetivo transmitir ideias políticas e anarquistas a todos os tipos de espectadores, desde a população mais simples até a elite. Essas ideias seriam colocadas em práticas através de ciclos desenvolvidos na rua, projetados para promover uma consciência total no público, em relação às preocupações políticas, sociais, espirituais e sexuais.

O projeto foi potencializado com a participação de estudantes da Universidade

de Vincennes. Os alunos criaram cenas engajadas sobre assuntos que os mobilizasse. Uma das cenas colocadas em prática se chamava *Death by Metro*, uma criação coletiva que durava menos de um minuto e tinha por objetivo protestar conta o aumento da passagem do metrô. Quando foi colocada em prática, vários estudantes foram espancados e detidos pela polícia, e por esse motivo os ciclos terminaram na França.

Este incidente acabou gerando um sentimento de desânimo para os membros do grupo, de acordo com Marrs (1984, p. 74). Malina e Beck então decidiram procurar outro país para levar seus projetos, um lugar que tivesse variedade social, econômica, racial e política. A ideia de vir ao Brasil apareceu em função de um convite informal que lhes fora feito por Renato Borghi e José Celso Martinez Correa, (criadores do Teatro Oficina grupo brasileiro de São Paulo). O Living Theatre veio para o Brasil em 1970.

> Sob esta luz, a viagem ao Brasil representava uma missão essencial na diáspora do Living, pois significaria a oportunidade de conhecer outra "realidade" – palavra usada nos diários de Judith e Julian a partir de 1970, em português e entre aspas, entendendo a condição de sofrimento do povo brasileiro como consequência do imperialismo europeu. Essa condição era sintetizada pelo *locus* explosivo da favela, emblema da deterioração irreversível do capitalismo e do ato insurrecional dos oprimidos que irrompem no mapa das metrópoles (Vannucci, 2015, p. 210).

Renato Borghi (2008), narra o encontro entre ele e Zé Celso com o Living. Ele explica que ambos estavam muito curiosos para conhecer um grupo que tinha sido expulso dos Estados Unidos pela sua radicalidade, sendo um grande sucesso na Europa por ter abolido o texto dramático, as personagens e toda a convenção teatral convencional que separava palco e plateia.

Tanto Borghi quanto o Zé Celso tinham muito interesse em entender mais do grupo que se manifestava contra todas as opressões. "Eles demoliam o capitalismo selvagem, o imperialismo americano, as ditaduras sob qualquer ideologia, enfim, onde houvesse opressão, o Living estava se manifestando (Borghi, 2008, p.179)". Também havia muita curiosidade pelo modo de vida comunitário, a liberação dos hábitos conservadores. Os dois brasileiros foram na casa que hospedava os membros do Living em Paris, onde foram muito bem recebidos com conversas profundas e uso de drogas. Expuseram o convite ao Brasil informalmente para tentar alguma produção do Living Theatre com o Teatro Oficina, e foram embora.

4.2 TEATRO OFICINA

No processo em que se encontravam, Malina e Beck buscavam uma realidade diferente para trabalhar, e já mantinham interesse pelo Brasil antes do convite de Zé Celso e Renato Borghi. Ao decidirem visitar o país, se prepararam estudando o português falado no país, assistindo filmes do Cinema Novo – se encontraram inclusive com Glauber Rocha (1939-1981), diretor de cinema brasileiro – e leram *Casa Grande e Senzala,* de Gilberto Freire (1900-1987), que se tornou uma obra que de referência para os trabalhos deles.

Para Malina (1986), eles vieram para o Brasil por alguns motivos:

> Na época, quando nós estávamos trabalhando como uma pequena organização de apoio ativo em Paris, Zé Celso veio até nós e nos contou sobre a situação do Oficina e todas as pressões que caíram sobre eles. E muito pouca coisa era possível na época; talvez nada pudesse ser feito. Eles foram brutalizados, suas vidas estavam em perigo, os atores estavam na prisão, teatros estavam fechados e, sendo um homem aventureiro, Zé Celso disse: "Se o Living Theater pudesse vir, poderia ser muito importante para nós". E, então, tendo muito poucos pertencentes, nós fizemos as malas e fomos para o Brasil. (Entrevista - TV Brazil - Fev. 1986).

Ao chegarem ao Brasil, começam a trabalhar com o Teatro Oficina e Los Lobos, um grupo experimental da Argentina. Silva (2006) cita que os dois membros do grupo vieram de Buenos Aires com um espetáculo sem palavras, utilizando-se unicamente da expressão corporal.

Borghi (2008) cita que Los Lobos era um grupo que também estava em crise, e pregava que a dramaturgia estava morta, o personagem estava morto, a palavra, o teatro, tudo estava morto. Faziam ensaios longos apenas com exercícios corporais.

Alguns atores do Oficina fizeram um laboratório com os dois integrantes do Los Lobos durante a montagem de "Don Juan", de Molière.

Sem contar com hospedagem para todos, os membros do Living Theatre se dividiram entre as casas de Renato Borghi e do casal Ítala Nandi e André Faria. No livro, ele narra a dificuldade em aceitar a ideologia radical em todos os aspectos, pois a filha de Julian Beck e Judith Malina fora criada em um ambiente sem nenhum tipo de repressão ou regras, portanto, fazia todas as necessidades fisiológicas no carpete do apartamento. Borghi (2008):

> Nessa altura, a filha de Julian e Judith, de uns quatro ou cinco anos, começou uma destruição sistemática da minha nova forração do apartamento. A garotinha urinava

> sobre os tapetes a todo momento. Eu ficava revoltado, mas Zé Celso me explicava que aquilo era um procedimento natural do grupo, ou seja, ninguém poderia ser reprimido em qualquer impulso, principalmente a menininha mijona. O único reprimido era eu. O Zé me dizia: Reprima seus instintos pequeno-burgueses. Que sacanagem! Era minha casa, meu Tabacow comprado a tanto custo (p. 188).

Além das dificuldades de convivência, o trabalho também não foi satisfatório. Se o encontro entre grupos pretendia a chegar a um resultado final, isso não foi alcançado, pois não foi possível unir as diferentes ideologias, as distintas linguagens de palco e as três definições do que seria teatro em um só projeto. O Living era adepto da ideologia anarquista e revolucionária e o Teatro Oficina estava em uma busca em ralação à própria forma de fazer teatro, a descoberta do corpo nu em cena, do sexo livre e das drogas ilícitas.

Silva (1981) relata as experiências do encontro do Oficina com o Living, na voz do diretor do Oficina, Zé Celso Martinez Correa. Para Zé Celso, o encontro com o Living não foi uma proposta estudada para uma nova pesquisa e sim um processo que ele chamou de "morte", algo que acabou desestruturando todo o grupo temporariamente.

A chegada do Living foi uma surpresa para o Oficina, pois não esperavam que o convite fosse ser aceito. Nesse momento, Silva (1981) relata que tanto o Teatro Oficina estava em crise quanto o Living Theatre, e ambos buscavam nesse encontro uma nova saída para os impasses particulares de cada grupo.

A convivência entre eles foi um tanto quanto dramática, explica Silva (1981). Como vemos através da narrativa de Zé Celso, o grupo estrangeiro chegou com uma perspectiva muito única de como seria esse encontro, e o Oficina não estava preparado para abrir mão de suas ideias pessoais para um grupo vindo de fora. Zé Celso diz:

> Eles não sabiam quem éramos nós e nós sabíamos quem eram eles: aquela imagem de consumo internacional. Eles têm assim um troço de uma fraternidade inicial enorme, mas então ficavam naquela confrontação (...); eles estavam passando por um processo semelhante ao nosso, mas não queriam abrir esse processo, nem nós (...). Então surgiu um troço assim, de repente o Living esperando do Teatro Oficina sendo que o Oficina era um troço que (...) para eles nem podia existir. Eles vinham de qualquer maneira com uma consciência assim puritana de salvar a América do Sul, que eles tem isso muito forte, ligado ao próprio judaísmo mesmo, ligado à cultura norte-americana (...). Então surgiu uma legítima defesa e (...) primeiro tinha sido uma maravilha, aquela paixão, que era a lua-de-mel (...). Depois aquelas primeiras discussões, assim de caráter muito sério, muito formal, discussões diárias... pelo seguinte: ou a gente entrava na deles ou nada era possível (Zé Celso, s/d apud Silva, 1981, p.73).

Essas discussões aumentavam a cada dia de ensaio, e Zé Celso não queria abrir mão da identidade do Oficina para adentrar as ideias que o Living estava propondo. O Living também não estava aberto às ideias do Oficina. Borghi (2008) também notou o olhar "estrangeiro" dos membros do Living em relação ao Oficina. Ele narra que houve uma roda e Malina e Julian decidiam quem estaria apto a fazer parte do Living, mas parecia que só as pessoas que tiravam a roupa eram convidadas. Os atores mais inteligentes e questionadores não eram chamados para participar. Tanto Renato Borghi quando Zé Celso compararam a atitude do grupo estrangeiro como uma tentativa de "catequizar" os índios, e ele não queria nem ser índio, nem ser catequizado.

> Interessava pra gente isso tudo, entende? Mas eles não assumiam isso (...) porque, quer a gente queira ou não, de qualquer maneira eles são americanos (...). Sabe o que aconteceu? Eles não são da "Nova Esquerda", mas da "Velha Esquerda", saíram dos EUA com uma formação inicial. Há 25 anos que eles vivem juntos (...) um mundo realmente muito fechado. Ou você entra nele ou não é possível nada. Agora, eles não estavam inteiros (...). Estavam, depois da crise de 68 na Europa, num processo de autocontestação. Porque pra eles é muito mais difícil assumir esse processo do que pra nós, que a gente é muito mais recente, tem muito menos estrutura. Aquele troço de eu vim morrer aqui (...). São anarquistas, também. E são profundamente idealistas e puritanos (...), vêem a coisa muito do prisma messiânico (...). Sei lá, essa atitude muda muita coisa, porque vêem o outro como coisa a ser catequisada, como alguma coisa a ser modificada. Então era no máximo a seita deles admitindo pessoas do nosso grupo, e convertidas á seita deles para se entender no processo (Zé Celso, s/d apud Silva, 1981, p.74).

