

Roberta Cantarela

**A ANTÍGONA ERRANTE:
JUDITH MALINA E A VIDA COMO PERFORMANCE**

Tese apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, para obtenção do título de Doutora em Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura, área de concentração Literaturas.

Linha de Pesquisa: Crítica Feminista e Estudos de Gênero.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Junqueira de Lima Costa

Florianópolis – SC
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cantarella, Roberta

A Antígona errante : Judith Malina e a vida como
performance / Roberta Cantarella ; orientadora,
Claudia Junqueira de Lima Costa, 2017.

261 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Judith Malina. 3. The Living
Theatre. 4. Antígona. 5. Diário. I. Junqueira de
Lima Costa, Claudia. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

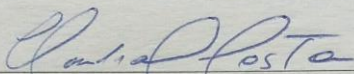
“A ANTÍGONA ERRANTE: Judith Malina e a vida como performance”

Roberta Cantarela

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

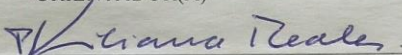
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profª Drª Claudia Junqueira de Lima Costa
ORIENTADOR(A)

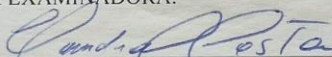
Profª Liliansa Rosa Reales

Subcoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Literatura
Portaria nº 1990/2016/GR

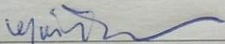


Profª. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

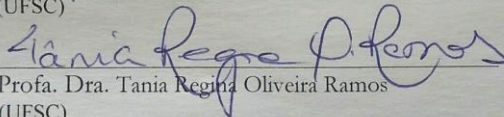
BANCA EXAMINADORA:



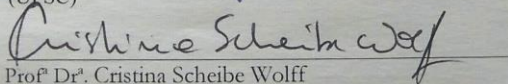
Profª Drª. Claudia Junqueira de Lima Costa
(Presidente e orientadora – UFSC)



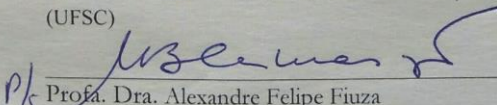
Prof Dr. Jair Tadeu da Fonseca
(UFSC)



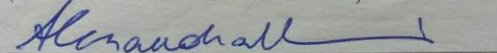
Profª. Dra. Tania Regina Oliveira Ramos
(UFSC)



Profª Drª. Cristina Scheibe Wolff
(UFSC)



Profª. Dra. Alexandre Felipe Fiuza
(UNIOESTE – via video conferência)



Profª Dra. Alessandra Vannucci
(UFRJ)

Maria Lúcia de Barros Camargo
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Literatura do
Curso de Comunicação e Expressão
UNIASIS nº 42441 - SIAPE nº 1169588
Portaria nº 1589/2016/GR

Às mulheres de todas as épocas, às
Antígonas, às Judiths e às Ilgas.

AGRADECIMENTOS

A todos que de forma direta ou indireta colaboraram nos meus longos anos de estudos, tanto amigos e colegas de trabalho e da vida acadêmica, em especial aos amigos que me iluminaram e me amparam em vários momentos do Doutorado, Franciele, Fernanda, Daniel, Eliandro, Silviana, Clarice, Chris, Camila, Eliana, Carmem, Patrícia, Elisa, Kleiton, Ana Paula, Álvaro, Nilva, Lilian, Renatha, Lise, Andréia, Maura, Eliane, Cristiane, Adair, Carla, Zeneida... O carinho imenso que senti e sinto na presença de vocês me encoraja sempre dar o melhor de mim.

À minha orientadora, Professora Cláudia, por ter me aceito como sua pupila e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC por ter me acolhido, especialmente ao Ivan.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que me apoiou financeiramente na empreitada do Mestrado e Doutorado.

Aos professores que me inspiraram e me inspiram a ser uma melhor professora e pesquisadora, em especial aos professores Alexandre, Alessandra, Jair, Cristina, Tânia, Acir e Carlos.

Aos meus alunos e ex-alunos, que são a minha grande motivação nas horas de estudo.

À minha mãe, minha heroína, sem você nada teria sentido...

Ao meu pai, por ter me incentivado a ler e a estudar.

A toda minha família, especialmente, Márcia, Gi e Any, irmãs mais do coração do que de sangue.

À Silmara (*in memoriam*) pelo seu exemplo.

Ao Leonardo, meine liebe.

“Tremble: your whole life is a rehearsal for the moment you are in now”. (Judith Malina)

RESUMO

O teatro, emblema de confrontações sociopolíticas e ideológicas intensificadas no último século, foi palco da criação do grupo teatral *The Living Theatre*, em 1947, em Nova Iorque. Os fundadores do *Living*, o casal anarquista Julian Beck e Judith Malina, concebeu o grupo de teatro experimental mais ativo, e ainda em atividade, da contemporaneidade. Com o apogeu do movimento contracultural nos anos 60 e 70, o grupo intensificou o seu papel de porta-voz das artes cênicas e dentro deste contexto de ação ocasionou seu roteiro itinerante. Após o convite de José Celso e Renato Borghi, do Teatro Oficina, o *Living Theatre* veio ao Brasil para apresentar a sua metodologia de criação e encenação, participando de seminários em São Paulo e em Minas Gerais, onde, em 1971, seus integrantes foram presos pelo Regime Militar Brasileiro. Nesse período, dentro da prisão, Judith Malina escreveu em seu diário sobre sua estada no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Em sua injusta morada na prisão, Judith Malina relatou em seus escritos às várias situações pelas quais passou dentro do cárcere. Desse modo, a sua fala, além de caracterizar a sua aflição individual, reflete um momento histórico tanto do *The Living Theatre* quanto de diversas pessoas que foram presas pela Ditadura Militar por motivos obscuros, como acusação de subversão. Ao ler o diário de Malina, se percebem algumas inquietações advindas de uma mulher alemã, judia, mãe, anarquista, pacifista e revolucionária. No entanto, para compreender melhor o panorama de vida dessa mulher, se faz necessário olhar para o passado, para a seleção de alguns poemas do livro *Poems of a Wandering Jewess* (1984) e seus últimos poemas publicados na obra *Having Loved: new poems* (2015). Para um olhar atento sobre a tradutora de *Antigone* (1990) do dramaturgo Bertold Brecht, Judith Malina, parte-se do mito de Antígona, mulher que desobedece às leis vigentes para lutar pelo que almeja, uma marca também em Malina. Para compreender seu desempenho político que se funde com a vida privada, percebe-se Malina em um universo performático em que seus escritos e suas ações no teatro se enredam de tal forma a se examinar as diferenças do público e o privado; entre a performance na vida política e na vida cotidiana da artista. Deste modo, o presente estudo apresenta a mulher, Judith Malina, em seu tablado de atuação, nos palcos, na escrita e na revolução. Para a tessitura do texto utilizam-se como suporte teórico, estudos sobre o teatro como Steiner (1995), Artaud (2006), Brook (1996), Biner (1976), Bornheim (2007) e Brecht (1978); sobre

diário e testemunho, como Seligmann-Silva (2005), Ginzburg (2008), Gagnebin (2009), Blanchot (1987) e (2005); sobre a tortura violência na ditadura brasileira, Butler (2015), Wolff (2015), Malina (2011), Vannucci (2012), Green (2009), entre outros. Neste cenário almeja-se visualizar a mulher revolucionária Judith Malina, tanto nos palcos como na vida.

Palavras-chave: Judith Malina. *The Living Theatre*. Antígona. Diário. Mulher.

ABSTRACT

The theater, as a symbol of intensified sociopolitical and ideological confrontation within the last century, has seen the creation of the theatre company *The Living Theatre*, in 1947, in New York. The founders of *Living*, the anarchist couple Julian Beck and Judith Malina, have conceived the most active experimental theatre company of contemporaneity, a company that is still active. Due to the countercultural heyday in the sixties and seventies, the company intensified its representative role of performing arts which turned possible its itinerant script. After José Celso and Renato Borghi's invitation, from *Teatro Oficina*, the *Living Theatre* came to Brazil in order to present their methodology of creation and acting, taking part in seminars in São Paulo and Minas Gerais where, in 1971, its artists were arrested by the Brazilian Military Regime. During the period in the prison, Judith Malina wrote about her stay in the Department of Political and Social Order (DOPS) in her personal diary. During her unfair prisoner life, Judith Malina wrote about the experiences she went through. Therefore, besides her own suffering, her words refer not only to the historical moment of *The Living Theatre* but also to the many people who had been arrested for unclear reasons, accused of subversion. When reading Malina's diaries, one is able to recognize some uneasiness due to her being Jewess, German, anarchist, pacifist and revolutionary woman. In order to better understand the life of this woman, though, it is important to look back to the selection of some poems from *Poems of a Wandering Jewess* (1984) and to some of her last poems published in *Having Loved: new poems* (2005). For Bertold Brecht and his thoughtful look over *Antigone's* translator, Judith Malina, from the Antigone's myth, a woman who does not obey the law to the struggle for what she wants, Malina's mark is present. In order to understand her political development that incorporates her private life, Malina is seen in an acting world where her writings and her actions in the theatre are put together in a way that it is possible to observe the differences between public and private, between the acting within her political life and her daily artist's life. Therefore, the present study presents the woman Judith Malina, her acting on the stages, in her writings and in the revolution. The theoretical support for the text is formed by studies about theatre such as the ones by Steiner (1995), Artaud (2006), Brook (1996), Biner (1976), Bornheim (2007) and Brecht (1978); referring to diaries and testimony, writers such as

Seligmann-Silva (2005), Ginzburg (2008), Gagnebin (2009), Blanchot (1987) and (2005); about torture and violence during the Brazilian military regime, Butler (2015), Wolff (2015), Malina (2011), Vannucci (2012), Green (2009) among others. Considering this scenario we aim to see the revolutionary woman in Judith Malina both on stage and in life.

Keywords: Judith Malina. *The Living Theatre*. Antigone. Diary. Woman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do livro de poemas de Malina: desenho de Julian Beck	33
Figura 2 - Judith Malina na década de 40	35
Figura 3 - Judith I (und der Kopf des Holofernes) 1901	36
Figura 4 - Judith	37
Figura 5 - Julian e Judith	38
Figura 6 - Capa do livro: The Piscator Notebook	39
Figura 7 - Encenação do <i>Living</i> na rua	43
Figura 8 - Cena da peça <i>Paradise Now</i>	45
Figura 9 - The Brig do filme <i>The Brig</i> de Jonas Mekas (1964)	48
Figura 10 - A diretora Judith Malina em foco	50
Figura 11 - Édipo e Antígona	57
Figura 12 - <i>Antigone in front of dead Polynikes</i> (1865), National Gallery of Athens	59
Figura 13 - Malina como Antígona	76
Figura 14 - Capa do livro: <i>Antigone</i>	86
Figura 15 - <i>Antígona - Ilion Troya</i> (Hemon), Judith Malina (Antígona), Raaja Fischer (Polinices) (1983)	90
Figura 16 - Fotografia original do <i>The Living Theatre</i> . <i>Antígona</i> , premiering 1967	91
Figura 17 - Malina em cena, França em 1978	97
Figura 18 - Capa do livro <i>Diário de Judith Malina</i> (2008)	113
Figura 19 - Cena do filme <i>Arara</i> (1970) de Jesco von Puttmaker mostra o uso do pau-de-arara em um desfile público	134
Figura 20 - Cena de Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político	142
Figura 21 - Cartaz da Peça Sete meditações sobre o sadomasoquismo político	147
Figura 22 - Recorte do DOU de 30/07/1971	150
Figura 23 - Judith Malina na prisão, em Belo Horizonte	153
Figura 24 - <i>Why Are We Afraid of Sexual Freedom</i> (1977)	156
Figura 25 - Judith e Julian (Jornal Estado de Minas)	158
Figura 26 - Na sede do DOPS	160
Figura 27 - Na sede do DOPS	163
Figura 28 - Cena da peça com o pau de arara	172
Figura 29 - Leitura e encenação dentro do Cine Vila Rica	180
Figura 30 - Leitura do Ato (aluna do DEART, Sergio Mamberti, Zeca Ligiero e Alessandra Vannucci)	186
Figura 31 - O pelotão	186

Figura 32 - Após o disparo	188
Figura 33 - O público de mãos dadas em redor dos cartazes com as fotos dos mortos ou desaparecidos	191
Figura 34 - Cartaz sobre o Amaro Luís Carvalho	193
Figura 35 - A reflexão	194
Figura 36 - A unidade final	195
Figura 37 - Cartaz do documentário	201
Figura 38 - Malina teatral	208

SUMÁRIO

PRÓLOGO: paisagens iluminadas.....	19
CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MARCAÇÕES	
CENOGRÁFICAS: <i>The Living Theatre</i>, Malina e o exórdio do	
revolvimento.....	23
ATO I – MALINA, A ERRANTE.....	25
1.1 CONHECENDO MALINA: UMA ABORDAGEM	
BIOGRÁFICA.....	25
1.1.1 A polissemia dos nomes.....	36
1.2 DO ARREBOL AO POENTE CRIATIVO: o prelúdio do teatro e a	
fundação do <i>The Living Theatre</i>	38
1.3 ARTAUD & BRECHT: aproximações.....	47
ATO II - A ANTÍGONA CONTEMPORÂNEA.....	51
2.1 A REESCRITURA DE ANTÍGONA NA ALEMANHA	
NAZISTA.....	51
2.2 MALINA, A ANTÍGONA ANARQUISTA-PACIFISTA.....	74
2.2.1 Um ser em tradução ou a tradução do ser.....	82
2.3 A ENCENAÇÃO DE ANTÍGONA PELO <i>LIVING</i>	85
2.4 ANTÍGONA ATUALIZADA.....	92
ATO III - ESCRITURAS VELADAS.....	99
3.1 CORES FULGURANTES: contexto ao sul do Equador.....	99
3.1.1 Alienígenas em terras tropicais: a vinda e a estada do <i>Living</i> no	
Brasil.....	103
3.2 A NECESSIDADE DE CONTAR-SE.....	106
3.2.1 Quando o privado torna-se o político.....	110
3.3 O DIÁRIO ENCLAUSURADO.....	111
3.3.1 Performance: as tonalidades, as amotinadas, os textos, as palavras	
e a tradução.....	118
3.3.2 Entreato: cenas da prisão e expulsão do <i>Living</i> em 1971.....	130
ATO IV – A INSURREIÇÃO.....	165
4.1 O TESTEMUNHO.....	166
4.2 A LEITURA DRAMÁTICA E O ATO PÚBLICO.....	175
4.2.1 A palestra dramática: as palavras que não podem ser mais	
caladas.....	175
4.2.2 Ato público de protesto e memória.....	185
4.3 A VIDA E A OBRA OU A OBRA E A VIDA: MATIZES DO	
MESMO TOM.....	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
EPÍLOGO: outras travessias.....	209
REFERÊNCIAS.....	211

ANEXO 01.....	231
ANEXO 02.....	257

PRÓLOGO: paisagens iluminadas

O teatro surgiu nos primórdios da minha vida, no universo religioso de uma escola católica. A interpretação no palco era apaixonante, contudo o fascínio estava nas palavras. O primeiro texto teatral de que me recordo foi a peça de Gil Vicente e sua moral, *O Auto da Barca do Inferno*. Assim, percebi que era a escrita que me absorvia. Shakespeare me acompanhou nos anos em que fui adolescente. Em certo momento, no curso de Magistério, escrevi uma peça, que se perdeu entre os papéis amarelados dos anos 90.

Minha convivência com a leitura me induziu a cursar Letras e entre as literaturas estrangeiras e nacionais, fui apresentada ao texto teatral brasileiro. A professora Lourdes Alves foi quem plantou no solo quase nu a semente dos primeiros textos até Jorge Andrade. Estudei o Brasil por meio das suas peças. Encantei-me. Já estava cultivado o solo, não era mais uma questão de escolha, mas, sim, de afinidade. Peças, textos, tablados, tudo era interessante; no entanto, como fazer isso chegar ao público, foi minha indagação inicial.

Em 2005, no percalço de adquirir conhecimento, candidatei-me a uma vaga na disputada Especialização em História da Educação Brasileira, ofertada pelo Colegiado de Pedagogia da minha amada Unioeste. Nesse caminho conheci uma pessoa imprescindível na minha vida: o professor Alexandre Fiuza. Além de suas inesquecíveis aulas, me introduziu no mundo obscuro da educação no período do Regime Militar iniciado em 1964. Então, brotou a levedura. Entendi da educação naquele período sombrio, mas também queria compreender o teatro e seu papel desempenhado em combate à censura. Fui ao Arquivo Público do Paraná e lá me debrucei na história não contada, pois as palavras daquela época foram silenciadas.

Momento inicial, levantamento de fontes e depois análise, desta pesquisa surgiram dois textos, o primeiro da Especialização já citada e outro na Especialização na área de Letras. Pude assim, abarcar minhas afinidades quase inatas: história e a escrita. Duas pessoas essenciais para abrir caminho entre esses dois mundos foram as professoras Aparecida Darc e Clarice Lotermann. Esses trabalhos me incentivaram a galgar a área da pesquisa. E foi no Mestrado em Letras da mesma Universidade que permaneci como estudante por 10 anos, por entre graduações e pós-graduações.

Lembrando *Fahrenheit 451*, cada pessoa é um texto a ser lido. Nesse orbe acadêmico, fui escolhida entre os outros alunos, outros textos, por um professor brilhante: Acir Dias. Nos estudos sobre o

drama, surgiram memórias e imagens que confluíram para minha dissertação. Foi sobre a peça *Gata em Teto de Zinco Quente*, e como ela transbordou para outras artes: cinema e teatro. A leitura das duas linguagens, embasadas nas interfaces comparativas, me envolveram; e conforme a memória me guiava, desenvolvi um estudo sobre o porão imagético que Tennessee Williams criou em *Gata em Teto de Zinco Quente*, tanto do texto teatral como o texto fílmico. “Essa gata é você. Em teto de zinco quente”. Uma afirmação em tom de estímulo acadêmico do meu mentor lembra as palavras de Gustave Flaubert: “Emma Bovary *c’est moi*”. E passei a minha pós-graduação *stricto sensu* sendo a Cathy – a gata – querendo, almejando, desejando o conhecimento.

Esse ensino levou-me a cursar as disciplinas do Doutorado Interinstitucional (Dinter), entre a minha Universidade e a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nas aulas da Professora Evelina Hoisel, fui indagada aonde o doutorado me levaria a pesquisar. Um sonho antigo saltou à boca: *The Living Theatre*. As lembranças das conversas com Fiuza encheram meu ímpeto de estudá-lo. E assim, iniciei a jornada para o universo teatral do grupo performático mais antigo e atuante da nossa era.

Abandonei o teatro clássico para o teatro da performance, o teatro da crueldade, o teatro político, o teatro em que o espectador não deve ser passivo, o *teatro vivo*. Arquitetado e orquestrado por Judith Malina e Julian Beck, o *Living* tornou-se o centro das minhas pesquisas. Ao conhecer o casal Beck pelas leituras, o sobressalto me veio: Malina, mulher, judia, alemã, mãe, anarquista, pacifista, escritora, poetisa, diretora, atriz. Tantos papéis, tantas performances. Sua vida de artista entrelaçada à vida pessoal, a vida pública à vida privada. Contudo, o maior papel revelado é ela, sua vida pessoal que em si foi política e sua atuação no teatro performático por mais de sessenta anos. Isso ramificou o desejo de conhecê-la. Li seus textos, vi seus vídeos, ouvi a declamação de seus poemas, mas concentrei-me nos seus diários, exercício habitual de Malina. Ali achei o que buscava: um texto escrito em 1971 e publicado em 2008, em que retrata os dias que fora presa no Brasil pelo Regime Militar.

Anos antes, já havia estudado esse período sombrio da história brasileira. Esse aprendizado me trouxe uma responsabilidade: a de rememorar na minha tese os horrores havidos naquela época – e que até hoje fazem parte de nossa cultura. A combinação da minha trajetória acadêmica e os estudos sobre o *Living*, especialmente sobre Malina, motivaram meu lado errante, até chegar à mística ilha de Santa Catarina

em 2011. Assim que desembarquei, senti a unção com esta terra que antes já dera abrigo aos açorianos, desterrados como eu. Consumi essa ligação com Florianópolis quando a professora Cláudia Junqueira de Lima Costa, do Programa de Pós-Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), aceitou o desafio de descobrir a mulher atrás do Diário, Judith Malina.

Naquele mesmo ano, a promessa da vinda de Malina ao Brasil me levou para a Estrada Real de Vila Rica, antigo sítio de extração de ouro. Ela não foi, impedida por problemas de saúde, mas nessa viagem aconteceu a experiência mais significativa do teatro para mim, a *Palestra Dramática* e o *Ato Público de Protesto e Memória*, organizados pela Professora Alessandra Vanucci no Fórum de Letras de Ouro Preto. Essa performance, combinada com a leitura em grupo do texto de Judith Malina e Julian Beck, e associada a uma encenação sobre os anos de chumbo no Brasil, que relembrava que os mortos e desaparecidos foi determinante para a minha entrega ao tema. Sempre que me lembro desse momento, penso que existe uma reserva de lágrimas só para as minhas melhores recordações.

Já estava seduzida pelo teatro, pelo *Living* e pelas palavras de Malina. Aquilo que vivi em Ouro Preto trouxe em mim a obstinação de encontrá-la aonde estivesse. No entanto, uma doença, desta vez minha, absorveu meus esforços por alguns anos e tirou-me do encaixe de Malina. Só depois de encaminhar meu tratamento pude viver o destino que tracei para mim. Em 2014, finalmente cheguei à cidade de Englewood, no Estado de Nova Jérsei, e encontrei a forte e encantadora Judith Malina. Seus ensinamentos, tão significativos e densos, não cabem nas folhas de papel. Não há tradução possível, somente a tentativa desta tese em demonstrar aquilo que nossos encontros me causaram. Não foi uma questão apenas de aprendizagem sobre conhecimentos teatrais. Foi o resplandecer de novos significados para as palavras, os gestos e as maneiras de viver.

Como diretora, ela me instruiu não para admirá-la ou ao *Living*, mas à vida. Esse era o teatro vivido por ela, esse é o *Living Theatre*: não uma filosofia abstrata, mas sim uma filosofia prática, constituída por atos teatrais e subjetivos. Como mulher, ela mostrou que é necessário ter voz e não se ajustar às amarras sociais. A sua luta naquele momento era voltar a ter uma sede para o grupo e voltar para o *Lower East Side*, a meca dos artistas de vanguarda. Escritora e poetisa, Malina mantinha sua mesa de trabalho cheia de textos e rascunhos, anseios que também expressava discursando até lhe faltar o ar. Categórica, exclamava: “agora é sua vez de responder minhas perguntas”. Eu, uma mera

acadêmica, emudecia. O que eu poderia dizer a ela? O que realmente importava? E por momentos, de um jeito singular, um ritual se fixou e tornei-a, além de objeto de estudo e referência artística, minha confidente.

Em 2015, o ano em que Judith Malina partiu, cortinas pesadas caíram sobre o palco. Mas o grupo criado por ela e Beck não se dissipou. O *Living* continua vivo e eu estou praticando o conselho mais difícil e precioso dado por ela: “Escreva! Escreva sobre tudo, mas escreva!”. Assim ela viveu, registrando o mundo – o dela, o do *Living*, o do teatro – e cá estou eu a seguindo.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MARCAÇÕES CENOGRÁFICAS: *The Living Theatre*, Malina e o exórdio do revolvimento

Na segunda metade do século XX grandes modificações aconteceram, as quais acarretaram transformações nas estéticas artísticas, especialmente na teatral. O teatro clássico, já em crise, se rompeu em novos movimentos e absorveu a revolução que o teatro performático produziu. Nesse contexto, surgiu o grupo *Living Theatre*¹, em 1947, em Nova Iorque, fundado por Julian Beck² e Judith Malina.

O *Living Theatre* sempre foi considerado *Off-Broadway* ou, conforme Crespy (2003, p. 28-29), até *Off-off-Broadway*, por seu teor contestador e inovador que se utilizou da criação coletiva para confecção de várias peças. Todavia, em seus primeiros anos de vida encenou, obras de Brecht, Lorca, Gertrude Stein, Picasso, T. S. Eliot, W. H. Auden, Strindberg, Jean Cocteau, Pirandello e Racine, entre outras. Visto como um dos grupos mais atuantes na esfera teatral na área performática, principalmente nas décadas de 60 e 70, *The Living Theatre* alcançou grande repercussão com a apresentação da peça *Paradise Now*, o que o lançou para uma peregrinação por vários países.

O estudo dessa conjuntura despontou a sublimação da artista, atriz, escritora, dramaturga e poeta, Judith Malina. A alemã exilada em Nova Iorque, judia que discursava o perdão aos nazistas, se embrenhou em caminhos ermos e construiu um legado não só de palavras, cenas e versos, como também atuou como uma anarquista pacifista que lutou em seus 88 anos de existência pela igualdade entre homens e mulheres, entre as nações e culturas, e em partes ela conseguiu por meio da poesia e principalmente do teatro.

Este presente trabalho almeja apresentar os nuances que evocam o nome Judith Malina como apoteose do teatro criativo e libertador, não somente no palco, como diretora ou atriz, mas no princípio, como mulher, mãe, exilada, anarquista, pacifista e sonhadora. Para tanto, além

¹ O nome do grupo em alguns documentos aparece como *Living Theater*, optou-se pela grafia reproduzida no site do grupo. Disponível em: <<http://www.livingtheatre.org/>>. Acesso em: 8 out. 2016.

² Em relação ao nome Julian Beck, em alguns documentos aparece uma alternância com a grafia de Julien Beck, optou-se por Julian Beck, conforme o site do grupo que apresenta Julian Beck como cofundador. Disponível em: <<http://www.livingtheatre.org/founders>>. Acesso em: 8 out. 2016.

das considerações iniciais e finais, a construção de quatro atos basilares para abranger os momentos imprescindíveis do universo paradoxal de Malina, que se dividem em: Ato I – **Judith, a errante**; Ato II – **Antígona contemporânea**; Ato III – **Escrituras veladas** e Ato IV – **Insurreição**.

O Ato I, **Malina, a errante**, se configura nos primórdios da vida de Malina, sua saída da Alemanha, seus primeiros poemas publicados e se permeia na sua vivência de desterrada que levou nas suas quase nove décadas de existência. Já no Ato II, Malina é delineada como a **Antígona contemporânea**. Nesse momento, Judith nos seus escritos e trabalhos usa de emblema a personagem de Antígona como representação da luta contra a opressão.

No Ato III sobre as **Escrituras veladas** há o contexto da vinda de Malina e do grupo ao Brasil nos anos 70 e os seus registros da época, que exploram o período da ditadura brasileira e a prisão do grupo *Living Theatre* pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Na estada na prisão, Judith Malina relatou em seu diário as várias situações pelas quais passou dentro do cárcere do DOPS em Minas Gerais. Desse modo, a sua fala além de caracterizar a sua aflição individual, ela reflete um momento histórico tanto do grupo *Living Theatre* quanto de diversas pessoas que foram presas pela Ditadura Militar.

No IV e último ato, intitulado **Insurreição**, há a questão do testemunho, a leitura dramática, o diário e o ato público de protesto e memória. São analisados textos de Judith Malina e Julian Beck escritos no Brasil, selecionados pela artista, escritora e ativista. Nesse conjunto, o quarto capítulo fornece a mais densa e relevante parte deste estudo, o que significou a cerceamento da liberdade na obra de Malina.

ATO I – MALINA, A ERRANTE

Este Ato I, **Malina, a errante**, se configura nos primórdios da biografia de Judith, sua saída da Alemanha, seus primeiros poemas publicados e se permeia na sua vivência de desterrada que levou nas suas quase nove décadas de existência. Passando pela abordagem biográfica e a polissemia dos nomes até o início do grupo teatral.

1.1 CONHECENDO MALINA: UMA ABORDAGEM BIOGRÁFICA

Compreender a história por meio de pesquisas biográficas sempre foi algo presente no percurso do estudo em torno de importantes figuras da humanidade. Para este momento, a questão da biografia – campo fértil para debates devido a diversos tipos de análises possíveis – foca-se em conjunto com um paradigma específico: o estudo biográfico direcionado às mulheres. Nesse sentido, o intuito é avaliar o uso de informações bibliográficas na construção da história quando ela é trazida a partir de um único sujeito, nesse caso, Judith Malina.

No variado campo da discussão sobre biografias, Benito Bisso Schmidt (1997; 2003) colabora na apreensão dos embates teóricos em torno do conceito biografia. Em seus trabalhos, o pesquisador abarca uma percepção histórica da questão da biografia. Schmidt (1997) explana que a história se afastou da literatura no século XIX pela busca da cientificidade. Contudo, o autor, embasado no historiador francês Roger Chartier, aponta que houve o retorno aos estudos relacionados à biografia, derivado da crise do pós-estruturalismo nos anos 60. Com isso, Schmidt (1997) constrói um paralelo de diferenças e similitudes entre as biografias escritas por historiadores e jornalistas, sob influência da literatura. Segundo Schmidt (1997, p. 14),

[...] o historiador pode utilizar-se da imaginação, desde que esta seja explicitada ao leitor enquanto tal e balizada pelas fontes disponíveis. Estes procedimentos nem sempre são seguidos pelos jornalistas-biógrafos que, pelo menos nos casos mencionados [citados no artigo fonte], preferem tramar em seus textos o "verdadeiro" e o "verossímil", as "provas" e as "possibilidades".

Percebe-se que os aspectos epistemológicos e formais, conforme Schmidt (1997) aponta, diferem apesar de terem certa proximidade,

todavia, isso só assinala para o retorno da biografia em ambas as áreas. No trabalho seguinte, Schmidt (2003) traça um painel de críticas outorgadas à biografia, entre elas, alegou que as biografias “seriam meras narrativas cronológicas, fatuais, sem preocupações explicativas e analíticas. Tal contestação partiu sobretudo do movimento dos ‘Annales³’ que, contra a história *événementielle* [acontecimento], defendeu a história-problema” (SCHMIDT, 2003, p. 65). Contra uma história fatural e tradicional, esse movimento teve o seu papel na discussão da biografia, que a ligava a outros campos dos saberes, como a Antropologia e a Política. Outro aspecto desse retorno da biografia é a história-memória, a qual indica que

[...] talvez seja possível pensar que o dito “retorno” do biográfico também acompanha essa onda de interesse pela história-memória. Nesse sentido, os personagens do passado “ressuscitariam” – ou, mais precisamente, seriam recriados – a fim de servirem como referências para o presente e como recordações de um passado idealizado; em todo caso, como constitutivos de uma suposta identidade de classe, de gênero, racial, geracional, regional, nacional, etc. (SCHMIDT, 2003, p. 62).

Citando o escritor e biógrafo francês, Claude Arnaud, Schmidt (2003) pondera que essa retomada à questão biográfica é um traço presente na literatura pós-estruturalista. A tendência foi desconstruir a concepção de explicar a obra por mera análise estrutural, visto que anteriormente conhecer a obra pela a vida do autor foi desacreditada.

Além disso, Schmidt (2003, p. 68) entende que “a biografia pode servir para introduzir o elemento conflitual na explicação histórica, para ilustrar, matizar, complexificar, relativizar ou mesmo negar as análises generalizantes que excluem as diferenças em nome das regularidades e das continuidades”. Por isso o interesse, aqui, de estudar a biografia, serve como pano de fundo para discutir e abordar partes da história por meios biográficos de um sujeito específico. Conclui Schmidt (2003, p. 69) que

[...] a biografia não pode ser narrada como a revelação de um sentido já dado a priori ou como a realização de um plano pré-fixado e conhecido pelo historiador que parte de uma visão

³ Para mais informações, ver Rosevics (2013).

retrospectiva. Cabe, então, ao biógrafo, acompanhar o “fazer-se” (parodiando Thompson⁴) do indivíduo ao longo de sua vida, levando em conta os diferentes espaços sociais por onde ele se movimentou, mas também suas percepções subjetivas, oscilações, hesitações e mesmo o acaso.

Dessa forma é que se pretende compreender o cenário de vida de Judith Malina. É *acompanhar o fazer-se, é complexificar, é ilustrar, é elucidar, é provocar* o leitor ao entendimento da história por meio de sua vida e entender a vida dela por meio da história. Assim, serão contemplados eventos históricos da humanidade que permearam a vida de Malina e alguns aspectos biográficos serão explorados a partir de um poema escrito em sua juventude.

Para colaborar com essa análise sobre o gênero biografia, Rachel Soihet (2014) pesquisa sobre a biografia e a história de mulheres. Isso contribui com mais uma visão para avaliar o atual paradigma da biografia. A partir desse olhar, Soihet (2014, p. 65) ressalta a importância da “biografia e da história de vida como forma de reabilitar o indivíduo enquanto ator histórico [...]. Representa, portanto, a reação de uma visão humanista da história contra o determinismo abstrato das estruturas”. Em vista disso, incluir o ator histórico como atuante na construção da história mediante sua vida e/ou biografia compõe uma relevante vertente de estudo, a qual foi escolhida, nesse momento, para se perceber o sujeito histórico: Judith Malina.

Nas considerações de Soihet (2014, p. 70),

Em contraposição a uma análise da realidade social que exclui, marginaliza ou interpreta equivocadamente as experiências femininas, as historiadoras feministas propuseram uma conduta que considerasse a categoria “gênero” como elemento central para a construção das relações sociais. Tal conduta implica uma problemática que situe as vidas individuais das mulheres no seu centro, com vistas ao conhecimento da sua vida cotidiana, bem como à percepção da vivência dos acontecimentos pelas mulheres. Esse procedimento resultou no grande número de

⁴ Edward Palmer Thompson (1924-1993), historiador inglês.

abordagens biográficas na pesquisa feminista ou sobre as mulheres: pesquisas baseadas em histórias de vida, predileção por fontes autobiográficas e literatura pessoal, além de biografias históricas de mulheres. Não obstante sua desigualdade e seu status teórico diversificado, essas abordagens têm, na maior parte dos casos, um ponto de partida comum, pelo menos no que concerne às suas intenções: a vontade de não mais submeter a experiência social das mulheres a categorias de análise prontas, mas, ao contrário, elaborar essas categorias a partir da experiência social das mulheres.

Nesse contexto, priorizar uma pesquisa que mire a experiência pessoal da mulher, a partir de dados biográficos, colabora no desenvolvimento de outras relações sociais – de mulher, mãe, imigrante, artista – que por muito tempo foram excluídas tanto do rol da história, como da literatura. Assim, considera-se que é imprescindível perceber Malina e estudá-la por uma gama de experiências “nos âmbitos privado e público, com vistas a possibilitar maior inteligibilidade de sua atuação. Acata, assim, as mais respeitadas posições sobre a questão, de que ‘estas dualidades devem talvez ser apreendidas na sua unidade’” (SOIHET, 2014, p. 68). Essa unidade proposta por Soihet (2014) é necessária para embrenhar-se na história de vida da artista a fim de compreender quem foi Judith Malina e qual foi sua atuação como sujeito histórico. De tal modo se compõe o estudo sobre ela, a vida privada adentrando na vida pública, a vida pública sendo a sua vida privada. Ainda a respeito dessa unidade entre a vida pública e a privada, Soihet (2014, p. 77) encerra defendendo que “A abordagem biográfica pode, enfim, ajudar a restituir a multiplicidade das experiências femininas, a multiplicidade de maneiras como vivem seus constrangimentos, a multiplicidade de caminhos que trilham para se afirmar como indivíduos plenos”. Acreditamos que é assim que se deve perceber, a para este momento de estudo, um olhar sobre as experiências que compõem a história de Malina.

Em uma parceria de Soihet com Joana Maria Pedro, elas estabelecem um levantamento histórico dos estudos sobre a história das mulheres e, considerando as divergências e diversidades, propõem:

Ênfase na utilização da categoria ‘gênero’ na análise da esfera da política formal, em termos do exercício do voto e manejo do poder nas

instituições do governo; preferência pela abordagem do cotidiano, “re-descoberta de papéis informais, de situações inéditas e atípicas” que possibilitem o desvendamento de processos sociais invisíveis, ante uma perspectiva normativa (PEDRO; SOIHET, 2007, p. 297).

Esse olhar para a mulher e a percepção dos papéis sociais desempenhados pelas mulheres é determinante para reconstruir uma história antes dominada pelo masculino, “Criatividade, sensibilidade e imaginação tornam-se fundamentais na busca de pistas que permitam transpor o silêncio e a invisibilidade que perdurou por tão longo tempo quanto ao passado feminino” (PEDRO; SOIHET, 2007, p. 296). Nessa perspectiva, a invisibilidade soberana, por séculos, será abolida e as vozes emudecidas terão eco na História.

Considerando as teorias biográficas apresentadas no início do capítulo, aqui será acompanhada a vida de Malina considerando os espaços sociais, os fatos históricos e suas percepções (SCHMIDT, 2003), numa tentativa de analisar a unidade entre a vida privada e a pública (SOIHET, 2014), desenhando o cenário (PEDRO; SOIHET, 2007) com apoio na poesia de Judith.

O início da história de Judith Malina tem como cenário a Alemanha e a sua passagem para o continente americano. Esse é o contexto desta alvorada entre oceanos, que marca detalhes da infância dela e sua primeira participação em movimentos políticos, o que colaboraria imensamente no pensamento em relação à questão de uma revolução pacifista. Fruto da união de um casal polonês díspar, formado por Rosel Zamora, sua mãe – uma atriz que abdicou da carreira para cuidar do lar – e seu pai, Max Malina, um rabino conservador.

No princípio Deus criou os céus e a terra⁵, e foi nessa mesma terra que se lançou a peregrinação e o povo escolhido se tornou errante, a exemplo da trajetória de Judith Malina, nascida em Kiel, ao norte da Alemanha, perto do mar Báltico. Foi em meio ao calor dos dias que antecedem a vinda do verão, na primavera de 1926, que nasceu e logo teve que deixar sua terra natal.

Nesse contexto que Judith desenvolveu suas primeiras convicções: ser mulher judaica. Na poesia, Malina encontrou o seu

⁵ Bíblia hebraica: Gênesis, Capítulo 1º, verso 1º. Disponível em: <<http://www.judaismo-iberico.org/interlinear/tanakh/indexpt.htm>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

primeiro veículo de comunicação ao mundo de suas crenças. Em seu livro de poemas *Malina* (1984, p. 49-50) conseguiu descrever a força dos princípios religiosos herdados pelos seus pais:

My Mother's Bread, My Father's Prayer

My mother bowed
Above the bread
That bent her back
And shook her head
And died too young
Ere she was dead,
And I did not approve.

And I, I swore I would not take
The steps to make the same mistake,
There was no bread that I would bake,
My back to bend, my head to shake,
And I have baked no bread.

The way I live, she would despise
But death has closed her critics eyes.
The choice I made not always wise,
For I have bared my naked thighs,
And she would not approve.

My father's shadow falls on me,
With love I look; with fear I see
He died too young, but lives in me,
And he does not approve.

II

My father raised his priestly hand
Over the congregation's head.
"The Lord is one," he said,
And I believed him.

My mother baked the Sabbath bread
And taught me how to bless the light
And say the *Sh'ma* last thing each night,
And still do.

See the Shekinah⁶ by my side.
 She is the wandering exile's bride.
 I have no house. I have no home.
 I park my shoes inside my poem.
 I am afraid.

She raises up her angel hands
 Over my strange and strangled head
 "The Lord is One," she says,
 And I believed her.

The alien *pane* that I eat,
 She blesses with her spirit feet,
 And says 'Amen' when I say *Sh'ma*,
 And I still do.

I do not see God's Holy Face.
 I seek it still from place to place.
 My father's prayer, my mother's bread,
 I find instead⁷.

⁶ Shekinah é uma palavra hebraica que significa "habitação" ou "presença de Deus". Para os teólogos a tradução que mais se aproxima dessa palavra é "a glória de Deus se manifesta". Disponível em: <<http://www.significados.com.br/shekinah/>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

⁷ "O Pão de minha Mãe, a Oração de meu Pai

Minha mãe curvou-se
 Sobre o pão
 Que envervou suas costas
 E sacudiu sua cabeça
 E morreu muito jovem
 Antes de estar morta,
 E eu não aprovei.

E eu, eu jurei que não tomaria
 O caminho em direção ao mesmo erro,
 Não havia nenhum pão que eu assaria,
 Minhas costas a envergar, minha cabeça a sacudir,
 E nenhum pão eu assei.

O modo como vivo, ela desprezaria
 Mas a morte fechou seus olhos críticos.
 A escolha que fiz nem sempre sábia,
 Tenho mantido minhas coxas nuas,

A partir da leitura do poema acima, percebe-se os dogmas judaicos na obra da autora, sendo, nesse caso, o pão um alimento tanto físico quanto espiritual para o corpo. A mãe sova o pão – o alimento

E ela não aprovaria.

A sombra de meu pai cai sobre mim,
Com carinho eu olho; com medo eu vejo
Ele morreu muito jovem, mas vive em mim,
E ele não aprova.

II

Meu pai levantou sua mão sacerdotal
Sobre a cabeça da congregação.
'O Deus é único' ele disse,
E eu acreditei nele.

Minha mãe assou o pão da Sabbath
E me ensinou como abençoar a luz
E proferir o *Sh'ma* ao final de cada dia,
E assim continuo.

Vê a Shekinah a meu lado.
Ela é o exílio errante da noiva.
Eu não tenho casa. Eu não tenho lar.
Eu acomodo meus sapatos dentro do meu poema.
Eu tenho medo.

Ela levanta suas mãos angelicais.
Sobre minha cabeça estranha e abafada.
'O Deus é Único', ela diz,
E eu acreditei nela.

O estranho *pão* que eu como,
Ela abençoa com seus pés espirituais,
E diz 'Amém' quando eu digo *Sh'ma*,
E eu ainda digo.

Eu não vejo o Rosto Sagrado de Deus.
Eu ainda busco de lugar em lugar.
A oração de meu pai, o pão de minha mãe,
Encontro ao invés" (MALINA, 1984, p. 49-50, tradução nossa).

físico – enquanto o pai é responsável por dar o pão sagrado – a doutrina. O eu-lírico descreve o sentimento antagônico de desaprovação aos olhos críticos dos pais e a tentativa de continuar com a fé em um Deus o qual não se vê a face. Os passos no judaísmo, como os ritos no Sabbath, ficam claros no verso “And I still do”, em que a doutrina é seguida até o momento da concepção lírica. Constata-se que a peregrinação e a perseguição, que fizeram o povo judeu ser um povo errante, se tornam evidentes nos versos “She is the wandering exile’s bride./ I have no house. I have no home./ I park my shoes inside my poem./ I am afraid”. Através deles, verifica-se que Malina descreve com desassossego a situação do lar e o lugar de sua segurança é a própria poesia. Semelhante situação é retratada por Edward Said (2003, p. 58) ao escrever sobre o filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969): “seu único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita”.

Também sobre a questão do exílio, Said (2003, p. 46) promove reflexões importantes e aponta que “o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”. Sob essa perspectiva, o exílio substantivado por Said (2003) mostra a consternação do desterrado, como podemos relacionar na supracitada poesia, na imagem da mãe, na noiva exilada e errante, e na filha sem casa, sem lar e com medo, convidando ao leitor a experienciar a ignomínia vivenciada por tantos povos apossados.

Abaixo, a representação desnuda de Malina na capa de seu livro já indica a transparência de sua alma colocada em suas memórias e lutas que jamais deverão ser esquecidas, como representam os muitos escritos deixados pela autora.

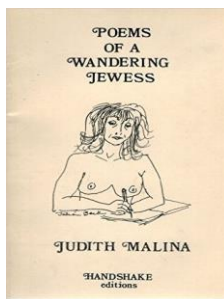


Figura 1 - Capa do livro de poemas de Malina: desenho de Julian Beck⁸

⁸ Disponível em: <<http://www.amazon.com/Poems-Wandering-Jewess-Judith-Malina/dp/B0013GK33O>>. Acesso em: 3 maio 2016.

Verifica-se que nas suas concepções líricas introduziu sua percepção do mundo. Foi escrevente até a sua morte, em papéis, em rascunhos, em cadernos, sendo profícua na arte de descrever as contradições terrenas e enfaticamente sobre sua situação de mulher errante em um mundo que lhe era para ser outorgada a terra prometida. “O *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 51) e esse retorno impossível é que invade os poemas de Malina, a terra prometida sempre distante, ora a Alemanha para sua mãe, ora suas peregrinações e prisões, ora seus últimos dias de vida no leito estranho do lar de artistas em New Jersey.

Como a Alemanha, naquela época, passava por momentos sombrios após a derrota na Primeira Grande Guerra, a procura incessante por culpados se tornou latente. E a eliminação do diferente começou a ser implantada: deficientes, ciganos, homossexuais, comunistas, judeus, eram os escolhidos. Max Malina, ciente dessa perseguição, exilou-se com a família nos Estados Unidos da América. Assim, Judith, ainda pequena, com quase três anos de idade, já sentiu a preeminência da intolerância, e, em 1928, sua família se instalou na cidade de todos os povos, Nova Iorque, cidade a qual Judith adotou como sua “terra santa”, seu refúgio. Considerado no último século como a “Meca” dos artistas, o lar dessa família desterrada foi o bairro *Lower East Side*⁹. Nesse espaço, Malina passou uma grande parte da sua vida e foi seu último sonho, contido nas suas preces e nas suas entrevistas, o retorno a ele. Mesmo estando na cidade de Nova Iorque, a família Malina seguiu atuante em denunciar os terrores existentes na Alemanha nazista, Judith “[...] Ainda muito jovem, enquanto seu pai, Max Malina, trabalhou para libertar homens, mulheres e crianças encarcerados em campos de concentração, circulou com a mãe, Rosa, pelas ruas de Nova York, lendo poesias que expunham as violências orquestradas pelos nazistas” (SIMÕES, 2015, p. 13).

Seguindo a análise de unidade entre o privado e o público na vida de Malina, outro exemplo de sua atuação na luta pelos direitos humanos desde muito jovem foi quando Judith, com apenas sete anos, participou de um comício antinazista na Madison Square Garden e, depois disso, escreveu seu primeiro poema para Sinagoga Central de Manhattan. Já

⁹ O *Lower East Side* é um bairro com uma grande concentração de judeus, além de gregos, russos e outras nacionalidades do leste europeu. Disponível em: <<http://nymag.com/visitorsguide/neighborhoods/jewishles.htm>>. Acesso em: 4 maio 2016.

adolescente, desenvolveu contato com mundo artístico, pois sua mãe (ex-atriz) e seu pai a envolveram em um universo artístico e político. A partir desse envolvimento com as questões sociais, que existe desde criança, na constante busca pela verdade e por justiça, Judith passou a vida sendo uma agente de denúncia das mazelas da sociedade, tanto de ordem cultural como econômica. Nas suas anotações, ela lembra como ajudou seu pai, o rabino, a entregar panfletos, perguntando “Do You Know What Has Happened to Your Jewish Neighbors?¹⁰”, sendo que essa veia ativista seguiu sua vida mesmo depois da morte do pai, em 1940, quando desistiu dos estudos formais.

Em 1945, no ano em que a Segunda Guerra Mundial terminou, tendo apenas 19 anos de idade, incentivada pela mãe – que via na filha as vontades antes pertencidas a ela – inicia aulas na *New School for Social Research*, onde debutou no mesmo ano com a direção de Erwin Piscator, conhecido como “o maior homem do teatro do nosso tempo” (MALINA, 2012, p. 1). Piscator, diretor alemão de teatro refugiado em território americano, abriu perpetuamente os grandes e negros olhos de Judith Malina ao teatro, como mostra a imagem serena do rosto da jovem Malina. Essa foto, dos arquivos *The Actors Fund*, marca o período em que iniciou suas atividades artísticas na década de 40 em Nova Iorque.



Figura 2 - Judith Malina na década de 40¹¹

¹⁰ “Você sabe o que aconteceu com seus vizinhos judeus?” (tradução nossa).

¹¹Disponível em: <<http://www.actorsfund.org/about/publications/blog/MeetArtistsJudithMalina>>. Acesso em: 2 maio 2016.

1.1.1 A polissemia dos nomes

Enquanto judeus, os pais de Judith, ao nomeá-la, a predestinaram a ser uma mulher audaz, assim como a heroína judaica da Bíblia, Judite, a dona do nome mais famoso. A mulher bíblica era bisneta de José do Egito e descendente de Jacó, pai das doze tribos de Israel. Judite, mulher da Judeia ou Judia, tornou-se viúva em uma época em que as mulheres que perdiam o marido para a morte ficavam em uma situação delicada, mas oposto disso, Judite foi uma mulher forte e determinada que salvou o povo hebreu de um cerco assírio ao seduzir o seu general, Holofernes, e decepar sua cabeça, imagem retratada pelo pintor simbolista austríaco Gustav Klimt (1862-1918), uma versão *femme fatale* de Judite:



Figura 3 - Judith I (und der Kopf des Holofernes) 1901¹²

¹² Klimt pintou também *Judith II* em referência a Salomé, outra personagem bíblica que seduziu e decapitou, mas diferente de Judite, ela decapitou o profeta

Na obra de Klimt, *Judite I (e a Cabeça de Holofernes)*, fica evidente a sua beleza, a qual encantou o general assírio. Embora seja um momento sombrio, em que a morte faz parte do cenário, visto que ela carrega a cabeça de Holofernes, Klimt projeta o dourado ao redor de sua cabeça a fim de estabelecer o seu momento de glória. A Judite bíblica é considerada autora de um livro apócrifo em que conta a sua história, constante na Bíblia Católica. No entanto, para outras denominações religiosas, o livro de Judite é avaliado como uma ficção, e por esse motivo não é aceito no rol dos livros sagrados.

Um tributo pouco conhecido endereçado à Judite hebraica é a homenagem feita a ela no baralho, em que é representada pela notória Dama de Copas. Apesar da existência das cartas ser muito antiga, a configuração, que hoje é popular, foi feita somente no século XVIII, no reinado do rei francês Carlos VI¹³. Outras histórias e controvérsias poderão surgir nas adjacências do nome Judite, rainha das copas, dos corações, como Judith Malina. A história de ambas as heroínas, uma do povo judeu, outra do teatro independente, se converge para a obstinação. Judite poderia ter aceitado passivamente o destino de seu povo, que era o de padecer nas mãos dos guerreiros assírios, entretanto, foi ousada e adentrou em meio ao acampamento inimigo e conseguiu um feito que até hoje é lembrado pelo povo judeu como um ato de resistência.

Bela como a *Judite I* de Klimt, com unhas cumpridas e pintadas, detalhe que ela adorava, Malina segura o cigarro com a sua mão bem à vista, o cabelo expressivo bem diferente das madeixas longas e lisas que usava na década de 60, uma peraltice da moda, uma travessura que remete ao cabelo “Black Power”.



Figura 4 - Judith¹⁴

judeu João Batista. Disponível em:
 <<http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-judith1-1901.ihtml>>. Acesso
 em: 9 out. 2016.

¹³ Maiores informações na obra *Women's Bible Commentary* (2012).

¹⁴ Disponível em: <<http://www.alternet.org/culture/remembering-judith-malina-one-americas-great-radicals-theater>>. Acesso em: 9 out. 2016.

Ela, bem como o seu nome, foi uma rebelde judia, mas que proclamava uma revolução sem violência, um anarquismo-pacífico; contudo, igual ao mito bíblico, ela se embrenhou no desconhecido, contra paradigmas, tanto no teatro como na vida, ela lutou e sua luta ramificou e até hoje é sentida por quem conhece *The Living Theatre*.

Para explorar ainda mais a trajetória de vida de Judith Malina, na sequência, o próximo subcapítulo abordará como o contato com o Piscator e encontro com seu companheiro, tanto de ideais e quanto de sonhos, Julian Beck, a encaminharam para o florescer de uma das mulheres mais importantes para o teatro contemporâneo.

1.2 DO ARREBOL AO POENTE CRIATIVO: o prelúdio do teatro e a fundação do *The Living Theatre*

Em 1943, Judith Malina conheceu o pintor expressionista Julian Beck, a quem declarou ser sua alma gêmea. O relacionamento durou até a morte de Beck, em 1985. Segundo as próprias palavras: “No momento em que nós vimos um ao outro, sabíamos que era amor, sabíamos logo de cara” (SIMÕES, 2015, p. 6). Julian foi o seu companheiro ao longo dos anos e compartilhou tanto do amor quanto das suas convicções em relações às artes.



Figura 5 - Julian e Judith¹⁵

¹⁵ Disponível em: <<http://romyashby.com/goodie-issue-36-judith-malina/>>. Acesso em: 2 maio 2016.

Segundo Bertold Brecht, Piscator desconstruiu os paradigmas da sua percepção artística. Sobre esse momento, o pesquisador do grupo e ex-integrante, Pierre Biner (1976, p.12) escreveu: “[...] Judith entra para escola. Não uma escola qualquer, mais a de Erwin Piscator, o grande encenador e teórico alemão [...] Judith é a aluna mais assídua que se possa imaginar <<Creio mesmo que ela anotou integralmente as lições de Piscator, com um cuidado extraordinário>>”. Erwin foi um famoso diretor alemão que colaborou com Bertold Brecht no desenvolvimento do teatro épico na Alemanha, antes de se refugiar nos Estados Unidos. O teatro, trabalhado na teoria e na prática por Brecht e Piscator, possibilitou o desenvolvimento de um teatro reflexivo, desde a sua concepção até a atuação. De acordo com as reflexões de Brecht (1978, p. 26):

Temos que nos exercitar para um ato visual complexo. Nas circunstâncias que preconizamos, refletir *sobre* o decurso da ação é quase mais importante do que refletir *adentro* do decurso da ação. Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o *estilo épico*.

A partir dessa perspectiva, a tentativa era criar um teatro moderno que atendesse às necessidades culturais da época, como Brecht (1978, p. 54) explica: “o teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer”.

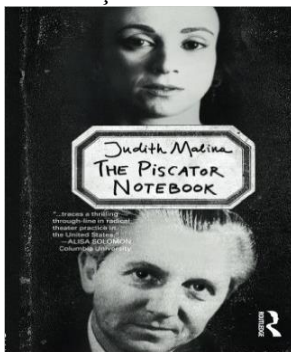


Figura 6 - Capa do livro: The Piscator Notebook¹⁶

¹⁶ Disponível em: <<http://www.amazon.com/Piscator-Notebook-Judith-Malina/dp/041560074X>>. Acesso em: 4 maio 2016.

Devido à evidente crise na arte, após as atrocidades nazistas, era necessário um teatro inovador que suprisse os questionamentos levantados, com isso, o debate nos palcos se proliferou. Malina, atenta à necessidade de criação desses novos paradigmas, compreendeu que o teatro anteriormente supremo e, principalmente, destinado apenas à elite, não atendia às questões postas na conjuntura cultural e histórica atuais da época.

O grande aliado de seu trabalho foi seu dom de escrever, anotar e arquivar, sendo Judith autora de mais 600 diários, dentre eles um que se destaca para este momento: *The Piscator Notebook* (2012). Nesse livro, as anotações sobre as aulas, as peças encenadas, reflexões de Malina e Piscator evidenciam a grande ruptura da encenação clássica do teatro para a moderna. Um dos pensamentos de Piscator, no qual Malina (2012, p. 9) sempre se apoiou, foi “War is hateful to me, so hateful that after the bitter debacle of 1918, I enlisted in the political struggle for permanent peace”¹⁷. Sendo assim, a luta pela paz foi uma de suas prioridades, verificada por uma de suas falas que ela mesma relatava em entrevistas e que mais criava incômodo ao seu falecido pai, em que afirmava que os judeus deveriam perdoar os nazistas. Esse foi o prelúdio do teatro, que levou à fundação do grupo. A fim de estabelecer uma relação mais detalhada entre a vida dessa autora e seu papel na história do teatro, agora será mostrada mais a história de vida da grande inspiração do teatro *Off-off Broadway*.

Assim, em meio à tensão artística da metade do século XX, vivenciada também por Malina, Bornheim (2007) aponta quatro facetas da “crise” no teatro, que ele considera resultante da historicização da consciência. A primeira delas seria o surgimento do papel do diretor em cena e a segunda o tipo teatro-museu, em que grupos teatrais teriam apenas a preocupação de montar espetáculos com uma fidelidade histórica. O autor aponta que um antídoto para tanto seria reelaborar o texto antigo com a consciência contemporânea, criando uma peça nova. A terceira faceta seria a conjuntura dos fundamentos estéticos do teatro, apresentando a sua profunda crise, que apesar de ser um laboratório de experiências, buscando novos horizontes, ainda estariam presos à tradição teatral. A relação entre o palco e o público é o quarto problema, que revelaria a verdadeira função do teatro, qual é o seu sentido como

¹⁷ “A guerra é detestável para mim, tão detestável que após o amargo fracasso de 1918, eu me aliei à luta política pela paz permanente” (MALINA, 2012, p. 9, tradução nossa).

arte e suas condições de realização. Desse modo, Bornheim (2007, p. 35) situa um ponto de partida para se analisar o teatro contemporâneo, pois “o problema da função que possa ter o teatro permanecerá um problema enquanto não for encontrada viabilidade para restaurar a unidade do fenômeno teatral”. Nesse sentido, o autor assinala o niilismo ocidental como um causador da crise do teatro, “o problema da função do teatro não pode ser resolvido apenas em termos do teatro, ele depende de soluções profundas, que afetam a toda estrutura sociocultural do mundo em que vivemos” (BORNHEIM, 2007, p.35).

Diante desse contexto, em 1947, após vários estudos na esfera teatral, procurando um caminho entre os embates teóricos, como os já citados, Julian Beck e Judith Malina fundam o grupo *The Living Theatre*, “escolheram, entre cinquenta nomes, o que ficou para designar o seu teatro: The Living Theatre. Vai ser um teatro <<vivo>>, que se representará, sobretudo, peças contemporâneas, de uma forma que fale aos homens do nosso tempo” (BINER, 1976, p. 13). A partir dessa perspectiva, no início da criação do grupo de teatro, as suas diretrizes para Judith Malina estavam centradas em:

It doesn't take a lot of money to make good theater. You can do it on the street. But it does take money to keep a company that can develop together. Julian and I called our theater 'Living' because we wanted to keep exploring. And God knows there'll be enough to explore for the rest of anybody's lifetime¹⁸.

Em sua declaração fica explícito que para Malina o teatro não precisa de grandes cenários e palcos para ser concretizado, pode ser feito na rua, sendo que é por meio de suas experimentações e por sua incessante exploração é que o seu teatro pode ser considerado como vivo.

Ainda segundo Biner (1976, p. 19), nos primeiros de anos de existência, *The Living* foi entusiasta em relação à “Anarquia, poesia, teatro oriental (através de Brecht), automatismo, experiências sobre a

¹⁸ “Não é preciso muito dinheiro para fazer teatro de qualidade. Pode-se fazer teatro na rua. Mas é preciso dinheiro para manter uma companhia que se desenvolva unida. Julian e eu chamamos nosso teatro de ‘Living’ porque queríamos continuar explorando. E Deus sabe que haverá o suficiente a explorar pelo resto da vida de qualquer um” (tradução nossa). Disponível em: <<http://romyashby.com/goodie-issue-36-judith-malina/>>. Acesso em: 2 maio 2016.

linguagem (Stein)”. Entre os polos de interesse do *Living*, é possível citar que a poesia será retomada em toda a construção deste trabalho e os temas anarquia e teatro oriental de Brecht serão delineados no segundo capítulo.

Em relação à linguagem, Malina e o grupo ficaram empolgados com a forma com que a autora americana Gertrude Stein lidava com as palavras que “combinadas e dispostas de maneira incomum, e os leitores podem notar a relação entre o visual e o sonoro, fazer conexões recreativas entre as palavras e produzir conexões incomuns de significado” (GERONIMO, 2015, p. 246). Foi essa a tamanha empolgação com que encenaram *Doctor Faustus Lights the Lights* e *Ladies Voices*, textos excepcionais de Gertrude Stein, na década de 50.

Nas considerações do diretor e autor britânico Peter Brook, que publicou em 1968 a obra *The Empty Space*, o *Living* é grupo exemplar de várias formas, eclético, tem sua própria identidade reformulada pela tensão tanto do ambiente interno e externo ao grupo e que eles buscam o sagrado sem tradição – “In the meantime, they are continually nourished by a very American humour and joy that is surrealist, but with both feet firmly on the ground¹⁹” (BROOK, 1996, p.74-75). Nesse sentido, nas décadas de 60 e 70, considera-se que o *Living* acabou tornando-se um grupo de experimental de teatro que teve um papel fundamental na inovação das práticas do teatro, com a quebra dos paradigmas de criação do teatro ocidental dentro de um cenário contracultural. Como afirmam Mostaço e Carli (2009, p. 2):

O Living ficou conhecido como o grupo mais importante da contracultura, ao efetivar um estilo de vida que mesclava, com intensidade, uma inter-relação entre arte e vida, organizando-se não como uma companhia teatral, mas como um agrupamento espontâneo de pessoas que optaram pelas afinidades existenciais e a substituição da vida familiar pela comunitária, o que resultou na denominação de hippies e beatniks aos seus integrantes, por fazer coincidir o ideal teatral com sua maneira de viver. Um modo de ser que, ao estreitar-se com o teatro, alcançou patamares de forte integração entre os planos da criação

¹⁹ “Enquanto isso, eles são continuamente alimentados por um humor e alegria bastante americanos que são surrealistas, mas com os dois pés firmes no chão” (BROOK, 1996, p. 74-75, tradução nossa).

artística e aqueles desenvolvidos no dia a dia, chegando mesmo a confundir-se, de maneira explosiva e anárquica [...].

Voltado para o um teatro mais plástico e oriental, o grupo possibilitava a inversão dos conceitos e ideais defendidos pelo teatro ocidental e que propiciaram a realização de espetáculos voltados a uma parcela ignorada do povo, a favela, o presídio, que antes talvez não tivessem acesso nem condições de conhecer tal arte. Na imagem seguinte, possivelmente datada de meados dos anos 70, é possível observar essa característica inovadora do grupo, encenando nas ruas, em redor da plateia:



Figura 7 - Encenação do *Living* na rua²⁰

Sabe-se que as dificuldades do *The Living* foram muitas. No entanto, o grupo conseguiu realizar um legado de peças e encenações históricas que se caracterizam dentro do cenário da contracultura, como exemplar, porque propôs um novo teatro, um teatro contra convenções.

De acordo com palavras de Goffman e Joy (2007, p. 49) sobre esse movimento contracultural do qual o grupo fez parte:

Rupturas e inovações radicais em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida. Diversidade. Comunicação verdadeira e aberta e

²⁰ Fonte: Arquivo pessoal de Toby Marshall, ex-integrante do *Living Theatre*; foto sem data.

profundo contato interpessoal, bem como generosidade e a partilha democrática dos instrumentos. Perseguição pela cultura hegemônica de subculturas contemporâneas. Exílio ou fuga. As contraculturas são movimentos de vanguarda transgressivos. O apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva à ampliação dos limites da estética e das visões aceitas.

Nota-se, portanto, que a experimentação, a transgressão, a comunidade, foram palavras que permeavam os movimentos contraculturais, o que *Living* também implantou em sua vivência, como experimentação na criação teatral, peças coletivas. Assim, há a transgressão da ordem social, manifestações contra guerras, bem como a vivência em comunidade que deu ao grupo um aspecto de união, absorvendo não só americanos, mas também os estrangeiros.

Observa-se que mesmo sendo um grupo fundado em solo americano, havia diversos integrantes oriundos de vários outros lugares do mundo, da Austrália a Portugal. Dentre os vários deslocamentos vivenciados pelo grupo, pode-se citar o primeiro, ocorrido na década de 60, quando o grupo migrou para Europa – período de peregrinação do *Living*, após perseguição política que ocasionou o fechamento da sede do grupo em Nova Iorque. Nas considerações de Biner (1976, p. 9), se “*Living* têm o ar de marcianos é talvez porque o seu mundo está ainda para vir. O exílio voluntário na Europa precipitou a transformação. Nada mais”.

Foi a partir deste constante nomadismo que houve o grande salto artístico do grupo, em 1964, quando em estada na Europa, o grupo produziu sua primeira criação coletiva, *Mysteries and smaller pieces*. No ano seguinte, outra criação, *Frankenstein* e, em 1968, a sua obra coletiva mais célebre *Paradise now*, que evocava o paraíso em meio à guerra americana contra o Vietnã. Sobre a última peça citada, Mostaço e Carli (2009, p. 3) afirmam que essa “não era um espetáculo sobre a revolução, senão a própria revolução que desde o início Beck e Malina acreditavam ser realizável, através de um teatro que fosse ponte para uma nova vida. O *Living* apostou tudo em sua relação com o público”. Por conseguinte, verifica-se que a década de 60 foi uma das épocas mais estimulantes para o grupo e sua busca constante pela revolução no teatro e na vida. Sendo uma das formas cênicas mais utilizadas pelo grupo, o

*Happening*²¹, sem texto, sem representação, termo cunhado pelo artista Allan Kaprow (1927-2006). Nas considerações de Cohen (2002, p. 44):

O happening, que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas.

Essa concepção teatral pode ser notada na fotografia de Gianfranco Mantegna que mostra como o *Living* construía com o corpo a encenação, na criação mais marcante e inovadora do grupo *Paradise Now*, unindo a ação performática (que será problematizada no capítulo IV) e ao *Happening*, um ato político.



photograph by Gianfranco Mantegna

Figura 8 - Cena da peça *Paradise Now*²²

²¹ “Em um happening, a participação do público com risos, assovios, passeios, palavras, olhares, insultos, agressões são transformados em espetáculo. A vida é transformada em espetáculo, e a arte é suplantada pela vida. Kaprow, Pollock [pintor norte-americano] e Cage [compositor] representam os fundadores e instigadores desta ampliação de fronteiras entre vida e arte., Ao almejar a integração total entre o público atuante e o texto, ao propor um espetáculo vivo, improvisado, de roteiro frágil, o happening oscilava entre obra de arte e vida, e o público tornava-se, ele próprio, o produto e o produtor. Assim a experiência artística se aproximava rapidamente do que se entendia por vida, instaurando, em sua estrutura, a casualidade como princípio criativo, e por consequência, os valores estéticos eram rechaçados e o acontecimento desaparecia enquanto arte” (CUNHA, s/ano, p. 10).

Para Ribeiro (2016, p. 100), em sua dissertação sobre o *Living Theatre* e as intersecções com o Teatro Brasileiro, a peça *Paradise Now*:

[...] não era uma interpretação de nenhum texto, mas a leitura do conceito de Paraíso feito pelos membros do grupo. Essa leitura era feita através de um mapa que estabelecia oito níveis de ação necessária para atingir a libertação. Cada um desses níveis era composto de um ritual, uma visão e uma ação. Através de uma série de meditações, longas conversas em grupo, exercícios e uso de algumas drogas ilícitas, o Living montou o mapa que definia a noção de Paraíso, e o caminho até esse éden era seguido a cada apresentação.

Nesse sentido, para o grupo, não bastava falar, era necessário agir, usar o corpo, se expressar, o paraíso pode ser agora, e para isso é imprescindível que a guerra acabe e a liberdade possa também ser respeitada, é necessário fazer uma revolução aos moldes dos ideais pacíficos e anarquistas, e era assim, que o *Living* vivia e atuava. Nota-se, assim, que uma das preocupações do grupo era a de abarcar os elementos que marcassem o seu teatro quanto singular na vida da plateia, desde o seu modo de criação até a montagem do espetáculo.

Depreende-se que desde as origens até o momento contemporâneo no teatro, várias teorias, técnicas e métodos para sua composição foram elaboradas. Entre essas, é possível citar a obra de Artaud (2006), originalmente publicada em 1938, quando arguiu sobre a necessidade da libertação do teatro das amarras que o prendiam ao convencional, a limitação do texto. Na sua compreensão, o teatro Ocidental ficou ligado à palavra. Assim, para Artaud (2006), o teatro não deve ser apenas psicológico, mas sim plástico e físico. Isso ficou evidenciado a partir do Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto), uma vez que Artaud (2006) primava pela restauração do teatro como um reflexo da magia, dos ritos, dos sonhos. A respeito do modelo artaudiano, Roubine (2000) diz que esse propunha colocar o espectador em transe. Por esse viés, para Roubine (2000), o modelo puro das teorias de Artaud ficou no plano do utópico. Também grupos além do *The Living Theatre* seguiram um modelo semelhante, mesmo que em

²² Disponível em: <<http://www.bigbridge.org/fictswofford.htm>>. Acesso em: 15 maio 2013.

primeiro momento não conhecessem as teorias de Artaud, mas do utópico fizeram o real.

Para Cohen (2002), o *Living* foi o grupo que mais concretizou o “teatro artaudiano”, já que o *Living* focou também suas encenações a partir dos *happenings*. Sendo que “no *happening* se realiza outra ideia de Artaud, ou seja, de um teatro que incorpore a vida e não seja somente autorreferente (caminhando em cima de si mesmo)”. Cohen (2002, p. 133), que também é diretor, continua: “No *happening* esta incorporação acontece ao extremo — magia, rituais terapêuticos, plástica, estética de vanguarda, luta de classes etc. — tudo é absorvido”. Nesse sentido, o *Living Theatre* sempre foi excepcional, pois integrava o que lhe era externo. Por isso, a sua vinda ao Brasil, norteado por Judith Malina e Julian Beck, que se distinguiram nos anais da história do teatro brasileiro e internacional, como será mais explorado nos capítulos adiantes desta tese.

1.3 ARTAUD & BRECHT: aproximações

Como visto antes, Artaud (2006) inovou o teatro e influenciou profundamente a concepção de criação do *Living*. Acerca do assunto, a professora e pesquisadora Nara Salles (2010, s/p.) explica que “O texto teatral é considerado elitista e limitado por Artaud. Por este motivo sugere a busca de outros meios de expressão que não somente a palavra literária”. Nessa dinâmica em relação ao texto é que o *Living* vai desenvolver uma grande parte de suas peças. Para Salles (2010, s/p), o que

Artaud desejava uma arte que traduzisse uma experiência vital própria, cerimonial, mágica. A forma como escreve sobre seu pensamento acerca do teatro pode ser considerada como uma poética de sua loucura, ao mesmo tempo em que propõe o teatro como obra de arte, unindo todas as linguagens artísticas disponíveis, rompendo com classificações e amalgamando novas formas de espetáculos, onde teatro, dança, música e artes visuais estariam em consonância.

O teatro ritualístico se tornou parte da retórica expressiva do *Living*, e em virtude disso, exercícios de respiração e outras técnicas artaudianas eram usadas a fim de perceber o mundo e interagir em grupo. Salles (2004, p. 147), em sua tese sobre processos criativos, expõe que

Para o *Living*, fazer teatro é intervir incisivamente na vida das pessoas, com elementos catalisadores que possam subvertê-las a cada instância. O teatro é uma forma poética de realizar imagens palpáveis que honre os sentidos e aspirações e enalteça a sensibilidade, que esclareça a situação da humanidade, tornando-a mais sensível e mais nobre e, fundamentalmente, que o teatro cumpra uma função social nas vidas, tanto de quem faz teatro como para quem é espectador.

Assim, o *Living* faz uso das teorias de Artaud com a finalidade de desenvolver o seu teatro, que se distancia do texto para se adentrar em um teatro mais corporal, mais plástico, uma incorporação da vida em cena. Como foi anteriormente apresentado aqui, a relação de Malina com o encenador Piscator e o dramaturgo Bertold Brecht foi uma das figuras que, juntamente com Artaud, mais influenciaram o *Living*. Para contrastar esses dois grandes nomes do teatro do último século em relação ao *Living Theatre*, faz-se necessário perceber como os dois atuaram dentro da criação das peças do grupo. Para isso, o estudo de Peter Zazzali (2008) colabora para esse paralelo, pois realizou uma análise contrastante entre Artaud e Brecht, relacionado a primeira peça encenada pelo grupo em 1963: *The Brig*. Conforme a imagem a seguir, percebe-se a construção cênica para a peça.

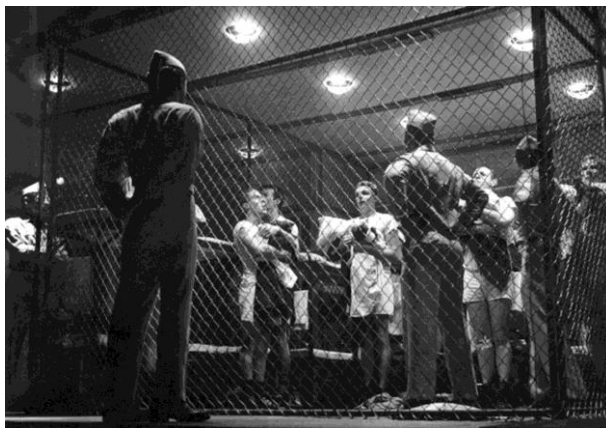


Figura 9 - *The Brig* do filme *The Brig* de Jonas Mekas (1964)²³

²³Disponível em: <<http://www.roots-routes.org/?p=18689>>. Acesso em: 23 out. 2016.

A peça, de cunho autobiográfico, narra a história do autor Kenneth Brown, um fuzileiro naval americano que, entre 1953-1954, esteve preso no Japão. Dirigida por Malina, logo que encenada, foi reconhecida e bem recebida pela crítica devido a sua forma visceral e que, ainda que dialeticamente, atacava o social e o político. A revista *Variety* salientou a fúria implacável e a desumanidade percebível na peça. *The Brig* se tornou icônica por trazer ao palco *avant-guarde* novaiorquino dos anos 60, o experimentalismo que uniu dois grandes nomes: Artaud e Brecht, conforme Zazzali (2008, p. 3), o qual aponta que “As such, Beck and Malina seamlessly employed the contradictory aesthetics of two of the most significant theatrical theorists of the twentieth century: Antonin Artaud and Bertholt Brecht²⁴”.

Brecht (1898-1956), dramaturgo alemão reconhecido em vida; Artaud (1896-1948), francês que viveu parte de sua vida em manicômio. Dois pilares do teatro contemporâneo, criadores de teorias, que colaboram na construção conceitual do grupo teatral *The Living Theatre*. Zazzali (2008, p. 05) distingue algumas diferenças, enquanto toma a abordagem brechtiana como didática, “alienando” o envolvimento emocional do espectador, causando nele uma resposta consciente, crítica, incitando a ação política, em Artaud percebe-se o abstrato, o visceral, o místico e o ritualista. Apesar de contraditório, o encontro dos dois teóricos foi possível:

The Brig’s actors maintained a performative duality in which they created characters that induced a hypnotic trance over the spectator, yet at the same time they were prominently foregrounded. Their repeated movements, gestures, stage sounds, and vocal utterances possessed a highly stylized quality that symbolically underscored the culture of the brig, and by extension, what it represented socio/politically²⁵ (ZAZZALI, 2008, p. 11).

²⁴ “Desse modo, Beck e Malina aparentemente aplicavam a contraditória estética de dois dos mais significativos teóricos teatrais do século XX: Antonin Artaud e Berthold Brecht” (ZAZZALI, 2008, p. 3, tradução nossa).

²⁵ “Os atores do *The Brig* mantinham uma dualidade performática na qual criavam personagens que induziam o espectador a um transe hipnótico, ainda que ao mesmo tempo eles estivessem colocados num primeiro plano. Seus movimentos repetitivos, gestos, sons teatrais e declarações vocais tinham uma qualidade altamente estilizada que simbolicamente ressaltavam a cultura do

Assim, o *Living* reuniu em uma mesma peça dois teóricos importantíssimos para a compreensão do teatro contemporâneo e usou das técnicas de ambos visando pavimentar outros caminhos. De Brecht retirou a questão do distanciamento do espectador para despertar o sujeito político; e de Artaud, a performance ritual do ator.

A foto dos ensaios da *The Brig*, com a diretora Judith Malina, no *Mermaid Theatre of New York*, reflete uma peculiaridade: o olhar dos atores voltados para a diretora em um mundo masculino de personagens de fuzileiros navais.



Figura 10 - A diretora Judith Malina em foco²⁶

“brig” e, conseqüentemente, o que representava social e politicamente” (ZAZZALI, 2008, p. 11, tradução nossa).

²⁶ Disponível em: <<http://www.gettyimages.com/>>. Acesso em: 23 out. 2016.

ATO II - A ANTÍGONA CONTEMPORÂNEA

Poesia do Exílio
 “Nos tempos sombrios
 se cantará também?
 Também se cantará
 sobre os tempos sombrios”.
 Bertold Brecht²⁷

No Ato I foi apresentado o início da vida e obra de Malina. Aqui, no Ato II, vamos delinear a como Antígona contemporânea, pois em seus escritos e trabalhos Judith usa a personagem de Antígona como representação da luta contra a opressão. Este Ato se inicia pela reescritura de Antígona por Brecht na Alemanha nazista, passando pela configuração de Malina como Antígona, algumas questões de tradução e, por fim, a encenação da peça pelo *Living* e a atualização da obra grega.

2.1 A REESCRITURA DE ANTÍGONA NA ALEMANHA NAZISTA

De semelhante maneira ao que aconteceu a Malina e a tantas outras pessoas, o dramaturgo alemão Bertold Brecht partiu para o exílio depois da eleição de Hitler, em 1933, e, após ter passado por vários países, se estabeleceu nos Estados Unidos. Com o fim da Segunda Guerra, a preocupação americana voltou-se com a “onda vermelha”. Brecht era marxista e teve que testemunhar no Comitê de atividades antiamericanas em 1947, sentindo a intolerância por causa das suas convicções. Então Brecht se muda para a Suíça e depois retorna à Alemanha.

Essa necessidade da partida fica retratada no poema *O segundo ano da minha fuga*, quando Brecht evidencia essa situação de fuga que o perseguiu por anos, principalmente por causa de governos autoritários. No entanto, a fuga que lhe causava esse transtorno revelava o sentimento de tantos outros que também foram acossados pelos seus ideais.

No segundo ano da minha fuga
 Li num jornal estrangeiro

²⁷Disponível em: <<http://www.observatoriopelotas.com.br/2015/06/18/berthold-brecht-por-jose-mesquita/>>. Acesso em: 25 ago. 2016

Que perdera a minha nacionalidade.
Não fiquei alegre nem triste
Ao ver meu nome entre tantos
Outros, bons e maus.
A perda dos que tinham fugido não me parecia
pior
Do que a dos que tinham ficado.
(BRECHT, 1976, p. 96).