Essa visão dominante criou uma barreira para os membros do Oficina aceitarem as ideias do Living, principalmente para Zé Celso. Ele decidiu fazer uma provocação e compareceu a uma reunião vestindo um terno burguês estilo "Bonnie-Clyde", e os membros do Living se chocaram com essa atitude. Zé Celso e o Oficina não queriam admitir a visão que os membros do Living tinham deles, como inferiores, como membros de um país de 3° mundo, que deveriam absorver o conhecimento norte americano e europeu e nada tinham para oferecer.

> Nós não temos nada! Porque tem um troço terrível, né? Um troço de admitir sua existência de uma certa maneira, porque eles se relacionam com todo o pessoal que chamam de 3° mundo. Aliás eu não gosto de falar no 3° mundo, porque eu não sou o 3° mundo, porque o 3° mundo é uma expressão muito deles... do europeu, do americano consumir o ciclo do hemisfério sul aqui (...). Se você não compreende aquela imagem, há uma impossibilidade total de te ver, há uma relação de opressão, opressão de cuca mesmo. Inclusive estava nessa época muito fundido economicamente. E tava gastando uma fortuna com eles. (Zé Celso, s/d apud Silva, 1981, p.74).

Depois desse confronto de ideias, houve uma grande discussão entre os grupos, e um momento de silêncio, quando perceberam que não haveria chance de comunicação,

pois as contradições eram muito grandes. Zé Celso diz que eles se apresentavam com a ideologia do anti-dinheiro mas eram um grupo caríssimo. Ao final dessa frustrada tentativa de criação, o Living partiu para o Rio de Janeiro e o Oficina ficou em São Paulo, de acordo com Silva (1981).

Um outro motivo apontado dizia respeito a Renato Borghi, que se sentia ofendido com as atitudes dos atores do Living em relação à sua atuação. Ele havia remontado alguns espetáculos do antigo repertório do Oficina para arrecadar dinheiro para hospedar os membros do Living, e eles achavam graça de sua atuação. Borghi (2008) diz que se sentia julgado de forma injusta, e fez uma batalha ferrenha para não trabalhar mais com eles.

Los Lobos, o outro grupo participante, não era muito conhecido no Brasil, era considerado um grupo com ideologia marxista, e focava seu trabalho na preparação física e formal. Formado pelos argentinos Carlos Traffic e Roberto Granados, o grupo *Los Lobos* chegou ao Brasil para uma temporada de seu espetáculo a partir de um texto de Artaud e com forte influência de Grotowski. Ficaram em cartaz por seis meses no Teatro Ipanema em 1972. Os atores também faziam aos sábados um workshop que "transmitiam a um grupo de jovens atores, os princípios do training do Teatro Laboratório, princípios que teriam 'aprendido' numa passagem pelo Instituto de Pesquisa da Arte do Ator, em Wrocław (Sodré, 2008)". O grupo saiu do Brasil durante o encontro do Oficina com o Living.

> Dois movimentos foram consolidados no final dos anos 60, a Bossa Nova e o Cinema Novo, ambos tendo "nova" ou "novo" em seus nomes. Ambos estavam procurando uma "nova" arte que incluísse nosso país e seus problemas socioeconômicos. O Living Theater, embora afinado ideologicamente com a nossa luta, tinha um processo de trabalho e uma estética bastante peculiar e teve que trabalhar sozinho, buscando sua própria alternativa em face da realidade brasileira (Ligiéro, 1990).

Ao vir para o Brasil sabendo opressões da ditadura que o país enfrentava, o Living Theatre decidiu apresentar seus trabalhos na rua. Trabalhar na rua representou um ato desafiador para a época, pois os espetáculos necessitavam sujeitar os textos à censura, esperar os cortes, submeter o ensaio ao julgamento dos censores. Qualquer apresentação na rua era proibida, e o grupo decidiu desafiar isso.

Após o AI-5 decretado pela ditadura militar, a censura aos espetáculos estava feroz, cancelando apresentações na estreia, fazendo grandes cortes nos textos, palavras e personagens, fazendo os artistas lutarem para se manter produzindo. Sem nenhuma

dúvida, tal repressão chegara ao conhecimento dos membros do Living, o que deve ter contado para que desejassem viajar para cá. “Repressão era palavra frequente na história do grupo, que então vinha estudando as raízes e razões antropológicas das estruturas repressivas da sociedade capitalista (Vannuci, 2012, p.89)”.

O assunto de maior importância para o Living em seus projetos sociais era acabar com a fome. O teatro deveria ter alguma utilidade, mostrar-se produtivo para a sociedade. O ato mais elementar do ser vivo é o comer, se alimentar. Beck (1974) questiona: Se as pessoas não têm o que comer, como vão se libertar das opressões?

O teatro levado para a rua é acessível, todas as pessoas podem participar, e por isso a finalidade de levar o teatro pra rua foi enfrentar toda a opressão.

Após o encontro com o Grupo Oficina, o Living Theatre viajou para outras cidades para projetos diversos.

4.3 LEGADO DE CAIM NO BRASIL

4.3.1 São Paulo

Alguns dos projetos do Living no Brasil chamaram a atenção pelo seu caráter artístico em comunidades que não tinham acesso a esse tipo de atividade. O projeto Favela foi um deles, onde foi desenvolvida uma criação coletiva com estudantes e encenada nas comunidades da periferia da cidade de São Paulo.

O encontro com os moradores da favela do Buraco Quente, em São Paulo, impactou os integrantes do Living Theatre, descrito por Judith Malina como:

> "O Buraco Quente e o Buraco Frio. No vale entre duas ruas duas comunidades de madeira do tipo mais primitivo. O cenário é o de total desolação/desespero, pobreza sem esperança. A coisa toda agora foi trabalhada progressivamente durante meses. O trabalho começou em Croissy - Sun - Seixe no último inverno. Então, ele realmente já começou há quase um ano; e, a este ponto, a dezoito dias dele, o espetáculo Favela não está nem mesmo pela metade … Mas ele permanece sobre uma base firme. Como se minha vida inteira estivesse a este ponto: o teatro está na rua". (A Vida do Teatro – 1972).

O Legado de Caim foi criado unindo os moradores da comunidade e estudantes da Escola Dramática da USP, trabalhando com técnicas de criação coletiva. Um aspecto

muito positivo do trabalho foi a mistura de duas influências diferentes, unindo as visões de moradores locais com estudantes universitários de teatro. Primeiramente desenvolveram projetos-piloto experimentais, direcionados a apresentar na rua com os estudantes, depois trabalharam com ações improvisadas. Nessas ações, todos estudaram as reações do público e seus possíveis problemas.

No final de 1970, o grupo preparou uma performance conjunta com os estudantes. A performance chamava *Visions, Rites and Transformations* e foi desenvolvida em doze cenas: (1) A procissão e questão: O que o povo quer?; (2) Seis histórias sobre: dinheiro, morte, amor, propriedade e o Estado; (3) olhos vendados; (4) A favela fala; (5) A abertura dos olhos; (6) Transe; (7) Contrato social e servidão; (8) Amarrados e amordaçados; (9) Leitura do contrato pela Morte; (10) História sobre o futuro; (11) A Sagração da Libertação; (12) Bolo.

O Living solicitou à Prefeitura o uso de um palanque montado para as comemorações do ano novo na praça do Embu. A apresentação reuniu mais de duas mil pessoas. Criaram longas procissões, em direção à praça central. Ao chegar lá, os artistas se posicionaram para as seis primeiras cenas, suscitando temas como Estado, dinheiro, propriedade, amor, guerra e morte. Movimentos e gestos ritualísticos eram o principal meio de comunicação.

A primeira ação era uma procissão onde cantavam uma música que questionava "O que as pessoas querem?" A próxima cena ia ser a continuação desta, mas não teve permissão das autoridades. A segunda ação tratava de seis histórias sobre agentes da opressão.

A ação três mantinha os atores de olhos vendados. A quarta e a quinta aconteciam simultaneamente, bem como a transmissão ao vivo de entrevistas com os moradores, através de alto-falantes, quando os *performers* tiravam suas vendas e enxergavam o mundo. A ação seis tinha um canto repetitivo: "Minha vida é uma hora por cinqüenta centavos. Minha vida é duas horas por um cruzeiro. Minha vida é quarenta anos para 87.600 cruzeiros". O canto era repetido como um mantra, para alcançar um tipo de estado de transe místico. A ação sete mostrava *performers* representando senhores e escravos assinando contratos.

Na ação oito, uma personificação da Morte lia contratos entre o homem e as seis áreas de opressão (Estado, dinheiro, propriedade, amor, morte e guerra). Na ação dez,

um narrador contava aos espectadores uma história sobre o futuro, sobre os que não foram capazes de criar uma revolução de libertação por serem amarrados e amordaçados pela sociedade. Na ação onze, os espectadores removiam as cordas que prendiam os *performers*. Na ação doze, os artistas traziam um bolo gigante. Essa última ação ocorria uma semana após as anteriores.

As cenas da performance tentavam uma aproximação com a realidade do local e os moradores da comunidade. Durante a quarta parte as entrevistas ao vivo eram transmitidas pelos alto-falantes e a relação com o real aumentava essa proximidade dos moradores com as próprias questões. O grupo se familiarizou com a vida da comunidade, conhecendo os problemas e os sonhos das pessoas que lá moravam. Os habitantes eram entrevistados a respeito de suas esperanças, problemas e sonhos. Longos ensaios e novas pesquisas levaram a performance ficar quase pronta no dia 21 de dezembro.

Durante esse tempo, os estudantes da Universidade foram proibidos pelos militares de estarem em qualquer ato encenado na rua ou no morro. Para reverter essa situação, os estudantes participaram como indivíduos e não como universitários. No dia 23 de dezembro o Living Theatre entrou na favela cantando a sua música.

> As crianças nos seguem, descalças e felizes. Nossa canção, e a nós também, é alegre, embora as palavras sejam tristes. Nós avançamos excitados porque é nosso primeiro teatro de rua, é a entrada para o outro lado do mundo. Nós fomos avisados dos perigos é a "noite de abertura" no sol do meio-dia. (Diário de Malina, 2008)

Malina em seu *Diário* (2008) narra que a apresentação foi muito bem recebida pelo público, primeiramente composto por mulheres e crianças por ser um dia de trabalho. O publico aumentou ao longo do evento que durou duas horas. As crianças cercavam os atores e os adultos assistiam logo atrás. Diversos momentos de identificação do público são descritos no *Diário* de Malina, como uma cena onde um dos personagens exige um par de sapatos em cena e crianças descalças olham para os próprios pés, ao sentirem que era algo que as tocava diretamente.

No dos momentos da ação os atores estavam amarrados e pediam ao público que os libertassem. Uma mulher e um homem começaram timidamente a soltá-los, depois as crianças. Um homem ao desamarrar Malina, disse: “Amanhã o povo vai libertar todo mundo”. Arte e vida se integrando pelo teatro na rua, esse parecia ser o grande objetivo do grupo nesse projeto.

4.3.2 Ouro Preto

Na primavera de 1971, o Living decidiu mudar-se para a cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, após trabalhar em algumas favelas do Rio de Janeiro. O motivo da ida à Ouro Preto era a oportunidade de dar aulas para crianças em escolas públicas. Eles deram aula para as crianças e foram convidados pelos outros professores para fazer uma apresentação para o dia das mães.

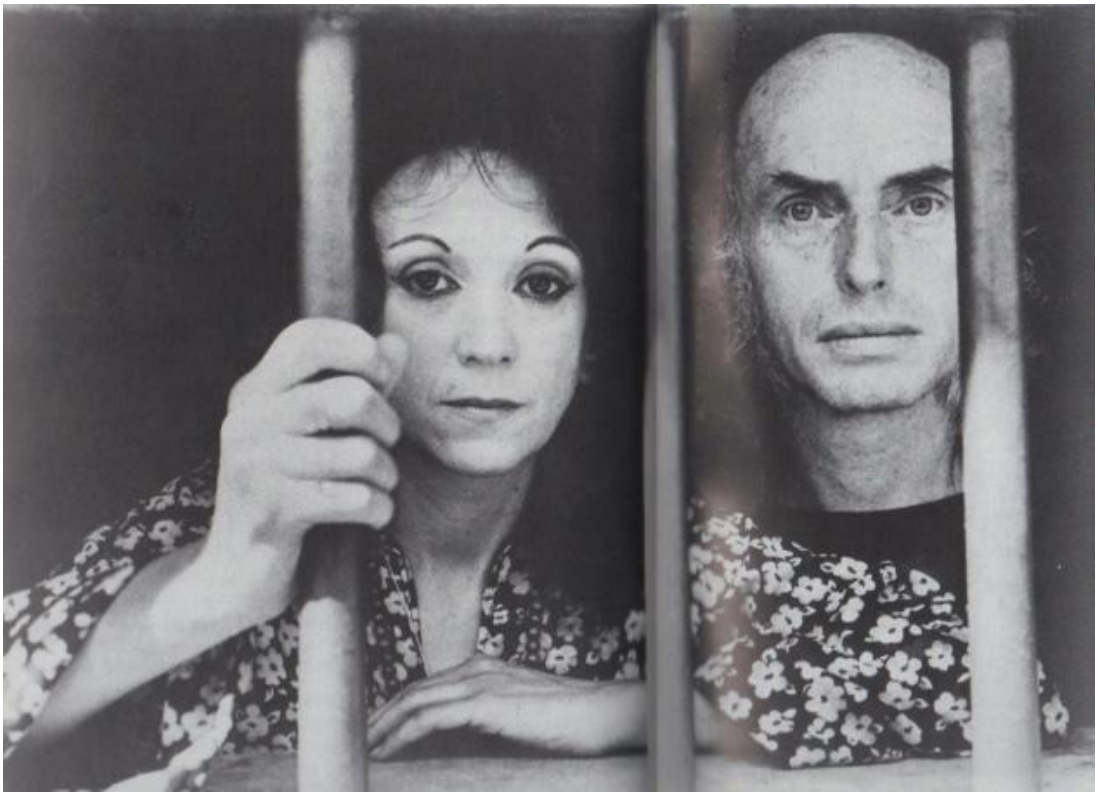
Continuaram com a criação de *O Legado de Caim*, com uma cena que se chamava *Dez Sonhos dobre a mãe*, criada a partir de improvisação dos alunos, trabalhando a relação de patrão/escravo entre crianças e suas mães. Buscando não tratar o conteúdo de forma ofensiva, trataram o assunto com exímia sensibilidade, em uma atmosfera de sonho. Os *performers* do Living narravam as histórias e as crianças atuavam.

Os artistas do Living também davam aula em uma escola em Saramenha, perto de Ouro Preto, para crianças e adolescentes do nível básico ao ensino médio. Criaram uma ação que foi chamada de *A Critical Examination of Six Dreams on the Subject of Mammon*. Não há registros desta montagem, mas Mamom é um termo bíblico sobre a riqueza material, cobiça ou dinheiro, representando o pecado da avareza.

4.4 A PRISÃO NO BRASIL

No dia 2 de julho de 1971, no final da tarde de uma sexta feira, 21 integrantes do Living foram presos na casa em que viviam em Ouro Preto.

Figura 8 - Judith Malina e Julian Beck em uma prisão brasileira.



Fonte: http://primeiroteatro.blogspot.com.br/2015/08/o-living-theater-no-brasil.html?view=snapshot

O delegado Walter Santos, acompanhado de três agentes e oito soldados da Polícia Militar prenderam os artistas, acusados do uso de maconha no interior da residência, de acordo com o DOPS – Departamento de Ordem Política e Social.

> Conjuração Mineira, Tiradentes, conspiradores, artistas e corte portuguesa no século XVIII e Julian Beck, Judith Malina, o grupo Living Theatre e a ditadura militar no século XX. Esta pequena comparação constata a intertextualidade dos movimentos sociais, o tempo e o espaço urbano presentes na história da civilização mineira (Maia, jornal O Tempo, 2001).

O delegado Renato Aragão, auxiliado pelo intérprete Dimitro Semanky, interrogou os 13 integrantes do grupo, já em Belo Horizonte. Julian Beck foi um dos últimos a prestar depoimento. Quando perguntaram a ele sobre o teatro e a vida, disse que era preciso criar novas técnicas para o teatro, o teatro que era a vida dele, para aumentar a consciência do público. O teatro deveria se comunicar com as pessoas através da sua comunidade de trabalho.

No dia seguinte ao interrogatório, 8 dos 21 atores foram libertados, entre eles

Judith Malina e Julian Beck. Os outros 13 atores continuaram presos, os homens no DOPS e as mulheres em uma prisão feminina.

O casal conseguiu ser posto em liberdade, mas foi preso novamente, pois a polícia invadira a casa novamente e encontrara na frente de uma placa escrita *Look!* (olhe!) um quilo e meio de maconha. Semanas depois todos os integrantes foram absolvidos de qualquer acusação, provando que a maconha havia sido colocada de propósito pelos policiais.

Malina, Beck e mais dois atores foram presos pela terceira vez, agora além do motivo de porte de maconha, porque teriam sido encontrados supostos documentos do "Movimento Subversivo Nacional", que acarretaria o envolvimento do grupo com o movimento guerrilheiro brasileiro contra a ditadura.

> O juiz argumentou que: "Julian Beck é um homem do mundo, que não para em lugar algum, hoje está no Brasil, amanhã pode estar na França ou no Japão". Além do mais, alegou a autoridade, o crime (uso de maconha) foi materialmente provado contra os envolvidos, com indícios explícitos de sua autoria, por isso atendeu o pedido de prisão do delegado David Hazan, chefe do DOPS (Maia, Jornal O Tempo, 2001).

O cônsul norte-americano Randolph Reed, no Rio de Janeiro, contratou o presidente da OAB – seção Minas Gerais, o advogado Ariosvaldo Campos Pires, para defender Malina, Beck e seus companheiros. No dia sete de julho – início do Festival de Inverno de Ouro Preto – começou a passagem de uma prisão mineira para outra, no auge da ditadura militar.

Nesse mesmo dia, o jornal mineiro "*O Estado de Minas*", publicou uma matéria de página inteira pelo repórter Robson Costa, com o título: "Conheça o verdadeiro senhor Julian Beck", afirmando que Beck era um dos maiores gênios do teatro revolucionário, mostrando os acontecimentos, história e uma entrevista no corredor do DOPS, onde ele disse:

> "Nós somos livres e corremos o mundo para mostrar a nossa arte e ajudar o povo a se libertar do ódio, do medo, da guerra, da repressão sexual (geradora de toda a violência) e da angústia. Chegaremos lá. A civilização deste planeta está no começo. Buscamos a paz total! (Beck apud Maia, 2001)".

Beck compreendeu que a sua prisão tinha mais a ver com a situação política brasileira do que com sua postura ou seu trabalho em geral, que sua permanência nos porões da repressão tinha uma dimensão maior. Tratava-se mais do que a prisão de um grupo de teatro, a questão era sobre toda a cultura e a violação da arte pela ditadura militar.

A mãe de Julian, Mabel Beck, veio no dia 10 de julho buscar a neta Isha Beck, de quatro anos. No dia seguinte, pairava a notícia que os artistas seriam expulsos do país. Na quinta feira seguinte, dia 15, o advogado do grupo entrou com o pedido de Habeas Corpus para os 15 integrantes do grupo. O chefe do DOPS recebia três correspondências dos Estados Unidos, solicitando a libertação do grupo. Cada dia a mais, a repercussão aumentava internacionalmente. "De fato, ao expor o caso ao mundo através da imprensa, considerado internamente de segurança pública, ficava visível e com grande interesse a situação interna da política de direitos humanos e liberdade de opinião no país, no inicio dos anos 70 (Maia, 2001)".