Tais versos evidenciam o sentimento de Brecht sobre a sua fuga e a perda da sua nacionalidade, sobretudo a problemática relacionada à perseguição das pessoas que têm opinião contrária ao governo vigente onde estão. A partir sempre desse posicionamento crítico, no período que estava na Suíça, Brecht compõe sua versão para a peça *Antígona* com base na versão alemã de Friedrich Hölderlin e escrita originalmente pelo grego Sófocles. A peça faz parte da trilogia tebana que narra a história trágica da família de Édipo, sendo a primeira *Édipo rei*, a segunda *Édipo em Colono* e a última *Antígona*. Entre elas, Brecht escolhe a última peça que é uma representação de rebelião contra o sistema social. Verifica-se nas notas do programa da peça em 1948, em Chur na Suíça, que Brecht introduz a peça com um poema para a Antigone:

Antigone

Come out from the shadows and walk
Before us a while,
Friendly girl with the light step
Of one who has made up her mind, terror
To the terrible.
Girl, turning away, I know
You were a afraid of dying but
Still more afraid
Of living unworthy.
And you let the powerful off
Nothing with those confusing the issue
You did no deals nor ever
Forgot an insult and over wrongdoing
There was no covering up.
We salute you!²⁸ (BRECHT, 2012, p. 191).

²⁸ **Antígona**

Observa-se que Brecht cumprimenta Antígona em sinal de respeito, pois sabe o seu medo da morte, mas ele entende a sua escolha por ela. Fica claro que há uma preferência pela morte ao invés de ter uma vida indigna. Assim, a Antígona do poema de Brecht não esquece a afronta e os erros daqueles que tem o poder, por isso o apreço do dramaturgo alemão por ela, que não se calou mesmo na frente dos seus inquisidores.

A respeito do processo de escrita dessa obra de Brecht, o crítico literário George Steiner, (1995, p. 213-214) descreve:

No dia 16 de Dezembro de 1947, Brecht observava que muito gradualmente, e através de uma reelaboração continuada do texto, começava a emergir da “névoa ideológica” da lenda de Antígona uma “lenda popular eminentemente realista”. A concepção que Brecht fazia do coro era um aspecto seminal deste processo. Brecht via que no texto de Sófocles-Hölderlin os cantos do coro eram por vezes tão enigmáticos e liricamente obscuros que desafiavam a compreensão imediata. [...] Este estudo trabalhado em profundidade, tão importante nos termos do teatro brechtiano como a própria representação, transforma os textos do coro em exercícios de um virtuosismo consumado. Os cadernos de notas de Brecht e de

Um pouco a nossa frente,
Doce menina com o passo leve
Daquele que fez sua cabeça, terror
Ao terrível.

Menina, desviando-se, eu sei
Você estava com medo de morrer mas
Ainda mais medo tinha
De viver sem dignidade.

E você deixou o poderoso
Nada com estas questões confusas
Você não fez acordos nem nunca
Esqueceu um insulto ou um delito

Não havia disfarce.
Nós a saudamos!
(BRECHT, 2012, p. 191, tradução nossa).

Caspar Neher para as encenações da Antígona em Chur e em Berlim [...] Mas Brecht fez mais do que chamar à existência teatral o texto de Sófocles-Hölderlin, sob as espécies de uma peça de resistência antifascista. Acrescentou ao texto algumas intervenções corais da sua própria lavra. Essas passagens são decisivas para a sua leitura e "modelagem" de Antígona.

A partir dessa interpretação, depreende-se que Brecht trabalhou arduamente para a concepção de sua Antígona, pois a modelou, a caracterizou como uma peça antifascista, adaptou aos nuances teatrais que ele tanto proclamava: seu teatro épico. Portanto, diferente da sua segunda fase conhecida por suas peças didáticas, o teatro épico brechtiano foi a fase mais madura do dramaturgo. Para Brecht (1978, p. 30), o teatro épico era a recusa da simulação da vida, posto que "o palco não reflete a desorganização 'natural' das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social". Na construção da moderna Antígona, Brecht uniu o texto clássico às preocupações da contemporaneidade, o homem espedaçado pela guerra e os algozes gerados nela.

Ainda sobre o assunto, esclarece Steiner (1995, p. 340),

Estas impressões de sobreposição ou mesmo de identidade entre o passado e o presente são, sem dúvida, penhores da vitalidade dos clássicos. E é igualmente certo que um texto recua da literatura para a epigrafia ou a mera documentação histórica quando deixa de ser experimentado como de algum modo actual.

Constata-se, por este viés, que Steiner, ao pesquisar o mito de Antígona no mundo ocidental, se utiliza do conceito de hermenêutica do filósofo Walter Benjamin para explicar o papel do texto antigo e sua confluência pelos séculos. O crítico compreende que, para Benjamin, os textos decisivos têm algo a se desvendar e esse caminho percorrido pelo texto clássico será analisado à luz da interpretação do momento em que ele é citado, o que o revitaliza. Deste modo, a obra *Antígona* ao ser revisitada deixa de ser apenas um texto antigo para desempenhar na contemporaneidade sua função simbólica da luta contra o despotismo.

Essa articulação entre o passado e a atualidade é também explorada por Pascolati (2010) em seus estudos sobre o mote da tragédia clássica revisitada por teatrólogos contemporâneos. A referida autora ao entrar no universo da reescrita de Antígona declara que essa retomada aos textos clássicos é uma tentativa de expor as angústias do homem após guerra. E, ainda, expõe que:

O teatro moderno, ao resgatar a tragédia, acaba revisitando o sentido do trágico no mundo grego; quando isso é feito por meio do resgate de um mito, estabelece-se um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores. O fragmentado mundo moderno não permite mais ao homem o anseio por um *cosmos* equilibrado, justo e ordenado. Distante do século V a.C. grego, o teatro moderno explora novas possibilidades de emersão do trágico (PASCOLATI, 2010, p. 2).

Nota-se que a questão do teatro moderno se alimentar da tragédia clássica é densa, no entanto, para este momento será apenas focado o reavivamento do mito de Antígona e seu delineamento aos olhos de Brecht e de Malina – a tradutora brechtiana –, e sua encenação pelo *Living Theatre*. Para melhor abarcar esse contexto da Antígona de Brecht, foram selecionados trechos da sua peça em que se pode perceber esse novo legado da Antígona – a heroína de outrora – que lega a sua voz àqueles que não silenciam perante a injustiça. Diante disso, constata-se que uma das grandes modificações da peça de Sófocles para a criação de Brecht é que o plano divino é suplantado pelo plano dos homens, ou seja, pelo plano político. Portanto, a desobediência civil é o cerne da questão política da peça brechtiana.

Nesse entorno, Brecht (1978, p. 293) explica nos seus estudos sobre o teatro a construção da sua Antígona, “a grande figura de resistência do drama antigo”. Em sua fala, o autor esclarece a sua escolha “Para a presente realização teatral foi escolhido o drama de *Antígona*, porque, do ponto de vista do tema, podia conseguir uma certa atualidade e, do ponto de vista da forma, levantar problemas interessantes” (BRECHT, 1978, p. 293). Já em relação ao conteúdo político da peça, Brecht percebeu as analogias com o momento presente vivido por ele, e assim, assume o papel de tornar Antígona a nova

heroína moderna, como também o fez Jean Anouilh²⁹ em sua releitura, da Antígona francesa.

Ainda acerca da explicação sobre usar uma peça como modelo da sua criação, Brecht (1978, p. 293) afirma:

Perguntar-me-ão que lugar terá a criação original na utilização de um modelo. A resposta é a seguinte: a moderna divisão do trabalho modificou, em vários domínios importantes, esse aspecto criador. O ato de criação tornou-se um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético, reduzindo-se, assim, a importância da invenção original isolada. Não é, realmente, necessário conceder demasiada importância à invenção quando da criação de um modelo, pois o ator que dele se utiliza nele integrará, imediatamente, o seu cunho pessoal. Tem plena liberdade de inventar modificações, particularmente as que tornem mais fiel a realidade, mais elucidativa ou mais satisfatória esteticamente a imagem da realidade que estiver elaborando.

Sobre a elucidação da citação, percebe-se que ao tomar o texto de partida, Brecht usa da liberdade e não da fidelidade ao texto para reinventar na sua peça a heroína de Tebas. A complexa trama da última peça da trilogia tebana se desenha através das duas primeiras. Em *Édipo Rei*, o pai de Antígona realiza o seu destino: matar o seu pai e casar com sua mãe. Os quatro filhos dessa relação incestuosa eram Etéocles, Polinices, Ismênia e Antígona. Após o suicídio da mãe e a cegueira autoinfligida pelo pai, os filhos homens ficam responsáveis pelo governo de Tebas, já Antígona é a única filha que acompanha o pai em seu exílio em Colono, situação descrita na peça *Édipo em Colono*. O apreço da filha que acompanha o pai no desterro fica demonstrado na pintura do francês Camille Félix Bellager (1853–1923):

²⁹ “Antígona ressurge fortemente no horizonte francês, com o vultuoso sucesso da adaptação de Jean Anouilh, levada ao palco em 4 de fevereiro de 1944. O sucesso é gerado, sobretudo, pela polêmica em torno das questões políticas ali levantadas entre Antígona e Creonte, que em nada pareciam estranhas a uma opinião pública submetida aos poderes da ocupação nazista deste período” (LE MOS, 2005, p. 144).



Figura 11 - Édipo e Antígona³⁰

Já na terceira parte da trilogia, a princesa tebana luta para que o irmão Polinices seja enterrado, pois na guerra entre Tebas e Argos seus dois irmãos morreram, porém somente Etéocles foi enterrado com honras. Entretanto, o seu tio Creonte proíbe o funeral de Polinices, o que revolta Antígona, que deseja que o outro irmão tenha um fim mais digno, como Etéocles, do que sua carcaça exposta ao tempo e aos abutres. Sobre esta questão, Biner (1976, p. 140) esclarece que

Em Brecht, Etéocles é um <<bom>> soldado, que combate por Tebas, sem pensar em mais nada. Polinices é um desertor que se recusa a participar numa guerra que lhe parece injusta: Foge ao ver o cadáver de Etéocles espezinhado pelos cavalos dos guerreiros. Creonte está no poder há já algum tempo. Combate para se apoderar das minas de ferro de Argos. É uma guerra econômica, mas quem tem o ferro tem as suas armas.

³⁰ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/camille-f%C3%A9lix-bellanger/oedipus-and-antigone-ZWypvVUihR2b5jwY85aTmQ2>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

Nesse ambiente, a questão econômica apontada por Biner (1976) é que permeia a ambição autoritária de Creonte. A sua lei é advinda dos interesses em ter o poder, em Brecht, ele mata o sobrinho e impede o seu funeral, em outras palavras, ele detém o direito de vida e morte em Tebas.

Brecht (1995) acrescenta um prólogo em que a peça tem local e ano: “Berlim. Abril 1945”. A cena descreve duas irmãs conversando, que descobrem que o irmão deserdera do exército nazista e que jaz enforcado e pendurado por um gancho de açougueiro em plena rua. Nesse texto preliminar, na cena que antecede a ação principal, fica evidente que Brecht relaciona abertamente o contexto guerra de 1945 com a conjuntura da guerra entre Tebas e Argos. Ainda no prólogo, a segunda irmã quer tirar o corpo do irmão pendurado; contudo, um oficial aparece e questiona se conhecia o traidor. A primeira irmã nega, mas o oficial percebe a faca nas mãos da segunda e interroga “Then what is she doing with a knife?³¹” E a irmã que antes já implorara para não ser presa responde: “Then I looked at my sister. Would she know under the penalty of death try to free your brother? If only he had not died³²” (BRECHT, 1990, p. 14). Assim, Brecht termina a sua introdução ao texto de *Antigone* criando um preâmbulo moderno que alinha no universo cênico dois momentos de escuridão: o nazismo no poder e seu cerceamento da liberdade, e o reinado de Creonte e sua prepotência diante aos ritos de sepultamento.

Infelizmente, como a própria história humana mostra com muita reincidência, governos ditatoriais se erguem a partir de um povo normalmente alienado ou amedrontado que se torna subalterno de um sistema político que constrói suas leis não para o povo, mas voltado aos interesses ou insanidades pessoais. Compreende-se, assim, que a Antígona contemporânea é uma tragédia em que a desobediência civil é o mote da ação. No prólogo brechtiano, a segunda irmã está disposta a tirar da rua o corpo do irmão pendurado, enquanto a primeira ilude o oficial dizendo que sua irmã se soubesse que fosse algo não permitido, não o faria. Uma argumenta contra a desobediência civil, o medo da morte e de ser eliminada como o irmão. A outra quer levar o corpo sem

³¹ “Então o que ela estava fazendo com a faca?” (BRECHT, 1990, p. 14, tradução nossa).

³² “Então eu olhei para minha irmã. Saberá ela sob pena de morte tentar libertar seu irmão? Se ao menos ele não tivesse morrido” (BRECHT, 1990, p. 14, tradução nossa).

vida do irmão para dentro da casa, ela quer apesar do que poderia acontecer.

Sobre a trama, Brecht (1995, p. 169) confidencia em seu diário: “os princípios se mantêm vivos através das transgressões”. Portanto, a segunda irmã e Antígona seguem essa sentença brechtiana, uma vez que a transgressão para o governo déspota é o que mantém os princípios básicos para essas duas mulheres: tirar os corpos dos seus familiares da exposição e sepultá-los. Nessa ação principal da peça, Antígona conversa com sua irmã Ismênia sobre a necessidade de como irmã enterrar Polinices, como a irmã primeira do prólogo, Ismênia desliza na decisão. Antígona, ao ser a única filha a acompanhar o pai renegado até a sua morte no exílio, trama e se joga à sorte ao tentar enterrar o irmão ante a lei que proibia lhe dar qualquer honra.

Em relação às leis, Brecht (1995, p. 168) entende a necessidade do estabelecimento delas, pois “Por natureza sou um homem difícil de ser dominado. A autoridade que não surja de meu respeito, eu rejeito com raiva; e só consigo considerar as leis como propostas provisórias que devem ser modificadas constantemente para regular a convivência humana”. Dessa forma, para Brecht, as leis existem para melhorar a coexistência da sociedade, por isso não há como ver através da obra brechtiana a razão de Creonte criar um decreto que ignorasse um dos ritos mais importantes para uma sociedade – o funeral – se não fosse apenas à altivez de um ditador.

O encontro de Antígona com o corpo de Polinices estendido no chão é retratado pelo pintor grego Nikiforos Lytras (1832-1904):



Figura 12 - Antigone in front of dead Polynikes (1865), National Gallery of Athens³³

³³ Disponível em: <<http://www.newyorker.com/wp-content/uploads/2013/05/antigone-580.jpg>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

No texto de Brecht, após tentar sepultar Polinices e ser presa, Antígona é questionada por Creonte (Kreon) sobre como ela ousava quebrar a lei do soberano. A explicação é dada pela filha de Édipo: “Just because it was your law, a human law, that’s why a human being may break it-and. I am just as human as you and only slightly more mortal³⁴” (BRECHT, 1990, p. 28). Essa exortação mostra que a lei não é suprema, pois é feita por homens, sendo assim, passível de ser quebrada, mesmo por alguém mais mortal que o tio tirano. Antígona declara:

And if
I die before my time, I think it’s
because it has its advantages; when you’ve lived
The way I have, surrounded by evil, isn’t there
some
slight advantages in death? And further, if I had
let my mother’s
dead son lie unburied
that would have made me unhappy; but this
does not make my unhappy. And if I seem crazy
to you
because I fear the judgement of heaven,
which hates the bared sight of mangled bodies,
and I don’t fear your judgement,
then let a crazy judge me³⁵. (BRECHT, 1995, p.
28- 29).

³⁴ “Só porque era a sua lei, uma lei humana, é por isso que um ser humano pode quebrá-la e eu sou tão humana quanto você e apenas levemente mais mortal” (BRECHT, 1990, p. 28, tradução nossa).

³⁵ “E se

Eu morrer antes da minha hora, eu acho que é
porque há suas vantagens; quando se viveu
como eu vivi, cercada pelo mal, não há algumas
pequenas vantagens na morte? E mais, se eu tivesse deixado
o filho morto de minha mãe
permanecer insepulto
isso teria me feito infeliz; mas isso
não me faz infeliz. E se eu pareço louca para você
porque temo o julgamento dos céus,
que odeia a visão crua de corpos estraçalhados,
e eu não temo seu julgamento,
então deixe que um louco me julgue” (BRECHT, 1990, p. 28-29, tradução
nossa).

Depreende-se que a princesa tebana astutamente explica o porquê não teme a morte e não receia seu julgamento além desta vida, pois não queria deixar aos céus a visão terrível do corpo morto do filho da sua mãe. Ironicamente, ela finaliza pedindo que deixe um louco julgá-la. Nesse momento, o grupo de anciãos compararam-na ao seu pai, difícil pai, difícil filha, que não aprende a ter cautela. Tal como pai, Antígona, enfrenta o seu destino, sendo que ele foi atrás da verdade e ela da justiça.

Kathrin Rosenfield (2002, p. 16-17) ao estudar o dramaturgo Sófocles e sua obra, evidencia que o embate entre o tio e a sobrinha da família real deve-se a que:

Antígona deixou de ser uma simples princesa, tornando-se, pelo menos aos olhos de Creonte, a encarnação dos miasmas sucessivos de sua estirpe. Fruto do incesto de Édipo, irmã dos fratricidas que poluíram o solo de sua pátria com o sangue dos mais próximos amigos (parentes), ela é a “última raiz” de sua linhagem, mas também o signo vivo da maldição. [...]

O contexto mais amplo fornece algumas indicações que explicam por que Creonte transforma o corpo de Polinice em bode expiatório dos males dos Labdácidas. Ele procura distanciar-se da linhagem amaldiçoada honrando Eteocle, não como Labdácida, mas como defensor da cidade. É tal esforço que deve fazer esquecer a linhagem de Édipo e transformasse em lema da nova casa real — a de Creonte.

Evidencia-se que Creonte quer findar com o legado da família de Édipo que descendia dos Labdácidas, quer expiar os pecados por meio do corpo de Polinices e com a morte de Antígona iria exterminar com esse passado, já que Ismênia não trazia consigo a ímpeto de luta como o restante da sua família. Nesse sentido, Antígona é representante da maldição e o seu fim trágico apenas reitera o destino da família que foi amaldiçoada por Pélope, rei de Pisa, após o pai de Édipo, Laios ter tido um relacionamento com o Crisipo, que, ao final, se matou. Pélope, o pai enlutado, lança uma esconjuração a Laios, que sentiria o peso do desfecho da morte do amante. Assim, Pélope o condena a morrer nas mãos do próprio filho. Portanto, a morte trágica no percurso da família de Antígona já está fadada a acontecer.

Na próxima passagem escolhida em *Antigone* (1990) fica evidente que Creonte quer dissuadi-la a menosprezar as leis, quer que ela assuma o seu erro ao tentar quebrá-las. Todavia ela se mantém em silêncio, ele a questiona da sua teimosia e Antígona apenas responde:

ANTIGONE

To set an example.

KREON:

Doesn't it matter to you that I have you in my hands?

ANTIGONE:

What more can you do to me, since you have me, than Kill me?

KREON:

Nothing more. But having this, I have all.

ANTIGONE:

What are you waiting for? I don't like

What you're saying and I won't like what you're going to say.

And I know you don't like me either.

Thought there are those who do, because of what I did.

KREON:

So you think there are others who see things as you do?

ANTIGONE:

They see it too and they are moved by it.

KREON:

Aren't you ashamed to claim their support without asking?

ANTIGONE:

There's nothing wrong in honoring my brother.

KREON:

But the one who died for his country was also your Brother.

ANTIGONE:

Yes. Both were my brothers. We are all of one family.

KREON:

And the coward? Do you love him as much as the other?

KREON [sic][ANTIGONE]³⁶:

He who was not your slave is dearer to me than a brother.

KREON:

Of course, if good and evil are the same as one another.

ANTIGONE:

The things are not the same: to die for you or to die for one's country.

KREON:

Wasn't there a war?

ANTIGONE:

Yes. Your war³⁷. (BRECHT, 1990, p. 29-31).

³⁶ No original a fala está relacionada a Creonte, havendo a possibilidade de erro na digitação, pois a fala refere-se à Antígona.

³⁷ “ANTÍGONA:

Para dar um exemplo.

CREONTE:

Não te importa que eu a tenha em minhas mãos?

ANTÍGONA:

O que mais você pode fazer comigo, uma vez que me tem, além de me matar?

CREONTE:

Nada mais. Mas tendo isso, eu tenho tudo.

ANTÍGONA:

O que você está esperando? Eu não gosto do que você está dizendo e eu não vou gostar do que você vai dizer. E eu sei que você também não gosta de mim. Apesar de haver quem goste, por conta daquilo que fiz.

Percebe-se que como um tirano, Creonte se intitula dono de tudo, da vida e do direito de impedir o dever que Antígona sente de enterrar o irmão, que lhe era mais querido do que um irmão e o qual Creonte julga como covarde. Antígona se mantém firme e com escárnio questiona o seu motivo da demora em matá-la, já que nenhum gosta do que o outro diz, suas palavras ecoam como um canto de justiça perante o carrasco. Ao final da citação, ela brada que a guerra é a que Creonte criou, os

CREONTE:

Então você acha que há outros que veem as coisas como você vê?

ANTÍGONA:

Eles também veem e são movidos por isso.

CREONTE:

Você não se envergonha de alegar seu apoio sem pedir?

ANTÍGONA:

Não há nada de errado em honrar meu irmão.

CREONTE:

Mas aquele que morreu pelo seu país também era seu Irmão.

ANTÍGONA:

Sim. Ambos eram meus irmãos. Somos todos de uma família.

CREONTE:

E o covarde? Você o ama tanto quanto o outro?

ANTÍGONA:

Aquele que não foi seu escravo é mais querido a mim que um irmão.

CREONTE:

Claro, se bom e mal são o mesmo entre si.

ANTÍGONA:

As coisas não são o mesmo: morrer por você ou morrer por seu país.

CREONTE:

Não houve uma guerra?

ANTÍGONA:

Sim. Sua guerra” (BRECHT, 1990, p. 29-31, tradução nossa).

interesses do opressor ante o direito legítimo de um parente enterrar um cidadão tebano, ou melhor, um príncipe tebano. Conforme aparece no prólogo brechtiano, o irmão desertor e o Polinices estão na mesma situação: deserdaram talvez por não verem o motivo pelo que lutar: pelos nazistas? Pelo governo tirano de Creonte?

Destarte, Brecht magistralmente nos transporta da Grécia antiga aos tempos com a mesma crise do homem e a crise dos ideais, mas que eram vencidas por alguém que enfrenta a morte pelo direito de dizê-las. Por essa razão que Malina e Beck, em 1961, ao verem o *Modellbuch* de Brecht em uma livraria da capital Grega, se interessam profundamente, como enfatiza Biner (1976, p. 138):

Este álbum fotográfico, que contém o texto, as indicações de Brecht e uma abundante série de fotografias do espetáculo, apaixonou-os. Se existe uma peça na qual se celebra a desobediência civil, é certamente esta.

Nesse contexto, Malina e Beck, ao longo de suas vidas foram reconhecidos pelas suas atividades e lutas que permeavam entre a luta pelos seus direitos e a desobediência civil, em movimentos contra guerras, como a do Vietnã. Assim como Antígona, Malina, quando presa, não se calou perante o inquisidor e com acuidade se fez de exemplar, sendo também condenada como Antígona. No entanto, os seus clamores ressoam em diferentes gerações de sonhadores que lutam pela verdade e pela liberdade.

Para a pacifista Malina, a filha insubordinada de Édipo era uma personagem que cumpria uma das questões pessoais mais importantes para a judia alemã desterrada: a não violência. Antígona denuncia “That’s right. That’s how it is. Anyone who uses violence against his enemy will turn and use violence against his own people³⁸” (BRECHT, 1990, p. 32).

Verifica-se que o uso da violência de governos autoritários sempre foi um dos alvos de Malina nas suas denúncias artísticas, em poemas e em peças encenadas, sendo que ela proclamava o amor: “nós somos grandes bichos do amor. Pensamos que esta é a resposta: Fazer

³⁸ “Está certo. É assim que é. Qualquer um que use violência contra seu inimigo vai se virar e usar violência contra seu próprio povo” (BRECHT, 1990, p. 32, tradução nossa).

amor, não guerra³⁹”. De semelhante maneira, para a tebana eloquente “I don’t like those who love with words alone⁴⁰” (BRECHT, 1990, p. 35). Nota-se, portanto, o amor como ação e não apenas uma questão retórica vazia. Porém, ambas – Malina na sua posição antiguerra e Antígona no seu discurso do amor contra o ódio – receberam a intolerância como respostas. Todavia as suas atitudes completam os seus discursos, sendo sempre pregado viver pelo amor, lutar contra a violência e não se calar diante a injustiça,

KREON:

The enemy, even when dead, does not become a friend.

ANTIGONE:

Of course he does. I don’t live to hate, but to love.

KREON:

Then go to hell, if you want to love,
and love down there. Under my rule,
your kind don’t live long⁴¹.
(BRECHT, 1990, p. 35).

A partir desses versos, verifica-se, mais uma vez, que a rebelde princesa é veemente, ela não vive pelo ódio, mas sim pelo amor. No entanto, a sua fala, o seu exemplo, precisam ser apagados; por isso Creonte compele a morte a ela, pois alguém dessa estirpe não pode coexistir com opressor, precisa ser eliminado aos olhos do impiedoso rei.

³⁹ Disponível em: <<https://www.nodo50.org/mujerescreativas/malina.htm>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

⁴⁰“Eu não gosto daqueles que amam apenas com palavras” (BRECHT, 1990, p. 35, tradução nossa).

⁴¹ “CREONTE:

O inimigo, mesmo quando morto, não se torna um amigo.

ANTÍGONA:

Claro que sim. Eu não vivo para odiar, mas para amar.

CREONTE:

Então vá para o inferno, se você quer amar,
e ame lá embaixo. Sob meu comando,
seu tipo não vive muito” (BRECHT, 1990, p. 35, tradução nossa).

Ismênia, a irmã indecisa, que toma uma posição na frente de Creonte, quer assumir a cumplicidade na tentativa de enterrar o irmão, mas Antígona o nega. Ismênia, no seu ato de coragem, diz preferir morrer com a Antígona, contudo, a irmã transgressora intervém:

Don't die too abstractly. Don't meddle in things
that are none of your business. My death is
enough. [...]
Be of good cheer and live. I have a dead soul,
sister, and I am only of use to the dead⁴².
(BRECHT, 1990, p. 36).

Observa-se que Antígona quer encerrar o ciclo de mortes: quer que a irmã, última filha que ficaria viva de Jocasta e Édipo, viva e se alegre. Por isso salva a irmã ainda no seu último sortilégio. Entretanto, Antígona carregava dentro de si uma alma morta, devido a resquícios de sua família: a mãe suicida, o pai assassino, irmãos exterminados em guerra e ela, a transgressora que morrerá pelo seu pecado de honrar a morte do seu irmão por meio do sepultamento.

Creonte, no intento de provar o seu poder, por meio das suas regras e leis, não se importa em matar a noiva do seu filho Hêmon e a outra filha de Édipo, Ismênia. O rei não consegue provar nada contra e a liberta, porém antes da libertação Ismênia insiste que não conseguirá viver sem o último membro da sua família, Antígona. Creonte a repreende:

KREON:
These women, I tell they're all alike;
one of them loses her mind, and another one
follows.

ISMENE
I can't live without her.

KREON
We're not talking about her. She doesn't exist⁴³.
(BRECHT, 1990, p. 37).

⁴² “Não morra tão abstratamente. Não se intrometa em coisas que não lhe dizem respeito. Minha morte é suficiente. [...] Seja boa e viva. Eu tenho uma alma morta, irmã, e sou útil apenas aos mortos” (BRECHT, 1990, p. 36, tradução nossa).

⁴³ “CREONTE:
Essas mulheres, eu digo que são todas parecidas;

Constata-se que, ao tentar apagar a existência de Antígona, Creonte mostra a sua fragilidade, poder-se-ia relacionar essa situação com as dos rebeldes contra ditadura de um governo. Na tentativa de suprimir a presença e a atitude da sobrinha ante ao grupo de anciões entre outros, eles e Creonte discutiam a insubordinação de Antígona perante a lei. Os anciões, como coro tradicional, fazem um papel de interlocutor nas cenas, no entanto, os seus conselhos ao rei não parecem surtir efeito a frente da sua intransigência. Os anciões tentam convencê-lo:

THE ELDERS

Of the virtues of leadership
the most useful is called: forgive and forget.
Let go of the past.

KREON

Since I'm part of the past
I find forgetting difficult. But you,
couldn't you, if I ask you,
forget her whom you're defending,
lest those who long for my downfall whisper,
"He seems to be that woman's comrade"⁴⁴.
(BRECHT, 1990, p. 42-43).

uma delas perde a cabeça, e a outra segue-a.

ISMÊNIA:

Eu não posso viver sem ela.

CREONTE:

Não estamos falando dela. Ela não existe." (BRECHT, 1990, p. 37, tradução nossa).

⁴⁴ OS ANCIÃOS:

Das virtudes da liderança
a mais útil é chamada: perdoar ou esquecer.
Abandone o passado.

CREONTE:

Como sou parte do passado
acho difícil esquecer. Mas você,
não poderia você, se eu te peço,
esquecer aquela que está defendendo,
deixe aqueles que anseiam pela minha queda sussurrarem,

Enfim, percebe-se que o medo transparece realmente na fala do rei, o medo de que quando estiver derrotado, as pessoas sussurram que uma mulher o subjugou, que suas leis ao final não eram relevantes. Por isso, Creonte foi obstinado, e mesmo aconselhado pelos anciãos, e recriminado e advertido pelo profeta Tirésias, decreta:

Lead her out of the city, where now the dances
of Bacchus are lifting the feet of my people. Put
her,
alive, into the cave in the cliffs. With millet and
wine, the only
meal that is fit for the dead, as thought she were
buried.
Those are my orders.
So that in the end my city shall not bring me
shame.⁴⁵ (BRECHT, 1990, p. 44).

Nesse sentido, compreende-se que só a morte para a Creonte é que irá dizimar a transgressão de Antígona, apesar dos clamores do seu filho Hêmon, ele não a liberta, assim a sorte já está lançada. Entretanto, Antígona protesta por seu destino:

Men of my city-look at me
Take my last steps
and my last look
at the sunlight.
And never again?
He beds us all alike, the god of death.
He is leading me alive
To the harbor of this river.
No wedding for me. For me
No-wedding song [...] ⁴⁶ (BRECHT, 1990, p. 45-46).

“Ele parece ser companheiro daquela mulher” (BRECHT, 1990, p. 42-43, tradução nossa).

⁴⁵ “Encaminhe-a para fora da cidade, onde agora as danças de Baco estão levantando os pés do meu povo. Coloque-a, viva, na caverna dos rochedos. Com cereais e vinho, a única refeição adequada aos mortos, como se ela estivesse enterrada. Estas são minhas ordens. Então no final minha cidade não me trará vergonha” (BRECHT, 1990, p. 44, tradução nossa).

⁴⁶ “Homens da minha cidade – olhem para mim levem meus últimos passos

Dessa maneira, Creonte sabe a sua dita, o seu destino. Ela delinea para aos anciãos o seu caminho para a morte, a princesa rebelde irá se calar em uma gruta escura e fria, e a morte será o seu leito nupcial e nem um canto a acompanhará. Todavia, ela volta a si e argumenta com os anciãos:

And it would be better too, if you
Gathered together and protests against injustice
And dried
Them of tears and did something useful with
them.
You don't look far enough⁴⁷.
(BRECHT, 1990, p. 48).

Fica evidenciado que Antígona sabe que lutou contra a injustiça e tem consciência que suas lágrimas e a morte não serão em vão. A sua percepção é maior do que Creonte e do povo tebano que nada faz ante ao decreto do Rei que condenava o corpo do príncipe Polinices aos abutres e cachorros. Na gruta exerceu o maior poder sobre o seu corpo: suicidou-se. Assim, escolheu entrar nos palácios da além-vida do que definir na escuridão do calabouço. No entanto, a peça continua. Creonte, ao receber o mensageiro e saber que será derrotado e a cidade estará nas mãos de Argos e ainda, ao lembrar-se da morte do seu primogênito, tem um momento de sensatez e chama seu filho que foi atrás da noiva. Creonte não quer ficar sozinho perante a queda: quer os anciãos e o filho ao seu lado; por isso decide libertar a sobrinha. Porém, já era tarde.

Ainda que Hêmon tente resgatar a sua amada, entretanto, quando vê a noiva morta, estrangulada com uma corda feita com suas roupas,

e meu último olhar
à luz do sol.

E nunca mais?

Ele nos acomoda todos do mesmo modo, o deus da morte.

Ele está me guiando viva

às margens desse rio.

Não há casamento para mim. Para mim

não há música nupcial[...].” (BRECHT, 1990, p. 45-46, tradução nossa).

⁴⁷ “E também seria melhor, se vocês

se juntassem e protestassem contra injustiça

E secassem suas lágrimas e fizessem algo útil com elas.

Vocês não parecem tão distantes” (BRECHT, 1990, p. 48, tradução nossa).

com a própria espada tira a sua vida. O amor pela amada é mais forte do que a vontade de viver. A exemplo da tia Jocasta, o herói se torna mais um membro da família a ter um fim trágico.

Sobre a peça, Biner (1976, p. 148) afirma que a tragédia é tracejada pelo atraso da percepção e da ação dos personagens.

Os Anciãos apontam-lhe o que há de exaltante no fato de morrer *santamente*, como Dánae e outras grandes figuras. Antígona deixa-se embriagar um instante por esse orgulho, mas depressa volta a ser uma rapariguinha obstinada e sem cerimónia, que só a si própria quer dever a morte. É anarquista, é principalmente, encorajamento à anarquia; o seu erro é vir demasiado tarde. O que ela faz é exemplar, mas tardio; aliás, o seu exemplo não será seguido e é o que há de terrível no fim da peça: agora, nenhum recurso existe para os Tebanos; antes havia tempo, agora não há tempo: <<a existência de Antígona constitui precisamente a promessa e a exigência de uma sociedade nova, refeita à medida da liberdade do homem>>.

Compreende-se que a heroína tebana, a heroína tardia, a heroína que quer uma sociedade nova em Tebas, não perde uma guerra sem méritos. Apesar de condenada, ela exerceu a sua liberdade diante do tirano. Talvez não fosse seguida pelos tebanos derrotados por Argos, mas o seu bramido por justiça reflete até os tempos atuais. Trata-se de uma mulher que enfrentou o rei impiedoso, que é considerada uma das principais heroínas da desobediência civil, que é evocada nas artes como o espírito transgressor e que, em frente à morte, não se entregou.

Nesse universo em que mulheres – na ficção ou na vida real – lutam por seus direitos de igualdade e justiça perante o mundo déspota, Malina e Antígona, mesmo questionadas pelas suas transgressões, não abaixaram a cabeça. Elas foram protagonistas das suas vidas e as suas atitudes ecoam em outras mulheres ou mesmo em outros homens, como Brecht, para que não se curvem às leis que roubam o mais importante anseio humano, a liberdade.

Anterior a Brecht e a Malina também pode-se mencionar nesse contexto o mito de Antígona que provocou a escrita de uma versão de Antígona por Antonin Artaud: *Antígona entre os Franceses*. A versão de Artaud foi traduzida e publicada no ensaio introdutório intitulado *Antígona, os separados*, de Fabiano Lemos em 2005, que também traz notas e informações sobre o texto. Segundo Lemos (2005), o texto

artaudiano foi escrito enquanto ele estava internado no Hospital de Rodez. No entanto, sua publicação só foi feita em 1977 pelo seu psiquiatra Gaston Ferdière. Lemos cita que até 2005 era desconhecida a tradução do francês para outras línguas do texto de Artaud. Ainda a respeito do assunto, Lemos (2005, p. 148) explica que,

Como a maior parte dos textos de Artaud, *Antigone chez les Français* carrega consigo as marcas de uma linguagem torturada: na polissemia mística dos termos escolhidos, na repetição ritual desses mesmos termos, mas, sobretudo no aspecto oral. A escrita de Artaud é exemplar nesse sentido. Ela é um grito e um grunhido – mas não gritos e grunhidos quaisquer: fazem parte de uma arquitetura mágica do texto em que sua leitura se apresenta como *encantação* – deve-se ler Artaud não apenas em voz alta, mas a plenos pulmões, nas dinâmicas possíveis de uma respiração.

De acordo com as palavras de Lemos (2005), Artaud lança mão de sua magia para compor *Antígona entre os franceses*, sua escrita ritualística é cheia de sentidos. Os nuances exemplares na sua escrita, como a polissemia, são distinções também na sua Antígona. Nesse contexto, Artaud carrega o mito da Grécia sofocliana para a França em 1944, em meio à Segunda Guerra Mundial. Artaud evoca Antígona como “patrona” dos soldados convalescidos na batalha. A voz transcrita em palavras é um chamado pela Antígona e o justo sepultamento. Artaud clama:

Que me restituirá também minha Antígona para me ajudar nesse último combate. O nome de Antígona é um segredo e um mistério, e para chegar a ter piedade de seu irmão a ponto de se arriscar à morte e de caminhar para o suplício por ele, foi preciso que Antígona trouxesse nela um combate que ninguém nunca disse. Os nomes não vêm do acaso nem do nada, e todo belo nome é uma vitória que nossa alma alcançou contra ela no absoluto imediato e sensível do tempo (LE MOS, 2005, p. 149).

Artaud lembra-se da heroína francesa Joana d’Arc e o seu suplício e lembra-se dos soldados, questionando: “Eles morreram para

superar seus corpos, esses Franceses, mas onde estão e onde esperam agora, que sua irmã Antígona retorna que lhes lembrará do fogo em um corpo, e dará uma terra a esse corpo, reconquistado através do fogo, para que sua alma pudesse sempre habitá-lo?”. Em seguida, Artaud emenda a resposta “Eles estão na França, e é em corpos de Franceses vivos que eles esperaram até hoje que a Antígona do Eterno volte a ser quem lhes permitirá reviver suas mortes” (LEMOS, 2005, p. 151). A contradição e a polissemia atravessam a sua escrita, uma vez que se pode pensar: os mortos que esperam pela sua Antígona para lhes enterrar, estão vivos ou realmente mortos? Continuando com sua composição peculiar e enigmática, postula: “mas para conseguir me desatar e não me obscurecer na ilusão última, que consiste em crer que eu não sou senão o corpo onde a vida me manteve enterrado, é necessária essa mão de piedade que a força Antígona do ser soubera desatar de seu ser contra o ser onde ela se via” (LEMOS, 2005, p. 150).

Antígona para Artaud é a heroína “que caminhou para o suplício na Grécia 400 anos antes de Cristo, é um nome de alma que não se pronuncia mais em mim senão como um remorso e como um canto” A complexidade de sentimentos no interior do texto é sentida pelo seguinte citação: “Caminhei bastante para o suplício para ter o direito de enterrar meu irmão, o *eu* que Deus me deu, e do qual eu nunca pude fazer o que queria porque todos os *eus* diferentes de mim mesmo, insinuados no meu próprio, como não sei quais parasitas, desde meu nascimento me impedem disso” (LEMOS, 2005, p. 149). Para tanto, Artaud dilui os eus e impedindo o seu embate, assim impedindo a ação, o que resta é ficar em um estado letárgico convivendo com parasitas, o que conflui para sua angústia. Ao criar um texto sobre Antígona entre os franceses e citar dois personagens emblemáticos na história da aflição – Cristo e Joana d’Arc –, que como Antígona não foram compreendidos nos seus tempos e se tornaram heróis da resistência, Artaud se alinha às expiações desses seres ao seu tempo tentando contextualizar a situação francesa daquele momento.