Os militares se viam na necessidade de punir esse grupo que era o ícone da contracultura, com comportamento libertino e indecente em relação à arte, sexo e drogas. Para surpresa de todos, no dia 16 de julho, Julian Beck recusara o Habeas Corpus, se mantendo na prisão. Beck preferiu ficar preso para acelerar a solução do processo pois, caso fosse solto, suspeitava que as mesmas pessoas que colocaram a maconha na casa deles poderiam plantar mais evidências falsas, piorando a situação do grupo. Enquanto isso, Beck e Malina escreviam textos teatrais e visões. Escreveram *A Vida no Teatro, Frankenstein, Criação Coletiva* e *120 Ensaios sobre o Brasil*. Malina escreve o *Diário de Judith Malina,* que circulou periodicamente em um jornal de Belo Horizonte, *O Estado de Minas.*

O juiz encarregado do caso suspendeu suas férias para finalizar o julgamento do Living Theatre. O processo começara no dia 25 de julho, com início dos interrogatórios pelo juiz Moacir Andrade em Ouro Preto. Vários jornalistas foram entrevistar Julian Beck no DOPS, e Beck desmentiu alguns boatos de que estava sofrendo maus tratos no cárcere, dizendo que eles tinham acesso a livros, cobertores e a uma máquina de escrever. Essa declaração foi interpretada como uma estratégia para acalmar a opinião pública.

O interrogatório foi marcado para o dia 26 de julho, se estendendo até o dia 29. Após a leitura do inquérito, começou o interrogatório e Beck foi o primeiro a depor a portas fechadas, acompanhado da atriz brasileira Ruth Escobar.

O apelo internacional foi aumentando, e no dia 29 de julho o Jornal do Brasil publicava que o cineasta Pasolini, os escritores Alberto Moravia e Umberto Eco faziam um apelo para a libertação do grupo. Após os interrogatórios, ficou um clima de expectativa que foi quebrado com o envio do Manifesto dos Intelectuais à Brasília, organizado pela atriz Ruth Escobar e assinado por 76 artistas brasileiros.

Na metade de agosto começaram os depoimentos das testemunhas contra o Living. O advogado do grupo, agora acordado com Julian Beck, mais uma vez impetrou um mandado de Habeas Corpus, agora diretamente ao Tribunal de Justiça. Dois dias depois, o Procurador da justiça emitiu parecer desfavorável, sustentando que o grupo não teria domicílio fixo em Ouro Preto. No dia 26, a manchete dos jornais brasileiros dizia que até o prefeito de Nova York pedia liberdade ao Living.

> "Um manifesto com 120 assinaturas de jornalistas, pintores, atores, críticos, músicos, cineastas, entre outros, enviaram de Nova Iorque ao presidente-general Garrastazu Médici pedindo a "libertação dos atores do Living Theatre". Datado de 16 de agosto, o manifesto era endossado por Jane Fonda, Marlon Brando, Betty Friedam, Mick jaggfer, Jonh Lennon, Yoko Ono, Tennessee Willians e o prefeito de Nova Iorque, John Lindsay, entre outros (Maia, 2001)".

No dia 27 de agosto é anunciado que os 10 membros do grupo ficariam presos até o final do processo. No dia seguinte, o país acorda com a notícia que "Médici expulsa do Brasil treze artistas do Living Theatre", alegando que todas as ações que o grupo praticou no Brasil constituíam crime contra a segurança nacional.

Mesmo dentro da prisão o grupo continuou fazendo teatro. Marrs (1984) narra um jogo criado por eles, chamado de *Peça de prisão número 1*, abordava a tortura foi desenvolvido com os próprios prisioneiros.

Após a deportação dos membros do Living, todos se encontraram em uma casa alugada no Brooklyn, se encontrando com membros de outras partes (células) do grupo que estavam espalhados pelo mundo. Começaram a trabalhar n*o Legado de Caim*, adaptando ao público norte-americano.

Enquanto o grupo ensaiava *O Legado de Caim*, Julian Beck foi para São Francisco trabalhar na publicação do seu livro, *The Life of the Theatre*, publicado pela editora de Lawrence Ferlinghetti, em 1972. Devido a dificuldades financeiras, os membros do grupo tiveram que dar aulas e trabalhar em outros locais, atrasando assim a criação do espetáculo.

4.5 INTERSECÇÕES

4.5.1 Teatro Oficina

Figura 9 - Interior do espaço atual do Teatro Oficina.

Fonte: http://positivedialogues.aaschool.ac.uk/?p=1842)

O Teatro Oficina nasceu em 1958 em São Paulo. O nome era outro, e os fundadores eram estudantes de Direito da Universidade de São Paulo. Entre eles, José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Almir Haddad. Começaram como um grupo de teatro amador universitário, e as primeiras peças encenadas foram *Vento Forte para Papagaio Subir*, de Zé Celso, e *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles. Participou de festivais amadores e ganhou um concurso na TV Tupi no mesmo ano de fundação, de acordo com Silva (1981, p.17).

Em 1959 ganharam cinco prêmios no II Festival de Teatro Amador de Santos e conseguiram acesso ao Teatro de Arena. Desta forma, o grupo conseguiu grande destaque entre o público universitário e a pequena burguesia que frequentava o local.

Foi no Teatro de Arena que o Oficina começou a se interessar por assuntos sociais, por causa dos cursos ministrados por Augusto Boal, diretor do teatro.

Depois de participar de diversos cursos de formação, se encontraram num impasse em 1960, sobre juntar-se ou não ao grupo do Arena. Continuaram apresentando e ensaiando no local, mas como grupo autônomo.

O grupo acabou se profissionalizando, com a ajuda e direção conjunta de

Augusto Boal e Zé Celso em algumas montagens. Logo depois dessa formação mais específica para o grupo, no ano de 1961 encontraram um espaço próprio, na rua Jaceguai, 520, casa do grupo até hoje.

Fizeram uma grande arrecadação de fundos para as reformas do espaço, e por causa das limitações e dificuldades acabaram criando uma forma de espaço cênico inovador, feito de uma arena com duas plateias.

Um incêndio atingiu o local em 1966, obrigando a transformação do espaço cênico, agora baseado no projeto do arquiteto Flávio Império.

Durante sua trajetória, o Oficina reuniu grandes artistas e foi palco de grande parte do intercambio teatral entre grupos nacionais, internacionais e intelectuais. Além do encontro com o Living Theatre, reuniu personalidades como Brecht e Sartre, sendo o centro da criação de um dos maiores manifestos culturais brasileiros, o Tropicalismo na década de 1960. Entre suas maiores montagens, estão *O Rei da Vela,* de Oswald de Andrade, em 1967, *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1968 e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 2001 a 2008.

Uma verdadeira transformação estética ocorreu com *Na Selva das Cidades*, de Brecht, em 1969. Nesse espetáculo, encontraram nas técnicas de Grotowski uma forma de transgredir as convenções teatrais, ousando até onde possível os processos criativos.

Ali os atores passaram por uma transmutação estética e ideológica, percebendo a necessidade de um trabalho mais técnico e corporal. Essa busca por uma nova linguagem cênica já estava enraizada no Oficina antes mesmo da vinda do Living ao Brasil. Foi esse desejo de mudança que incentivou Zé Celso e Renato Borghi a convidarem o grupo a visitarem o país. Ambos os grupos estavam em situações semelhantes em relação à busca de uma nova linguagem, e foi essa identificação que proporcionou este encontro.

Em sua visita ao Brasil, o Living encontrou o Oficina dividido em dois trabalhos diferentes. Uma parte do grupo estava na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, gravando o filme *Prata Palomares*, e a outra estava em São Paulo ensaiando a peça *Don Juan,* de Molière.

Para Silva (1981), o encontro com o Living Theatre e toda a confrontação serviu para que o grupo Oficina visse de perto as estruturas de um grupo que buscava a radicalidade, separado de qualquer tipo de instituição. “Sem dúvida, essa estrutura e algumas das ideias do conjunto americano influenciaram muito a futura opção dos remanescentes do Teatro Oficina (p.196)”. As ideias de liberdade e criação de uma nova

linguagem pareciam correspondentes e este diálogo entre os grupos modificou o Oficina, mesmo com a frustrada tentativa de trabalho conjunto com o Living.

O Oficina passou por uma transformação na forma de fazer e ver o teatro, vivendo coletivamente e repensando tudo o que já fora experimentado em relação às técnicas teatrais. O grupo recusou de certa forma o prestígio da comunidade teatral local para focar-se na experimentação.

> Formou-se então, uma espécie de comunidade teatral tipo Living Theatre, ao mesmo tempo que procuravam se afastar, na medida do possível, do edifício teatral convencional, buscando locais menos estruturados como: praças, quadras, campos de futebol, ruas, etc. Em resumo: das duas opções que se lhe apresentaram, ou seja, a de tornar-se ou não a maior companhia profissional do país, aceita pelo público burguês no teatro profissional e a grande maioria dos críticos, o elenco escolheu a que fatalmente iria destruir sua imagem anterior (Silva, 1981, p. 77).

Em 1971 o grupo Oficina já se encontrava com dez anos de trajetória e Zé Celso declara que o Oficina voltara a ter 'zero anos'. Planejando recomeçar, buscaram um novo trabalho que sintetizasse toda a transformação do grupo. Intentando criar algo diferente de tudo até então realizado elaborou, juntamente com Renato Borghi, um projeto denominado *Utropia*.

Além da nova forma de trabalhar, os membros do Oficina também começaram a viver coletivamente em comunidade, dividindo moradias e tarefas cotidianas entre si. Borghi (2008) constata que essa vida em comunidade foi influência direta da convivência com o Living Theatre. Também narra a experiência de viver com mais de 30 pessoas morando no seu pequeno apartamento, onde comiam toneladas de arroz integral, usavam muita droga e tinham longas experiências sexuais em grupo.