Além disso, no desenvolvimento do texto, a revolta toma pungência, questionamentos do porquê de a história não contar sobre os milhares de mortos franceses que morreram pelas suas ideias e, entretanto, são esses heróis os que aguardam serem enterrados pela “Antígona da piedade eterna” - uma referência ao texto de Artaud. Ao final do seu texto sobre Antígona, Artaud conclui:

A França não foi denominada a terra dos heróis sem uma razão extraordinária, e porque ela foi a terra daqueles que mais preferiram ir ao fogo, sob

a terra, que consentir com esse corpo estrangeiro que vive sobre nossa alma como um estrangeiro. – Desta terra onde eles tombaram, a Antígona da eterna luz descerá para reerguê-los (LEMOS, 2005, p. 152).

Como Artaud expõe, Antígona insurge como uma heroína em meio a iguais, ela exerce uma função redentora para os quais foram dizimados nas mãos dos estrangeiros, que se pode compreender naquele momento, que seriam pelos nazistas que dominaram o solo francês quase meia década durante a guerra, momento o qual a *Antígona entre os franceses* foi escrita.

Relacionando, as Antígonas de Brecht e de Artaud, constata-se que elas assinalam para a questão que ressurgem em determinadas épocas de repressão, quando o clamor do oprimido que é silenciado, o que configura o renascer do mito da rebeldia, a luta contra a tirania, simbolizado para esses escritores pela filha de Édipo. Brecht escreveu a sua Antígona após anos de exílio, sentindo a pressão de ser comunista pós-segunda guerra mundial nos Estados Unidos. Malina traduziu e colocou nos palcos na década de 60, em meio à guerra fria, a revolução contracultural e a guerra do Vietnã, a sua Antígona, anarquista. Artaud na primeira metade da década de 40 já ansiava pelo retorno do mito da princesa tebana, aquele que para enterrar o seu morto, entrega a sua vida ao carrasco.

O mito da princesa que se rebela contra o sistema ainda é retomado incessantemente no mundo das artes. Steiner (1995), pesquisador do mito, completa que o estudo sobre o mito da filha de Jocasta e Édipo é um extenso campo para se limitar e que não há como postular todas as Antígonas existentes na história. Dessa maneira, se inclui que o mito não se encerra aqui, ele vagueia onde seja necessário insurgir.

2.2 MALINA, A ANTÍGONA ANARQUISTA-PACIFISTA

Em seu livro de poesia, *Poems of a Wandering Jewess*, Malina (1984) revisita a heroína tebana e compõe poeticamente o apogeu da sua história ao descrever Antígona esbravejando sobre o seu infortúnio. Unindo sua admiração por Antígona e sua luta contra a opressão, Malina descreve a filha tebana com o ventre cheio: uma referência direta ao estado de Malina na época em que atuou como Antígona nos palcos, pois estava grávida de sua segunda filha. Essa construção imagética da

Antígona do poema e da Antígona dos palcos, vinculando sua vida política à sua vida privada, torna Malina um ser em performance.

The Roundness of My Back

How I have hated you!
 How I thought you despoiled my beauty!
 I thought you the sign of the servitude
 In my grandmother's bent body ...
 No, I am Antigone, and my head thrusts forward;
 On my back I bear my brother's body,
 My hands are eloquent as they bury the past,
 My neck aims forth in defiant striving,
 Though my belly, unlike that virgin's
 Is full and provident.
 My knees flex with every blow,
 Sparing me pain.

On my back I bear my burden,
 But my body thought saddened
 Has not been defeated.
 I feel myself inexorable.
 As I demand the seemingly impossible

My feet are firmly planted on the ground⁴⁸.

⁴⁸ A curvatura de minhas costas

“Como eu te odiei!
 Como pensei que você despojou minha beleza!
 Eu te ensinei a marca da servidão
 No corpo curvado de minha avó...
 Não, eu sou Antígona, e minha cabeça projeta-se à frente;
 Em minhas costas eu suporto o corpo de meu irmão,
 Minhas mãos são eloquentes ao enterrar o passado,
 Meu pescoço segue adiante num esforço desafiador,
 Mas meu ventre, diferente daquele da virgem
 Está cheio e providente.
 Meus joelhos flexionam-se com cada sopro,
 Espalhando dor em mim.

Nas minhas costas eu suporto meu fardo,
 Mas meu corpo, apesar de entristecido
 Não foi derrotado.

(MALINA, 1984, p. 36).

O eu-lírico se autoneomeia Antígona: ela está enraivecida, mas mantém o corpo ativo. Ela está com a cabeça erguida e com as mãos eloquentes para enterrar o passado: o corpo do irmão. Sua postura representa a sua inicial origem, advinda da deusa Harmonia, filha dos deuses Afrodite e Marte, amor e guerra⁴⁹. Ela se exalta entre o amor pelo seu irmão e o ódio ao tio e sua tirania, exaltação representada pela imagem que segue.



Figura 13 - Malina como Antígona⁵⁰

Sinto-me inexorável.

Como exijo o aparentemente impossível

Meus pés estão firmemente plantados no chão”

(MALINA, 1984, p. 36, tradução nossa).

⁴⁹ Cadmo, fundador de Tebas, se casou com Harmonia, filha de Afrodite e Marte, que após quatro gerações ascendeu Antígona. Essa linhagem familiar pode ser vista em <<http://shelton.berkeley.edu/mymyth/terms14.html>> e também <http://www.gradesaver.com/antigone/study-guide/antigones-family-tree>>. Acesso em: 22 maio 2016.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.arivista.org/riviste/Arivista/358/22_en.htm>. Acesso em: 9 out. 2016.

Apesar da raiva e frustração sentidas pela Antígona do poema e também a Antígona da peça, o clímax está no verso em que Antígona enraivecida não se sente derrotada e sim inexorável. E com os pés bem firmes no chão, a princesa tebana não se dá por vencida. À sua maneira, ela expõe que tanto o corpo e com a alma estão preparados ao desafio, que será a morte.

Como está sendo evidenciado, na década de sessenta, Judith Malina foi arrebatada pelo texto brechtiano sobre o mito da Antígona. Ao longo das próximas décadas, a autora impôs aos palcos a interpretação impetuosa de Antígona, nas próprias palavras da artista e ativista:

Muitas pessoas têm o sentimento de que sempre que dizemos qualquer coisa com paixão somos violentos. [...] Penso que há uma grande diferença entre paixão e violência. Penso que a delicadeza é a perdição do mundo. [...] Penso que a delicadeza que se encontra nos parlamentos, em todo o mundo, é a atividade mais soberanamente assassina com que topamos hoje em dia.>> (BINER, 1976, p. 168).

Assim, contradizendo os ritos e os padrões do teatro clássico, Malina alçava a plenitude nos palcos, colocando o *status quo* em questão, não com a delicadeza de Ismênia, mas com a altivez de Antígona. Steiner (1995, p. 189-190) completa a cena fenomenal:

[...] primeira vez à cena a sua adaptação “anarcopacifista” da Antígona de Sófocles-Hölderlin-Brecht. Uma Ismene louca e sensual e uma Antígona ascética e morena dividem entre ambas o conjunto das posições possíveis do leque político: aceitação ou negação. A Antígona de Judith Malina é a encarnação da feminilidade milenarmente ofendida, posta sob tutela, excluída. Não há homem que possa encarregar-se da sua missão ou competir com o seu desespero lúcido. A cegueira e a barbárie masculinas conduziram a humanidade ao limiar da autodestruição. É tempo de as mulheres agirem, de atacarem com uma vida anárquica e imoderada as convenções da morte, tal como as atualizam as guerras, o capitalismo, os “princípios de realidade” da dominação masculina. A dança de roda báquica que acompanha e, por isso, mascara a execução de

Antígona na encenação do Living Theatre, é um símbolo da falsa união vigente entre os homens e as mulheres numa ordem social tradicional. Só uma autêntica libertação das mulheres, só a rejeição consequente do *notre sexe imbécile* [nosso sexo idiota] de Ismene, poderá romper o círculo infernal.

Analisa-se que Malina e sua Antígona não permitiam ao espectador uma posição complacente, a sua criação reconhecia o universo feminino em combate com o masculino. Além disso, no rompimento da ordem social, é a mulher que desempenhava a função de quebrar com os paradigmas da dominação masculina. Assim, Antígona em oposição a Creonte é a alienação de Ismênia criticada, é a nova configuração da mulher na década de 60, é um momento de libertação.

Biner (1976, p. 153) transcreve o olhar atento de Malina sobre Antígona “é uma pacifista, ela luta pelo amor do mesmo modo que o faz uma pacifista perante, por exemplo, a polícia. Tem, ao mesmo tempo, qualquer coisa de infantil”. Judith afirma que “o que há de forte na sua atitude é ela recusar a morte <<formal>>, o martírio que lhe propõe aos Anciãos. Quer ser um *exemplo*. É outra coisa”. E ser outra coisa é o que sempre instigou o interesse de Malina por Antígona, que enfrentou o autoritarismo e verteu sua vida por causa dele.

Para o *Living Theatre*, especialmente para o casal Beck, o Anarquismo⁵¹ foi uma escolha de vida, uma escolha política vivenciada:

A Revolução Anarquista Não-Violenta e a mudança gerada pela produção e distribuição de tudo o que as pessoas precisam sem o uso de suborno coercitivo, violência ou trabalho rancoroso. Significa tentar viver junto, sem leis punitivas, cadeias, polícia, exércitos, e o controle exercido pelo dinheiro sobre o trabalho, a produção e o caráter humano. Assim, não pode ser a mudança imposta por uma nova classe dominante. Os anarquistas acreditam que é possível alimentar a todos e resolver melhor todos os problemas da condição humana sem o

⁵¹ “Doutrina política que repousa no postulado de que os homens são, por natureza, bons e sociáveis, devendo organizar-se em comunidades espontâneas, sem nenhuma necessidade do Estado ou de um governo. Trata-se de uma concepção política que condena a própria existência do Estado” (JAPIASSU; MARCONDES, 2001, p. 13).

incentivo do dinheiro, sem regras que sugerem que se você não trabalhar você não come, e sem os padrões de vida impostos por sistemas políticos e econômicos. Os anarquistas acreditam que todos os homens podem fazer o trabalho que querem e podem viver juntos de maneira pacífica e criativa, pois a mente humana que inventou o intrincado sistema-de-produção por-meio-da-exploração e a regulação do consumo-por meio-do-desejo-e-da-superprodução ira inventar jeitos de alimentar todas as pessoas sem o uso da violência ou medidas coercitivas (BECK; MALINA, 2008, p. 98).

Acreditar e fazer um mundo pacífico, sem exploração e violência era o que o casal Beck almejava e era sua bandeira de luta da vida privada e pública. Malina levantou e carregou esse estandarte junto ao *Living* por mais 60 anos, o que permite analisar que o discurso se tornava em ações, como manifestações antiguerra exemplares, tanto contra a Guerra do Vietnã, entre 1960-70 e a Guerra do Iraque, entre 2003-2011. Os cofundadores do *Living* declararam “Mudança e o estado natural do ser. **Revolução permanente** e a condição natural do Anarquismo” (BECK; MALINA, 2008, p. 104) [grifos no original]. Sendo assim, o anarquismo é visto para eles como a revolução que desejavam, sem controle do estado e do capital, no entanto, para haver a mudança é necessário que comece de dentro para fora.

Malina, sempre aberta a diálogos, concedeu em janeiro de 2015 uma das suas últimas entrevistas, preparada por Gustavo Simões, pesquisador do Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária) e realizada por Brad Burgess, seu amigo e integrante do *Living*. As suas respostas lançam um olhar instigante da mulher que por mais de sessenta anos dirigiu e atuou em um dos grupos mais importantes do teatro contemporâneo. Na citada entrevista, Simões (2015) abarca questões sobre o anarquismo. Malina explica a escolha pelo anarquismo como filosofia de vida, porque tanto a busca dela, como para o grupo era uma busca pela liberdade, e o anarquismo por não estar preso aos moldes antigos “parecia ser a resposta para o pensamento livre, com as muitas direções sobre a organização da vida, a sexualidade ou os problemas financeiros que as formas livres de anarquismo permitem” (SIMÕES, 2015, p. 4). Ao ser questionada sobre quem foi que introduziu essa filosofia a ela, afirma: “Acredito que o anarquismo foi sempre parte da minha [...]” (SIMÕES, 2015, p. 5). E o início para isso, foi a decisão de

não votar. Nesse mote, ao pensar sobre a pergunta da militância do *Living*, Malina declara “Eu gostaria de vê-la inspirar as pessoas, não ter medo de ser anarquista ou de realizar experimentos anarquistas em suas vidas... pessoalmente, financeiramente, sexualmente, de todas as formas. E tudo o que o *Theatre* esperava era inspirar isso” (SIMÕES, 2015, p. 6).

A inspiração anarquista também alçou para os seus poemas. Seu debate em torno do Amor e Política sempre compartilharam a mesma importância:

Love and Politics⁵²

While off the Isle of Cyprus in boat,
I saw the head of Aphrodite afloat,
And told her I'm an Anarchist and do not vote.
She answered, “That’s alright.”
I said, “O figment of the classic mind,
There are some crucial concepts to which
you are blind!”
She only nodded so as not to be unkind,
And said, “Good night.”

“Oh, stay!” I cried, “There are so many things
We should discuss: The power of unnecessary
kings,
The sexual oppression of which Sappho⁵³ sings
...”
But she sank out of sigh⁵⁴. (MALINA, 1984, p. 32).

⁵² O poema *Love and politics* também serve de nome para o filme homônimo que documenta a vida e luta anarquista de Judith Malina. Trailer disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oGPeDo943WU>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

⁵³ Poetisa grega (~620-570 a. C.). Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/SafoLesb.html>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

⁵⁴ **Amor e Política**

Quando fora da ilha de Chipre num barco,
Eu vi a cabeça de Afrodite flutuar,
E contei para ela que sou Anarquista e não voto.
Ela respondeu, “Tudo bem.”
Eu disse, “Oh, fruto da imaginação clássica,

A questão da obrigatoriedade do voto, “lei democrática” e a afirmação da opção política, o anarquismo, são temas do poema citado. A autora traz elementos míticos para balizar o enredo. O eu-lírico assume uma postura enérgica perante a deusa do amor, que apenas concorda e não desenvolve a conversa com a personagem do poema. O ímpeto de debater temas como a opressão sexual e o poder desnecessário dos reis, revela o olhar atento do eu-lírico para causas políticas, mas, infelizmente, a deusa se afasta e a vontade de discuti-las fica no vazio.

A esperança de Judith Malina sempre repousou em uma revolução pacífica. Contra a luta armada, ela ambicionava o antimilitarismo: “Enquanto houver violência será sempre urgente. É muito importante influenciar cada pessoa em cada momento a não ser violenta” (SIMÕES, 2015, p. 11). Ela acreditava que era necessária “uma realidade permanente” contra a luta armada: “Eu não irei criar uma revolução, mas serei parte de um movimento revolucionário” (SIMÕES, 2015, p. 5). Nesse âmbito, Malina realizou na vida particular e na artística denúncias contra a violência, a guerra, a opressão sexual. O antropólogo e filósofo Néstor Garcia Canclini (2012, p. 168) questiona: “Prazer ou denúncia? Os artistas estão habituados a escutar os dois chamados: os do ‘campo’ artístico, que exigem o cuidado com a autonomia e a assepsia política de seus trabalhos, e os do ‘campo’ político ou de movimentos, que os incitam a ser socialmente responsáveis”. Malina uniu o prazer do teatro à denúncia, ambos, atos políticos e utilizou a poesia como ferramenta de fomento de temas como liberdade e revelação de abusos.

Dessa maneira, Judith (2012, p. 89) tentou infundir existência anárquica em Antígona. Ela se autodeclarava: “não sou Antígona”, mas ao negar ela se compara, e, nessa comparação, Malina deu seu entendimento do que Antígona sentia, do que ela sabia, de como ela mudou e, finalmente, de como ela desafiou a autoridade. A ativista, diferente de Antígona, do mito clássico sofocliano no momento

há alguns conceitos cruciais ao quais você é cega!”
Ela apenas acenou com a cabeça para não ser indelicada,
E disse, “Boa noite.”

“Oh, fique!” eu pedi, “Há tantas coisas
Que deveríamos conversar: o poder de reis desnecessários,
A opressão sexual cantada por Safo...”
Mas ela afundou sumindo de vista. (MALINA, 1984, p. 32, tradução nossa).

derradeiro, não se entregou a nenhum caminho menos penoso. Ela trabalhou até os últimos dias escrevendo, palestrando e recebendo pessoas do mundo inteiro para explicar a importância de ser livre. Embora a revolução anarco-pacifista tão desejada por Malina não tenha ocorrido da forma por ela almejada, mas nos palcos e em suas poesias, a transformação que a sua tempestuosa presença instigava aos que estavam ao seu redor foi suficiente para rematar que ela, sim, revolucionou.

2.2.1 Um ser em tradução ou a tradução do ser

Sobre a questão da tradução e seu complexo conceito na contemporaneidade, Ribeiro (2005) afirma que a tradução está marcada pela mudança do eixo da Linguística para os Estudos Culturais, consequentemente aplicando uma estrutura interdisciplinar. Uma vez que essa mudança “tem levado a uma utilização do conceito que vai muito para além desse paradigma [linguístico], conduzindo a acepções substancialmente mais amplas” (RIBEIRO, 2005, p. 1), os estudos culturais abriram um mar polissêmico ao alargar o conceito de tradução: “[...] quanto mais amplo se torna o escopo dos estudos de tradução, menos evidente se vai tornando o que significa o conceito de tradução” (RIBEIRO, 2005, p. 1-2).

Embasado em estudos do Pós-colonialismo, como os de identidade de Stuart Hall, Ribeiro (2005, p. 2) acredita que a tradução seja o termo certo para descrever o momento atual:

Pode dizer-se sem qualquer reserva que a tradução se tornou uma palavra chave da nossa contemporaneidade, uma metáfora central do nosso tempo. [...] Nesta acepção ampla, o conceito de tradução aponta para a forma como não apenas línguas diferentes, mas também culturas diferentes e diferentes contextos e práticas políticos e sociais podem ser postos em contacto de forma a que se tornem mutuamente inteligíveis, sem que com isso tenha que se sacrificar a diferença em nome de um princípio de assimilação. O que significa, dito de outro modo, que a questão da ética da tradução e da política da tradução se tornaram tanto mais prementes nos nossos dias.

Segundo a visão de Ribeiro (2005), uma forma de entender a contemporaneidade é pensá-la como uma tradução cultural em que as

Línguas, culturas, diferentes contextos e práticas sociais e políticas, são colocadas em contato⁵⁵, sem perdas, sem renúncias. A tradução cultural pode ser entendida nas palavras da pesquisadora da área em questão, a Dra. Claudia Lima Costa (2012, p. 42), em seu artigo relacionando o feminismo com a tradução cultural, como algo baseado “[...] na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo [que] está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos”. Sendo assim, a tradução cultural transita nas relações de poder que permeiam a geografia, a cultura e as linguagens, ela não se condensa de uma linguagem para a outra, como tradução tradicional, do contrário, invade a argamassa que constrói o sujeito que, pela possibilidade infinita de identidades se (re)constrói constantemente.

A tradução implica em “uma negociação das diferenças, ele está para além de um conceito transparente de diálogo, o que implica também que recusa situar se simplesmente na posição hermenêutica expressa na gadameriana⁵⁶ ‘fusão de horizontes’” (RIBEIRO, 2005, p. 5). Nessa “fusão de horizontes”, o ato de traduzir se localiza em um terreno flutuante, em que as diferenças navegam e permitem as negociações possíveis. Nesse ensejo, Ribeiro (2005, p. 5-6) revela que o conceito de fronteira colabora produtivamente:

A razão translatória é uma razão cosmopolita, mas não no sentido em que se situa para além das fronteiras e sim, pelo contrário, pela capacidade que revela de se situar na fronteira, de ocupar os espaços de articulação e de negociar em permanência as condições dessa articulação. Dito de outro modo: a razão cosmopolita que é a do tradutor é, ao mesmo tempo, inerradicavelmente, uma razão fronteiriça.

Portanto, as negociações e articulações pertinentes às condições daquele que ocupa o espaço fronteiriço é que constituem o tradutor. A tensão está presente nesse estar em fronteira, pois o tradutor se compõe pela mediação das negociações.

⁵⁵ Ribeiro esclarece “noção de zona de contacto pedida de empréstimo a Mary Louise Pratt e a que atribui um significado central, seja de modo implícito, está a dialogar com percepções que são as dos estudos de tradução contemporâneos e que, ao longo da minha intervenção, fui procurando equacionar” (RIBEIRO, 2005, p. 7).

⁵⁶ Referência ao filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002).

Ribeiro, após ler o artigo *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*, de Boaventura de Sousa Santos, publicado em 2002, compreende a tradução como uma relação dialógica em que deve haver rejeição de hierarquias, entendendo as suas incompletudes recíprocas e apreciando o que pode intensificar a tradução. Deste modo,

O conceito de tradução é aqui verdadeiramente encarado como metáfora central para a situação contemporânea, nomeadamente, enquanto núcleo de uma noção de transformação social. [...] Concomitantemente, uma perspectiva pós colonial da tradução permite abrir espaços de saber e terrenos de acção demasiado tempo fechados em dicotomias excludentes (RIBEIRO, 2005, p. 7).

Dessa forma, o conceito de *tradução como metáfora da contemporaneidade*, de Ribeiro (2005), é fruto dos Estudos Culturais, entre os Pós-coloniais, que se ocuparam em dar novas concepções para o modo de ver o sujeito e de ele ver a si mesmo, abandonando e rejeitando a antiga dicotomia excludente. Neste contexto, o autor reitera a “visão da tradução como modo de negociar diferenças e de tornar manifesta a diferença; a tradução como fenómeno não apenas intercultural, mas também intracultural; a tradução como condição de auto reflexividade das culturas” (RIBEIRO, 2005, p. 8).

A partir da concepção teórica exposta, a tradução é estar pairando em uma zona fronteira. Com o seu nomadismo, Malina se tornou um sujeito em deslocamento, tanto ela como os integrantes do *Living*, e a motivação para isso às vezes era imposta pelas várias perseguições e também por outras questões, como a financeira.

Devido à sua rebeldia em um julgamento em solo americano, juntamente com outros motivos, Malina foi presa. Durante os 30 dias em que passou na prisão, encarcerada, ela finalizou a tradução do texto teatral brechtiano, *Antigone*, peça na qual ficou desde 1961, estudando e retomando a sua tradução, até que, em 1967, o grupo *Living Theatre* a encenou. Contudo, a apresentação da peça foi no seu exílio na Europa.

A questão da tradução foi complexa em relação à linguística. Alemã de nascença, Malina teve o seu primeiro exílio ao sair da Alemanha, em razão da perseguição contra os judeus – seu pai era rabino, ela conhecia o idioma alemão, sua língua materna, mas de sua infância e não de estudos formais, mesmo ela sendo uma ávida estudiosa.

Apesar de Malina ter criado, traduzido ou adaptado vários textos para teatro, a tradução da *Antígona* de Brecht devorou vários momentos de estudo de sua parte. A tentativa de transpor para o inglês, a sua segunda língua, lhe rendeu horas de dedicação. Segundo relata Biner (1976, p. 142) “a tradução de Malina é das mais científicas. É em versos livres e reproduz na íntegra o texto de Brecht repete Hölderlin, Judith traduz palavra por palavra”. Judith, apesar de proclamar a quebra de modelos padronizados, se mantém na fronteira da língua, da cultura, da localidade. “Quando traduz passagens que são da invenção de Brecht, esforça-se por reproduzir em inglês, tanto quanto possível, a métrica do autor alemão” (BINER, 1976, p. 142-143).

Em relação à parte geográfica, a peça de Brecht pulsava na Alemanha Nazista, não mais na Grécia Antiga. E essa transposição descrita no início da narrativa teatral serve como molde para os personagens e suas atitudes. Nisso também repousa o deslocamento temporal, pois o embasamento não se volta apenas para as leis gregas, mas se apega também nas ideias pós-segunda guerra mundial.

Malina não traduz um texto de partida, mas sim um texto que carrega consigo mais de 2000 anos de reminiscências com uma nova roupagem a partir da reescrita de Brecht, via tradução do grego para o alemão, feita por Hölderlin⁵⁷. Para isso, ela não poderá se limitar apenas uma tradução linguística, mas deverá efetuar uma tradução cultural.

Entre os paradigmas centrados na questão da tradução, Judith Malina atuou como um escultor ao olhar o seu modelo, e foi esculpindo a sua tradução, lapidando-a por anos até se sentir satisfeita, como uma criadora – ela, esse ser em tradução, conforme Ribeiro (2005), uma metáfora da contemporaneidade.

2.3 A ENCENAÇÃO DE ANTÍGONA PELO *LIVING*

Verifica-se que a *Antígona* de Brecht alimenta o coração anárquico de Judith Malina que traduz a peça para o inglês e a encena em conjunto com o *Living*. No prefácio do livro *Antigone* (1990), Malina afirma que a peça adaptada por Brecht mostra a inevitável calamidade no modelo de sistema político, o que pode se estreitar analogicamente ao regime de Hitler.

⁵⁷O texto de Hölderlin tem algumas especificidades inerentes a sua escrita, como um tom mais poético que o texto sofocliano.

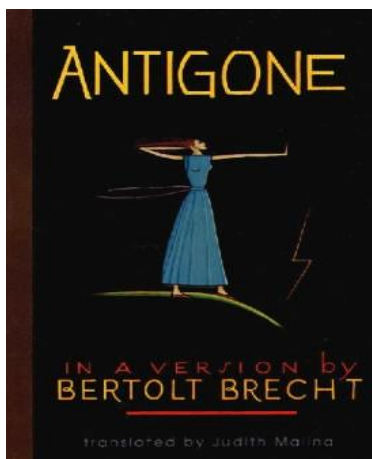


Figura 14 - Capa do livro: *Antigone*⁵⁸

A tradução de Malina foi feita em trinta dias, na cadeia do condado de Passaic, em Nova Jérsei. No entanto, ela passou anos trabalhando com o texto, até que em 1966 finalmente foi para o palco, com luz das teorias artaudianas. A peça, que o grupo apresentou por mais de 20 anos em mais de 16 países, foi um emblema em prol da luta pela liberdade.

[...] and wherever we played it, it seemed to become the symbol of the struggle of that time and place – in bleeding Ireland, in Franco’s Spain, in Poland a month before martial law was declared, clandestinely in Prague – the play is uncannily appropriate to every struggle for freedom, for the personal liberty that Antigone demands for herself⁵⁹ (MALINA, 1990, s/p).

Essa liberdade que Antígona reclama para si mesma é pela qual Malina sempre lutou: o direito de ir contra um sistema autoritário. A

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.amazon.com/Antigone-Version-Bertolt-Brecht-Paperback/dp/0936839252>>. Acesso em: 4 maio 2016.

⁵⁹ “[...] e onde quer que fosse encenada, parecia se tornar um símbolo da luta daquele tempo e lugar – na sangrenta Irlanda, na Espanha de Franco, na Polônia um mês antes do poder militar ser declarado, clandestinamente em Praga – a peça é misteriosamente apropriada para toda luta pela liberdade, pela liberdade pessoal que Antígona exige para si mesma” (MALINA, 1990, s/p, tradução nossa).

prisão de Malina foi devido à falta de pagamento do imposto de renda, questões como essas sempre foram um entrave e uma forma de perseguição ao grupo, tanto que Malina declara que os encargos do imposto dessa prisão foram invalidados por serem falsos.

Devido a constantes acusações de atividades consideradas ilegais, Tytell (1995) narra situações do julgamento vivenciadas por Julian e Judith, pois o casal e outros integrantes do *Living* sempre estavam nas salas da corte. Esse tipo de situação se tornou usual devido aos integrantes do *Living* participarem de manifestações ou outras ações artísticas de denúncia. Sob este viés, considera-se que a prisão e depois o julgamento do casal, em 1964, poderia ter relação direta com a apresentação da peça *The Brig*, de Kenneth H. Brown. A peça se passava na prisão da marinha norte-americana e fazia denúncia sobre o uso da violência nesse ambiente.

Nesse citado episódio, assim como Antígona, Malina não se calou perante a soberania do juiz ou da corte, ela declamou poemas de denúncia e dispensou os advogados. Na hora da sentença, no momento crucial, o júri ao declarar a palavra, “culpada”, a voz de Malina não se calou, como um titã, a sua voz ecoou brandamente na sala. Ao ouvir a palavra “culpado” de cada jurado, Malina clamava “inocente”, devido a isso, o juiz a censurou e ela educadamente respondeu: “você pode até cortar a minha língua fora, mas não pode me impedir de dizer que sou inocente. Eu não lhe concedo este privilégio” (SIMÕES, 2015, p.14).

Dessa maneira, a voz de Antígona dos primórdios retumbou naquela sala palavras e atitudes que personificam a heroína de Sófocles e Brecht. Malina se empenhou contra um sistema como Antígona se impôs ao tirano, no entanto, a sentença de Antígona foi a sua própria vida. Malina e Julian fizeram uma apelação, mas depois dos prazos decorridos, foram condenados. Judith foi sentenciada a trinta dias e Julian a sessenta dias e cinco anos de condicional. Nesse tempo que Malina passou na prisão, em uma cela sem janelas em New Jersey, ela pôde trabalhar na tradução do alemão para o inglês de *Antígona* de Brecht. Observa-se que Malina e Brecht vivenciaram circunstâncias parecidas como a perseguição das autoridades por causa dos seus princípios, das suas lutas, de seus ensejos de liberdade. Assim, no advento do porquê de alguns mitos clássicos serem revisitados na contemporaneidade – como Antígona –, fica claro que é para desmascarar o autoritarismo dos tiranos, que usam o poder como forma de controle e punição.

No caso da composição da peça, Biner (1976) afirma que *Living* se utilizou da concepção teórica do diretor polonês Grotowski, a do

teatro pobre, em que a encenação se baseia no ator e não nos acessórios em cena, “Em oposição aos adeptos contemporâneos do teatro dito <<total>>, [...] o Living, com *Mysteries*, com *Antígona*, com *Paradise Now*, recusa todo o intermediário entre o ator e o espectador. São banidos os acessórios, muito pouco utilizada a iluminação. Oferece-se somente o corpo e o espírito, de forma simbólica” (BINER, 1976, p. 95). Sob essa perspectiva, a apresentação de *Antigone* era, segundo as considerações de Ilion Troya⁶⁰ (2015, p. 142-143), “No extremo despojamento da produção, palco vazio, atores vestidos com roupas do dia-a-dia, intensa luz sem efeitos especiais, sem adereços nem mobiliário, a ação se desenvolve entre atores e seus corpos configurando todas as imagens necessárias a esclarecer o drama”.

Verifica-se, portanto, que tais descrições feitas por Biner (1976) e Troya (2015), da construção da cena, apresentam as nuances do teatro pobre do Grotowski, que como Ligièro (2010, p. 137) expõe:

O impacto do contato pessoal com o trabalho de Grotowski ou mesmo a leitura de seu livro *Em busca de um teatro pobre*, foi enorme tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Aqui, ingenuamente, os críticos atribuíram a esse fenômeno da descoberta do corpo e da valorização da emoção uma consequência do endurecimento do regime militar e da censura às peças políticas. Foram insensíveis porque não puderam perceber que essa era uma tendência internacional, que de um lado, com Grotowski, procurava as raízes do teatro dentro de uma elaborada técnica de preparação do ator e, de outro, com o *Living Theater* [Theatre], realizava também um trabalho de corpo bastante forte, partindo para investigar plasticamente as possibilidades do espetáculo, assim como ampliar as relações entre o ator e o espectador.

Nesse contexto, o desenvolvimento do ator e do corpo em cena, como Ligièro (2010) explica, foram imprescindíveis na ampliação teórica na constituição da cena. Constata-se que as apresentações do *Living* exploraram bem esses elementos, o que marcou profundamente a sua concepção teórica como grupo.

⁶⁰ Ator brasileiro e integrante do *Living* e atual membro do Conselho Internacional do *The Living Theatre*.

Cabe ressaltar que *Antígona* e *Paradise Now* foram constituídas pelo *Living* durante os confrontos no Vietnã e são referências contra a guerra, ambas as apresentações foram icônicas para o *Living*, tanto como grupo performático e na afirmação do grupo como símbolo de batalha contra o horror da guerra e por um mundo pacífico, como o título da segunda peça postula: paraíso agora. Troya (2015, p. 143) contextualiza que a “A guerra do Vietnã se encaixa perfeitamente ao mito grego que Brecht havia enquadrado como paralelo à ascensão e queda do Terceiro Reich”. Desse modo, o confronto entre Estados Unidos e o Vietnã era o pano de fundo da apresentação da peça *Antígona*, como o Terceiro Reich foi para Brecht. Além do fato que os Estados Unidos, na esfera política e cultural, agrupavam inúmeros movimentos que colaboravam para a discussão da desobediência civil – como é caso dos movimentos da luta pelos direitos civis, pacifistas, antiguerra e outros como “Black Power” e “Hippies”.

Ainda sobre a *Antígona*, a historiadora e psicanalista francesa Roudinesco (2003, p. 157-158) esquematiza a emblemática para o *Living* em 1967, que:

[...] transformou a peça em uma celebração sagrada da ética libertária, interpretada por Judith Malina, a filha de Édipo e de Jocasta encarnava a desobediência civil americana face a Creonte (Julian Beck), general-em-chefe de um exército imperialista conduzido por uma massa de atores nus que mimetizavam o frenesi de uma cena de transe. [...] À apologia da luta anticolonialista mesclava-se o grande sonho pacifista de uma abolição definitiva de todas as formas possíveis de soberania.

A referida autora descreve a *Antígona* como uma paladina moderna em uma conjuntura imperialista, sendo assim, ela representaria a luta anticolonialista. Em tal contexto, Malina protagonizava a mulher libertária em frente ao opressor, concebia, em grande grau, a desobediência civil do texto para o palco e o *Living* em êxtase completava a cena. No caso da encenação do texto brechtiano, observa-se que foram feitos alguns cortes pela ativista e artista, no entanto, o texto é representado na íntegra. Conforme Biner (1976), o grupo substituiu o prólogo por pantomina, com danças, gestos, expressões corporais e sons.

Faz-se possível citar que uma das particularidades da apresentação do *Living* é o corpo do irmão de *Antígona*, o proscrito

Polinices que é o eixo das cenas “Esse corpo, ora à boca de cena ora ao fundo, está constantemente colocado perante os olhos dos espectadores. É o <<polo magnético>> do espetáculo, diz Judith Malina – enquanto que em Brecht nunca se vê” (BINER, 1976, p. 151). Deste modo, *Living* inovou ao expor o corpo com parte integradora da cena.

Depreende-se que, para os gregos, o corpo foi sempre referência de virilidade, vida. Assim, ao recriar a cena com o corpo do irmão morto, desconstruindo essas primícias, *Living* apresenta o corpo como “testemunho dos erros e dos abusos de Creonte, desse corpo, gerador da revolta de Antígona e de Hemon, vai sentir-se o peso, símbolo da morte que <<pesa>> fortemente na balança para a sorte de Tebas: esse corpo é Passado, é a História, uma coisa que existiu, uma injustiça que podia ter sido evitada e que, porque foi cometida – como muitas outras – exerce a sua influência sobre o presente” (BINER, 1976, p. 151-152). Portanto, a alegoria da morte ostentada pelo corpo em evidência nas cenas marca o passado que não cessará o seu papel diante do presente, ou seja, ele funcionará como a água corrente em uma roda d’água, dando potência nos atos do presente, na atitude de Antígona em frente a sua concepção de direito, que é de enterrar o seu familiar.

Essa cena, com toda a expressão do grupo, pode ser observada na sequência:



Figura 15 - Antígona - Ilion Troya (Hemon), Judith Malina (Antígona), Raaja Fischer (Polinices) (1983)⁶¹

Constata-se que o corpo em proeminência para o *Living* tem a função maior do que apenas denunciar: tem a função emblemática de se impor à vida, à vida daquele que lhe tirou e não lhe honra o seu sono eterno. Biner (1976, p. 151) reflete sobre essa cena:

⁶¹ Foto: Bernd Uhlig (TROYA, 2012, p. 17).

Depois coloca-o entre os braços de Ismênia que verga sob o peso e se deita com o corpo de Polinices estendido sobre o seu. Esse corpo, a sua presença obcecante é um aviso. Aviso que se torna mais claro ainda quando os Anciãos dizem, pondo em Creonte a máscara de Baco, um largo sorriso sem vida: <<Aquele que te irritou, faz de maneira que ele te louve. Não o faça descer muito baixo; receia perdê-lo de vista. Uma vez no fundo, aquele que já nada tem nada teme. Liberta-se da vergonha e ele, o réprobo, terrífico é terrível, ergue-se, ele indigno do nome de homem, recorda-se da sua antiga vida e revolta-se, é um novo homem>> (v. 358 e segs.). Levado por Hemon e Antígona, Polinices avança no ar, triunfalmente, por cima do corpo de Creonte que caiu de costas. Indica o fim do tirano, resplandece com a glória que lhe dá o seu ato de revolta. Polinices <<vive>> porque disse não à morte, porque a sua revolta gerou outras. O Living proclama a primazia da vida sobre a morte, pois entre Polinices e Creontes, o morto não é aquele a quem tiram a vida.

Diante desse jogo teatral, o corpo de Polinices se torna coadjuvante da cena, conforme fotografia da encenação de 1967, ele expõe ao opressor que na morte há também vitória, pois Creonte e Tebas foram derrotados. Observa-se que a revolta de Antígona brotou nos âmagos de outros personagens, mesmo que de formas diferentes.



Figura 16 – Fotografia original do *The Living Theatre*. Antígona, premiering 1967⁶²

⁶² Disponível em: <<http://oliviasantigone-blog.tumblr.com/post/11820723998/please-click-to-enlarge-page-9-photograph-of>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

Em contraste com Antígona, a sua irmã Isménia é uma figura dramática que, com medo, tenta até dissuadir a Antígona de não levar ao intento o enterro do irmão proscrito, mas a sua força não é para tanto. O seu fastígio ocorreu apenas ao tentar convencer Creonte que também era culpada. Mas seu intento fracassa, tanto pela sua postura fragilizada e a de Antígona que não a permite assumir uma culpa que era somente de Antígona. Nesse sentido, Isménia é o elo anêmico da família edípiana, uma sombra frígida ao lado da enérgica Antígona e na apresentação do *Living* ficam fulgentes esses traços: “É por excesso que elas são ambíguas. Transbordam de sentido. Assim é que, quando Isménia vem suplicar a Antígona que a deixe partilhar da responsabilidade [...] Quando Isménia fala, eles [atores em cena] tapam as orelhas: é ao mesmo tempo a cela, os seus muros espessos, e a <<fortaleza de firmeza>> que Antígona construiu para si, porque é frágil e precisa de muita coragem” (BINER, 1976, p. 150). Assim, enquanto Antígona nutre o seu interior de coragem, a voz de Isménia é silenciada, seu discurso é invalidado.