Utropia significava Utopia nos Trópicos, e consistia em uma longa viagem pela América Latina com o objetivo de filmar ou montar *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Além da vontade de montar o que lhes parecia mais importante, também precisavam de um trabalho rentável, pois estavam com dificuldades financeiras por causa da gravação do filme e da visita dos grupos estrangeiros.

Por esse motivo, o grupo decidiu remontar os espetáculos que fizeram sucesso nos dez anos de grupo. Esse festival foi chamado de "Saldo para o Salto", com o objetivo de arrecadar fundos para pagar as dívidas e a viagem pelo Brasil e América Latina. As peças escolhidas foram *Pequenos Burgueses*, (encenada primeiramente em 1964), *O Rei da Vela*, (encenada primeiramente em 1967) e *Galileu Galilei*, (encenada primeiramente em 1968).

> As *transações* podiam ser um *barato*, como se dizia na época, mas isso não dava dinheiro. O buraco das dívidas do grupo, ou melhor, da comunidade, não tinha mais fundo. Imagina a quantidade de grana que era necessária para manter aquela gente toda. Tínhamos que tomar uma decisão: ou a gente assumia um suicídio coletivo; desaparecia, igual àqueles animais do *Discovery*, aquelas espécies suicidas, aqueles bichinhos que saltam do abismo e desaparecem todos de uma vez sem ninguém saber por que;ou então, a gente resolvia voltar a querer: *revolere*, *revolição*, querer de novo. E foi o que nós fizemos: remontamos todo o repertório de sucesso do Teatro Oficina. Foi maravilhoso! (Borghi, 2008, p. 197).

O nome do projeto tinha um propósito específico: o saldo seria o dinheiro arrecadado, e o salto, as transformações radicais na forma de fazer teatro do grupo. Silva (2006) narra que as remontagens seriam originalmente apresentadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas foram também apresentadas em outras cidades do Brasil, sendo um sucesso absoluto de público. Borghi(2008) relata que eles pareciam uma espécie de *Rolling Stones* do Teatro, haviam multidões brigando pelos ingressos, e espectadores chegaram até a quebrar a porta do João Caetano .

Em seguida, foi gravada uma versão cinematográfica de *O Rei da Vela* no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em 1971. Ao longo da viagem pelo Brasil, Zé Celso e Renato Borghi conceberam um novo projeto chamado de "Trabalho Novo", que consistia na criação de roteiros de peças facilmente adaptáveis para qualquer local e realidade a ser apresentada. O principal objetivo do Teatro Novo era reinventar toda a linguagem do Oficina.

> "Uma das conseqüências deste processo, iniciado na viagem de 'Utropia', é que se dá no Oficina uma mudança no conceito de grupo que altera desde os usos do espaço até sua definição enquanto coletivo teatral". (Silva, 2006, p.55).

Esse Trabalho Novo também foi chamado de "te-ato", um trabalho que buscava romper as normas cênicas, unindo atores e público, criando ações reais em conjunto com todos os participantes. Uma união entre o teatro e a vida, buscando um acontecimento que impactasse as pessoas de forma efetiva.

Borghi (2008) diz que durante a criação do Trabalho Novo o processo se tornou completamente esquizofrênico, pois de um lado o Oficina estava trabalhando com os espetáculos do repertório e o sucesso financeiro de uma forma convencional e, em contraposição, buscava a liberação total da criatividade.

O Trabalho novo consistia principalmente em negar o teatro dramático. As experiências com o *Utropia* duraram dez meses, e a vivência comunitária nesse período

transformou bastante o grupo Oficina. Várias montagens foram levadas para diversas cidades, sendo grandes capitais ou pequenas cidades distantes. Essas viagens e a extrema convivência criaram um clima de tensão entre Renato Borghi e Zé Celso, principalmente pela posição autoritária do último.

Muitos integrantes abandonaram o grupo em meio do percurso e foram substituídos por outros membros da equipe (como o cinegrafista que entrou no elenco) ou pessoas das cidades visitadas sem nenhuma experiência teatral. As cidades em que ações se tornaram mais marcantes foram Brasília, Santa Cruz e Mandassaia, sertão de Pernambuco. Em Brasília reuniram-se com dois mil universitários, em Santa Cruz criaram uma cena onde amarraram Renato Borghi com os olhos vendados em uma praça da igreja e disseram que ele só seria solto se o público juntasse tantos retalhos amarrados que fosse possível dar a volta na cidade, e a comunidade participou. Em Mandassaia, eles construíram uma ponte sobre o rio.

O foco dessas ações foi além das questões estéticas e foi direcionado para as realidades das comunidades que visitavam. Tentavam enxergar quem os assistia, e integrar ao acontecimento. Borghi (2008) reflete tardiamente que por mais que tentassem ver quem estava presente nas cidades, só conseguiram ver a si mesmos. O te-ato deveria agir diretamente no cotidiano.

> Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é uma coisa que atua concretamente, fisicamente na realidade cotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. É uma coisa que mostra o teatro das relações humanas. Quando você descobre o teatro das relações humanas você tira as máscaras (Martinez Correa *apud* Silva, 2006, p. 50).

Mas foi em Brasília que, finalmente, foi descoberta a matéria prima para o novo espetáculo, que estreou em 1972, chamado "*Gracias Señor*".

Esse espetáculo pode ser classificado como um dos espetáculos mais polêmicos da história do grupo, pois almejava romper as barreiras entre arte e a vida. Um espetáculo violento, que buscava uma vivência entre atores e público.

> A divisão entre vida e teatro era abolida. Gracias Señor era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao Te-ato. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em atuador de 'te-ato'... A vida renovada pela arte (Silva, 1981, p.206).

Gracias Señor foi estruturado como uma assembleia e dependia, para se completar, da participação do público. A recepção e a crítica iniciais não foram positivas, principalmente após o crítico Sábato Magaldi chamar a montagem de *plágio* de *Paradise Now*, do Living Theatre. O espetáculo ficou em cartaz entre fevereiro e junho de 1972, sendo proibido pela censura. Após esse período, tentaram a realização de um filme que incluiria cenas da longa viagem que o engendrou, mas o projeto foi abandonado por falta de recursos.

4.5.2 Processo e experimentação

Borghi (2008) narra uma parte do processo que levou o Oficina às escolhas para suas experimentações. Além do processo que o grupo viveu (dividido entre as montagens tradicionais para arrecadar dinheiro e as experimentações libertárias), também havia o peso da ditadura militar que assolava o país.

Para lidar com tais questões, uma cena foi proposta: os cérebros (feitos com repolhos) deveriam ser lobotomizados para esquecer todo o terror da ditadura e da sociedade de consumo. Nessa cena, a única alternativa à lobotomização era descer aos infernos, como na *Divina Comédia*, onde lá seria possível aceitar toda a violência, o consumo e a ditadura. "O Brasil tinha ganhado a Copa do Mundo de 70 e o Médici capitalizou vergonhosamente aquela vitória (Borghi, 2008, p.181)". Por isso, bolas de futebol também surgiam em cena, dentro de redes de mercados. Os atores se espancavam com violência – o que também acontecia com os espectadores. Através desses exercícios quase psicodramáticos, a realização tocava em modo muito agudo nos principais problemas que o Brasil vivia naquele período.

Em um dos experimentos de tea-to em Mandassaia, uma cidadezinha com 600 habitantes, o grupo atravessou descalço o rio que margeia o local, seguindo um dos atores que trazia um bastão (ou cajado). Caminharam por toda a cidade que, desavisada, acompanhou os acontecimentos. Os atores marcaram sete cruzes em espaços diferentes, local dos sete atos do espetáculo. Pararam na praça central da cidade, obsevando-a em silêncio por um tempo longo. Em seguida, eles mostraram os sete usos desse bastão, cada um deles indicando um modo de destruir o inimigo. Saíram em procissão, passando em cada ponto marcado pelas cruzes, de acordo com Silva (1981).

O primeiro local foi o cemitério, onde aconteceu uma cena de ressurreição.

Atores deitados nos túmulos tocavam no bastão como algo sagrado e voltavam a vida, e a população da cidade observando. Os atores ficaram como cegos, a tocar nas pessoas. "A cegueira é uma doença física (glaucoma) muito comum na região, devido às condições sub-humanas em que vivem (Silva, 1981, p.80)".

Todos tocaram novamente o bastão, como se fosse algo sagrado, e seguiram para o centro da praça, onde mais um toque no bastão devolvia a visão aos que estavam cegos. A cena da União significava a Visão, e todos avisaram a chegada de uma grande guerra, e o bastão dividiu a cidade. O bastão então se transformava em motivo de busca de pedras para uma nova ponte, em ponto de defesa (constroem uma trincheira) e uma arma, quando os atores tocam os sinos da igreja. Em uma cena, o inimigo era executado pelo bastão, e a procissão seguia, através da ponte construída.

Borghi (2008) observa que a construção dessa ponte foi um trabalho mal pensado. O rio era muito largo e fundo, e diversas formas de construir a ponte foram discutidas. Não conseguiram faze-la de coqueiros, e então pensaram empregar pedras. Cantando um hino repetitivo em modo de litania, que dizia: "Uma ponte, uma ponte de pedra, uma ponte entre eu e vocês...". "O grupo entrou numa espécie de possessão. Os que queriam agradar ao Zé carregavam pedras enormes com as mãos sangrando (Borghi, 2008, p. 213)". Depois de carregarem as pedras durante toda a noite, estavam molhados e com frio. Conseguiram um caminhão e empregaram pedras maiores vindas de uma pedreira. Todos estavam numa espécie de transe e nada mais percebiam. Uma mulher bêbada apareceu e disse que, quando chovesse, a cidade ia ser inundada, pois eles haviam criado uma barragem. E foi, de fato, o que aconteceu.

Em Brasília no Distrito Federal, o espaço do espetáculo tinha sido separado em três áreas. A área térrea, a subterrânea e a parte de cima. A área superior simbolizava a parte do sonho, a subterrânea era um túnel de quase 900 metros que significava a descida aos infernos e o térreo o espaço mais didático.