Conforme Steiner (1995), as figuras mitológicas retomadas em períodos de guerra, no caso do *Living*, a Antígona, formam “uma espécie de código de alcance universal”. Para o mencionado autor, o movimento contracultural seria um campo aberto para o uso desse código universal. Para ele “a contracultura da droga e dos ‘filhos das flores’, do elemento maníaco e do elemento esquizoide, descobriu nas *Bacantes* uma tomada de consciência de si imediata, uma plenitude de representação articulada, que excediam em muito o proporcionado por qualquer texto contemporâneo” (STEINER, 1995, p. 340).

Em seus estudos, Steiner analisa as existências de Antígona e de Creonte no cerne do tempo recente, ele compreende os papéis exercidos por essas duas personagens históricas no momento histórico em que elas foram retomadas. Por conseguinte, os personagens do *Antigone* surgem no meio dos dilemas do século passado compondo dualismos: a opressão *versus* oprimido, a desobediência civil *versus* ditadura, a justiça *versus* a tirania, a liberdade *versus* a tirania.

2.4 ANTÍGONA ATUALIZADA

Na contemporaneidade, o Mito de Antígona foi várias vezes revisitado, como já percebido, mas é necessária uma nova apreciação a ele. E para isso uma nova discussão já foi instaurada e outras reflexões foram feitas, e é a partir delas que será delineado este subcapítulo.

Quando a professora e crítica literária, Flora Sússekind, cursava ainda o Mestrado em Letras, em 1978, apresentou um trabalho na disciplina de Teoria da Literatura II, intitulado *Cidadão, sombra e verdade em Antígona*, que posteriormente, mais especificamente no ano de 1980, foi publicado como apêndice na obra *Mimeses e modernidade: formas das sombras* de Luiz Costa Lima. Nesse trabalho, além de ponderar sobre a peça sofocliana com várias percepções interessantes, a acadêmica Sússekind (1980, p. 276) fez um pequeno desabafo: “ao contrário de maior parte das análises que se tem feito de *Antígona*, talvez se pudesse encontrar para a peça um outro eixo que não apenas a oposição entre Antígona e Creonte. Como se esses encarnassem os dois polos de uma antítese [...]”. A estudiosa cita alguns estudos da época em torno de *Antígona* e conclui: “Os elementos em oposição vão se revestindo de diferentes significados, permanecendo contudo, como se tal oposição desse conta das tensões que ocupam a cena trágica”. (SÚSSEKIND, 1980, p. 276)

A insatisfação da jovem Sússekind talvez tenha sido resolvida com a chegada da obra *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte* (2014), em que filósofa Judith Butler discute o estatuto das regras sociais e simbólicas e usa o mito de Antígona e sua família para debater as questões como do incesto, modelos de família e parentesco.

Butler (2014, p. 1), instigada com a personagem de Antígona, começa a estudá-la: “parecia-me que Antígona poderia funcionar como uma contrafigura diante da tendência, defendida por feministas atuais, de buscar o apoio e a autoridade do Estado para implementar objetivos políticos feministas”. Ao analisar Antígona, Butler (2014, p. 2) indica que a princesa tebana está longe de ser um exemplo de “princípios normativos do parentesco”, já que advém de uma relação incestuosa e também que ela “dificilmente representa um feminismo que não esteja de forma implicado no próprio poder a que se opõe” (2014, p. 2). Ao longo da sua obra, Butler desenvolve um estudo minucioso discutindo com Lacan e Hegel sobre as questões que envolvem as escolhas de Antígona. Por isso, a autora declara:

Meu ponto de vista é que a distinção entre lei simbólica e social, enfim, não se sustenta, que o simbólico não apenas é, ele próprio, a sedimentação das práticas sociais, como as alterações radicais no parentesco exigem uma rearticulação dos pressupostos estruturalistas da

psicanálise e, portanto, da teoria contemporânea de gênero e sexualidade (BUTLER, 2014, p. 40).

Então, fundamentado nesses conceitos contemporâneos, o olhar de Butler para o mito de Antígona é pelo espelho da teoria contemporânea de gênero, que perpassa todas as relações sociais, e em função disso, a

[...] leitura de Antígona, em resumo, buscará colocar essas distinções em crise produtiva. Antígona não representa nem o parentesco, nem o que lhe é radicalmente externo, mas torna-se a ocasião para leitura de uma noção estruturalmente constringida de parentesco no que diz respeito à sua iteratividade social, à temporalidade aberrante da norma (BUTLER, 2014, p. 52).

Revolucionária, Butler desconstrói o mito e permite novas interpretações, principalmente quanto à culpa o incesto e o tabu em torno dele, afinal a teórica se ocupa em ler Antígona a partir do viés da Psicanálise. Desse modo, “a releitura de Antígona conduzida pela teoria psicanalítica pode questionar a ideia de que o tabu do incesto legitima e normaliza o parentesco como base na reprodução biológica e na heterossexualização da família”. A autora também crítica a Psicanálise, pois “Embora a psicanálise tenha insistido que a normalização é invariavelmente interrompida e frustrada por aquilo que não pode ser ordenado por normas reguladoras, ela raramente abordou a questão de como novas formas de parentesco podem surgir e, de fato, surgem em função do tabu do incesto (BUTLER, 2014, p. 94-95).

Butler aponta, ainda, que a questão do parentesco é um tabu para o amor incestuoso de Antígona pelo irmão, e expõe que tanto o tabu do incesto como a feminilidade são criações sociais, não apenas simbólicas: “Com efeito, a feminilidade não age politicamente; pelo contrário, constitui uma perversão e privatização da esfera política, uma esfera governada pela universalidade” (BUTLER, 2014, p. 60). Tudo é mediado pelo Estado, ou, para ser mais preciso, é o Estado que delimita e molda as relações, de parentesco, de culpa, seja do sujeito com o outro ou do sujeito com o seu corpo.

Em seu artigo *O parentesco é sempre tido como heterossexual?*, publicado no *Cadernos Pagu*, em 2003, Butler inicia a sua tese sobre a questão da família, e analisa o parentesco como uma construção social dentro de um debate relacionado com a questão de casais gays e sua legitimação perante ao Estado. Ela expõe que “seria bastante fácil

argumentar que ela [legitimar a família gay] está errada e que as formas de família em questão são formas sociais viáveis e que a *episteme* atual de inteligibilidade pode ser utilmente contestada e rearticulada à luz dessas formas sociais”. Polêmica e muito sagaz, Butler (2003, p. 236-237) continua:

Afinal, seus pontos de vista se comparam, e fortificam, aqueles que sustentam que relações sexuais legítimas assumem uma forma heterossexual, sancionada pelo Estado, e que isso funciona para desfazer alianças sexuais viáveis e significativas que não conseguem se conformar àquele modelo.

Para a autora, os modelos de família e parentescos construídos dentro da lógica clássica são meras alianças ratificadas pelo Estado. Em *Antígona*, a crítica é a partir dessa *episteme* que predestina a protagonista para dentro do tabu do incesto; filha de um incesto consumado entre Jocasta e Édipo, ela dá a vida para enterrar o seu irmão, Polinices, a quem sente amor e devoção, que, alinhados à lógica ocidental, também são considerados um incesto.

Alessandra Vannucci (2015a), por sua vez, aborda em seu texto *Antígona e a coragem de dizer a verdade*, o conceito de *paresia* de Foucault baseado no “dizer verdadeiro”. Em seu artigo, a autora discute por que *Antígona* não é elencada pelo filósofo no estudo do conceito, que considerava que não há *paresia* quando o enunciado da verdade sofre da possibilidade da morte iminente. No entanto, ela defende que o ato de fala de *Antígona* desenvolve um teatro da verdade e questiona o esquecimento de *Antígona* para Foucault.

Vannucci (2015a), ao analisar *Antígona* partindo do olhar de Butler, expõe que a rebeldia de *Antígona* não está apenas na violação do decreto de Creonte, mas também na quebra das regras de gênero e parentesco, que desestrutura o *status quo* da *polis*. O próprio Creonte declara que ele já não é mais homem, por causa da postura irreduzível de *Antígona*, mulher e filha de incesto, de honrar os ritos fúnebres do irmão proscrito, o que Creonte proibirá.

Ao reivindicar os direitos de funeral do irmão renegado, *Antígona* afirma uma postura igualitária entre os gêneros, como afirma Vannucci (2015a): “o antagonismo de *Antígona* é uma disputa pela soberania, sua ambígua rebeldia é um ‘clamor’ pelo dizer verdadeiro, fundamento da cidadania que ela reivindica como um direito isonômico para todos os gêneros” (VANNUCCI, 2015a, p. 4). Sendo assim, *Antígona* se impõe

perante a lei reivindicando o seu direito ante o corpo do irmão. Ao assumir tal atitude, ela infringe a lei, a cidadã contra o Estado, um ato de desobediência civil. Todavia, a sua luta não se resume a isso, ela reivindica o direito da mulher diante do Estado, ao ser ela a representante da família, portanto, desobedecendo ao padrão, à ordem imposta pela sociedade grega.

Complexa e polêmica, a relação de parentesco se torna o eixo do mito de Antígona, desejo almejado por Süsskind (1980) em sua análise, lembra também vários tabus que Malina vivenciou, dentre eles: um casamento aberto, que se iniciou em 1947 e perdurou até a morte de Julian, em 1985; e a revolução anárquica e pacífica, de que só seria possível se houvesse a desconstrução dos tabus relacionados ao sexo. Entretanto, há espaço para outras leituras, como a de Fanny Söderbäck, que em sua obra *Feminist Readings of Antigone* (2010), questiona na introdução: *Why Antigone today?*, e contextualiza exemplos de engajamento feminista com a enigmática figura de Antígona. Ela declara:

Although the story of Antigone addresses these universal and timeless contradictions and perplexities of humankind, it simultaneously tell the story of a singular individual: Antigone, a woman who defies King Creon's edict without any fear, doubts, or regrets. This courageous woman, the fruit of incest, has fascinated philosophers in the nineteenth century, inspired playwrights in the twentieth century, and intrigued feminist thinkers and activists for decades⁶³ (SÖDERBÄCK, 2010, p. 2).

A Antígona descrita na citação de Söderbäck, na atualidade, é a mesma que intrigou Malina, corajosa, sem medos, sem arrependimentos e que desafia os *establishments*, o *status quo*, em que as leis são

⁶³ “Apesar da história de Antígona se dirigir a essas contradições e perplexidades universais e atemporais da humanidade, ela simultaneamente conta a história de um indivíduo singular: Antígona, uma mulher que desafia o decreto do Rei Creonte sem medo, dúvidas ou arrependimentos. Esta mulher corajosa, fruto do incesto, fascinou os filósofos do século XIX e intrigou pensadores feministas e ativistas por décadas” (SÖDERBÄCK, 2010, p. 2, tradução nossa).

soberanas e a mulher não poderia ter voz, e assim, um emblema na luta feminista. Já para Dalma Nascimento (2013, p. 23),

[...] dizendo “não” aos empecilhos culturais, as *Antígonas da Modernidade* surgem em todas as áreas, cômicas de sua missão. Heroínas, agora, da tragédia moderna, disputam ao lado do homem, com igual dignidade, seu horizonte pessoal e comunitário. Assumindo-se, pois, como entidade política na força do processo histórico pela descoberta de si como ser social agente, a mulher se lança no caminho coletivo e vai à luta por seus próprios meios. Atualmente as diferenças são partilhadas com o homem no movimento do mundo em fecunda convivência, esfumando hegemonias de gêneros.

Judith Malina pode ser protagonista da fala de Nascimento (2013). Ela assumiu politicamente uma posição, de anarquista e pacifista e dirigiu o grupo *Living Theatre* sempre engajada em causas políticas, com os seus dois companheiros Julian Beck (1925-1985) e Hanon Resnikov (1950-2003), os quais dividiram com ela os seus anseios políticos de um mundo livre e sem violência. Mas segundo o mito elucidado de Antígona, teorizado por Butler (2014), o que mais aproxima Malina da personagem tebana é a luta na quebra de tabus, de modelos pré-concebidos, e foi o que Malina fez na sua vida e também nos palcos, como se vê na foto abaixo:



Figura 17 - Malina em cena, França em 1978⁶⁴

⁶⁴ Disponível em: <<http://thevillager.com/2015/05/14/living-theatre-lives-on-in-those-malina-touched/>>. Acesso em: 26 out. 2016.

ATO III - ESCRITURAS VELADAS

Aqui, neste terceiro ato, há o contexto, os fatos e os registros da vinda de Malina com o seu grupo ao Brasil na época da ditadura. O Ato III, portanto, se inicia pelo contexto, passa pela necessidade de contar-se, e finda na clausura do diário.

3.1 CORES FULGURANTES: contexto ao sul do Equador⁶⁵

“Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões, meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país [...]”⁶⁶
“[...] Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do Brasil”.⁶⁷

Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo foi polarizado pela Guerra Fria e o receio de outra grande batalha era uma constante. Apesar dessa conjuntura, surgiram várias manifestações artísticas, culturais, sociais e políticas que influenciaram a forma de ver o mundo, como a segunda onda feminista. Para citar o contexto do Brasil, a Tropicália foi um movimento artístico contracultural do final da década de 1960, criado no ápice da repressão e da censura da Ditadura, após Ato Institucional n.º 5, sendo até hoje reavivado, conforme aponta Christopher Dunn (2008), que estuda as suas reminiscências. O movimento da Tropicália cunhou o seu nome na obra homônima do artista plástico Hélio Oiticica⁶⁸ (1937-1980). Holanda (2004, p. 55) expõe a efervescência do contexto brasileiro na década de 1960,

⁶⁵ Referência à música de Chico Buarque e Ruy Guerra: *Não Existe Pecado Ao Sul do Equador*.

⁶⁶ Letra da música *Tropicália* de Caetano Veloso.

⁶⁷ *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso.

⁶⁸ Para conhecer mais sobre Hélio Oiticica, recomenda-se o Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php>>. Acesso em: 23 out. 2016.

influenciado pela desconfiança do discurso populista e pelos movimentos culturais dos EUA e da Europa: “o Tropicalismo é a expressão de uma crise”.

Crise essa que pode ser entendida pelo dualismo do movimento, que tentava alcançar a liberdade e inventividade a fim de criar suas obras, e a situação nacional, da opressão da ditadura, clara no clamor “É proibido proibir”, de Caetano Veloso. O movimento da Tropicália ficou famoso no universo sonoro com a gravação da música homônima *Tropicália*, de Caetano Veloso, em 1967. Na citada música, o movimento ganhou repercussão por intermédio de nomes como Gil, Gal, Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão, dentre outros. O seu auge foi o lançamento do disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis*, em 1968, com a presença daqueles músicos e também com a participação do maestro Rogério Duprat (1932-2006) e dos poetas Torquato Neto⁶⁹ (1944-1972) e José Carlos Capinam. A união deles resultou na nova identidade artística do final dos anos 60, representada pela música *Geleia Geral*, cantada por Gilberto Gil e composta por ele em parceria com Torquato Neto:

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi⁷⁰

Depreende-se, pois, que a música tropicalista pode ser considerada uma simbiose cultural, marca do movimento. Tais elementos poéticos, que expõem o Brasil cultural, retomam as ideias antropofágicas das obras *Pau Brasil* (1925) e *Manifesto Antropófago* (1928), do escritor modernista Oswald de Andrade. Como explicam Hollanda e Gonçalves (1982), houve um deslocamento do foco de

⁶⁹ Para conhecer a obra de Torquato Neto, recomenda-se o site <http://www.torquatoneto.com.br/>, que tem todo acervo da breve, mas profícua vida de Neto.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/geleia-geral.html>>. Acesso em: 23 out. 2016.

preocupação: da revolução social para a rebeldia. Rebeldia essa relacionada com a vida, o corpo, o desejo e uma nova forma de entender a cultura e a política.

Além da música e das artes plásticas, a Tropicália influenciou o Cinema Novo. Exemplos são os filmes *Macunaíma* (1969), do cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), do diretor baiano Glauber Rocha (1939-1981). O que fica claro no ensaio de Glauber Rocha (1969), publicado na Itália, é que a adesão a esse espírito da Tropicália e ao espírito Antropofágico se tornou a nova roupagem da era artística brasileira, tomada pelos revolucionários que Rocha aponta como tropicalistas, Cervantes e Gue.

No teatro, a peça considerada como divisora de águas na dramaturgia brasileira é *O Rei da Vela*, encenada pelo grupo Oficina e dirigida por José Celso Martinez Côrrea, o Zé Celso. Considerado o primeiro texto modernista feito para o teatro, *O Rei da Vela* foi escrito por Oswald de Andrade na década de 30, pós-quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, da Revolução de 30 e da Revolução Constitucionalista de 32. O enredo da narrativa teatral foi concebido dentro dos princípios modernistas, como a sátira, ao retratar a decadência financeira dos personagens, e a paródia, ao nomear os principais personagens com os nomes do trágico casal Aberlado e Heloísa⁷¹, entre outros aspectos basilares do modernismo. Para Zé Celso, o

Rei da Vela rompe com a dramaturgia tradicional no sentido de chutar a ideia de uma ‘pré-ideia’ do que seja uma peça. [...] Para o diretor ‘Oswald esquece e ignora tudo. Parte para um teatro não linear. Um teatro na base da colagem. Passa a devorar todas as formas de dramaturgia possíveis e imagináveis. Acreditando que a forma teatral é sempre expressão de um conteúdo, cita tudo o que pode citar’ (CORRÊA, 2008, p. 44).

⁷¹ A história trágica do amor de Aberlado e Heloísa teve início quando o famoso professor Aberlado se tornou tutor de Heloísa, com então 17 anos. Eles tiveram um caso e ela ficou grávida, então casaram em segredo, o que causou um alvoroço na sociedade francesa. O tio de Heloísa para se vingar mandou castrá-lo. Após isso, eles viveram separados, ela virou uma abadessa e ele um monge, no entanto, nada apagar o amor entre eles. A história de amor deles é conhecida pela correspondência que os dois mantiveram até a morte. Mais detalhes em: <<http://clিকেaprenda.uol.com.br/portal/mostrarConteudo.php?idPagina=29366>. Acesso em: 23 out. 2016.

Nesse contexto, Zé Celso descreve a forma miscigenada, corajosa e inventiva com que Oswald constrói o seu texto, mantendo sua força literária e teatral, utilizando-se de diversas linguagens, sem preocupações com forma ou fidelidade (CORRÊA, 2008). Percebe-se que o calor da inovação do texto de Oswald, que até então não tinha sido encenado, quebrou com os paradigmas do teatro tradicional brasileiro, que passou a se abrir cada vez mais para o experimentalismo, sendo até hoje lembrada a apresentação como uma das peças que mais colaborou para o desenvolvimento de uma consciência brasileira teatral.

Em 1968, a repressão no período militar veio também por intermédio de uma milícia civil: o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o Teatro Galpão, em São Paulo, e a apresentação da peça *Roda-Viva*, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa e escrita por Chico Buarque, e espancou os integrantes do grupo, dentre eles, a atriz Marília Pêra. Em uma nova tentativa de encenação, agora em Porto Alegre, os integrantes da peça sofreram novamente violência por parte do CCC e decidiram parar com a temporada⁷². Contudo, o teatro não esmoreceu, tanto que a vinda do *Living* para o Brasil acena para isso, conforme indica Cohen (2002, p. 26): “é importante lembrar que São Paulo foi, nos anos 70, um dos centros mundiais de experimentação teatral, estando aqui Arrabal⁷³, Bob Wilson⁷⁴, o *Living Theatre* e o próprio Jérôme Savary⁷⁵, que trabalhou no Teatro Ruth Escobar”. Nesse sentido, verifica-se que, mesmo vivendo sob o complexo Regime Militar, o teatro brasileiro conseguiu sobreviver e passar por essa fase sombria com vários momentos apoteóticos, como ocorreu com *O Rei da Vela* e *Roda-Viva*. O trabalho de Zé Celso, entre outros, manteve a luz do experimentalismo impressa por Oswald e entrelaçada pelo Movimento da Tropicália, e o mundo das artes viveu um dos momentos mais ricos na criação artística brasileira, sentindo, até hoje, suas profusões.

Assim, após contextualizar a situação artística brasileira do final da década de 1960, no próximo momento será delineada a chegada do *Living* ao Brasil, sua recepção por Zé Celso e as derivações desse encontro.

⁷² Para conhecer mais sobre os episódios: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/proa/noticia/2016/03/o-dia-em-que-o-espetaculo-roda-viva-de-chico-buarque-foi-reprimido-em-porto-alegre-5292884.html>. Acesso em: 23 out. 2016.

⁷³ Fernando Arrabal Terán, escritor, dramaturgo e cineasta espanhol.

⁷⁴ Robert Wilson, encenador, coreógrafo e dramaturgo norte-americano.

⁷⁵ Jérôme Savary (1942-2013) foi um diretor e ator argentino-francês de teatro.

3.1.1 Alienígenas em terras tropicais: a vinda e a estada do *Living* no Brasil⁷⁶

Nesse cenário brasileiro, em 1970, *The Living* desembarca em São Paulo a convite de Renato Borghi e José Celso do Teatro Oficina, onde produziu e encenou *O legado de Caim*, um ciclo de peças de teatro de rua, *Bolo de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*, performance na Favela Buraco Quente. Em 1971, apresentou as peças *Seis sonhos sobre minha mãe*, encenada com filhos de operários e em Minas Gerais, *Sonhos dos Prisioneiros*, peça criada na colônia penal em Ribeirão das Neves. A partir dessas conexões, o *Living* adentrou a realidade brasileira.

No texto intitulado *Don José de La Mancha*, publicado originalmente na revista *Bondinho*, em 1972, Zé Celso conta como foi sua ida a França em 1968, quando apresentou *O Rei da Vela* no Festival de Nancy. Corrêa (2008) comenta sobre a informalidade do convite para *Living*, a partir de uma visita a Glauber Rocha, o jeito despojado que sempre foi característica de Celso, confirmada pela maneira direta e simples que conheceu o grupo e o convidou para vir para o Brasil, Zé Celso também compõe a história da integração que não se realizou entre os grupos. Em sua crítica, o *Living* tinha uma visão enraizada em suas origens, quase todos integrantes ou eram americanos ou europeus, salvo alguns, o que salientava um olhar do “país de primeiro mundo” ao Brasil, um país “subdesenvolvido”.

Percebe-se que as dificuldades apresentadas por Zé Celso eram ligadas às barreiras linguísticas e outras questões culturais e políticas. Sendo assim, em um primeiro momento, parece que a tentativa de trabalharem juntos foi dinamitada por essas questões, contudo, o choque e a resistência entre ambos, *Living* e Oficina, foram positivas, pois na procura do autoconhecimento dos grupos, o encontro ocorreu. O reconhecimento e o respeito das diferenças foram projetados nessa relação. A separação trouxe uma mágoa inicial, mas apesar do conflito entre as duas trupes, a visão do *Living* da plateia diferenciou o seu trabalho com o espectador brasileiro, como Garcia (1990, p. 15) afirma que uma das peças do Teatro Oficina seguiu o conceito de criação coletiva, *Gracias, Señor*, “foi um espetáculo renovador com todo o

⁷⁶ Referência ao decreto de expulsão em que os membros do *Living* são chamados de alienígenas, uma palavra talvez usual na época para tratar estrangeiros no Brasil.

público participando no final, em praça pública. Um espetáculo que não tinha limite entre espaço de cena e espaço de público. Mostrou uma evolução a partir do Living Theatre”.

Mostaço e Carli (2009, p. 4), ao analisarem os paralelos entre as criações de dois grupos teatrais da década de 1960/1970 (*Living* e Asdrúbal Trouxe o Trombone), salientam o papel do *Living* no Brasil, especialmente a inspiração e a influência que

[...] reforçou um crescimento interno e expandiu os horizontes de pesquisa, adensando ainda mais o convívio entre eles. Se a realidade externa era acachapante - os piores anos da ditadura militar - o Asdrúbal voltou-se para si mesmo, através de um método artístico coletivo incomum em tais circunstâncias e praticamente desconhecido naquele momento: a criação coletiva.

Assim, o *Living* influiu a questão do teatro experimental e coletivo no Brasil. Com o seu entusiasmo criador instigou a formação de peças e grupos. A concepção do grupo, de pesquisa constante frutificou em solo nacional. Nesse entorno, é importante salientar que todos os feitos desse grupo foram de extrema importância, posto que ajudaram a construir uma nova linha de estudo no teatro, além de fornecer bases para que se pudesse realizar uma arte criada para o povo e pelo povo. Portanto, considera-se que o nomadismo do *Living* é um exemplo de que as manifestações se mantiveram em trânsito. Apesar da situação política brasileira, o grupo se apresentou no Brasil em vários momentos, proclamando a contracultura no modo de atuar, de viver: “[...] foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira. [...] Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura” (RISÉRIO, 2005, p. 26, grifos do autor).

Na situação brasileira, a contracultura significou “[...] alargamento e aprofundamento da consciência e da sensibilidade antropológicas no Brasil, produzindo rachaduras irreparáveis no superego europeu de nossa cultura” (RISÉRIO, 2005, p. 30). Para este efeito, o trabalho do *Living* é modelar, pois foi desestabilizador do que se entende por teatro ocidental, o que refletiu tanto no cenário mundial quanto no brasileiro. Companhias como essa foram importantes para a expressão artística do teatro de modo geral, e também para o Brasil. Ademais, ocorreram em uma época de limitações ainda maiores, de censura e de pouca compreensão; porém, ainda assim esses artistas

realizaram grandes feitos, no que diz respeito a divulgação do teatro e da sua defesa enquanto arte. Entretanto, em sua estada em Minas Gerais, o grupo foi preso por porte ilegal de maconha. No julgamento, acabaram inocentados, mas enquanto presos chamaram a atenção da imprensa internacional, o que fez o Governo Ditatorial expulsar o grupo do Brasil, alegando que esse maculava a imagem do país na mídia internacional. Da experiência na prisão, o *Living* criou a peça *Sete meditações sobre o sadomasoquismo político*, com estreia em 1973, e encenada periodicamente pelo grupo até a atualidade. A respeito do assunto, conforme Salles (2004, p. 145):

Este fato repercutiu nos EUA e a passagem do *Living* pela prisão acabou sendo um meio de agir e denunciar as injustiças. Os companheiros de cela sugeriram como falar das torturas sofridas na prisão e solicitaram que os componentes do *Living* contassem ao mundo o que haviam vivenciado na prisão. O trabalho do *Living* tinha um forte teor de denúncia social. [...] Obviamente a peça tratava de violência com um texto sobre a repressão policial e a tortura por choques elétricos no *pau-de-arara*. Era representativa das muitas formas de tortura praticadas, não só pelo governo do Brasil, mas como do Chile, México, Paraguai, Irã, etc.

Nesse sentido, depreende-se que o *Living Theatre* teve um papel fundamental na inovação das práticas do teatro com a quebra dos paradigmas de criação do teatro ocidental dentro de um cenário contracultural. Influenciado pelos estudos de Artaud, a trupe passou para um teatro mais plástico e oriental.

O teatro revolucionário do grupo causou sua perseguição nos Estados Unidos, iniciando uma trajetória de apresentações em mais de 20 países, sendo o Brasil um dos escolhidos. Ainda assim, a sua prática teatral conseguiu influenciar outros grupos, como Teatro Oficina, e, em pleno período ditatorial. Dessa forma, com a sua vinda ao Brasil, o *Living Theatre* apresentou suas peças tanto na favela quanto na prisão, promovendo um teatro inovador e próximo à realidade nacional, que estava em plena Ditadura Militar, o que não o impediu de produzir peças nesse período, nem que seu trabalho teatral representasse um momento único na dramaturgia nacional. Nesse sentido, a contextualização histórica do papel desempenhado pelo grupo fundado por Beck e Malina expõe o pano de fundo em que os escritos e as encenações interpretadas

ou dirigidas por ela se constituem. Isso corrobora para a compreensão da mulher artista e anarquista que liderou por décadas, juntamente com outros integrantes, o mais antigo grupo de teatro performático em exercício, que iniciou as suas atividades na metade do século passado e ainda hoje compõe o universo do teatro *Off-Broadway*.

A importância do *Living* para o universo teatral é sentida também por Al Pacino na dedicatória do livro póstumo de Malina⁷⁷. Foram esses fatos que construíram a história do *Living* e ainda o fazem, pois o grupo ainda está na ativa e atuante em Nova Iorque. Compreende-se que Al Pacino sintetiza a efervescência do *Living*, revolução e liberdade, que por décadas inspira o cenário teatral e as plateias que os assistem, sendo que em janeiro de 2016 comemoraram-se os seus 70 anos de existência.

Após compreender o contexto artístico que estava o Brasil no período da ditadura militar e também entender como naquela época o *Living* se configurava, o próximo subcapítulo abordará o diário escrito pela líder do grupo teatral e as questões de contar-se, da escrita de si e da escritura performática que colaboram para decifrar a mulher escritora.

3.2 A NECESSIDADE DE CONTAR-SE

Considera-se que um dos grandes dilemas da filosofia moderna é compreender a relação do sujeito com a própria escrita: por que escrever? Para quem? O que escrever? E como fazê-lo? O filósofo francês Michael Foucault se dedicou ao assunto em *A escrita de si* (1992), respondendo, em parte, tais questões. Escrever, segundo o autor, “atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha” (FOUCAULT, 1992, p. 130). Assim, o ato de escrever é um companheiro da solidão das horas, uma visita em uma terra desabitada ou “Escrever é [...] ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 151).

Nesse âmbito, Margareth Rago (2010), ao aliar Foucault à análise da narrativa autobiográfica da filósofa feminista paulista Ivone

⁷⁷ O depoimento do Al Pacino sobre o *Living* está disponível em: <<https://vimeo.com/19936848>>. Acesso em: 26 maio 2016.

Gebara⁷⁸, autora de *As águas do meu poço*, desenvolve um trabalho singular com a escrita de si como pano de fundo. Rago (2010) demarca que a literatura feminista de Gebara relaciona a história passada e a atual e, de certa forma, relaciona o ato de *pensar-se a si mesma* a partir da sua escrita. Rago (2010) explica o porquê da escolha em estudar essa filósofa paulista, que poderia parecer paradoxal, por tratar-se de uma autobiografia. Mas por ser mulher, militante, feminista, a escolha se justifica pela importância do trabalho feito pelas feministas brasileiras e pela tentativa de romper com padrões:

Contudo, nessa perspectiva de análise, está em jogo desfazer as barreiras estabelecidas pelo pensamento binário entre privado e público, pessoal e coletivo, razão e emoção, o eu e o outro, subjetividade e política, acenando para outras possibilidades de compreensão das múltiplas dimensões das práticas individuais e culturais. (RAGO, 2010, p. 3-4)

Esse contexto é semelhante ao de Malina, que por mais de meia década se dedicou à arte de escrever diários que servem até hoje como ponte para compreender o passado e o presente, principalmente no cenário teatral. Uma das particularidades na escrita dela é que, mesmo escrevendo um diário – um gênero intimista –, desenvolveu uma própria lógica de contar-se: ela os publicava. Uma das razões da publicação era arrecadar dinheiro para manter aceso o fogo dramático que inflava o *Living Theatre*. Outro motivo era o objetivo de apresentar ao mundo como o *Living* se erigia. Essa escrita autobiográfica evidenciada em Malina é, para Rago (2010, p. 4), “[...] uma tecnologia feminista de si, que visa tanto a elaboração do próprio eu, escapando dos dispositivos biopolíticos de produção das individualidades, recusando a normatividade”. Ao escrever, Malina mostra ao mundo sua subjetividade e os bastidores do *Living*. Sua escrita autobiográfica

⁷⁸ “[...] Ivone Gebara, religiosa da Congregação das Irmãs de Nossa Senhora Cônegas de Santo Agostinho, doutora em Filosofia e Ciências Religiosas. Ela é uma das expoentes da Teologia Feminista (TF) brasileira. Filha de pais imigrantes libaneses e sírios, com 22 anos entrou para o convento, nos anos da efervescência daquela que foi chamada a "opção pelos pobres" da Igreja Católica. Morando em Recife, participou intensamente, ao lado de Dom Hélder Câmara, da organização das Comunidades Eclesiais de Base e da elaboração da Teologia da Libertação (TL)” (ROSADO-NUNES, 2006, p. 296).

permite pensar na problematização do olhar do eu e do outro, como analisou Rago (2010). Ou seja, é importante a presença do outro, dessa visão exterior sobre si mesma é que se pode analisar a escrita de Malina. Ao contar-se, ela conta também a história do *Living* e os dois se tornam um. Como Rago (2013, p. 52) reafirma:

Não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo.

Dessa forma, a experiência da escrita de Malina não é um exercício de marcar sua identidade perante o mundo, mas sim de explorar a escrita como um elemento da sua subjetividade, em que o teatro é o cerne. O que corrobora a assertiva de Rago (2013), em que a escrita de si foge dos padrões biopolíticos da fabricação do indivíduo para uma esfera subjetiva, baseada não só em si como também no outro; no caso de Malina, baseada no teatro, no *Living Theatre*.

Em um trabalho interessante para a discussão do tema elencado, pode-se citar Gabriel Felipe Jacomel, que aborda o ser mulher, o feminismo da segunda onda nos palcos em plena ditadura militar. Jacomel (2011) descreve o papel fundamental do *Living Theatre* na nova configuração do teatro após a Segunda Guerra Mundial, na polaridade entre os capitalistas *versus* os socialistas durante a Guerra Fria. Para o autor (2011, p. 31), “de raízes anarquistas, nas relações intragrupo e com aqueles que frequentavam as peças propostas pelo coletivo, o que se diferenciava em muito dos modelos teatrais consonantes com os interesses estatais”. Assim o *Living* se constituía, ressaltando que

[...] teve grande participação em momentos críticos que se desenrolaram a partir de então, tendo destacado posicionamento no movimento pacifista descontente com a ofensiva militar estadunidense no Vietnã (durante a primeira metade da década de 60), assim como defendendo a quebra consciente dos limites impostos pela legalidade oficial – daí o flerte declarado com a nudez, com as afetividades alternativas (e a vida

comunal como possibilidade em contraponto à família heterossexual/monogâmica/nuclear), com o uso de psicotrópicos, com o boicote ao pagamento de impostos, etc. Algo que fazia com que a prisão de alguns integrantes da agrupação no Brasil do início da década de 70 não fosse necessariamente uma novidade no que se refere ao choque das ações do grupo com os aparatos estatais da legalidade imposta (JACOMEL, 2011, p. 33-34).

O perfil do grupo em transgredir a partir do experimentalismo do teatro o fez inovador, principalmente no uso da criação coletiva e performática das peças do grupo, que para Jacomel (2011) o caracterizam como um grupo com ideais anárquicos dentro da Nova Esquerda⁷⁹.

O mote de partida do segundo capítulo de Jacomel (2011) é o texto de Silvia Pérez sobre o Teatro Feminista, datado de 1983. Pérez usa a expressão falar sobre si e questiona sobre onde começa o personagem, onde termina o *eu*: “Por *enquanto* seguirá sendo confuso, pois enquanto o tema de nosso teatro for a mulher, os personagens serão também um pouco eu mesma. Depois de tudo sou uma mulher que quer falar de si fazendo teatro – Silvia Pérez” (PÉREZ *apud* JACOMEL, 2011, p. 55).

Essa reflexão do falar sobre si é relevante para este momento, pois se questiona onde inicia a personagem que a separa do ser mulher. Essa mesma indagação é feita pelas feministas e dramaturgas. A resposta possível é: falar sobre si é imprescindível como uma representante do coletivo, ainda mais em uma época na qual na América do Sul a luta feminista – no palco ou fora dele – estava no seu apogeu, principalmente devido à ditadura militar.

Assim Jacomel (2011) situa o falar sobre si em relação à noção da coletividade das peças de Pérez e do *Living*. A respeito de Pérez, o autor (2011) afirma que “através de uma categorização identitária diferenciada, de um ‘feminino’ elaborado que pôde ser comunicado

⁷⁹ Para Jacomel (2011, p. 27), a Nova Esquerda pode ser entendida na sua dissertação como “o cenário de reconfiguração da Esquerda ao redor do mundo, quando as vozes de outros grupos emergentes (dentre eles os feministas), passaram a reivindicar o seu espaço em meio às discussões de classe após a Segunda Guerra Mundial”.

através do ‘falar de si’ – uma narrativa de cunho pessoal ligada a uma noção de grupo” (JACOMEL, 2011, p. 56-57). Em relação ao *Living*, o Projeto Favela (criação coletiva de peças nas comunidades paulistas, desenvolvido pelo grupo em 1970) é o falar sobre si. E foi parte desse “movimento amplo nessa esquerda que pretendia dar voz àqueles que tiveram sua fala negada pelas escolhas dos que esculpem as linhas oficializadas da História” (JACOMEL, 2011, p. 47). Sendo assim, tanto Pérez quanto o *Living*, ao falarem sobre si, suas lutas e seus questionamentos, deram voz aos preteridos, a voz de uma ou de um grupo que colocou em evidência a voz dos excluídos.

Nessa conjuntura, além do que foi discutido, *o contar-se, o falar sobre si*, pode intensificar o sentido político da escrita. Isso porque ao contar-se, conforme Rago (2010), Malina une o mundo binário do privado e do público, e, ao pensar nesse aspecto, todos os atos pessoais descritos nas páginas dos diários ou em seus poemas se tornam políticos e públicos. Para entender melhor esse movimento teórico, o próximo subcapítulo abarcará a discussão do pessoal como político.

3.2.1 Quando o privado torna-se o político

A vida privada de Malina se torna pública e por isso torna-se também política, assumindo um papel político no qual todos do *Living* foram atores. A fim de refletir sobre esse tema, Alejandra Oberti (2015) colabora para a discussão a partir da questão de como ficou marcada a diferença de gênero na militância feminina, a politização da vida cotidiana e a construção da subjetividade militante durante a ditadura militar argentina nos anos 1970.

Em sua pesquisa, Oberti (2015) mostra como a politização da família veio por intermédio da entrada das mulheres na militância, que tratavam o cotidiano familiar como derivação de uma ação política, situação que muda a cena política ao “pensar la *politización de lo cotidiano* como una subordinación de las relaciones personales y afectivas a la política no implica reproducir la significación tradicional de la política, sus acepciones burguesas” (OBERTI, 2015, p. 895). Ou seja: uma concepção que não separa a vida privada da política. Para isso, a autora estudou a documentação do *Montoneros*⁸⁰ y el *Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT-ERP)*, na qual percebeu a intervenção política na vida privada das famílias, do seu cotidiano.

⁸⁰ Organização guerrilheira de esquerda peronista.

A respeito da temática, Oberti (2015, p. 898) acrescenta que, nesse contexto, houve “[...] una crítica radical al individualismo burgués y de una propuesta de proletarización de los militantes que los acerque al pueblo y a la clase obrera.”. Assim, a moral burguesa foi criticada, afetando as questões discursivas e a organização do núcleo familiar. O seu estudo acerca desse sistema de proletarização da família e do cotidiano para a militância, expande a visão sobre como eram considerados os papéis dos militantes dentro da polarização, tanto da vida dentro da militância como da vida cotidiana e suas relações. Um exemplo que a autora usa sobre a vida privada sendo administrada como a vida militante é o *Manual de instrucciones de las milicias montoneras*, de 1975, um documento que “buscaba formar cuadros homogeneizando la línea político-ideológica y a la vez mejorar la capacitación en aspectos militares” (OBERTI, 2015, p. 905). Marcadamente pedagógico, o texto era instrutivo sobre como adentrar o mundo militante, programa necessário devido ao aumento de repressão estatal.