> Apareceram mais ou menos duas mil pessoas (...). A gente se reunia em círculo, fumava e depois espontaneamente começamos a fazer um jogo utilizando a terra, aí percebemos que estávamos todos maquiados com a terra, uma maquilagem que apareceu espontaneamente no espetáculo (...). Na hora deu uma insegurança incrível (...). A gente se abraçou, a gente procura muito apoio físico (...). Os caras gritando, nós todos com medo daqueles gritos (...). Duas mil pessoas gritando com uma histeria incrível (...), de repente, com a nossa chegada, os gritos pararam, fez-se um silêncio absurdo, total (...). Bateu um sentido de predestinação, de força brutal (...), ficamos em silêncio, no paredão, aquele silêncio que era uma coisa tão forte que a gente não conseguia segurar o braço na parede (...). Então, de repente, você tava num transe, numa viagem, criava a força fora do comum (...). (Zé Celso, apud Silva, 1981, p. 82).

Logo depois, todos seguiram os atores para dentro do túnel, gritando frases como “inteligência é burrice” e “criar é obedecer”. Com o público dentro do túnel, todos os atores foram para o lado de fora e fizeram uma cena chamada “lavagem de cérebro”, um ritual onde os “cérebros” eram mastigados. Em seguida, foram saindo para o estacionamento e “morrendo”. O público acompanhava de perto. A seguir, cada um dizendo uma sílaba da palavra “re-ssu-rrei-ção” iam lentamente voltando à vida, levando os espectadores a também dizê-la. Na sequência, subiram em uma área mais alta e dançaram. Depois de ter “destruído o inimigo”, voltaram todos ao túnel e passaram para o te-ato, a parte mais real da confrontação entre ator e público. Novamente fizeram as ações com o bastão, os setes usos do objeto. Em um momento dedicado à libertação, todos entoaram um cântico, seguido pelo silêncio total, quando o bastão era entregue aos espectadores. E em seguida:

> (...) Aí fomos a lado da reitoria e começamos a semear. (...) Então as pessoas todas começaram a cavar com as mãos, e com a saliva e o suor, foram cavando pra colocar as sementes, e depois se tratou de fincar o bastão. Até quando a coisa estava pela metade a gente se picou. Até hoje tem lá aquele bastão, aquele marco...(Zé Celso apud Silva, 1981, p.83).

Para Renato Borghi (2008), *Gracias, Señor* pode ser tomado como um renascimento do grupo, um “Segundo Oficina”. O que faziam nada mais tinha em comum com os propósitos iniciais da companhia, a experimentação radical e a indissolúvel relação entre arte e vida marcavam agora todas as relações. O uso do bastão foi o exemplo disso. Mostaço (2008) associa o uso do bastão na cena de *Gracias, Señor* com uma retomada de uma peça didática de Brecht, chamada *Horácios e Curiácios*, que também conta com um bastão que passa de mão em mão, sugerindo uma improvisação pelos atores e pelo público.

A peça de Brecht também sugeria sete usos para o bastão, com o objetivo de torná-lo uma arma de guerrilha. Essa manipulação indicava uma radicalização da experiência neoconcreta, um modo de radicalizar a experiência efetiva e não mais ficcional. O bastão continua nas montagens futuras do grupo e um de seus usos mais efetivos se deu com atuação do próprio Zé Celso em *Os Sertões,* de Euclides da Cunha, de 2001 a 2007.

Voltando à trajetória do Oficina, após *Gracias, Señor* tornou-se impossível para o grupo um retorno a prática de um teatro mais convencional, pois estavam

profundamente impregnados pela contracultura, o happening, a performance, aprofundando cada vez mais as relações entre arte e vida.

Os únicos remanescentes do grupo fundador eram Zé Celso e Renato Borghi, cercados por um jovem elenco que em nada lembrava a antiga formação. Essa nova dinâmica interna, as novas ideias de atuação, as descobertas realizadas durante a longa viagem e os novos tempos vividos pelo Brasil levaram o coletivo a mudar de nome, passando a denominar-se Oficina Brasil. O Trabalho Novo guardava grandes similaridades com os *happenings* vivenciados na experiência com o Living Theatre e a contracultura que dominava o período:

> As performances do 'Trabalho Novo" evidenciam uma aproximação com as propostas de happenings do Living Theatre. Nas ações do "te-ato", o objetivo é radicalizar a tendência iniciada por parte dos movimentos de vanguarda do início do século XX, de não separação entre vida e arte. Com isso, as noções de espetáculo e representação são suprimidas, e mesmo as ações simbólicas que faziam parte das performances se transformam em ações reais e vice-versa (Silva, 2006, p.47).

Grande parte do elenco de *Gracias, Señor* era composta por atores inexperientes e pessoas que entravam nos espetáculos durante as apresentações e acabavam se juntando ao grupo. A perda de seus grandes atores foi muito significativa para o Oficina.

4.5.3 *Gracias Señor*

Gracias Señor foi um espetáculo elaborado a partir da junção de vários processos que o Oficina acumulara em suas viagens, sintetizando um conjunto de experiências com o público. "(...) Era uma 'peça-estrutura', de autoria coletiva, sem direção (Silva, 1981, p.206)".

Gracias, Senõr foi inicialmente chamado de "Grupo Oficina Brasil em Re-Volição" e, de acordo com Silva (1981, p.86), o roteiro continha sete cenas, divididas em duas partes e sua apresentação deu-se em dois dias consecutivos, com sessões em torno de quatro horas cada. As cenas:

-**Confrontação**: Um momento de negação de tudo que já foi estabelecido no teatro anteriormente: como a divisão entre palco e plateia, a máscara, o personagem, a maquiagem e toda a fantasia e mentira que esses artifícios proporcionavam.

-**Esquizofrenia**: Tinha por objetivo ronizavar a divisão entre palco e plateia, fazendo dos atores professores e do público alunos. Uma aula que mostrava as causas da

esquizofrenia, a divisão. Ilustrava-se a doença em um organismo cindindo-o em dois, um lado violento e perigoso e outro livre, disposto a concessões.

-**Divina Comédia**: A partir desse ponto, não havia mais divisão entre palco e plateia. "Era um desafio claro ao público. Um desafio na base 'carrasco-vítima', que deveria passar através da pele, fisicamente, toda a violência de uma sociedade opressora (Silva, 1981, p.86)".

-**Morte:** O silêncio, a morte. Ida ao chão, momento de repouso.

-**Ressurreição**: O levantar. Os corpos se levantam e se unem para a criação de uma nova humanidade.

-**Novo Alfabeto**: O uso do bastão de Antônio Conselheiro, com a frase: "Há muitos objetos em um só objeto, mas o objetivo é um só – destruir o inimigo. Se esse objetivo não for atingido, não há nenhum objeto em um só objeto (Silva, 1998, p.88)".

-**Te-Ato**: o bastão era entregue ao público, e todas as ações eram definidas na hora por cada pessoa que pegasse o bastão.

A cena de confrontação tratava de, através de uma comunicação direta com a plateia, demonstrar que as regras do teatro convencional seriam abolidas – as convenções teatrais de figurino, cenário, máscara, personagem, toda a ilusão que acreditavam ser mentirosa deveria ser evitada. Tudo que poderia ser relacionado com 'um grande show' seria abolido. "Procuravam uma nova missão, que consistia em lançar-se a uma investigação em conjunto com as pessoas presentes na sala de espetáculos (Silva, 1981, p.206)". Buscava-se extinguir a relação convencional de palco e plateia através de uma confrontação silenciosa de olhos nos olhos e de palavras, que diziam 'palavras de desordem': "Fora dos Teatros", "Fora dos Túmulos", "Teatro, anarquia, sem regras".

Buscava-se desse modo, a abertura intelectual e emocional da plateia para o que viria a seguir. A confrontação era um convite para participar da viagem. Era solicitado que a plateia escrevesse alguns pensamentos secretos em papeis, que eram lidos e queimados em cena. Os atores tentavam que todos se expressassem, ainda que dentro das regras propostas para tanto. "A confrontação terminava com um tipo de relação ainda muito morta, mas enfim, uma relação (Silva, 1981, p.206)".

Mesmo negando a separação de palco e plateia, era essa divisão que dava início à segunda cena, a Aula de Esquizofrenia. Para reforçar esse esquema, a cena transformava-se realmente em uma aula, os atores eram professores e os espectadores alunos.

> Nessa aula tentava-se mostrar a origem e as causas da esquizofrenia (divisão). Devido a uma forte pressão externa, um organismo fica doente, cinde-se em dois: um secreto, perigoso, violento – o da energia encarcerada; outro legal, disposto a todas as concessões. Esse encarceramento devia ser mostrado num jogo de três tempos. No primeiro apresenta-se o índio sendo colonizado, dominado; no segundo, a cultura negra sendo sugada, vampirizada pela européia; no terceiro, o proletariado dos anos vinte sendo dominado pelo paternalismo e por pequenas concessões (Silva, 1981, p. 207).

Esses exemplos mostravam a condição superior-inferior, colonizador-colonizado, explorador-explorado, criando uma conexão com a separação costumeira de palco e plateia. Ao final da segunda parte, chamada de "Pirâmide louca", o público era questionado sobre o que fazer com um esquizofrênico. Um "senhor" balançava no alto, um homem esquizofrênico se libertava da camisa de força, dois atores demonstravam os dois lados da esquizofrenia, amarrados um ao outro: um buscava silêncio e reflexão e o outro queria luta. Então se questionava o público: lobotomizar ou tratar? A plateia sempre era contra a lobotomização, que é uma cirurgia que reduz o cérebro ao estado vegetativo.

Para Silva (1981), a cena da esquizofrenia era uma parábola da divisão do próprio grupo Oficina, desde a criação de *Galileu* e em *Selva das Cidades.* Um grupo tentava lutar contra o sistema, mas dentro dele. Uma contradição clara era que falava-se em abolir as regras do teatro tradicional, mas ainda assim estavam apresentando um espetáculo com data certa, horário marcado, ingressos vendidos etc. O próprio grupo experenciava a esquizofrenia de sua própria tentativa de abolir a separação entre arte e vida.

Na terceira parte do espetáculo, chamada de "Divina Comédia", separava-se os atores em dois grupos, os opressores e os resistentes. Os opressores eram autoritários e davam palavras de ordem baseadas no consumismo, propagandas e slogans. O objetivo era 'comprar' os cérebros, violentamente, através de slogans como "Guerra é paz", "Os incomodados que se mudem". Bolas de futebol eram trazidas por um anjo e jogadas pelos opressores contra os resistentes. A plateia podia opinar, até que todos os atores finalmente cediam, enfraquecidos, vencidos. "Iniciava-se um ritual de lavagem e esmagamento dos cérebros (Silva, 1981, p.208)".

A quarta parte representava a "Morte", a destruição do querer. Depois da violência, a desistência. Os cérebros se transformavam em migalhas, e um anjo tentava carregá-los, mas não conseguia, pois eram pesados demais. A representação da violência da sociedade, ou de acordo com Silva (1981), a passagem da morte do Oficina, a radicalização do processo e a perda dos representativos. Um novo começo se esperava

na Ressurreição.

A "Ressurreição" representava a criação de um novo mundo através da união dos corpos. Dois grupos, o "Ar-cotovia" e o "Terra-rã", se uniam e buscavam um novo paraíso através de uma viagem de barca. A união dos dois grupos representava a base da nova humanidade, integrada e unificada. A metáfora em relação ao Oficina podia ser percebida pela união dos atores profissionais restantes e os novos, em busca de uma nova realidade, na viagem pelo Brasil em 1971.

A ressurreição tratava do próprio Oficina, através da união dos corpos e dos mundos: arte e vida, palco e plateia, representativos e o coro. "A nova humanidade ressuscitada seria uma humanidade de atores de 'Te-ato', que transformariam as relações interpessoais em busca do paraíso (Silva, 1981, p.210)".

A sexta parte, "O Novo Alfabeto", o bastão aparecia em cena através da lição de Antonio Conselheiro. "Há muitos objetos em um só objeto", e o jogo começava através do objetivo principal: destruir o inimigo. Na sétima parte o bastão era entregue para o público, e o te-ato realmente começava. Nesse momento, as ações ficavam a critério dos participantes, que eram indicados a criarem ações reais e não teatrais.

Em uma observação de Silva (1981), o único momento em que o *happening* efetivamente ocorreu foi em Brasília, pois, em função das condições, o mesmo não pôde ocorrer em São Paulo e no Rio de Janeiro (pela existência do edifício tradicional, com bilheteria e horário marcado, além da separação física entre ator e público). Para o autor, para acontecer o *happening* necessita do efeito da casualidade, impossível de ocorrer nas duas cidades.

Como se pode verificar são inúmeras as correlações possíveis entre *Gracias, Señor* e *Paradise Now,* atestando o intenso diálogo intertextual entre as duas realizações. Silva (1981) em seu livro, relaciona a estrutura entre os dois espetáculos que, além de divididos em partes (*Paradise* em oito e *Gracias, Señor* em sete), apresentam uma similaridade entre suas partes: As cenas "Confrontação", "O Novo Alfabeto", "Aula de esquizofrenia", "A Ressurreição" e o "Te-ato" remetiam diretamente àquelas formuladas em "Ritual eu e Tu", "Ritual das novas possibilidades", "Ritual das forças opostas", "Ritual de viagem" e "O Ritual do Teatro" do espetáculo do Living Theatre.

Tais observações não escaparam também à crítica em geral. As dificuldades de comunicação, o emprego da violência, os rituais gratuitos e jogos intermináveis com a plateia foram apontados como questões artisticamente mal resolvidas.

Sábato Malgadi escreveu um artigo chamado "A volta do Oficina, ou imagem destruída" no Jornal da Tarde do dia 2 de abril de 1972. Entre muitos comentários negativos, ele ressalta que "(...) O Oficina queria fazer 'te-ato' e fez teatro, só que frequentemente mal teatro (p.88)". Também escreveu que, ao separar ator e público e cobrar entrada, desfigurou completamente a proposta, criando uma sequência de "baboseiras da moda no teatro de vanguarda", que seria nada mais que uma divulgação das ideias do grupo, mesmo achando algumas cenas muito bonitas. Também o crítico Gilberto Tumiscitz, do jornal O Globo, comentou que um baile de carnaval seria mais autêntico e lúdico que as propostas do grupo, que soavam artificiais e forçadas. Em um trecho da crítica de Magaldi, ele cita comentários de espectadores:

> Quando se falou em viver juntos a experiência, um espectador atalhou, com bom senso: "mas vocês estão ensaiados". Outro gritou: "festival do óbvio". Um terceiro observou: "Isso é contestação de pequena burguesia". Alguém ainda brincou: "É um luxo...". Na segunda noite, um espectador comentou: "Paradise Now (Paraíso Agora)", título de um espetáculo do Living Theatre! E se falou também em "Julian Beck subdesenvolvido", "vocês são uns desesperados", "por que não vão para Woodstock?", "o tiro saiu pela culatra" (Magaldi apud Silva, 1981, p. 90).

Tais comentários evidenciaram o teor das oposições então existentes, o clima social e político desfavorável do momento, a frustração da crítica em ver um elenco de tantos méritos em montagens anteriores agora reduzido à tão vexatória exposição de copiar outro espetáculo tão conhecido etc. A virada radical do Oficina, contudo, não teria mais volta.

Após a proibição o grupo tentou ainda voltar ao cartaz, negociando com a Censura. Mas Borghi (2008) esclarece que nas últimas apresentações, o DOPS começou a enviar oficiais disfarçados entre os espectadores. Em uma das cenas, as pessoas se beijavam, às vezes na boca. Logo após a proibição, Borghi foi à Censura Federal em Brasília para ver o dossiê de denúncias, e constatou o nome de vários oficiais, homens e mulheres, que foram beijados de língua pelos atores:

> Era uma bíblia interminável de denúncias. Falei: Mas o senhor não compreendeu, general, foi uma coisa inocente, essa é a cena da comunhão dos corpos. – O quê? O senhor tem a coragem de chamar suruba de comunhão dos corpos? Ponha-se daqui para fora! Os senhores estão subvencionados pela União Soviética, ou então por Cuba, para dissolver os alicerces da família brasileira (2008, p. 232).

Não houve possibilidade de se recorrer da decisão. Por esse motivo, *Gracias Señor* nunca mais voltou a ser apresentado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho procuramos destacar algumas experiências do Living Theatre em relação à Criação Coletiva. Partimos de sua trajetória, a vida de seus fundadores, seus maiores direcionamentos teóricos e artísticos. Logo após seguimos com suas montagens, de menor e maior porte até a chegada do grupo ao Brasil e o encontro com o Teatro Oficina.

Diversas considerações podem ser feitas sobre a teoria e prática do Living. O primeiro destaque está no foco principal de todas as suas montagens - o público. Ele foi contagiado, contaminado, transformou-se em participante, em ator, em artista. O público pôde, após um longo período de afastamento, integrar-se à cena. Ao longo do tempo, os espetáculos se reestruturaram de tal modo que podem ser recriados no presente, integralizando a audiência. Novos espaços físicos para as apresentações foram escolhidos para facilitar essa aproximação, desde a negação do palco à italiana até a ida à rua e a praça pública. Os espetáculos começacarm a querer afetar, revelar, tocar, tornar o público um agente, contaminado no clima de liberdade.

A questão libertária sempre foi a pedra angular para o grupo. Porém, observada à distância, não deixa de expor suas contradições. O Living passou grande parte de sua trajetória vivendo em comunidade. Mas, ao mesmo tempo em que buscava ideologicamente libertar as pessoas, acabava tendo o risco de cair em uma relação de mestre-pupilo, contrária à base de seus ideais. Havia um grande ímpeto de “melhorar o mundo”, e isso acabava criando o perigo de uma imposição.

Essas ambiguidades podem ser percebidas tanto na relação do grupo com o público quanto em relação aos novos atores que passavam pelas suas montagens. A horizontalização dos processos não foi totalmente bem sucedida durante o período estudado nesse trabalho. Existem também relatos que descrevem momentos de autoritarismo na condução do grupo, principalmente advindos de Julian Beck. Judith Malina continuou o trabalho com persistência e força até o final da sua vida, e o grupo foi tornando-se cada vez mais independente. Esse é um dos motivos que o faz existir até hoje, mesmo sem a figura dos fundadores.

Essa mesma relação contraditória pôde ser observada quanto ao Teatro Oficina, que também registra situações de autoritarismo advindos do diretor José Celso. O que se pode concluir é que na criação de novos hábitos sempre se enfrenta resistências e elas fazem por agudizar novas contradições, especialmente quando as inovações são tão

ligadas á vida das pessoas.

Quando do encontro entre o Living e o Oficina, a faísca desse conflito pôde ser observada. Nesse sentido, podemos notar as similaridades e diferenças entre os dois grupos. Mesmo que ambos pretendessem fazer valer seus traços ideológicos libertários, não se mostraram dispostos a se abrirem completamente às ideias externas.

Visto por este ângulo, a criação coletiva parece até ser uma ideia utópica, pois torna impraticável seguir à risca todos os seus pressupostos. A arte, contudo, caminha aos saltos e através de desvios, inventando processos continuamente. A imensa gama de perspectivas e concepções que a criação coletiva proporcionou desde sua concepção é o que importa nesse balanço: uma rede de possibilidades inventivas que desestabilizou e recriou as convenções cênicas arraigadas durante séculos.

Como sabemos, o teatro dramático fundado sobre a mimese e o teatro empresarial da Broadway continua até hoje seus percursos, aparentemente imunes às inovações do novo teatro. De qualquer forma, essa nova forma de criar teatralmente emergiu e se consolidou, apresentando hoje inúmeros exemplos de criações bem sucedidas, engajando artistas em causas políticas e humanitárias, comprometendo vidas que fizeram da cena mais que um motivo de existência.