Nesse âmbito, Oberti argumenta que a família se tornava fusão do militante e do povo, desde o filho que abandona a casa para se constituir um novo homem dentro do grupo revolucionário, “porque, aunque se trata en el caso de las organizaciones revolucionarias de la destrucción de un orden para crear otro nuevo y no de la conservación/reproducción, la familia constituye el espacio privilegiado donde desplegar ese proceso” (OBERTI, 2015, p. 904). Dessa forma, a família que rege o privado se torna parte da vida pública, ela se transforma em um outro espaço, o da doutrinação para fins políticos.

A discussão de Oberti (2015), revela o quanto o privado se tornou político dentro das ações militantes, o que se aproxima da estrutura da vida privada de Malina, que era extremamente ligada ao *Living* na militância pelo teatro vivo, transformando as ações pessoais de Judith em atos políticos. Exemplo disso era o viver em comunidade, o que foi uma característica por anos dos integrantes do *Living*. Assim, as decisões do grupo eram seguidas por todos, de forma semelhante aos estudos de Oberti, em que ação militante, ação do coletivo, suprimia as escolhas pessoais.

3.3 O DIÁRIO ENCLAUSURADO

Como antecipado na introdução desta tese, Malina nunca deixou de escrever em sua vida. Em seus discursos sempre proclamava que é preciso escrever para se lembrar e lembrar para viver. Aqui os aspectos autobiográficos são contemplados a partir da análise de um dos mais

significativos diários de sua autoria: *Diário de Judith Manila – O Living Theatre*, em Minas Gerais⁸¹. O cenário em que foi publicado está centrado entre a virada do século XX e a primeira década do século XXI, no momento em que houve a abertura dos “porões” dos arquivos públicos para vários estudos sobre a ditadura, sendo encontrados documentos oficiais, recortes de jornais, relatórios de variadas formas, entre outros documentos que apresentam outra face da ditadura militar brasileira que perdurou de 1964 a 1985.

As passagens selecionadas do diário de Malina e o uso dele como ferramenta de denúncia do sistema autoritário, de perseguições ou de atrocidades, serão cotejados a seguir, após um breve contexto teórico deste gênero textual: o diário. Assim, seu caderno de anotações é percebido como um gênero literário que é transpassado por um teor autobiográfico, testemunhal e memorialista. O filósofo Maurice Blanchot (2005, p. 275) analisa *O Diário Íntimo e a Narrativa* e declara: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia. Escrevemos para nos salvar da esterilidade [...] Escrevemos para nos lembrar de nós”.

Malina, ao estar encarcerada, usou da escrita – do diário – e dos elementos que sempre a acompanharam para suportar o isolamento: “A ilusão de escrever, e por vezes de viver, que ele dá o pequeno recurso contra a solidão que ele garante” (BLANCHOT, 2005, p. 273). E essas eram as suas armas: as palavras, que deveriam ser escolhidas e apresentadas de forma sutil devido ao fato que elas eram lidas pela censura. Assim, ajudou a lembrar o que a ditadura representou. Aqui a reprodução da capa da edição de 2008, com a imagem de Julian e Judith atrás das grades.

⁸¹ Lançado em 2008 pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, na série *Arquivo do DOPS*, na abertura a celebração pela UNESCO dos 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos e, ao final, homenageia Judith Malina pela resistência e a integridade da artista. A partir da publicação, o Diário ofereceu ao mundo a forma singela de Malina se expressar atrás das grades da prisão.

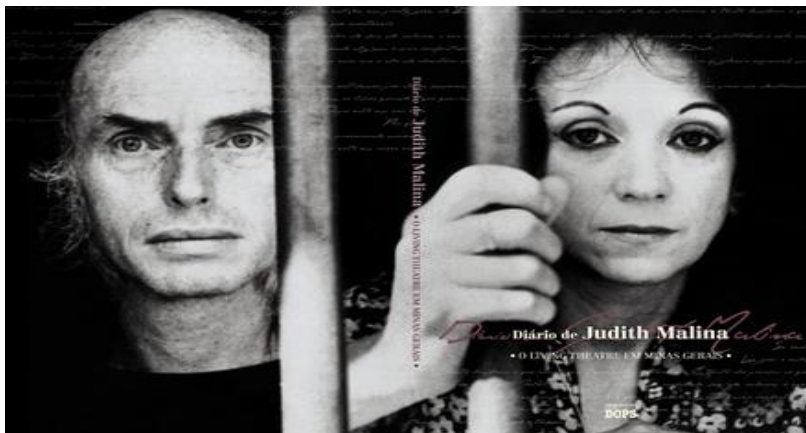


Figura 18 - Capa do livro *Diário de Judith Malina* (2008)⁸²

Trechos desse diário foram publicados pelo jornalista Paulo Narciso, no jornal *Estado de Minas*, em meio a um dos períodos mais turbulentos para a liberdade de expressão, após Ato Institucional nº 5, que vetou a maioria dos direitos de livre expressão. Paulo Narciso explica, em uma crônica de 2008, a situação da publicação⁸³: “A incansável censura, às vezes dissimulada em cordialidade de ocasião, não reagiu à publicação e a abafou porque a repercussão foi imediatamente escorada pela imprensa internacional”. Assim, apesar da censura feroz da época, trechos do diário foram publicados e a grande indagação é: como? O próprio jornalista explica que o diário saiu dos porões graças ao agente literário de Judith, que repassava as páginas a um tradutor para publicação diária de uma página inteira em “O Jornal”, do Rio de Janeiro: “A publicação do Diário a cada nova manhã, debaixo do visível desconforto da censura, assegurava o seu prosseguimento no dia seguinte. O Jornal, visto frequentemente como conservador, ousava; não recuou, não se intimidou, e demarcou uma posição da qual retroceder seria impensável.”⁸⁴

Verifica-se, então, que em um universo limitador pelas amarras que a imprensa sofria, o excepcional aconteceu: os escritos de Malina,

⁸²Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=5&cat=18&con=1459>>. Acesso em: 15 maio 2013.

⁸³Disponível em: <<http://moc.com.br/mural/cronistas.asp?cronista=Paulo%20Narciso>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

⁸⁴Crônica completa está disponível em: <<http://moc.com.br/mural/cronistas.asp?cronista=Paulo%20Narciso>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

mesmo sob um olhar atento do DOPS, foram às ruas, o que viabilizou uma pressão internacional e mostrou ao mundo a situação em que o Brasil estava, ainda que suavizada pelas palavras dessa mulher alemã, judia, mãe, anarquista, pacifista e revolucionária.

As passagens nas cadeias americanas eram uma forma de frear o trabalho coletivo e anarquista aos quais o casal Beck e o *Living* se propunham em meio à Guerra Fria na América do Norte e à ditadura militar na América do Sul. Apesar disso, os ideais do grupo de teatro experimental persistem até hoje.

Consta que na primeira noite, após a prisão, antes da ida para Belo Horizonte, Judith dividiu a cela com outras integrantes do *Living*: Mary, Birgit, Sheila e Pamela. Após a ida para a capital mineira, Malina adormeceu: “Enrolei-me como um embrião e dormi até que fui despertada pelos latidos dos famosos cães que vivem aqui e que são o orgulho do DOPS por seu treinamento de obediência. Esse foi o primeiro dia, primeiro de julho, a abertura do Festival de Inverno” (MALINA, 2008, p. 57).

Nesse sentido, o diário, para a artista e ativista, se transformou em uma bandeira para a sua luta pela liberdade, amor, revolução, teatro... E nessa viagem interna da escrita é que se foge da loucura e se encontra o autoconhecimento. Nas reflexões de Blanchot (2005, p. 273):

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.

Depreende-se que o diário sobre o qual Blanchot (1987; 2005) discute se encontra em uma esfera íntima. É um diário que está a serviço da memória, da recordação, da escrita, do cotidiano, das passagens temporais da vida.

Para Malina (2008, p. 44), o diário, além do que foi citado por Blanchot, serve para a reflexão do que é, do que será e daquilo que se teme:

Aqui estou na minha cela. Não sinto desconforto. Se sentisse, iria queixar-me? Mas não sinto e posso ser franca. O rádio toca Tchaikovsky. Larguei a edição, em português, da *Iliada*, que estou lendo com o auxílio de um dicionário, e

tento lembrar o que aconteceu, o que está acontecendo. E tento não pensar no que acontecerá.

No tocante a essa situação, Blanchot (2005, p. 273) é categórico: “o diário aparece aqui como uma proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita”. Além disso, também enfatiza o fato que o diário “[...] está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer” (BLANCHOT, 2005, p. 275). Lejeune (1997) especializa-se em leitura de diários e os diferencia de outros textos autobiográficos, questionando-se sobre a separação entre o autor e a personagem. “Mas como uma pessoa viva poderia se separar de um diário realmente íntimo, mantido ao longo de toda uma vida, e que ela continua a escrever? e deixar que seja lido, como um documento bruto, por desconhecidos?” (LEJEUNE, 1997, p. 116). Essas perguntas intensificam uma particularidade nos diários de Judith Malina: as suas publicações. Talvez diferentes e ao mesmo tempo iguais a muitos, os diários dela, além de transparecer seus pensamentos íntimos, transcreviam os processos criativos e teatrais do *Living Theatre*. Então, mais perceptiva, Malina se adequou a escrever os seus diários e também as transcrições dos laboratórios performáticos do *Living*. Nesse contexto, os diários têm um papel importante de documentar a trajetória do próprio *Living* através dos olhos de uma de suas fundadoras.

Sendo o diário um dos gêneros da literatura íntima, Lejeune (2008) afirma que essa é uma narrativa que conta a vida do autor e é marcada pelo contrato de identidade do nome próprio. Nesse sentido, o referido autor determina que a autobiografia é uma narrativa que descreve a vida do autor e a necessidade de relação de identidade do nome entre ele, o narrador e a personagem retratada; já que “a identidade é o ponto de partida real da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 39).

Sobre a definição de biografia e a fronteira com a ficção, Lejeune (2013) também declara que o “[...] diário é uma ‘série de traços datados’” (LEJEUNE, 2013, p. 542). Deste modo, não é possível aceitar a ficção na escritura de um diário, pois ela pressupõe a mentira em seu lugar. Por outro lado, os traços datados colaboram para a veracidade, como Judith assume na descrição no seu diário:

Começo esse diário à luz das lâmpadas do pátio listrado pelas tiras de sombra de escuridão feitas pelas 20 barras que gradeiam a janela. 10 de julho foi um dia tranquilo! Fim de semana. Não houve

visitantes. Dou início, com Dulce, a lições de inglês, baseadas na intricada linguagem de *I and thou* [Eu e tu]. Redijo o diário retrospectivo que agora se atualiza com essa parte (MALINA, 2008, p. 90).

Nesse contexto, pensar sobre o diário e sua função também foi uma tarefa para Malina (2008, p. 146):

A princípio, imaginei que escrever com tantas minúcias e tão compulsivamente os acontecimentos diários de cadeia me levaria à fossa completa, mas está provado que é um conforto. Impede que o dia se desintegre. Talvez seja para isso que os diários prestam: fazer com que a vida se mantenha integrada. Ensinai-nos a enumerar os nossos dias, a fim de que tenhamos um coração repleto de sabedoria.

Verifica-se que, na visão dela, o diário é um elemento que impede a desintegração dos dias, pois ele carrega em si a possibilidade de ensinamento, a sabedoria que advém de refletir sobre os fatos e a vida. Para a integrante da trupe teatral e também uma das líderes do grupo, a solidão da prisão, de estar longe de Julian e de seus filhos, a coloca face a face com o sentimento da solidão. Na soturna enxovia, em Belo Horizonte, o único limiar eram as paredes enegrecidas e as palavras que preenchiam o vazio da espera.

Em questão de instantes, tudo mudou – do mundo feliz no qual estávamos ajustados, para o caos e a perda.

Perguntei se a polícia tinha encontrado, na casa, alguma coisa que nos incriminasse; as moças explicaram que não; contudo, o policial de serviço na porta da cela dizia “maconha” repetidamente, embora lhe assegurássemos que nenhum de nós a fumava.

O ar da noite era frio, delicioso e envolvente. Lá na estrada, olhei para a nossa casa. Todas as doces conversas que Julian e eu tínhamos tido quando, a cada noite, percorríamos aquele mesmo caminho... “Não”, disse a mim mesmo, “a pior coisa agora é tornar-se sentimental!” (MALINA, 2008, p. 46-47).

Assim, observa-se que a luta de Judith contra o sentimentalismo era a necessidade de se manter forte em uma prisão, em um território novo para ela. No momento da prisão, Malina se desarma: “[...] Tive forças para falar a Julian: ‘Estou com medo’. Julian respondeu: ‘Tenha coragem’. Aliás, eu sofro de ligeira claustrofobia e tenho certo medo de escuro, mas Julian acrescentou: ‘eu te amo’, e o medo diminuiu” (MALINA, 2008, p. 45).

Com a fala na língua local ainda sendo desenvolvida, foi na solidão das palavras que a ativista encontrou o seu refúgio. A escritora profícua percebeu-se em um espaço que necessitava a exploração das situações para compreender e não deixar a memória apagar as circunstâncias que se desenvolveram naqueles dias em que foi presa na mesma cidade em que a cabeça de Tiradentes foi exposta para intimidar (Ouro Preto) e em seus dias na prisão na sede do DOPS, em Belo Horizonte. Minas Gerais se tornou, novamente, cenário de luta da liberdade contra a opressão.

Atravessamos a praça Tiradentes. Naquele momento, ela estava apinhada de jovens que comemoravam a abertura do Festival de Inverno de Ouro Preto. Os carros tiveram dificuldades em atravessar a praça. O nosso abriu caminho entre a multidão, obrigando as pessoas a se afastarem para o lado. Um manto de tristeza caiu sobre o povo; eu vi como, em volta do elevado monumento do mártir nacional, os jovens rostos nos observavam. Todos eles sabiam quem éramos. Todos compreendiam a nossa provação. Continuaram olhando e houve silêncio. Acima deles, Tiradentes, o herói, barbado e de cabelos compridos como nós, alteava-se, com a corda passada em volta do pescoço – o símbolo nacional. Enquanto isso, nós, que, em carros estávamos sendo retirados do cenário do festival, de que antes tínhamos a esperança de participar, éramos uma parte da cena, uma parte do festival, uma parte da noite inaugural, uma parte da desolação, uma parte da realidade, uma parte do homem que estava no monumento com uma corda envolta do pescoço.

A ruidosa praça agora estava em silêncio, como num tributo à nossa partida. Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, enquanto o último carro não

fez a curva com que deixou a praça (MALINA, 2008, p. 50-51).

Dessa maneira, Tiradentes – mártir de uma sonhada revolução, agora herói nacional, patrono cívico da Polícia Militar Brasileira, simbolizado por uma estátua em uma praça homônima situada em Ouro Preto – participa do cenário da partida do *Living*. Malina não esquece e perpetua em palavras o momento da despedida abrupta em Ouro Preto. A estátua do seu herói, Tiradentes, figura parecida com eles, por causa da aparência tão criticada por uma parte da sociedade brasileira, é o pano de fundo da cena que marcaria a peregrinação do *Living* nas cadeias tupiniquins.

Em relação aos modelos teóricos de Lejeune (1997, 2008, 2013), há alguns questionamentos. Dentre eles, como aponta Velasco (2015), há a problemática da estrutura, da identidade e constatação da veracidade daquilo que é confidenciado na escrita autobiográfica, por isso é necessário discutir a questão da performance do narrador, que se dá “[...] tanto na construção do texto quanto em sua vida pública, mas, nessa fusão entre real e ficcional, se dá também a performance do narrador” (VELASCO, 2015, p. 10). Sendo assim, para compreender a questão da escrita de Malina como performance, primeiramente, é necessário lançar ao tablado teórico estudos sobre a performance, performático e performatividade, o que ser abordado no próximo subcapítulo.

3.3.1 Performance: as tonalidades, as amotinadas, os textos, as palavras e a tradução

Em 1955, em um ciclo de palestras ministradas em Harvard, o filósofo americano John Langshaw Austin elaborou a Teoria dos atos da fala⁸⁵ e introduziu o conceito performativo⁸⁶. A tradução do nome da

⁸⁵ “[...] surgiu no interior da Filosofia da Linguagem, no início dos anos sessenta, tendo sido, posteriormente apropriada pela Pragmática. Filósofos da Escola Analítica de Oxford, tendo como pioneiro o inglês John Langshaw Austin (1911-1960), seguido por John Searle e outros, entendiam a linguagem como uma forma de ação (‘todo dizer é um fazer’). Passaram, então, a refletir sobre os diversos tipos de ações humanas que se realizam através da linguagem: os ‘atos de fala’, (em inglês *Speech acts*)” (SILVA, 2006, p. 85).

⁸⁶ “Em confronto com os fetiches verdadeiro-falso e valor-fato da tradição filosófica, Austin propõe uma discussão sobre os enunciados que não são nem verdadeiros nem falsos, não descrevem nem servem para informar, mas sim

obra de Austin para o português, *Quando dizer é fazer*, já corrobora a compreensão do conceito, assim, quando se fala, se expressa, nós agimos, nós fazemos.

Da linguística para o teatro, o conceito de performativo desdobrou-se em outras nuances. Em 1967, Richard Schechner fundou o *Performance Group*, que difundiu os estudos performáticos. Apoiado ao conceito de performance do sociólogo canadense Erving Goffman⁸⁷, Schechner (2002) define que as “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (SCHECHNER, 2002, p. 2).

Constata-se que a concepção da performance no teatro abriu um leque visual para o corpo, pois permite perceber o corpo e suas manifestações como marcas das identidades que o refletem, por isso os comportamentos diante de experiências, tanto no cotidiano ou nas artes são performáticas. Beth Lopes (2009, p. 142-143) define o teatro performático a partir da ênfase no fazer de Schechner (2002, p. 4-5), e explica que ele é

[...] sobretudo um lugar de manifestos, testamentos, confissões, documentários, histórias de vida, de abertura das ‘matrizes de si’ dos artistas e consequentemente, do olhar do espectador. O corpo neste tipo de espetáculo torna-se carne com o engajamento físico do performer. Os performers falam como eles mesmos para o público e sobre aquilo que

fazem algo. Ele nomeia tal tipo de enunciado de *performative*, derivando esse nome do verbo *perform*, um verbo usual em inglês para ação. Numa intrincada argumentação, Austin defronta o que tinha sido um relativo consenso da filosofia da linguagem até então: usamos a linguagem para dizer o verdadeiro ou o falso” (PINTO, 2013, p. 35).

⁸⁷ Conceito do Erving Goffmann citado por Schechner “Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. Tomando um participante em especial e sua atuação como ponto básico de referência, podemos nos referir a aqueles que contribuem para as outras performances como o público, os observadores, os outros participantes. O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada em outras ocasiões pode ser chamada de ‘parte’ ou de ‘rotina’” (SCHECHNER, 2002, p. 2).

acreditam, sem marcas de representação. Os espetáculos levam o processo para a cena, do modo mais profundo que possa ser um processo e o que se improvisa é vivido como um momento único.

Esse processo que engloba o teatro performático de Schechner, conforme Lopes (2009), é corpo em manifestação captado pelo olhar do espectador. Cada processo teatral vivido é singular pela improvisação do performer que habilita o espectador a perceber o ator em *um fazer entre ações e linguagens*. E esse *fazer performático* no teatro conceitua a performatividade enquanto ação, pois o modo de como são realizadas é o seu ponto central. Conforme Edélcio Mostaço (2009, p. 35), o mundo cênico percebe a performatividade como uma simulação na qual “tais ações podem preceder ou serem simultâneas ao próprio agir, com ele guardando relações íntimas e indissociáveis. Onde a ênfase incide, em todos esses casos, sobre o modo como são realizadas as ações”.

O referido autor dispõe sobre a teatralidade e a performatividade como “irmãs siamesas, nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar. Está na base de todos os nascimentos, próprios ou figurados, subjacentes à expressão ‘dar à luz’” (MOSTAÇO, 2009, p. 39). Ou seja, será a partir do olhar que o sujeito perceberá o outro.

Remontando ao conceito de performativo instaurado por J. L. Austin, na linguística, e retomado por Schechner (2002) na área do teatro, foi desenvolvida uma consciência da importância de compreender o papel da performance na percepção dos atos de fala ou das ações do performer. Essa abertura paradigmática lançou novas visões para o conceito de performático e performatividade, sendo a mais pungente a teoria da performatividade de Judith Butler, que pondera sobre a performatividade no campo da discussão de gênero.

Articulando uma concepção de gênero a partir da noção de performatividade temos Judith Butler (1990), que realizou um debate sobre a construção de gênero, no qual a autora propõe um novo olhar, um olhar performativo, uma performatividade do corpo. Em relação ao gênero, o problema que Butler (2003) aponta é que o gênero “é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 59). No entanto, a autora defende, posteriormente, que “o gênero não deve ser meramente concebido como

a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado” (BUTLER, 2010, p. 25). Sendo assim, a desconstrução do próprio gênero é necessária, pois seria “como um fenômeno inconstante e contextual, [...] que não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2003, p. 29).

Em um mundo concentrado no falocentrismo e na heterossexualidade que definiam essa inscrição do sexo, o gênero discutido por Butler (2003) desestrutura essa construção e para isso é necessário romper com a questão da identidade singular: “Assim, o ponto de partida crítico é o *presente histórico*, como definiu Marx. E a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam” (BUTLER, 2003, p. 22, grifos da autora). Ao formular essa crítica em relação à política da identidade, ela questiona a necessidade de identificação e com isso também põe em questão o próprio feminismo.

A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura *fundante* em que o feminismo, como política de identidade, vem-se articulando. O paradoxo interno desse fundacionismo é que ele presume, fixa e restringe os próprios sujeitos que espera representar e libertar (BUTLER, 2003, p. 213).

Os fundamentos que geravam o feminismo e outros ismos na década de 90 poderiam concretar o sujeito em uma identidade, o restringindo a uma só identidade. No entanto, considera-se que o sujeito é um ser fluante entre as suas próprias identidades. A respeito dessa problemática, Butler (2003, p. 213) propõe:

Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga.

Essa nova configuração é a transformação do conceito de gênero, de identidade ao conceito de performance, da performatividade do

gênero. Judith Butler, ao ser questionada sobre o gênero ser performativo, relembra a primeira vez que chegou em Berkeley e foi indagada se ela era lésbica, a pergunta parecia ser de tom ofensivo ou de estranhamento, o que desestabilizou foi a resposta afirmativa que deixou a requerente chocada. Dessa situação, a autora⁸⁸ conclui que:

Nós agimos e andamos e falamos de formas que consolidam uma impressão de ser um homem ou ser uma mulher. [...] Nós agimos como se este ser um homem ou este ser uma mulher fosse na verdade uma realidade interna, ou algo que simplesmente é uma verdade sobre nós, um fato sobre nós. Na verdade, trata-se de um fenômeno que tem sido produzido todo o tempo, e reproduzido todo o tempo. Então, dizer que o gênero é performativo é dizer que ninguém pertence a um gênero desde sempre. Eu sei que é controverso, mas é esta a minha proposta (BUTLER, 2003, p. 213).

Portanto, a produção do gênero é um fenômeno performativo, pois produz efeitos que confluem para a noção de performatividade do gênero que transforma o conceito engessado de gênero e com isso muda a realidade do gênero. Sob esse contexto, Butler reflete sobre as dificuldades e o *bullying* sofridos por garotos femininos e garotas masculinas para conviverem na sociedade. Na cultura ocidental, o ser diferente é estigmatizado: as ordens da padronização recalcadas nas práticas sociais são evidentes e o *bullying* é um dos maiores exemplos. Um propósito de Butler foi desestabilizar e superar essas práticas e desestruturar o gênero binário heterossexual.

Considerando as ponderações de Joana Plaza Pinto nos seus estudos da linguagem, especialmente nos estudos de identidades relacionado ao corpo como ato de fala, ou os processos corporais de subjetivação como performativos e para compreender mais a fundo as contribuições de Butler relacionado à performance, Pinto (2013) analisa as teorias de Butler e descreve o percurso histórico do ato performático à performatividade, passando pelos atos de fala de J. L. Austin e os

⁸⁸ Entrevista da Judith Butler para *Big Think Edge*, sobre gênero e performatividade. Disponível em: <<http://bigthink.com/experts/judithbutler>>. Acesso em: 13 out. 2016. Versão com legendas em português disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9MlqEoCFtPM>>. Acesso em: 13 out. 2016.

conceitos de interabilidade e citacionalidade,⁸⁹ de Derrida, e suas influências na teoria da performatividade de Butler. O corpo é conjecturado conforme o deslocamento de contextos, por isso performático. A pesquisadora analisa que, para Butler, a historicidade e a linguagem regulam o corpo, pois:

[...] é vulnerável à linguagem, no sentido de que a linguagem, sendo performativa, opera, faz, e, sendo assim, o corpo é feito e efeito, sustentado e ameaçado pela linguagem. Os atos de fala operam não somente a produção reguladora e produtiva sobre aquilo que nomeiam, mas também constituem seus contextos possíveis – a sua historicidade condensada (PINTO, 2013, s/p.).

Sendo assim, os atos de fala que Pinto (2009; 2013) contempla nos seus estudos aqui citados são também responsáveis pela produção do gênero, já que para Judith Butler, “o ato de fala evidencia a performatividade do corpo ao produzir espaços de articulação, de deslizamento, e pontos de descontinuidade. A indecidibilidade linguística cria novas inteligibilidades, regulações, legitimações e normatizações para os corpos que performa” (BUTLER *apud* PINTO, 2013, s/p.).

Nesse sentido, por meio do ato de fala, o corpo se pronuncia e articula sua própria performatividade, “A violência coercitiva opera com a violência produtiva e embaraça a distinção, marcando um aspecto a se considerar na compreensão da performatividade: a ambiguidade da ação linguística que produz o corpo” (PINTO, 2013, s/p.). Desse modo, a performatividade é entrelaçada pela linguagem que produz o corpo, em dois aspectos violentos: coercivo e produtivo. Por isso, ambígua, porque pode representar a performatividade do gênero (sentido produtivo) e também pode artificializar o gênero (sentido coercivo).

De acordo com Pinto (2013, s/p.), Butler pensa que “vulnerabilidade dos corpos à linguagem significa pensar a arbitrariedade de ambos, o corpo e a língua como marcas inevitavelmente ambíguas – a linguagem que opera o corpo a dever –

⁸⁹ “Derivada do sânscrito *itara*, ‘outro’, a iterabilidade é a propriedade do signo de ser sempre outro na sua mesmidade, a repetição na alteração; a citacionalidade é a propriedade do signo de ser retirado de seu contexto ‘original’ e deslocado para outro, produzindo, por isso mesmo, significado” (PINTO, 2013, s/p.).

contra o fetichismo linguístico e a visão voluntarista da performatividade da linguagem [...]” (PINTO, 2013, s/p.).

Destarte, a ambiguidade e a controvérsia são partes possíveis na teoria da performatividade, sendo assim, centrar-se em apenas um espaço como produtor do gênero é limitar, e um dos propósitos dessa teoria, desenvolvida por Butler, não é fixar, mas sim, confluir a partir das identidades do sujeito. Enfim, considerando a performatividade como sendo ações, práticas ou atos repetidos que participam de convenções é necessário abarcar a *Performance art*, que permitirá um novo olhar da performatividade de Butler incorporado nas práticas artísticas.

Para analisar a performance e o seu significado na variedade de comportamentos sociais, a reflexão de Diana Taylor sobre o tema é necessária. As pesquisas de Taylor (1993) exploram o desempenho performático artístico, sexual, do cotidiano, político e tecnológico. Para este momento, entre alguns artigos e livros, se trará a voz das reflexões dela direcionadas à performance artística e política. Em um dos seus primeiros trabalhos sobre performance, Taylor (1993) declara: “Si el teatro se considera un arte híbrido – texto y espectáculo – *performance* se definiría en oposición al texto dramático” (TAYLOR, 1993, p. 49). A conceituação do teatro como híbrido e a oposição da performance ao texto dramático mostra as primeiras definições de Taylor (1993) sobre a temática, conforme explicado: “En teoría, performance art rechaza la institucionalización del teatro e intenta subvertir un sistema de representaciones acusado de ser cómplice de un sistema social represivo” (TAYLOR, 1993, p. 49).

A *performance art* feita por mulheres vem para desestabilizar a ideologia patriarcal e o sistema teatral, como uma tática desconstrutivista de um cenário binário entre o masculino e feminino, “Esto se ve no sólo en términos masculino/femenino como señalé brevemente, pero también en toda una serie de oposiciones que, desmitificadas, facilitan una crítica a nivel de clase social, identidad étnica y sexual” (TAYLOR, 1993, p. 54). Assim, em um primeiro momento, as análises de Taylor já apontavam para novas interpretações da performance dentro do contexto de percepção que todos os atos do sujeito são performáticos. Essa subversão da *performance art* contra um teatro fechado a caracteriza dentro de um sistema de repressivo, enquanto a “performance significaría el proceso mismo de teatralización social, el acto de asumir o re-presentar o atacar un rol proveniente de nuestros limitados repertorios sociales para fines que van más allá de lo estético” (TAYLOR, 1993, p. 50).

Na obra singular publicada quase três décadas depois, Taylor (2012) mostra a diversidade da performance artística pelo uso extensivo de fotografias. Devido a tal influência, este estudo proporciona uma quantidade significativa de imagens e fotografias para que a apreciação do leitor seja tão imagética e sensorial como a de quem lê a obra de Taylor, explicando que há uma certa estabilidade para a performance ao mostrá-la como *performance art*, pois, segundo as artes visuais, seria a arte em ação. No entanto, a própria autora já declara: “[r]omper las normas es la norma”. Isso porque mesmo que seja difícil de definir o conceito de performance – já que uma particularidade dos estudos da performance é a desconstrução de definições sociais – quando isso acontece, o próximo estudo sobre performance derruba a definição, pois “una de las características del performances es justamente transgredir barreras, límites y definiciones, aun así, el arte de performance tiene sus códigos y convenciones: la convención en romper con las convenciones” (TAYLOR, 2012, p. 87).

Nessa concepção, a *performance art* se centraliza normalmente no corpo do artista, sabendo que “La desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas corporales y actitudes ensayadas a diario en la esfera pública” (TAYLOR, 2012, p. 62). Desse modo, há uma performance invisível, normatizada, que Diana (2012) esclarece ao citar Judith Butler: é um produto de regime escrito da sociabilização.

A *performance art* inclui o estudo de eventos como: dança, teatro, ações sociopolíticas e culturais, esportes, rituais que podem ser protestos políticos, paradas militares e até funerais; práticas que têm sua própria estética e estrutura e que se diferenciam de outras práticas sociais da vida cotidiana. Mas ao mesmo tempo a *performance art* teve um papel fundamental de ruptura com a política, as instituições e a economia, pois essas

[...] excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías, museos, o espacios oficiales, elitistas, o comerciales de arte. De repente, un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veis, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada. Los espacios y tempos del performance borraron las fronteras entre ‘vida’ y ‘arte’, entre ‘público cotidiano’ y ‘espectador’ (TAYLOR, 2012, p. 64).

A *performance* é percebida por Taylor (2012) nesse contexto, entre a vida e a arte. A autora, alinha-se aos estudos que consideram a performance como um ato político por definição. Isso porque a política é sempre uma performance, mesmo que cada um tenha uma relação diferente na produção e recepção do ato performativo.

Desse modo, é necessário perceber a vida de Malina, tantos nos palcos como no cotidiano, a partir do pressuposto teórico que sua vida foi performática. Portanto, suas ações teatrais, escritas, filmadas são balizadas e podem ser analisadas pelo crivo da teoria da *performance art*, que possibilita compreender por uma lente metodológica a prática performática de seus atos. Essa teoria

[...] nos permite analizar eventos COMO performance. En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento ATRAVÉS del cuerpo, de la acción y del comportamiento social. La demarcación de estos hechos COMO performance se da desde fuera, desde el lente analítico que las constituye como objetos de estudio” (TAYLOR, 2012, p. 31, grifos da autora)

Um exemplo perceptível de *performance art* é a apresentação da peça coletiva *Paradise Now*, na qual Malina atuou e apresentou uma performance considerada “[...] antiinstitucional, antielitista, anticonsumista – [que] viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (TAYLOR, 2012, p. 65). Tanto que a trupe foi proibida de reapresentar a peça no Festival de Avignon, pois era uma provocação, um ato político que rompia com várias barreiras teatrais às quais as convenções não estavam dispostas a ceder naquele tempo. Além disso, também houve uma ruptura nos papéis atribuídos ao público e aos atores, pois há um ritual conhecido por cada grupo ao participarem de uma performance. Porém, uma ação pública

[...] en cambio, puede ser presenciad[a] por todos los que está presentes. De todas formas, tanto los actores (sociales) como los espectadores siguen las reglas implícitas del evento. La participación es una práctica, un hacer que se ensaña, se repite y es reiterada, convencional o normativa. Todos sabemos cómo comportarnos en estos eventos –

sea un obra de teatro, un concierto, un funeral, o una protesta política – aunque hay performances [...] que retan al espectador de manera muy directa (TAYLOR, 2012, p. 18-19).

A partir da *performance art* é possível depreender o papel performático de cada participante: do ator e também do espectador, que compartilha do evento na plateia, e assim, também participa do espetáculo. E, ao participar dessa prática convencional, igualmente atua performaticamente.

Sob esse viés, para compreender a vida de Judith e as suas práticas performáticas, é imprescindível analisar os diários de Malina e sua escrita. Seus mais de 200 diários que foram escritos nos seus 88 anos de vida são atos performáticos, porque eles pertencem a uma esfera pública, fazem parte tanto da vida privada de Judith como da vida pública que ela levava com o *Living*. Assim, é preciso entender a escrita e também os outros atos e ações de Judith Malina, por intermédio da performance, pois não é só a escrita que pode ser performática, como são os casos dos diários, mas sua própria atuação nos palcos políticos do teatro e aonde ela passava.

Entre tantas performances, o Diário de Prisão de Malina no Brasil configura o texto mais perceptível da performática líder do *Living*. Pelas grades do cárcere, ela repassou sua vivência dentro do sistema repressor brasileiro atravessando o olhar atento da censura. Alessandra Vannucci (2015b, p. 219) reflete sobre a escrita de Judith durante o período de cárcere:

Assim, sabendo-se vigiada e possivelmente censurada, ela passou a escrevê-lo com o paradoxal destino da publicação em mente. Trata-se de uma escrita especialmente performativa. A adoção de uma postura autoral suspende o pacto de sinceridade; em vez disso, instala-se um tratamento sentimental, até mesmo melodramático, seja no que diz respeito à forma, seja aos conteúdos, talvez visando se aproximar do público leitor. Uma primeira instância ficcional mira projetar uma imagem positiva de sua autora – presa, porém boa mãe, boa esposa, e como cereja do bolo, boa prisioneira – e do grupo, que havia sido desmoralizado por causa de seus hábitos de vida hippie, objeto do escândalo em outras matérias naquele e em outros jornais. Em segundo plano, a insistência na rotina até pacata da

reclusão, sem relato de violência ou tortura, enfatiza a vida como resistência e cuidado de si, mesmo em estado minoritário, ilustrando entrelinhas o discurso pacifista e anarquista.

A escrita de Malina, ao ser mediada pela censura militar, se torna performática, pois ela escreve sabendo que as pessoas só terão acesso aos textos se houver a omissão sobre alguns aspectos de sua vida no cárcere, como a tortura. Sendo assim, Vannucci (2015b) declara: “acatando preventivamente a censura imposta por estar presa, pode encenar a si mesma naquele cenário, driblando uma possível repressão. Nessa coincidência entre vida e arte, o diário é uma performance articulada como tática de resistência” (VANNUCCI, 2015b, p. 220). Nessa conjuntura, a escrita se torna maleável à luz do momento. Apesar de serem palavras que rodeiam a verdade, os escritos são conflitantes ao não marcarem os fatos como eram. Mas quem poderia naquelas circunstâncias? Vannucci (2015b,) lembra que “A sinceridade é suspensa em nome da possível performatividade retórica da palavra e da subjetivação no papel de presa dócil e bem relacionada com os seus carcereiros” (VANNUCCI, 2015b, p. 220). Posto isso, percebe-se que a performatividade é necessária para as relações do sujeito com o mundo, com o outro, como foi para Malina na prisão, que usou de uma escrita performativa para não calar a sua voz totalmente.

Segundo Taylor (2012), “el performance es comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el performance – como práctica corporal – funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones” (TAYLOR, 2012, p. 22). Esse sistema de códigos e convenções da prisão brasileira fizeram Malina silenciar questões complexas. É apenas em 1973, com a peça *Sete meditações sobre o sadomasoquismo político*, dois anos após a expulsão do Living do Brasil, que ela e o grupo conseguiram expor realmente ao mundo o que acontecia nos porões da Ditadura. Ao ser questionada sobre por que não fez uma campanha veemente contra a tortura brasileira logo após sair do Brasil, Judith esclareceu que, enquanto haviam conhecidos encarcerados, ela se conteve até que pudesse realmente se expressar – mais uma prática performática transparente no fulgor deste estudo.

Nesse sentido, Taylor (2012) lembra “Pero también podemos re-contextualizar, re-significar, reaccionar, desafiar, parodiar, performar y re-performar con diferencia. Ésa es la promesa del performance – como acto estático y como intervención política” (TAYLOR, 2012, p. 108). Malina, ao final, conseguiu apresentar ao mundo seu diário da prisão,

que foi parte de um ato performático de uma escrita censurada. Contudo, as suas futuras ações políticas – outras práticas performáticas – denunciaram a tortura, enfim suplantando o silêncio do diário. Portanto, as práticas performáticas dela não eram exclusivas das páginas dos seus diários, mas também da sua performance como atriz que sai dos palcos para vida cotidiana. Ou seria a sua performance como mulher na vida cotidiana que entrava com ela nos palcos?

A *performance art* permite compreender os atos de Malina em um contexto complexo e entendê-los tanto na escrita quanto na atuação como performáticos. Isso posto, significa “aceptar que el performance funciona como un sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de performance nos permiten expandir nuestra noción de ‘conocimiento’” (TAYLOR, 2012, p. 165). E esse conhecimento que vem por meio da *Performance Art* possibilitou ampliar uma consciência sobre a vida performática de Malina, que terá mais um complemento sobre o tema, vinculado agora à questão da tradução.

No trabalho *La traducción como Performance: Lenguajes, creatividad e interacción*, de 2014, a tradutora Sabrina Salomón discute como a tradução é performática, pois envolve as linguagens, a criatividade e a interação entre o autor e o tradutor. Para a autora, a performance é processo, prática, ato, modo de transmissão, realização ou meio de se intervir no mundo; ou seja, ela concebe a tradução como um evento performático, como um performer transforma ou deforma um meio material, tecnológico, entre outros. Nessa transformação, o performer ativa novas interpretações. A tradução, para Salomón (2014), é um diálogo entre o autor e o tradutor e do tradutor com o receptor que ele tem em mente, “en una nueva posibilidad de expresión, la traducción, como la performance, implican propiedades indefinibles, fronteras imposibles, reinterpretaciones inacabables y construyen nuevos modos de percibir performativamente el mundo” (SALOMÓN, 2014, p. 4-5).