Se o teatro dramático continua existindo, as vertentes comprometidas com sua derrocada e superação igualmente se mostram fortes e em expansão. E, em qualquer dessas considerações, o Living Theatre será sempre lembrado como um grupo pioneiro, aguerrido, comprometido de forma política e existencialmente com essas transformações. Ao inventar novas expressividades, desestabilizou códigos e investiu forte no rumo da imaginação. Incorporou o espectador à cena e tangenciou o relacional que hoje marca boa parte dos fenômenos performativos.

Outro ponto a considerar diz respeito ao teatro brasileiro. O grupo Oficina galvanizou, na passagem entre os anos de 1960 e 1970, toda a força das mudanças cênicas conhecidas no Brasil, servindo de inspiração para muitos que vieram depois, como o TUCA, o grupo Pão e Circo, os Dzi Croquettes, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, a Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, o grupo Pod-Minoga, entre outros. Através desses coletivos a criação cênica do Brasil se modificou, abrindo espaço para a experimentação da linguagem cênica e uma democratização de suas relações internas, se apropriando das conquistas da criação coletiva como processo estético.

Uma nova mentalidade surgiu desde então e o legado que o Living Theatre nos deixou permanece: um teatro renovado em seus temas, um teatro manifesto nos

encontros entre performers e espectadores, um teatro percebido como processo criativo contínuo, mesclando a realidade, desafiando sua própria definição. Como nos dizia Patrice Pavis: “O indispensável e feito de desestabilização do já adquirido chegou ao seu cúmulo: tudo é teatro, tudo não o é mais (Dicionário de Teatro, 2008, p.390).

A componente utópica é inerente a todo esse universo. Só quem alimenta sonhos é capaz de por eles lutar e continuar seguindo em frente. Afinal, como salientou Julien Beck, “nenhum de nós é livre até todos nós sermos livres” (*The Brig*).

]

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMAND, Emile. **O pequeno manual do anarquismo individualista.** Publicado na Enciclopédia Anarquista de Sébastien Faure, 1934.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo, 1936.

BECK, Julian. **Living Theatre.** Editora Fundamentos. Madrid, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009a.

BORGHI, Renato. **Borghi em Revista.** Imprensa Oficial. São Paulo, 2008.

BRUSTEIN, Robert. **Revolution as theatre**: Notes on the new radical style. Liveright. Nova York, 1971.

CARREIRA, André; SILVA, André. "Pensando uma Dramaturgia de Grupo". In Revista da Pesquisa, CEART -UDESC. Vol. 3, N°1, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem** - Criação de um tempo-espaço de experimentação. Editora Perspectiva. São Paulo, SP, 2002.

COMEAU, Paul. **Redrawing The Line**: The Anarchist Writings of Paul Goodman. Editora PM. Primavera de 2012.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Editora Perspectiva. São Paulo, Sp. 1995.

ENRILE, Juan Pedro. **The Living Theatre y la práctica artística político-revolucionaria de los sesenta, un antecedente del Teatro Relacional.** Março de 2012.

FERAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** Universidade do Quebec. Traducao: Ligia Borges. 2009.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. Editora Hucited. São Paulo, 2010.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009, p.110 – 112

HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta:** evolução-revolução do homem do século XX em direção à cultura somática do século XXI. 2ª edição. Rio de Janeiro, 1976.

JALLEAGEAS, Francine. **Antonin Artaud e o Surrealismo – Distâncias e Aproximações.** Revista Zunái, 2008.

KOBS, Veronica daniel. **Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes**. Revista todas as musas - ano 01, numero 02, jan jul 2010.

LOPES, Angela Leite. **Living Theatre**: Trajetória de uma impossibilidade. Pequeno Gesto. O Foletim, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994.

MAIA, Kaká. **Jornal O Tempo**. Belo Horizonte, 01 de julho de 2001.

MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina.** O Living Theatre em Minas Gerais. Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, 2008.

MARINIS, Marco De. **El nuevo teatro – 1947-1970.** Tradução de Beatriz E. Anastasi e Susana Spiegler. Barcelona, Espanha, 1988.

_____La riscoperta del corpo [A Redescoberta do Corpo], p.

129-158, in *In cerca dell´attore. Un bilancio del Novecento teatrale* [Em busca do Ator.

Um balanço do século XX no Teatro]. Roma: Bulzoni, 2000. Tradução inédita de Jose

Ronaldo Faleiro.

MARRS, Terrel. **The Living Theatre**: History, Theatrics and Politics. Faculdade do Texas. Maio de 1984

MENDONÇA, Wiliam. **Erwin Piscator**. Coletânia Gente de Teatro, Recanto das Letras 2011.

MIRANDA, Rita Alves. **Uma proposta didática a partir de Bertold Brecht.** Filosofia e Educação – Volume 5, número 1, Abril de 2013.

MOSTAÇO, Edelcio. **Fazendo cena: a performatividade.** Sobre Performatividade.

Edelcio Mostaco, Isabel Orofino, Stephan Baumgartel, Vera Collaco (organizadores) –

Florianopolis: Letras Contemporaneas, 2009.

_____Há muitos objetos em um só objeto. Memorial Abrace Digital.

Anais do V Congresso. GT Teatro Brasileiro, 2008.

_____ CARLI, Thais. **No Limite Do Teatro** - A Criação Coletiva No LivingTheater E No Asdrúbal Trouxe O Trombone. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica. Universidade do Estado de Santa Catarina. S/D.

NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica.** Esquerdas e Cultura. Revista Temáticas, n.37/38. Unicamp. São Paulo, 2011

NOVOS RUMOS DO TEATRO, 1979. Personalidade Entrevistada: Joseph Chaikin. Texto: Alberto Miralles. Salvat Editora do Brasil, 1979.

PISCATOR, Erwin. **O Teatro Político.** Editora Civilização brasileira. Rio de Janeiro, 1968.

READ, Herbert. **Anarquía y Orden** - Ensayos sobre politica. Traducción: A. Sage. Edición digital: KCL. 1957.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** Editora Perspectiva. São Paulo, 1985.

RUBIN, Jerry. **Do it!** Fundação Social Education. Nova York, 1970.

SAINER, Arthur. **The Radical Theatre Notebook.** Avon Books. Nova York, 1975.

SCHECHNER, Richard. "**O que é performance?"** in: Performance studies: an

introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. traducao de r.

l. almeida. 2006.

_____ **Performer**. In: Sala preta 9. USP, Sao Paulo, SP, 2010.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo.** Tese (doutorado) – Departamento de Artes Cênicas / ECA – USP. São Paulo, 2008.

SILVA, Armando S. **Oficina: do Teatro ao te-ato**. Editora Perspectiva, 1981.

SILVA, Isabela O. P. Bárbaros Tecnizados: Cinema no Teatro Oficina. Dissertação, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP - São Paulo, 2006.

TALLMER, Jerry. **The Living Theater Will live again, on Clinton St.** The Villager,

Volume 76, n.21. Outubro de 2006.

TROTTA, Rosyane. **A autoria Coletiva no processo de criação teatral.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TROYA, Ilion. **Fragmentos da vida do Living Theatre**. Ouro Preto, 25° Festival de Inverno, 1993.

TYTELL, John. **The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage.** Grove Press, 1997

VAN ERVEN, Eugène. **Radical People´s Theatre**. Indiana University Press. 1988.

VANNUCCI, Alessandra. **Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71).** Revista Sala Preta. Volume 15, n. 1. 2015.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o conceito de "Teatro Épico**", Escola Superior de Teatro e Cinema , Janeiro de 2007.

WOODCOOK, George. **Anarquismo –** Introdução Histórica. Grupo de Trabalho do Anarquismo. Nucleo de Estudos Contemporâneos. 1981.

Sítios Visitados:

http://biography.yourdictionary.com/robert-edmond-jones (visitado dia 05/03/2015 as 20:30)

http://thevillager.com/villager_180/thelivingtheaterwill.html (visitado dia 19/05/2015 as 15:32)

http://www.cherrylanetheatre.org/history/ (visitado dia 07/10/2014 as 9:30).

http://www.paulgoodmanfilm.com/paul-goodman/biography (visitado dia 19/11/2014 as 22:00)

http://indianapublicmedia.org/nightlights/the-connection/ (visitado dia 11/06/2015 as 09:22)

http://www.warholstars.org/connection.html (visitado dia 9/3/2015 as 20:00)

http://www.portaleducacao.com.br/pedagogia/artigos/51682/historia-da-arte-vanguarda (visitado dia 7/07/2015 as 11:33)

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo (visitado dia 06/07/2015 as 13:30)

http://www.infopedia.pt/login?ru=apoio/artigos/$teatro-epico (visitado dia 09/02/2015 as 14:00)

http://www.britannica.com/topic/agitprop (visitado dia 21/06/2015 as 13:32)

http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/dadaismo.htm (visitado dia 09/08/2015 as 10:22)

http://aartedaperformance.weebly.com/dadaiacutesmo.html (visitado dia 06/07/2015 as 12:21)

http://surrealismodadaismo.blogspot.com.br/ (visitado dia 06/07/2015 as 14:30)

http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/teatro/absurdo (visitado dia 01/03/2015 as 13:20)

http://www.recantodasletras.com.br/biografias/3171864 (visitado dia 08/08/2015 as 12:00)

http://biography.yourdictionary.com/robert-edmond-jones (visitado dia 23/07/2015 as 09:33)

http://thevillager.com/villager_180/thelivingtheaterwill.html (visitado dia 08/12/2014 as 11:00)

http://www.cherrylanetheatre.org/history/ (visitado dia 06/09/2014 as 15:00)

http://www.paulgoodmanfilm.com/paul-goodman/biography (visitado dia 04/05/2015 as 11:23)

http://indianapublicmedia.org/nightlights/the-connection/ (visitado dia 09/04/2015 as 15:00)

http://www.warholstars.org/connection.html (visitado dia 09/11/2014 as 10:00).

http://www.teatroficina.com.br/menus/51/posts/258 (23/04/16 as 19:03)

http://www.thedramateacher.com/meyerholds-biomechanics-for-theatre/ (31/07/2016 as 18:44)