Para a tradutora argentina, a tradução performática é apreciada à análise da maneira como o objeto performático-transicional se estabelece no espaço entre o sujeito (autor) e o texto original (objeto), e entre o novo objeto (tradução de texto terminal) e o recebimento deste. Em equivalente, o texto original é o objeto real, do material e da linguagem é o lugar onde se deve começar (parte objetiva), e o tradutor é quem fornece elementos e predicados do palco da imaginação visando algum resultado (parte subjetiva). Sendo assim, a tradução é a união da

parte objetiva – o objeto real – com a parte subjetiva: a imaginação do tradutor.

Nesse processo, a tradução se torna performática na medida em que permite novas significações a partir da exploração da linguagem, pois é “[...] un canal de subversión porque antes de naturalizarse o de adscribirse a ciertas convenciones traductológicas, a procedimientos anquilosados y a la hegemonía de la retórica de la palabra escrita.” (SALOMÓN, 2014, p. 10)

No conjunto teórico em que se passou por J. L. Austin, se aprofundou em Butler, se conversou com Taylor e se finalizou com Salomón, percebe-se que a vida e obra de Malina – tão entrelaçadas – são vertentes possíveis para entender os estudos da performance, ou melhor, a partir dos estudos da performance é possível compreender as práticas de sua vida; enfim, os estudos da performance permitem completar esse parágrafo com a seguinte ideia: tudo é performático. Por conseguinte, a construção deste texto é uma ação performática.

3.3.2 Entreato: cenas da prisão e expulsão do *Living* em 1971

Em torno da organização do Festival de Ouro Preto, Julian Beck escreveu uma carta ao organizador do evento, em 1º de fevereiro de 1971, quatro meses antes, descrevendo a ideia de apresentar mais de 50 peças nos 10 dias de evento, todas em diferentes lugares, pois

Há um movimento no teatro moderno para fazer teatro fora dos teatros. Nosso trabalho faz parte desse movimento. Queremos ver desmoronar a barreira entre arte e vida. Ouro Preto poderá ser o lugar da estreia mundial de nosso primeiro trabalho com esta intenção. Se for um êxito, poderá ser uma experiência essencial ao desenvolvimento da arte teatral (MALINA, 2011, p. 12).

Nota-se que a atmosfera de expectativa e de animação eram evidentes, pois poder inovar e repensar o teatro em terras desconhecidas era um intento instigador para o casal e a trupe. Nesse contexto, seria ideal um teatro livre de paredes, livre de amarras com o tradicional, repleto de sonhos de um grupo multifacetado pelas suas origens, contendo um único objetivo: renovar o teatro com as possibilidades que essa viagem a Ouro Preto proporcionaria. No entanto, em 1º de Julho, já na cidade mineira para a abertura do Festival, o *Living* recebeu a visita

do DOPS. O grupo já havia recebido conselhos sobre a situação no Brasil, mas estava despreocupado, até que naquele dia seus integrantes foram presos e levados para sede do DOPS, em Belo Horizonte. Após dias presos, Julian Beck escreve em seu diário, em 15 de agosto, um mês depois de seu encarceramento:

O Departamento de Ordem Política e Social, a polícia secreta do Brasil, ocupa-se de duas coisas: subversão e drogas. Comumente referido como Dops, é notório pelos métodos que aplica para extorquir informações aos revolucionários. Tem um pequeno **gerador elétrico portátil fabricado nos Estados Unidos, usado pelas forças armadas no Vietnam** para ligar telefones de campo, **cujos fios são ligados às mãos, aos pés ou ao pênis das vítimas, ou são estreitamente amarrados aos seus testículos ou seios.** A vítima é suspensa no pau de arara, a vara que lhe é enfiada entre as articulações dos joelhos e dos cotovelos, depois de atar seus punhos aos tornozelos. Enfiam os fios no ânus ou na vagina. Os “homens” acionam a manivela do gerador (MALINA, 2011, p. 13) [Sem grifos no original].

Essa descrição do aparelho e do seu funcionamento desemboca a discutir não apenas a questão das prisões arbitrárias do período da ditadura militar, como também a analisar de que modo a tortura foi usada como ferramenta da barbárie na obtenção de informações ou mesmo na construção do império do medo que reinou no Brasil, naquele período, principalmente para os cidadãos comuns ou para as pessoas que lutavam contra a opressão e em prol da liberdade de expressão.

Sobre esse assunto, Fiuza (2006) ao estudar a censura e a repressão a músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 60 e 70, encontrou nos arquivos do DOPS/PR a ficha de informações do compositor português Sergio Godinho. Em sua pesquisa, descobriu a trajetória do *Living* no Brasil e os casos de tortura. Segundo o pesquisador, a canadense Sheila Charlesworth, também conhecida por Shila, esposa de Godinho na época – ambos integrantes do grupo e que também foram presos – denunciou a violência policial e “acusou a polícia de torturar e agredir os integrantes do grupo. Houve pressões internacionais contra a prisão e um movimento no estrangeiro reuniu um amplo arco de apoio.” (FIUZA, 2006, p. 226). Shila não se calou perante as agruras passadas na prisão brasileira.

Em sua análise, Fiuza (2006) também citou que “Judith ficou numa cela com ‘Maria Dália’, então com apenas 22 anos de idade, acusada de pertencer à guerrilha e torturada durante esta prisão” (FIUZA, 2006, p. 226). Judith não foi torturada, contudo os gritos de Maria Dália, possível pseudônimo, ecoaram nos corredores daquele sombrio prédio da DOPS. Aqueles urros da violência exacerbada marcaram profundamente Malina e umas das tristezas que a perseguiu por toda sua vida foi não encontrar a colega de cela novamente, desconhecendo o fim dela.

Constata-se que o esquecimento de toda aquela situação é impossível. Aqueles que desaparecem nos porões da ditadura, como Maria Dália, que foi torturada, afogada, eletrocutada, humilhada por seus algozes e que, apesar de toda dor do corpo que lhe foi infligida, o seu ardor revolucionário não cessou, é a chama que queima até hoje entre os que não permitem que esse passado seja apagado, naqueles que perpetuam a peleja contra qualquer forma de opressão.

Relacionada a esse contexto, uma obra de grande relevância foi organizada por Wolff (2010), reunindo vários artigos que tematizam a repressão, a tortura, o feminismo e o gênero na ditadura nos países do Cone Sul. Dentre os textos, se encontra o artigo de Olívia Rangel Joffily, fundadora da União Brasileira de Mulheres e conselheira do Conselho Estadual da Comissão Feminina de São Paulo. Joffily (2010) analisa entrevistas concedidas por mulheres que foram torturadas pelo governo ditatorial e explica que a tortura, no Brasil, passou a ser parte integrante do Estado não só para os que são contra a lei, mas também como mecanismo de controle e repressão. Verifica-se, a partir de todo esse contexto, que a tortura presente nas práticas do Estado se tornou, principalmente durante a Ditadura Militar Brasileira de 1964-1985, um instrumento de aniquilação do sujeito que manifestava divergências quanto ao Regime, muito além de uma política do Estado a fim de obter informações a partir da violência nos interrogatórios.

Sobre o assunto, Mariana Joffily (2008) revela que “os interrogatórios do DOI [Destacamento de Operações de Informação] duravam noite e dia. Três turmas, compostas por seis agentes sob o comando de um oficial, revezavam-se em turnos de 24 horas, com 48 horas de folga” (JOFFILY, 2008, s/p). Dessa maneira, os interrogatórios arquitetados pelo Estado Golpista de 1964 eram organizados com a finalidade de conseguir informações, não importando caso houvesse o uso da extrema violência. Como Joffily (2008, s/p) esclarece:

Às vezes, um e outro interrogado não resistia aos excessos do torturador e morria. Não podendo

admitir que presos políticos perdessem a vida em dependências do Exército, os agentes do DOI apelavam para falsas versões: "morte em tiroteio", "morte por atropelamento", "suicídio" ou "tentativa de fuga" eram as mais comuns. Como esses argumentos foram ficando desgastados e pouco críveis, recorreu-se ao expediente do "desaparecimento". A passagem do preso pelo DOI era oficialmente negada, e seu corpo enterrado como indigente, numa vala clandestina.

A partir disso se instaura o termo "Desaparecido Político", uma sombria denominação para denominar aqueles que sucumbiram nas mãos pífidas dos agentes do governo e que tiveram seus corpos ocultados ou destruídos, sem que, até hoje a Justiça reconheça os seus direitos fúnebres.

A questão da tortura relacionada ao gênero é discutida por Cristina Scheibe Wolff em conjunto com outros pesquisadores, como a professora e pesquisadora Joana Maria Pedro, que vem estudando a relação de gênero no período da Ditadura. O projeto de pesquisa está vinculado ao Departamento de História Comparativa e Presente, e engloba os países do Cone Sul, como: Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai. Utiliza-se como metodologia de pesquisa a realização de entrevistas com pessoas que se identificassem com o feminismo entre as décadas de 60 e 90.

Em seus estudos, a citada pesquisadora explica que por meio das entrevistas, a denúncia da violência marcada pelo gênero também é verificada:

A denúncia de tortura de cunho sexual também tem esse poder de despertar a emoção e a empatia. Trata-se de algo visto como hediondo, como injustificável, especialmente quando se atribui ao torturador o fato de ele tirar prazer dessa situação. A denúncia de sadismo por parte dos torturadores é muito recorrente e em muitos casos parece totalmente justa. No caso das mulheres, desde o início apareceram denúncias de violações e torturas sexuais [...] (WOLFF, 2015, p. 985).

Compreende-se que a violência usada pelos órgãos de repressão denunciada nos relatos, principalmente em relação às mulheres, se caracteriza por um sadismo, alimentado pelos perpetuadores dos algos

da tortura, os agentes da censura e suas técnicas permeiam as memórias dos que foram flagelados nos porões da ditadura.

Segundo as palavras de Judith Malina (2011), Olívia Rangel Joffily (2010), Mariana Joffily (2008) e Cristina Scheibe Wolff (2015), percebe-se que uma das formas da ditadura suprimir sua urgência de informações era torturando partes específicas do corpo: os órgãos sexuais. Essa escolha em dar choques, introduzir objetos e colocar as vítimas da tortura no pau de arara, delineiam a violência cometida pelo “bem do Estado Republicano” contra os “demoníacos comunistas”. Esse sadismo presente nas sessões de interrogatórios nem sempre era ligado à questão da informação, mas, talvez, apenas ligado ao simples dualismo de poder e perversão.

O pau de arara, que para alguns pode ser um meio de transporte, principalmente no Nordeste brasileiro, ou, como o próprio nome indica, uma madeira em que as aves são amarradas para o transporte; dentro do contexto da violência, tem um outro significado: o de um instrumento de tortura. A respeito disso, Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca, autores de um dos primeiros livros a denunciar internacionalmente a tortura no Brasil e a violação dos direitos humanos⁹⁰, inicialmente publicado na França, em 1970, descrevem o objeto como “o instrumento de tortura mais utilizado pelos militares brasileiros: pés e mãos amarrados, o preso é suspenso em uma barra de madeira ou de ferro introduzida longitudinalmente no espaço entre os joelhos e o antebraço” (KUCINSKI; TRONCA, 2014, s/p.). Tal utilização do mecanismo pode ser verificada na fotografia a seguir:



Figura 19 - Cena do filme Arara (1970) de Jesco von Puttmaker mostra o uso do pau-de-arara em um desfile público⁹¹

⁹⁰ Para conhecer mais sobre a obra, indica-se a leitura da reportagem disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/599/um-encontro-da-memoria-com-historia-tortura-nunca-mais>>. Acesso em: 8 out. 2016.

⁹¹ A festa é a formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena, em 5 de fevereiro de 1970. Para conhecer mais, recomenda-se a leitura da reportagem de

Com a finalidade de apurar a verdade sobre a ditadura e a tortura do período em que os militares estiveram no poder no Brasil, no ano de 2012, durante o Governo da Presidenta Dilma Vana Rousseff, foi instalada a Comissão da Verdade. O resultado da iniciativa foi publicado em um relatório dois anos depois, em 2014, três volumes com mais de 2.000 páginas relatando os horrores e mostrando com dados as vísceras do sistema de tortura empregado pelos militares.

A fim de compreender melhor a questão da violência nas prisões brasileiras daquele momento histórico, trechos do Relatório da Comissão Nacional da Verdade⁹² colaboram para a discussão. Nesse sentido, percebe-se a tortura como um elemento já presente no cotidiano das detenções e ao se demarcar que:

O método tradicional de tortura, no Brasil, sempre foi o pau de arara – que, nas delegacias, continuou sendo usado até pelo menos o início da década de 1990. Simultaneamente com o choque elétrico, era o método de trabalho preferido por nove em dez policiais, com cuidados, naturalmente, como o de cobrir os pulsos do preso, que era pendurado com pedaços de cobertor, para não deixar marcas das cordas com que era amarrado (BRASIL, 2014, p. 164).

Novamente, aparece a utilização do pau de arara como instrumento de tortura, uma parte da tradição infeliz do Brasil nas delegacias, assim como outros métodos e utensílios de tortura que simbolizam o pior do ser humano; daquele que tem o poder não só de bater, mas de utilizar a tortura como caracterização do que é certo, já que ele está no lado da lei. É o contrassenso do poder x dor, tortura x humilhação, “defesa do Estado” x defesa do indivíduo, que se resumia ao final em uma batalha dentro das salas de tortura. Até quanto um ser humano pode suportar a violência corporal e mental?

Trazendo como subtítulo *A tortura como um objeto de saber*, o relatório também apresenta como a tortura tornou-se uma espécie de

Laura Capriglione, intitulada *Como a Ditadura ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena*, da Folha de São Paulo de 11/11/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

⁹² Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

disciplina nas aulas ministradas nas Forças Armadas. Verifica-se que o sadismo, a crueldade e a insensibilidade dessas sessões são notórias e engrossam testemunhos e depoimentos de vítimas da monstrosidade do que era ser um preso político ou um preso por subversões, tais como: estar vestindo uma camiseta com referência comunista ou fumar maconha. Vítimas que nunca mais voltaram e voltarão a ser elas mesmas depois das sessões de tortura arquitetadas e ministradas por militares.

Em seus ensaios em torno da questão da violência, uma de suas últimas obras, *Quadros de Guerra*, Judith Butler pergunta: quando a vida é passível de luto? (2015), dispõe sobre o valor das vidas perdidas e o luto a partir da Guerra do Iraque, que promulga uma política neoimperialista propagada pela Era George W. Bush. A autora explica que a posição soberana do sujeito a partir de uma postulação do Estado é que “concebe” o poder de violar o outro.

A violência do Estado com frequência se articula por meio da postulação do sujeito soberano. O sujeito soberano se configura precisamente não como aquele que é afetado pelos outros, não como aquele cuja violência permanente e irreversível representa a condição e o horizonte de suas ações. Essa posição soberana não só nega sua própria condição construtiva de violável como tenta, igualmente, ressituar a violação no outro, como efeito de ter-lhe feito mal e tê-lo exposto como alguém, por definição, violável. Se o ato violento é, entre outras coisas, uma maneira de ressituar a capacidade de ser violado (sempre) em outro lugar, ele faz parecer que o sujeito que perpetra a violência é impermeável a ela. A realização dessa aparência converte-se em um objetivo da violência; uma pessoa situa a violação no outro violentando-o e, em seguida, tomando o sinal da violação como a verdade do outro. A moralização específica dessa cena tem lugar quando a violência é “justificada” como “legítima” e mesmo “virtuosa”, muito embora seu objetivo primordial seja assegurar um efeito impossível de domínio, inviolabilidade e impermeabilidade por meios destrutivos (BUTLER, 2015, p. 250).

Sendo assim, a justificativa da violência do Estado é perpetuada pelo discurso moralizante de que a necessidade da “verdade” permite

legitimar o uso da violência como mecanismo de autoridade governamental.

Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff (2011) trazem por meio de entrevistas narrativas de mulheres que participaram ativamente na luta contra a repressão e sentiram o machismo ao lado daqueles que tinham os mesmos ideais. Na discussão, as autoras esclarecem:

[...] o que se pode observar facilmente é que, desde meados dos anos noventa, emergiu todo um discurso, baseado na memória, que relata feitos, ações, prisões, torturas sofridas nas mãos da repressão do regime militar. Estes relatos, por sua vez, passaram a ganhar cada dia mais legitimidade. Personagens que, durante o período militar, eram desqualificados por serem considerados “comunistas” – mesmo não comungando esta ideologia – passaram a ganhar “status” de heróis. Seus relatos são requisitados, suas memórias são revisitadas (PEDRO; WOLFF, 2011, p. 399).

É possível citar uma das vítimas de tortura da ditadura mais conhecidas pela sua trajetória de vida: a ex-Presidenta do Brasil, eleita por duas vezes consecutivas para governar o país (2011-2016), Dilma Vana Rousseff, que em depoimento prestado em 2001, relatou o que sofreu nas mãos dos seus carrascos: “Ele dava muito soco nas pessoas. Ele começava a te interrogar. Se não gostasse das respostas, ele te dava soco. Depois da palmatória, eu fui pro pau de arara” (BRASIL, 2014, p. 130). Além disso, a mineira Dilma foi presa em janeiro de 1970 por subversão, foi torturada por mais de dois anos enquanto esteve encarcerada nas prisões por onde passou, em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Consta ainda no relatório que, durante as sessões de tortura, o terror não era só físico, mas também psicológico. Consoante a esse aspecto, a ex-Presidenta relembra a fala recorrente de um dos seus torturadores: “Eu vou esquecer a mão em você. Você vai ficar deformada e ninguém vai te querer. Ninguém sabe que você está aqui. Você vai virar um ‘presunto’ e ninguém vai saber” (BRASIL, 2014, p. 320). Para Dilma Rousseff, é difícil explicar as sequelas da violência, sendo impossível de se esquecer, uma vez que ela afirma ainda sofrer as consequências daquela época. Conforme reza a lenda em Brasília, a primeira mulher Presidenta do Brasil dorme de sapatos para estar

preparada para os interrogatórios⁹³. A memória dissipada com o tempo pode até amenizar, mas “as marcas da tortura sou eu. Fazem parte de mim” (BRASIL, 2014, p. 387).

Como a ditadura foi mascarada pela censura e opressão da época, algumas das atrocidades foram reveladas apenas recentemente, com a ajuda da Comissão Nacional da Verdade, e outras, no entanto, ainda estão enterradas nos porões militares.

Lucileide Cardoso (2012), pesquisadora da história da ditadura militar contrapõe as memórias daqueles que estavam no poder e dos que foram massacrados por ele. Cardoso (2012, p. 127) explana sobre os que estavam no poder:

A tortura aparece como temática recorrente nessas memórias, sendo que ao minimizarem o seu impacto e danos na estrutura militar, estão preocupados, na verdade, em formar uma opinião pública a seu favor. Se houve tortura nesse período da história brasileira foi pela necessidade do combate à “subversão”. Para esses memorialistas, a tortura foi decorrência de um estado de guerra, e os exageros cometidos foram de responsabilidade dos órgãos de repressão que tinham autonomia na condução das operações e nos interrogatórios dos presos. Portanto a tortura foi consequência direta da criação de um aparelho de segurança que passou dos limites estabelecidos por uma política decidida nas mais altas esferas do aparelho de Estado. Ao reconhecerem a existência de torturados, não citam nenhum torturador ou mandante de tortura. Tampouco reconhecem que eles próprios presenciaram ou participaram dos interrogatórios. Os militares são quase unânimes em afirmar que a tortura foi decorrente do processo de radicalização das esquerdas, responsável por criar um clima de violência que poderia caracterizar excessos de ambos os lados. A “memória dos vencidos” exageraria nas críticas e na denúncia da tortura sistemática.

⁹³ Referência a reportagem de Paulo Nogueira intitulada *As revelações de Dilma na sabatina*, de 28/07/2014. Disponível em: <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-melhor-de-dilma-na-sabatina/>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

Por conta de discursos memorialistas dos que torturaram e a tentativa de apaziguamento das lembranças vivas dos sobreviventes, é que, conforme analisou Cardoso (2012), prevalecem até hoje manifestações favoráveis à ditadura, sendo perceptível um certo saudosismo por parte daqueles que se subjugaram ao sistema opressor e não tiveram o seu corpo mutilado ou violado em detrimento de uma opinião ou posição política. Em torno da temática, nas considerações de Cardoso (2012, p. 130), a sociedade brasileira, em partes, fica silenciada, devido à

[...] tradição conservadora e conciliadora da sociedade brasileira permitiu que a grande maioria da população apoiasse o golpe de 1964, bem como os arranjos entre os diferentes setores sociais permitiram o processo de transição em 1985. Também se sabe que o momento de maior recrudescimento do regime (1964-1974) foi o período de maior resistência organizada da sociedade e de maior enfrentamento com o poder.

Dessa forma, a resistência veio na hora do forte abuso militar, principalmente nos *Anos de Chumbo* (1968-1974), período majoritariamente (1969-1974) em que o General do exército, o 28º presidente do Brasil, Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), governou. Foram os anos mais complicados para os brasileiros contrários ao golpe. Contudo, esse não era o único fator para que o governo militar fizesse o uso desmedido da violência. Para Butler (2015), “as cenas de tortura são conduzidas em nome da civilização contra a barbárie, e podemos ver que a ‘civilização’ em questão faz parte de uma política secular duvidosa que não é mais ilustrada nem mais crítica do que as piores formas de religião dogmática e restritiva” (BUTLER, 2015, p.192).

No tocante à tortura empregada, durante a palestra dramática, Malina lembra dos escritos de Julian Beck:

O DOPS inflige também cruéis açoitamentos, quebram ossos, amassam dedos, despejam água por tubos plásticos pelas narinas e garganta... Suas vítimas morrem afogadas.

Estes **métodos para obter informações são aplicados não somente aos revolucionários, mas normalmente, a cada dia da semana, a pessoas presas por porte de maconha**: menos de um beque.

Eu fiquei fora da sala, impotente, **prostrado pela minha incapacidade de fazer qualquer coisa, enquanto os gritos dos fumadores torturados me dilaceravam** (MALINA, 2011, p. 13) [sem grifos no original].

Os gritos daqueles torturados, que Beck narrou em suas palavras, não ficaram esquecidos após a expulsão do grupo pelo então presidente brasileiro Médici. A fim de denunciar ao mundo essa selvageria vivida pelos perseguidos pela ditadura, o grupo criou, como já citado no capítulo 3, uma peça coletivamente: *Sete meditações sobre sadomasoquismo político*, e a encenou como testemunho e declaração daqueles cuja a voz fora eliminada nas celas de diversas penitenciárias brasileiras.

Sobre o assunto, Troya (2006, s/p) explica como se deu a prisão dos integrantes do *Living*, e como foram torturados:

Ivanildo Silvino Araújo, de Natal, e Vicente Segura, de Lima, foram torturados. Não como se torturavam os brasileiros implicados de alguma maneira em resistir a ditadura, Mas a "maquininha marrom"⁹⁴ para emitir choques elétricos, ou seja o telefone de campo IT&T usado pelo exército norte-americano para torturar vietnamitas, foi acionada. Eles não foram colocados no pau de arara, nem submersos em água com creolina. Não arrancaram suas unhas, não foram queimados com cigarro, nem tocaram seus dentes. Nada daquilo que era comum acontecer naquele sórdido DOPS aconteceu com o Ivã, nem com o Rocky (Vicente).

Constata-se que, diferentemente de outros encarcerados no DOPS, alguns integrantes do *Living* tiveram um tratamento

⁹⁴ Possivelmente conhecido por “uma máquina chamada ‘pimentinha’, na linguagem dos torturadores, a qual era constituída de uma caixa de madeira; que no seu interior tinha um ímã permanente, no campo do qual girava um rotor combinado, de cujos terminais uma escova recolhia corrente elétrica que era conduzida através de fios que iam dar nos terminais que já descreveu; que essa máquina dava uma voltagem em torno de 100 volts e de grande corrente, ou seja, em torno de 10 amperes; que detalha essa máquina porque sabe que ela é a base do princípio fundamental: do princípio de geração de eletricidade” (ARNS, 1985, p. 35).

diferenciado, mais brando, no entanto, os latinos não tiveram tanta “sorte”. Vicente e Ivanildo, os membros latinos do *Living*, foram subjugados à tortura, contudo, ela não se apresenta em relação à obtenção de informações, mas sim, apenas à prática das técnicas de tortura, como o uso da “maquininha marrom”.

A respeito dessa questão, Troya (2006, s/p) relata que:

Segundo eles, foram interrogados de pé, diante do delegado Tacyr Menezes, como todos nós, um por um. O trato diferente pareceu-nos desde então ter sido de cunho marcadamente racista. Os choques elétricos não foram extremos. Eles não foram dependurados no pau de arara. Nem despídos. Ficaram de pé, 2 eletrodos foram conectados em um dedo da mão e no pênis e a manivela foi acionada. Gritaram, é claro, mas nós não os ouvimos. Diferentemente dos companheiros de cela de Julian e Judith, que ouviram diariamente muitos gritos lancinantes de suas celas no DOPS. Ficamos sabendo quando Ivã e Rocky chegaram e nos contaram.

O referido teórico comenta ainda que o grupo se reuniu em meados dos anos 70 com o objetivo de criar vários espetáculos ligados ao ciclo de peças denominadas *Ciclo de Caim*. Uma delas foi a já citada peça *Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político*, que denuncia “a tortura política em vários países, mas ilustrada por uma estilização do ‘pau de arara’ e denunciando a *School of Americas* onde os Estados Unidos treinavam os policiais e militares torturadores de outros países, sobretudo na América Latina”. Nesse contexto, Troya expõe o uso das técnicas de torturas americanas nos países latino-americanos e, ainda, exemplifica: “Aliás, o delegado do DOPS, Dr. Renato Aragão, advogado, havia nos mostrado, com orgulho, seu diploma recebido nessa mesma escola, nos Estados Unidos” (TROYA, 2006, s/p).

Visando entender melhor a conjuntura em torno da apresentação dessa peça, a exposição de trechos do livro *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*, do americano Professor de História e Cultura Brasileira na Universidade Brown, James N. Green⁹⁵; servirá para mostrar a importância do texto teatral

⁹⁵ Informações sobre o acadêmico James N. Green estão disponíveis em: <http://library.brown.edu/openingthearchives/?page_id=235>. Acesso em: 19 ago. 2016.

naquela época. Na foto da apresentação, o pau de arara se torna centro da cena, não mais apenas um acessório, ele compõe, junto ao prisioneiro, o âmago da construção cênica, assim foi a tortura na ditadura, uma antagonista.



Figura 20 - Cena de Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político⁹⁶

A respeito disso, o historiador e professor da História do Brasil Carlos Fico, no prefácio da obra de Green, explica que

Uma das questões centrais de *Apesar de vocês* é a **tortura**. Quando **descreve a encenação que o grupo The Living Theatre fez, na primavera de 1974**, de uma sessão de choques elétricos contra uma vítima em um pau de arara, James Green **projeta o leitor na plateia do Madison Square Garden, em Nova York, e o leva a experimentar o mesmo impacto dos que lá estiveram**. Talvez o maior erro cometido pelas Forças Armadas brasileiras tenha sido seu envolvimento, pela primeira vez de modo sistemático, na repressão política, especialmente por causa do recurso à tortura. A indignação diante da tortura impeliu pessoas que, não fosse por ela, talvez não tivessem se mobilizado na luta contra a ditadura militar. As denúncias contra a tortura alteraram as relações entre o Brasil e os Estados Unidos e também **turvaram a imagem algo idílica do país: no lugar da bossa e da**

⁹⁶ Fonte: Arquivo pessoal de Toby Marschall, sem data.

sensualidade tropical, o opróbrio da sevícia.

Nada mais oposto ao mito da pacificidade, da cordialidade (GREEN, 2009, p. 12) [sem grifos no original].

Constata-se que a imagem da tortura na ditadura no Brasil ficou difundida com a ajuda da peça, e a associação do governo brasileiro com a tortura, que antes era pouco conhecida pelas pessoas, ficou ainda mais evidente.

Carlos Fico também explana como a questão da tortura no Brasil, país exótico aos olhos do estrangeiro, foi abordada por Green (2009) levando o leitor a compreender como ela foi exposta e denunciada pela apresentação do *The Living Theatre* nas ruas de Nova Iorque, centro cultural do continente americano e, depois, na Europa. Até então a mídia internacional desconhecia ou ignorava a questão da tortura em território brasileiro, já que antes estava mais ligada a “temas políticos e da defesa da liberdade de expressão, de imprensa e do direito de associação sob a ditadura” (GREEN, 2009, p. 77). Isso explica a falta de informações nos Estados Unidos sobre o que acontecia no Brasil, nos anos de 1965-1969, “mesmo quando redigidas por acerbos críticos do regime, condenavam a natureza arbitrária do governo militar mas não mencionavam a tortura como política governamental sistemática” (GREEN, 2009, p. 77). O que colaborou para a mudança foi que,

[...] em 1970, um punhado de acadêmicos e exilados havia reunido várias dezenas de assinaturas de figuras religiosas e estudiosos eminentes para denunciar as torturas no Brasil. A prisão do Living Theatre no ano seguinte representou apoio de liberais de classe alta, estrelas de Hollywood, intelectuais de esquerda e políticos liberais. Embora a polícia não tivesse maltratado Beck e Malina durante a detenção, a campanha internacional assemelhou a situação deles à de outros presos nos cárceres brasileiros. Ao regressarem aos Estados Unidos, **eles cumpriram a promessa feita aos presos políticos de espalhar a notícia sobre a situação no país.** Durante vários anos após o fato, deram entrevistas em que denunciavam a natureza repressiva do governo brasileiro. Igualmente, apoiaram os esforços do *Brazilian Information*

*Bulletin*⁹⁷ e de outros grupos na denúncia da repressão política no Brasil (GREEN, 2009, p. 365) [sem grifos no original].

Dessa maneira, a promessa do *Living*, principalmente de Judith e Julian, de levar ao mundo a vileza da tortura nas cadeias brasileiras, e ainda as revelações de outros grupos acerca do que estava acontecendo no Brasil, colaboraram para que o país fosse alvo do olhar internacional.

Observa-se que o *Living* sempre usou a arte como forma de divulgação das mazelas sociais, exemplo disso, foi a já citada peça *Paradise Now!* que focalizava a violência das guerras. Malina explica na Palestra que “O *Living Theatre* veio ao Brasil porque artistas brasileiros pediram que apoiássemos a luta pela liberdade num país cuja situação descreviam como desesperadora. Aceitamos, pois já é hora dos artistas começarem a oferecer o seu saber e o poder da sua arte aos danados da terra” (MALINA, 2011, p.14).

O efeito dessa arte revolucionária foi o suficiente para que fossem alvo da perseguição política instaurada no Brasil no governo ditatorial e presos. Em torno desse triste episódio, Green (2009, p. 365) esclarece que:

Seja qual for a verdade sobre a acusação de posse de maconha, o verdadeiro crime do *Living Theatre* foi ter abalado os alicerces da vida brasileira contemporânea. O governo não costuma aceitar desafios com tranquilidade, e, por se tratar de uma ditadura sem controles, o puritano regime

⁹⁷ Sobre o *Brazilian Information Bulletin*, Green (2004) explica que além do grupo que formou o Comitê Contra a Repressão no Brasil – Carib nos Estados Unidos, havia um outro grupo chamado “os American Friends of Brazil, começou a publicar o *Brazilian Information Bulletin*, em Berkeley, em fevereiro de 1971. Esses grupos se tornaram os dois polos de apoio para os ativistas da solidariedade ao Brasil. O *Brazilian Information Bulletin* foi fundado por um pequeno grupo de residentes da baía de São Francisco, que incluía os voluntários dos Corpos da Paz, ativistas da Igreja, estudantes brasileiros e exilados políticos, entre eles Anivaldo Padilha, um jovem líder da Igreja Metodista que, como Marcos Arruda, havia sido preso e torturado no Brasil em 1970. O Boletim, de 12 páginas, foi enviado para as bibliotecas das universidades, para os jornalistas da grande imprensa que cobriam Brasil ou América Latina e para uma lista de assinantes. Um rol oficial de patrocinadores, incluindo professores universitários, deu à publicação um tom acadêmico” (GREEN, 2004, p. 23).

militar pode perfeitamente dar-se ao luxo de ignorar a opinião pública mundial.

Nota-se que, devido à sociedade brasileira possuir bases patriarcais enraizadas e com marchas religiosas em nome da família e dos bons costumes, aceitou-se no país, quase que pacificamente, a ditadura, por isso o *Living* causou tanto desconforto, ainda mais no interior de Minas Gerais, celeiro do patriarcado.

Em consonância com o exposto por Green (2009), Malina (2011) expõe que a arte do *Living* é o que causou a prisão do grupo. “A ira das forças da repressão. Estamos somos [sic] acusados de subversão e de tráfico de drogas. Não estamos sofrendo como sofrem milhões de pessoas neste país, diariamente torturados pela fome, mas somos prisioneiros por lutado pela vida e contra a morte” (MALINA, 2011, p. 14). Entretanto, mesmo antes de denunciar a tortura, havia algo mais forte que acontecia no Brasil e que era escondido por toda uma mídia e um governo: a fome. O *Living* também se atentou a isso e incomodou uma sociedade elitizada que queria ir ao teatro para manter o *status quo* de ser culturalmente conhecedora da arte contemporânea, mas que não tinha interesse em denúncias sociais, uma característica, infelizmente, ainda muito vivenciada atualmente em certos contextos.

Green (2009), que entrevistou Malina no ano de 2002, reporta essa passagem em seu livro. Nela, a fala de Malina é sobre o resultado de todo processo da prisão e da expulsão:

Quando saímos da prisão, perguntamos aos prisioneiros que tinham ficado: “O que podemos fazer por vocês? Somos um grupo teatral pobre; não podemos mandar dinheiro. Isso seria o principal, naturalmente, mas, como não podemos mandar dinheiro, o que podemos fazer?”. Todos responderam: “Digam a todo mundo como são as coisas aqui. Mostrem o que estão fazendo conosco”. Por isso desenvolvemos uma peça chamada *Seven mediations on political sado-masochism* [Sete meditações sobre sadomasoquismo político], na qual uma cena é uma reconstituição de tortura policial muito comum naquela prisão em que ficamos, junto com muitas outras pessoas no Brasil na época (GREEN, 2009, p. 414).

Mas a arte não pôde ser calada, nem mesmo em função da prisão. Enquanto estavam detidos na Colônia Penal de Ribeirão das Neves, parte dos integrantes do *Living* que estavam presos lá, encenou a peça: *Sonhos dos Prisioneiros*, enquanto o casal Beck ficou preso na sede do DOPS. Malina descreve em 25 de julho de 1971: “Faz exatamente um ano desde o dia em que, cheios de esperança, chegamos ao Brasil. Preparo-me para a audiência. Ao entrar no Fórum de Ouro Preto, caminhamos no meio de rostos familiares. Todo mundo estava lá: Sérgio Mamberti, Vivian Mahr⁹⁸, Ruth Escobar, Ilion, Elizabeth Bishop⁹⁹, Paulo Augusto...” (MALINA, 2011, p. 14).

Essas lembranças de Judith ficam expressas nas falas da palestra acerca da esperança e o carinho dos amigos que conheceu nesse ano em que esteve no Brasil. Também fica marcada a tristeza, advinda do cárcere e da realidade das prisões feitas pela ditadura, que deram o roteiro para a apresentação, em terras estrangeiras, da peça-denúncia, *Sete meditações sobre o sadomasoquismo político*:

A representação do Living Theatre, assim como a cena de tortura reconstituída por Boal em *Torquemada*¹⁰⁰, oferecia uma reconfiguração simbólica do corpo brasileiro, ou neste caso do corpo masculino. Nessas representações, já não se trata de um lugar de prazer sensual em areias brilhantes sob um sol radioso. Ao contrário, o corpo se torna receptáculo de comportamento sádico, quase inexplicavelmente violento. Corpos bronzeados que se encaminham para o mar se transformam em corpos prostrados e emasculados que gritam de dor. O revolucionário torturado, motivado pelo idealismo e pelo comprometimento político, é tratado com desumanidade abjeta. Uma nova imagem se fixara na constelação de representações do Brasil que circulavam nos anos 1970 (GREEN, 2009, p. 417).

Nesse contexto, a imagem exótica agora não tinha mais espaço no cenário teatral, agora o elemento principal era o valente, o político,

⁹⁸ Atriz e esposa de Sergio Mamberti, falecida em 1980.

⁹⁹ Poeta americana (1911-1979) que viveu no Brasil no período de 1951 a 1970.

¹⁰⁰ A peça tem como principal tema a tortura, foi escrita por Augusto Boal, iniciada em fevereiro de 1971, após ele ser sequestrado, torturado e ficar preso por meses pela DOPS e finalizada após o seu exílio.

aquele que grita, que geme, que agoniza, que suporta a violência e não cede o seu espírito nas mãos dos seus inquisidores.

Green (2009) explica que a peça era contestadora e carregava o “espírito do teatro de confrontação” (GREEN, 2009, p. 421), que ao final da apresentação indagava à plateia: “‘O que podemos fazer?’ até encontrarem alguém disposto a entrar numa conversa sobre soluções para os problemas esboçados durante o espetáculo” (GREEN, 2009, p. 421). Inclusive o cartaz da peça intensifica a questão da tortura e a confrontação que vem para explicitar a violência como ferramenta usual do regime ditatorial.

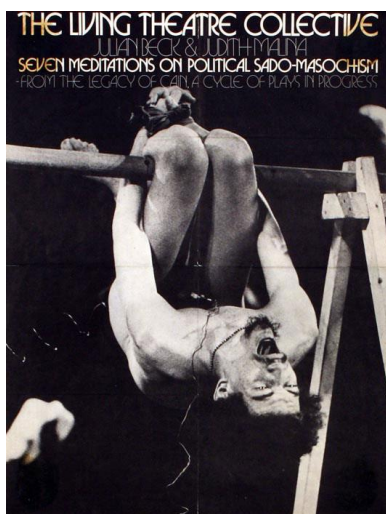


Figura 21 - Cartaz da Peça Sete meditações sobre o sadomasoquismo político¹⁰¹

Verifica-se que a representação do rebelde masculino foi uma escolha devido aos olhares revolucionários da época, que tinham na figura do socialista Che Guevara um ser emblemático na luta contra a perseguição e opressão de ideais.

Ao preferir seguir um meta-roteiro que glorificava o rebelde masculino, a cena do pau de arara apresenta uma galharda figura masculina, que resiste até o amargo fim apesar de sua

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.ernestodesousa.com/espolio/?p=2128>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

vulnerabilidade (tal como resistiu Che no relato mítico de sua história). Enquanto o corpo do homem é exposto, violado e sofre dor extrema, nenhum dos camaradas é traído. A pessoa torturada não revela informações que comprometam a revolução. Apesar de toda a sua vulnerabilidade, ele permanece sendo um “verdadeiro” revolucionário (GREEN, 2009, p. 416).

Infelizmente, apesar de toda tentativa de alertar o mundo sobre a violência no período ditatorial, somente com a publicação do livro “*Brasil: Nunca mais*”, em 1985, é que realmente a tortura começa a ser posta em evidência nos veículos internacionais de comunicação, pois esse livro reúne o relatório de cinco anos de atrocidades.

Mais para a parte final da palestra dramática, Malina relembra o interrogatório sofrido no Fórum em Ouro Preto, quando o juiz a questionou sobre sua relação com bebidas, fumo e baralho. Para ela, tudo era sem sentido, até que a pergunta de quantas vezes tinha sido presa lhe foi feita:

CECILIA/MALINA: Respondi que umas sete ou oito vezes.

ZECA/JUIZ: Ele me perguntou por qual motivo.

CECILIA/MALINA: Disse-lhe que tinha sido na luta pela igualdade racial.

ZECA/JUIZ: Perguntou-me se tinha cumprido pena.

CECILIA/MALINA: “De trinta dias”, respondi.

Quando retirei da mesa minhas tremulas mãos, caí no mundo real.

Entreí noutra sala onde não havia sorrisos, somente rostos hostis (MALINA, 2012, p. 16).

Para Judith, as questões culturais e sociais a levaram várias vezes para a prisão, principalmente na era do Macarthismo americano, mais tarde, pela ousadia para a época, na Itália, e, adiante, por questões políticas, no Brasil. Como lembra Sergio Mamberti, “Quando o Living foi preso, em 72 [*sic*], a polícia dizia que era porque eram maconheiros, mas vejo essa prisão como política. Eles foram denunciados por um padre de uma comunidade perto de Ouro Preto¹⁰²”.

¹⁰²Entrevista cedida à Clarisse Duro Goldberg. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/alternet/zine/cal104.html>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

Na concepção dos que vivenciaram o tempo da ditadura, não há dúvidas de que a prisão do *Living* não foi por serem adeptos ao uso da maconha ou por cultivarem a droga em casa, e sim pelo que eles representavam: um grupo de cabeludos adeptos a viver em comunidade, que discursava sobre a liberdade, quando essa era almejada, não concedida.

Malina (2011, p. 16) em suas memórias transcritas para a palestra, junto com os dados da prisão, expõe, na fala do General, a sentença brasileira e sua consequente expulsão:

Nos primeiros dias de julho do corrente ano foram presos, em Minas Gerais, componentes do grupo teatral internacional Living Theatre, acusados de crime capitulado no artigo 281 do Código Penal.

Sua prisão determinou o surgimento de protestos em várias partes do mundo, atribuindo ao governo brasileiro conduta inamistosa para com a classe teatral, o que tem sido explorado por inimigos da Pátria em campanha difamatória que empreendem contra o Brasil.

Essa campanha tem sido estimulada pelos próprios integrantes do grupo Living Theater, através de declarações encaminhadas à imprensa internacional, o que constitui crime contra a segurança nacional.

Entendo que tal comportamento torna a presença dos alienígenas presos em Minas Gerais absolutamente perniciosa aos interesses nacionais, o que os faz passíveis de expulsão na forma do artigo 100 do decreto n. 66.689 de 11 de junho de 1970.

Acrescento que qualquer atraso em sua libertação devido ao constrangimento do processo criminal em curso, pode estimular a campanha dos interessados em denegrir o bom nome do Brasil.

Assim, constata-se que a maior alegação para a expulsão do grupo do Brasil seria a difamação da imagem do país, que ficou manchada internacionalmente enquanto esteve preso, sendo que os telegramas e o manifesto de Julian e Judith, publicados no *Le Monde*, chamaram a atenção justamente para o que a repressão queria evitar. Com os olhos atentos para o sistema prisional brasileiro, o mais fácil foi a expulsão dos membros do grupo. Em uma pesquisa nos Diários Oficiais da União - DOU, foi encontrada a publicação de 30/07/1971, do

decreto de 27/09/1971 expulsando os membros do *Living* do território brasileiro:

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 102 do Decreto nº 66.689, de 11 de junho de 1970, e tendo em vista o que consta do processo nº 58.283, de 1971, do Ministério da Justiça, resolve

EXPULSAR DO TERRITÓRIO NACIONAL:

Na conformidade do artigo 100, combinado com os artigos 103 e 108, ambos do Decreto nº 66.689, de 11 de junho de 1970.

Vicente Segura, de nacionalidade peruana, Sergio Godinho, de nacionalidade portuguesa, Sheila Mary Charlesworth, de nacionalidade canadense, Pamela Badyk, de nacionalidade australiana, Birgit Knabe, de nacionalidade alemã, Hans Schano, de nacionalidade austríaca, Luke Theodore, James Anderson, Roy Harris Levine, Thomas S. Walther, William Lawrence Howes, Judith Malina Beck e Julian Beck, de nacionalidade norte-americana.

Brasília, 27 de agosto de 1971;
150ª da Independência e 23ª da República.

Emílio G. Médici
Alfredo Buzaid

Figura 22 - Recorte do DOU de 30/07/1971¹⁰³

A partir de tais lembranças, Wolff (2015, p. 986-987), contempla em palavras a exatidão dos sentimentos vivenciados naquele contexto:

Pedaços da alma, pesadelos, vergonha, raiva, sensação de impotência, desespero, esperança, solidariedade, são emoções que comunicam, no discurso, mais que palavras e pensamentos racionais. Ao ouvir/ler essas lembranças, nosso corpo compreende através de arrepios, lágrimas, risos nervosos, suor frio, desconforto, ternura. Dá vontade de abraçar, segurar a mão, expressar mais com o corpo também que com palavras, os sentimentos despertados por estes testemunhos.

¹⁰³ Em busca do ato da expulsão, encontrou-se no Diário Oficial da União – DOU, na Seção I, Parte I do dia 30 de Agosto de 1971, os decretos do Ministério da Justiça do dia 27 de Agosto de 1971, a homologação da expulsão do *Living*.

Mas esses testemunhos, talvez por essa força corporificada em sensações e reações, fizeram política, tiveram e têm ainda agência. Espero que continuem tendo essa capacidade de fazer as pessoas compreenderem de uma forma mais profunda, não menos política, não menos “consciente”, que nunca mais nunca mais nunca mais nunca mais nunca mais podemos permitir que essas coisas aconteçam.

Nunca mais!! Nunca mais!! É necessário lembrar, sentir, explorar sentimentos fúnebres e soturnos para compreender, para que nunca mais aconteça, para que o passado daqueles que foram torturados ou assassinados não seja esquecido ou mascarado por alguma falsa nostalgia. A partir dessa força motivacional, o coro da encenação, em Ouro Preto, canta “Inspirar. Estudar. Organizar. Expirar. Mobilizar. Amar. Agir” (MALINA, 2011, p. 17). São os verbos de ação para aquele momento e para toda caminhada do *Living*, que, ao final, não se rendeu: “Insurgir da prisão, do teatro, para o mundo” (MALINA, 2011, p. 17). Uma insurreição dos gritos da cadeia para os gritos no palco, denunciando a barbárie brasileira.

A Palestra Dramática revela detalhes, recordações, memórias, anotações e poemas do período em que Judith, Julian e outros integrantes do *Living* estiveram no Brasil. Dessa passagem, percebe-se o quanto contribuíram para o cenário teatral mundial e também o quanto eles aprenderam ao desenvolver técnicas teatrais nas plateias brasileiras. Apesar do final pesaroso da experiência do grupo, Malina deixou para um manifesto da luta dos que buscam a liberdade, e o silêncio daqueles que foram calados, como um grito de justiça que ainda pode ecoar:

[...] a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso [...] parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de *escrita*, *escritura*, *inscrição* quando tentamos pensar em memória e lembrança (GAGNEBIN, 2009, p. 111).

Atualmente, a maioria dos diários da artista estão disponíveis ao público por meio de publicações de editores particulares ou nos Arquivos Públicos da Biblioteca Pública de Nova Iorque, na seção *Billy*

*Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts*¹⁰⁴, que reúne os manuscritos dos seus diários, “cadernos” e outros arquivos referentes ao *Living*. No entanto, no diário, em terras mineiras, ela confidencia: “O Estado de Minas publica a primeira parte do meu diário da prisão. Apesar de toda editoria e trabalho, este é, na verdade, o meu primeiro diário que vejo publicado. Como parece esquisito em português. E como é sentimental!” (MALINA, 2008, p. 147).

O processo, que se iniciou em anos de escrita e se tornou público no Brasil, tomou um outro rumo a partir dessa publicação, pois possibilitou que ela dispusesse os seus diários como fonte de pesquisa. O desencadeamento do pedido da publicação do seu diário fica evidente em sua escrita:

Paulo Narciso, do Estado de Minas, me faz uma visita. O jornal quer começar a publicar o meu diário, mas Antônio está sem tempo para traduzi-lo. Concordo em deixar que outra pessoa o faça. Enquanto ele está aqui, o dr. Renato vem dizer que chegou um telegrama da Itália; entrega-o a Paulo Narciso, e assim, conseguimos saber o que é. Diz que estamos trabalhando pela paz e pelo amor, e é assinado por Pier Paulo Pasolini, Nanda Pivano, Franco Quadro, Alberto Moravia e Bernardo Bertolucci. Sonho com a Itália. Mas não sonho demais. Ainda estou sonhando com o Brasil. À tarde, Julian e eu trabalhamos juntos (MALINA, 2008, p. 144).

Observa-se que os dias se passaram, mas o seu trabalho não parou. “Agora, não me importava voltar a 1952, ao velho diário, quase uma fuga para um passado mais cômodo” (MALINA, 2008, p. 147). A questão da reescrita sempre povoou as horas de Malina, um novo olhar para uma peça antiga, um poema, sobre as lembranças: “As páginas de meu diário, depois que estive tanto tempo sem elas, aparecem-me completamente incoerentes e confusas. Só depois de muito tempo, aprenderei a navegar por elas novamente” (MALINA, 2008, p. 123).

No dia 20 de julho de 1971, a ativista escreve suas memórias de uma data longínqua em seu diário:

¹⁰⁴ Acervo para consulta disponível em: <<http://archives.nypl.org/controlaccess/22964?term=Malina%2C+Judith%2C+1926-2015>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

Trabalhei muito à noite, à luz de uma lanterna. Completei 15 páginas, inclusive o longo retrospecto da Páscoa até o solstício de inverno [21 de dezembro] de 1952. Céus! Quando autopiedade eu sentia na casa dos meus 20 anos! Como era pequeno o controle sobre minhas emoções, embora eu soubesse e sempre afirmasse, intercaladamente, que o importante era o trabalho de teatro, Julian e Garrick. (MALINA, 2008, p. 124)

Depreende-se que Judith pensa no teatro, no passado, nos seus filhos Garrick e Isha, dribla suas emoções e coloca as palavras no papel, pois sabe que as palavras escritas perdurarão. Mas há momentos em que, conforme suas próprias palavras, “acordo às sete horas e começo a trabalhar no diário. É difícil retroagir no tempo e reviver velhas mágoas e velhas alegrias, interessar-me profundamente por pessoas que morreram há tanto tempo, por problemas há muito resolvidos, por lágrimas há tanto tempo esquecidas” (MALINA, 2008, p. 146). Ainda que no silêncio da cela, a memória é ativada e nela surgem as lembranças, que se cristalizam na caligrafia de Malina, conforme retratado na imagem abaixo:



Figura 23 - Judith Malina na prisão, em Belo Horizonte¹⁰⁵

¹⁰⁵Disponível em:<http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/04/18/interna_gerais,638921/a-arte-e-a-cultura-atras-das-grades.shtml>. Acesso em: 7 ago. 2016.

Em relação à filha Isha, que na época estava com quatro anos, Malina (2008, p. 64) narra sobre a separação: “Isha ficou pulando em redor da gente e pedia que lhe garantissemos que não iríamos embora novamente. Isso foi a pior coisa para mim: ter-lhe prometido, levemente, que ficaríamos, ter-lhe feito a promessa de que, daquele momento em diante, estaríamos sempre juntos”. O que não pode ser cumprido e a quebra dessa promessa “[...] pesava sobre mim. Ainda pesa” (MALINA, 2008, p. 72). Esse peso difícil de suportar fez com que Judith se aprofundasse mais nos escritos: “Choro, de novo, ao escrever isso. Agora é noite. O dia passou rapidamente depois que Isha se foi. Foi um dia cheio de trabalho e não um dia de longas horas dentro da cela” (MALINA, 2008, p. 94). A sua postura frente a toda situação, presa em um país estrangeiro e, ainda, longe da filha pequena, era preocupante; no entanto, sua tristeza, então ligada à distância, se transformava em energia e esperança. Isha, filha de uma criação não convencional lhe proporcionava isso:

Por isso ela veio ao DOPS. Sua inocência alegrou os corredores onde fomos encontrá-la. Ela estava plena de sorriso, era toda doçura. Mas sabia de tudo, tudo. Sabia que não podíamos voltar com ela. Sabia que não era por nossa vontade que não podíamos. E ela entendia o que era aquele lugar. Isha revelou-se muito mais corajosa do que ousávamos esperar e, ao invés de lhe darmos forças, ela é que nos deu coragem (MALINA, 2008, p. 94).

Verifica-se que os dias na prisão mineira foram árduos para essa mulher. O primeiro banho, por exemplo, foi após uma semana, o primeiro passeio externo da cela após 12 dias, “Julian e eu tivemos permissão de conversar muito tempo no pátio. Em 12 dias, foi a primeira vez em que eu estive à luz do sol. Falamos esperançosamente acerca do futuro e isso deteve as lágrimas um pouco” (MALINA, 2008, p. 94). Uma combinação de fé e lamúria eram o pano de fundo das expectativas do casal em adquirir a liberdade. Uma das partes mais intensas no seu confinamento é quando ela expõe suas emoções:

Mas a prisão nos faz sentimentais, porque a consciência da separação nunca se ausenta, e o preso é invadido por um enorme anseio. Não apenas pela família e os amigos, mas também pelas coisas mais simples... o anseio pelos detalhes da vida... um passeio pela rua... a liberdade de fazer o que lhe der

na veneta... ir ali tomar um cafezinho... estar a sós. Este imenso sentir que os brasileiros expressam por meio desta maravilhosa palavra, “saudade”, para a qual todas as traduções em inglês são impróprias. Se há muita brandura no meu diário talvez seja porque, na situação em que estou, não me deixo tomar pela irritação. Eu poderia ficar muito irritada, e tenho muita coisa com que me irritar, mas reprimo a ira, porque aqui, neste momento, ela seria inútil e me frustraria. No fórum, eu a senti mais do que na cela. Paulo Narciso escreve uma introdução para o meu diário na prisão, e é comovente, muito literária e de elevada moral (MALINA, 2008, p. 148).

Nesse sentido, a mulher alemã, judia e mãe mostra-se sensível em seu calvário. Em sua reflexão ela sabe que raiva e irritação não trarão frutos positivos. Por isso delineou em seus versos nos seus diários a sua verdadeira força: a de não desistir e resistir à depressão de longas horas de privação. Para Judith, estar longe do companheiro, Julian Beck, era uma das penalidades do cárcere que era mais penosa, pois os dois dividiam suas crenças religiosas, ambos eram judeus, e também compartilhavam o seu amor pelas artes.

Julian, além de dedicar a sua vida ao teatro, foi pintor e, como Judith, também atuou no cinema a fim de arrecadar dinheiro para o grupo. O seu papel mais famoso foi Tirésias, no filme do diretor italiano Pier Paolo Pasolini, intitulado *Édipo Rei*, de 1967. Por outro lado, Malina, no cinema, ficou conhecida pelo papel da avó excêntrica da *Família Adams* (1991), também atuou no filme *Um dia de cão* (1975), ao lado de Al Pacino, e em *Tempo de Despertar* (1990), contracenando com Robert De Niro e Robin Willians, entre outros.

Beck e Malina formaram um casal unido em vários sentidos: “Julian é exemplar. Vejo-o conversando no pátio com os presos, a todos inspirando com sua seriedade. Porém, olho-o com tristeza quando ele procura me fazer sorrir, e mais tarde, sinto culpa por tê-lo decepcionado” (MALINA, 2008, p. 118). A cumplicidade do par sempre marcou a arte desenvolvida por ambos em seus escritos, poemas ou em quadros: o amor resplandecia.

Em meio ao movimento da contracultura e à liberdade sexual vigente nos anos 60 e 70, o casal Beck, como ficou conhecido no Brasil, era bem expressivo na maneira de se comportar, o que causou um grande impacto por onde passava. Como fica marcado na apresentação *Why Are We Afraid of Sexual Freedom* – título oficial da peça *The Love*

Play, parte de um *workshop* em Barcelona no verão de 1977 – com o detalhe para as crianças que assistiam à encenação e, assim, se transformou uma geração inteira.



Figura 24 - *Why Are We Afraid of Sexual Freedom* (1977)¹⁰⁶

O lema da liberdade sexual era uma bandeira dogmática para eles. Fato que fica evidente na fala transcrita e assinada pelos dois:

O principal tabu estreitamente ligado à violência é o tabu sexual. Para pôr fim à violência temos de destruir o tabu sexual.

O trabalho de libertação da repressão sexual deve ser paralelo a todo o trabalho revolucionário, ao longo de todas as etapas da revolução. A certo ponto, nenhum progresso é possível sem abolir as leis comuns que paralisam sexualmente o homem natural. Esse momento surge, precisamente, quando se encara o problema fundamental da violência (BINNER, 1976, p. 195).

O contexto brasileiro de repressão da livre expressão na ditadura colaborou para a sua perseguição pela polícia brasileira. Eles eram

¹⁰⁶ Fonte: Arquivo pessoal de Toby Marshall.

vistos como hippies que usavam drogas e banalizavam o sexo. No seu diário fica evidenciado esse assunto:

Os jornalistas demonstravam mais interesse por nossa vida sexual do que pelas razões de nossa prisão. Brandiam na frente da gente o imundo artigo da *Veja*, faziam perguntas sobre esta “revolução sexual” que a *Veja* apresenta, tão sensualmente, como o tema central de nosso trabalho.

Os jornalistas me chamaram para onde o Julian estava sendo entrevistado. Estávamos todos ali no corredor apinhado de gente, numa terrível confusão.

“Se ele quisesse dormir com outra mulher você aprovaria?”

Eu disse: “A santidade do amor une as pessoas, mas se a santificação do corpo não uni-las, então eu não penso que a lei deveria atá-las.”

O que eles entenderam? Sabiam o que eu queria dizer? Às vezes. Acho que sabiam porque a obscenidade desapareceu deles – talvez porque eu sei (em meu tosco português) palavras como “santificação”, mas talvez mais do que isso foi comunicado (MALINA, 2008, p. 52).

Tytell, em *The Living Theatre: art, exile and outrage* (1995), descreve em detalhes a onda da liberdade sexual e sua manifestação dentro do grupo, relatando a vida sexual do casal Beck, que vivia um casamento aberto. No Brasil, o tema causa estranheza e certo desconforto a quem vive nos tatames da ignorância que reinava em plena ditadura. A revista *Veja* nº 0149, de 14 jul. 1971, se limitou a propagar ainda mais esse olhar recriminador alusivo à liberdade sexual.

Em relação à maconha – o motivo supostamente real da prisão do grupo –, fica evidente que foi uma armação para seus integrantes serem presos. Ainda que alguns de seus membros fossem usuários, e que provavelmente tivessem *cannabis* nas dependências da casa onde o grupo vivia coletivamente, o que instiga uma visão mais apurada é a forma como foi encontrada a erva “maldita”:

Disseram-nos que ela tinha sido desenterrada de bem debaixo de nossa casa. Mostraram-nos fotografias de policiais e cães com os pacotes

descobertos, mas não parecia com a nossa casa. Em certo lugar estava escrito em inglês: “OLHE” Julian diz que isso prova que não fomos nós, mas sim nossos inimigos que colocaram a maconha lá. Enterraríamos uma coisa e logo depois indicariamos onde ela estava? O que é isso? O que quer dizer? (MALINA, 2008, p. 78).

É notório que esse acontecimento foi manipulado para que o grupo fosse realmente preso e que não participasse do Festival de Inverno de Ouro Preto. Acerca do acontecimento, narra: “ouvimos a rádio Inconfidência, que fala mentiras de modo vulgar: ‘Judith e Julian’, anunciaram, ‘são acusados de vender maconha, seu grupo é acusado de fumar no Festival de Inverno, que deve ser chamado de Festival da Maconha’” (MALINA, 2008, p. 78).



Figura 25 - Judith e Julian (Jornal Estado de Minas)¹⁰⁷

¹⁰⁷ Foto disponível em: <<http://www.jornalismo.ufop.br/lampiao/judith-malina-primeiro-ato-em-ouro-preto/teatro-grupo-de-teatro-living-theatre/>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

A prática da ditadura em prender artistas por porte ou uso da maconha era quase um emblema, casos como do *The Living* não foram isolados. Uma prisão semelhante ocorreu em Florianópolis em 1976, com Gilberto Gil. O cantor estava em turnê apenas dois meses com o grupo *Doce Bárbaros*, composto por Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso, quando no dia do show o grupo foi acordado com a revista da polícia e Gil foi preso por possuir um baseado, um cigarro de maconha. Ainda preso, Gil foi liberado para apresentação do show e depois voltou a ser encarcerado. A sua prisão e julgamento foram amplamente divulgados e sua sentença foi a internação em uma clínica psiquiátrica para se tratar do vício.¹⁰⁸

Em relação à prisão dos integrantes do *Living*, muitas teorias existem sobre o porquê da prisão, mas nenhuma foi comprovada. Todavia, ficou nos documentos do DOPS o motivo: subversão.

Estávamos de novo naquele movimentado corredor do DOPS. Meu estômago começou a embrulhar, de medo, quando o homem escrevera “suspeita de atos de subversão” em nossas fichas. Aquela coisa toda me abalou. Disseram que havia três quilos de maconha. Disseram que tinha sido desenterrada nos fundos de nossa casa. Comecei a ter vômitos de medo (MALINA, 2008, p. 75).

Como não sentir calafrios e não se esmorecer nessa situação, quando Malina sabia o que um governo repressor poderia fazer? Ela tinha ouvido as histórias de tortura e de como os artistas estavam sendo perseguidos. Na entrevista concedida ao autor e diretor teatral Gerald Thomas, em 2008, quando ele a interroga sobre sua passagem pela prisão, Judith Malina é veemente: “Nada vai tirar aquilo da minha memória. Foi horrível, por isso esse diário da prisão é importante¹⁰⁹”. A

¹⁰⁸ Para conhecer mais sobre a prisão de Gilberto Gil em Florianópolis, indique assistir o vídeo com relatos da prisão: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j6dvh3rJhWI>>. Acesso em: 9 out. 2016. E o vídeo com o julgamento, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CRzYcDz6LuE>>. Acesso em: 9 out. 2016. Outras informações: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.fotos-historicas-o-julgamento-de-gilberto-gil,11341,0.htm>>. Acesso em: 9 out. 2016.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://geraldthomasblog.wordpress.com/2008/10/04/7911/>>. Acesso em: 5 out. 2015. E também <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410200806.htm>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

seriedade da situação vivida pelos membros do *Living* transparece nas faces de Malina e Beck:

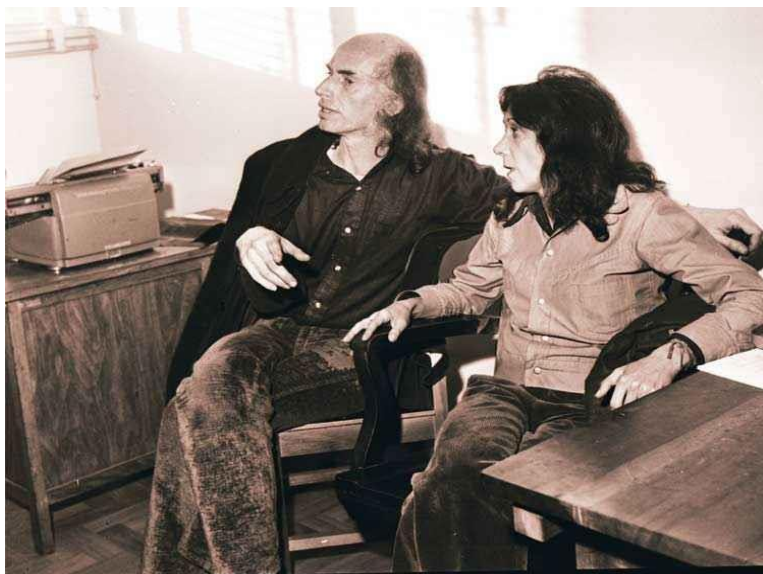


Figura 26 - Na sede do DOPS¹¹⁰

O sobressalto internacional devido à prisão do *Living* é evidenciado no artigo *The Living Theatre in Brasil*, de Paul Ryder Ryan, publicado em 1971 no período da prisão. Ryan, ao longo seu artigo, apresenta a importância do trabalho desenvolvido pelo grupo no Brasil e também a explicação deles sobre as peças encenadas, constituindo *O Legado de Caim*, além de algumas fotografias de Carl Bissinger sobre a performance do *Living* no Brasil. Na sequência do artigo, Andrew Nadelson e Steve Ben Israel dão uma breve descrição d'*O Legado de Caim* em forma de entrevista. Os questionamentos são sobre o ciclo de peças e se ele foi finalizado, a que os membros responderam “No. We were still in process of creating the work; we are working on five or six

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/04/18/interna_gerais,638921/a-arte-e-a-cultura-atras-das-grades.shtml>. Acesso em: 7 ago. 2016.

of the major parts of the spectacle when we were arrested. We had done only three or four performances¹¹¹” (RYAN, 1971, p. 22-23).

O artigo de Ryan traz na íntegra a carta possivelmente escrita pelo membro austríaco Hans Shano, que representaria a fala dos outros membros masculinos presos do grupo e que foi endereçada a Karl, Steve, Mary (três membros do *Living* que estavam no Brasil e que evitaram ser presos ao retornarem aos Estados Unidos) e amigos. Em uma conferência no teatro Elgin, em Nova Iorque, os três membros denunciaram a situação complexa que os membros do grupo passavam na cadeia, principalmente da tortura imposta aos membros sul-americanos.

A carta explicita o trabalho cênico realizado na prisão: *Prison Play No. 1*, e também descreve um pouco da rotina da prisão e a situação no Brasil em plena ditadura. Segundo Ryan (1971, p. 29), os integrantes presos com o casal Beck foram os americanos James Anderson, Roy Harris, William Shari, Luke Theodore, Thomas Walker; a australiana Pamela Badyk, a canadense Sheila Charlesworth, a alemã Birgit Knabe, o austríaco Hans Shano, o português Sergio Godinho, o peruano Vicente Segura e os brasileiros José Carlos Temple (Ilion Troya) e Ivanildo Silvino. Ao final, o referido autor espera que os membros logo sejam soltos, e para isso convoca os leitores a enviarem protestos ao Presidente Médici, informando, no fim do artigo, o endereço, no Brasil, do Palácio do Planalto. Além disso, enquanto aguardava o julgamento na prisão, o casal enviou um manifesto ao famoso Jornal francês *Le Monde*:

O *Living Theatre* veio ao Brasil porque foi convidado pelos artistas brasileiros a ajudar na luta pela liberação em uma terra na qual eles descreveram a situação como “desesperadora”. Nós concordamos porque acreditamos que é hora de os artistas começarem a levar o conhecimento e o poder de sua atividade aos infelizes da Terra. Aqui no Brasil nós tentamos, através da mais alta expressão de nossa arte, aumentar a consciência entre os mais pobres dos pobres, entre os

¹¹¹ “Não. Nós ainda estávamos no processo de criação do trabalho; estávamos trabalhando em cinco ou seis das principais partes do espetáculo quando fomos presos. Tínhamos feito apenas três ou quatro performances” (RYAN, 1971, p. 22-23, tradução nossa).

trabalhadores das fábricas, mineradores e suas crianças. A prática de nossa arte nessas áreas esquecidas fez recair sobre nós a ira das forças de repressão e nós somos agora acusados de subversão, além de posse e tráfico de drogas. Nós não estamos sofrendo no sentido que 70 milhões de pessoas neste país, que são diariamente torturadas pela fome, estão sofrendo; mas nós somos prisioneiros na luta de vida e morte pela consciência livre do planeta. Nós apelamos a nossos amigos, nossos aliados por qualquer ajuda que eles possam reunir, de maneira que possamos continuar a desenvolver e praticar nossa arte a serviço daqueles que são os prisioneiros da pobreza. Julian Beck/Judith Malina *The Living Theatre* Celas de Detenção, Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) Belo Horizonte, Brasil Dia da Bastilha, 1971. (LIGIERO, 1999, p. 57).

Após tal publicação, a situação ficou alarmante para o governo militar brasileiro. A repercussão da carta e mais o recebimento de dezenas de telegramas enviados por pessoas internacionalmente famosas¹¹² durante o período equivalente a três meses de prisão eclodiram com a expulsão. O casal Beck atrás das grades foi uma imagem bem divulgada pela imprensa nacional e internacional, o que colaborou para chamar atenção ao regime ditatorial brasileiro.

¹¹² “Samuel Beckett, John Lennon, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Bernardo Bertolucci, Jean Luis Barrault, Artur Miller, Allen Ginsberg, Jean Genet, Mick Jagger, Susan Sontag, Bob Dylan, Jane Fonda, Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini” (VANNUCCI, 2012, p. 98)



Figura 27 - Na sede do DOPS¹¹³

O banimento de Malina, por decreto presidencial emitido pelo presidente militar, General Emílio Garrastazu Médici, ocorreu em agosto de 1971, antes mesmo de seu julgamento. A pressão internacional foi mais forte, como definiu Starling (2008, p. 36): “Prender artista era fácil. Prender artista norte-americano famoso era outra coisa”. O que também era perceptível por meio do tratamento diferenciado dado aos presos estadunidenses, já que o casal Beck estava encarcerado na sede do DOPS, enquanto os outros homens do grupo estavam na Colônia Penal, localizada em Ribeirão das Neves, e as mulheres em uma prisão feminina.

Pelo fato de o diário escrito por Malina nos dias de clausura no DOPS ter sido publicado e também lido pela censura, poderia ele denunciar a tortura? O casal Beck foi excluído do grande grupo devido ao fato de Julian e Judith serem dos Estados Unidos. Eles, então, não sofreram violência física, mas e o restante dos integrantes? Indagações como essas, a questão do testemunho e da memória serão abarcadas no quarto capítulo.

Enfim, conclui-se que os diários, as entrevistas, as peças, os poemas de Malina, ou seja, suas memórias irão perpetuar na escrita com os rastros de sua existência. Ela, que como Antígona enfrentou a prisão

¹¹³ Disponível em: <<http://www.memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro>>. Acesso em: 8 ago. 2016.

e triunfou perante o opressor, não com a morte, mas com a vida, ressurgiu nas falas da sua palestra.

ATO IV – A INSURREIÇÃO

Neste último capítulo da tese apresenta-se a questão do testemunho, inclusive meu, do desencontro com Malina. Na sequência, análise da leitura dramática, dos diários e do ato público de protesto e memória. Por fim são analisados textos do casal.

Meu desencontro pessoal com Malina ocorreu que em novembro de 2011, momento em ela era esperada em Ouro Preto, no Fórum do Livro. Seria o seu retorno à cidade na qual se tornou prisioneira na década de 70 e um momento histórico para o teatro brasileiro. Porém, faltando alguns dias para o evento, a condição de saúde de Malina se agravou e seu pulmão não suportaria uma longa viagem de avião. No entanto, a sua presença era ansiada pelo público que queria conhecê-la – a revolucionária Judith Malina – entre eles, estava eu. Poucos meses antes eu tinha iniciado meus estudos na Universidade Federal de Santa Catarina. Saída do interior do Paraná, a Universidade localizada na capital de Santa Catarina me estendeu os braços por meio da minha orientadora, que acolheu meu intuito de estudar o *The Living Theatre* e o diário de Judith Malina.

A disciplina de Teoria – Críticas e Femininas, ministrada pela minha professora e orientadora, Claudia Junqueira Lima Costa, desconstruiu anos de submissão acadêmica e social, o que me balizou a focar meus estudos na vida artística de Judith Malina e seus escritos. Por isso o encontro com Malina, em 2011, nas mesmas ruas em que a cabeça de Tiradentes foi exposta e o *Living* havia apresentado suas peças durante a ditadura, era urgente.

Eu estava no Cine Vila Rica, onde seria realizado parte do evento, quando anunciaram que Judith não compareceria devido a sua impossibilidade de viajar por causa de uma infecção pulmonar. Eu, que tinha viajado para vê-la, fiquei completamente desolada, foram minutos que antecederam o início do evento naquela tarde.

Na programação haveria uma apresentação de textos de Judith Malina e Julian Beck escritos no Brasil e, em seguida, um ato público de protesto e memória, dirigido por Alessandra Vannucci e encenado pelos alunos de teatro da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Nas informações para o público, no começo do evento daquela tarde, explicaram que as atividades programadas seriam mantidas e que na leitura dramática dos textos de Beck e Malina, Sergio Mamberti e Cecília Boal, esposa do falecido Augusto Boal, iriam substituir os fundadores do *Living*.

A licença para expor minha voz mais claramente no texto é devida à necessidade de declarar que a apresentação que analisarei a seguir foi e sempre será um dos momentos mais cruciais em minha vida acadêmica e pessoal. A leitura dramática dos textos e o ato público de protesto foram divisores de águas para mim. A sua concepção e seu contexto histórico abriram as portas da lucidez que o conhecimento traz. E uma revolução crítica se instalou em mim.

4.1 O TESTEMUNHO

O estudo de escritos autobiográficos como o testemunho é um campo frutífero de discussão desde a última metade do século XX até o atual momento. O debate em torno dos conceitos sobre o tema é realizado em nível mundial, como nas obras de Agamben (2008) e também a plano nacional, com teóricos como: Marcio Seligmann-Silva (2005, 2006, 2008), Jaime Ginzburg (2008) e Jeanne Gagnebin (2009), que já se dedicaram ao tema.

Uma possível explicação para isso é a virada cultural dentro do campo de estudos das Ciências Humanas. Para Seligmann-Silva (2008, p. 73), “o testemunho é uma modalidade da memória. [...] os estudos sobre o testemunho – no seu sentido não mais religioso ou meramente jurídico, mas antes como uma busca de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX [...]”. No entanto, o mote central da discussão sobre testemunho e literatura parte dos escritos advindos do *Shoah*¹¹⁴, principalmente dos livros da autoria do Primo Levi (1919-1987)¹¹⁵, como *Os afogados e os sobreviventes* (2016), e os poemas de Paul Celan (1920-1970)¹¹⁶, que testemunham sobre as agruras vivenciadas no campo de concentração nazista. Na América Latina, os escritos testemunhais latino-americanos, como os de Rigoberta Menchú¹¹⁷, Luiz

¹¹⁴ A escolha do termo *Shoah* é devido que “De origem religiosa, o termo Holocausto empresta caráter voluntário e passivo à morte, aceita em submissão à vontade divina” (DANZIGER, 2007, s/p). Enquanto, “Shoah – devastação ou catástrofe em hebraico” (DANZIGER, 2007, s/p).

¹¹⁵ Foi químico e escritor italiano, que narrou a barbárie no campo de concentração nazista. Sobrevivente ao Shoah, suicidou-se em 1987.

¹¹⁶ Poeta, tradutor e ensaísta romeno radicado na França. Sobrevivente ao Shoah, suicidou-se em 1970.

¹¹⁷ Ativista dos direitos humanos, nascida na Guatemala e ganhadora do Prêmio Nobel da Paz (1992), que relatou a Elisabeth Burgos Debray, a história de tortura e morte da sua família, com essa narrativa, Debray publicou *Eu, Rigoberta Mechu*, que se tornou bandeira dos movimentos de direitos humanos.

Alberto Mendes¹¹⁸ e André du Rap¹¹⁹, contribuíram para a discussão da concepção do termo testemunho na literatura.

Para alguns teóricos e escritores, o testemunho é polêmico devido à ficcionalidade dos fatos, questões éticas e morais e sua problemática em relação à temática, que se apoia no inenarrável. Seligmann-Silva (2008) discute a questão dos testemunhos de catástrofes históricas, e aponta para essa problemática do trauma e até da impossibilidade do testemunho por causa da dificuldade de distanciamento dos fatos. Pode-se questionar, por exemplo, como ser testemunha parcial ou limitada da barbárie que eliminou milhões de seres humanos? Mortas, as testemunhas que vivenciaram o grotesco dos campos de concentração não podem falar. Assim, reflete-se: é possível os que experienciaram à distância falar pelos mortos?

Para filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), o testemunho só pode ser pensado a partir do sobrevivente, que é a testemunha direta da situação. *Superstes*, e não aquele que é terceiro, que expressa na sua narrativa a experiência do outro, *testis*. Seligmann-Silva (2005, p. 81-82) avalia esse o papel da testemunha:

O paradigma do *superstes* não deve implicar uma negação da possibilidade do testemunho como *testis* (como, por exemplo, Giorgio Agamben o sugere). Acredito que os caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passam também pela construção da história e pelos julgamentos propriamente jurídicos. *O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se pode separar historiografia da memória.* Devemos aceitar o testemunho com o seu sentido profundamente aporético de exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete “diante da lei”, “*Vor dem Gesetz*”, para lembrarmos Kafka, mas ao mesmo tempo exige e cobra essa mesma lei. Ao invés de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da

¹¹⁸ Em 2001, Luiz Alberto Mendes publica suas memórias da prisão, *Memórias de um sobrevivente*, onde está condenado por homicídio e outros crimes.

¹¹⁹ Autor da obra *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, que narra como escapou do massacre se escondendo embaixo dos corpos de outros detentos.

dor), e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente”. Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, essa necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara [grifos do autor].

Constata-se que a discussão da série de problemas que abarca o testemunho é bem debatida por Seligmann-Silva em seus textos. O referido autor percebe a complexidade da narrativa do Primo Levi e estende para uma visão ampla do que é o testemunho. Ele ainda explica:

O conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. Partindo-se do pressuposto, hoje em dia banal, que não existe “grau zero da escritura”, ou seja, a literatura está ali onde o sujeito se manifesta na narrativa, não podemos deixar de reconhecer que, por outro lado, o histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de

representação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85).

As reflexões sobre as polaridades do testemunho são fronteiras que devem ser analisadas e postas a apreciação. A respeito do assunto, é possível citar o caso de Benjamin Wilkomirski, que relatou sua história sobre o campo de concentração e sua sobrevivência, porém, depois de um fervor editorial descobriu-se ser um relato falso, o que aumentou o receio em relação à escrita testemunhal. Segundo as considerações de Seligmann-Silva (2008, p. 78),

Talvez a busca deste local do testemunho seja antes uma errância, um abrir-se para sua assistemática, para suas fraturas e silêncios. É na literatura e nas artes onde está voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles.

Verifica-se que a contradição inerente desse tema, como aponta Seligmann-Silva (2008), não deve ser vista como impedimento para a sua análise, mas sim, como um estímulo, um estado de confronto entre o real e o ficcional, para que se possa separar o trigo do joio e honrar as vítimas da bestialidade humana. O mesmo autor contrapõe:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens, que vimos acima – trava a simbolização. Mas ao se reafirmar esta

singularidade absoluta do testemunho barra-se a possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico, sempre assombrado pela possibilidade da sua ficcionalização (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Como está sendo discutido, embora o conceito de testemunho seja labiríntico, o seu teor de discussão se aprofunda na América Latina a partir da década de 60, com o aparecimento da ditadura militar e a sua oposição em vários países do continente latino. Para tanto, o conceito de *testimonio* é criado para abranger a questão latina. “[...] Diferentemente do que ocorre na reflexão sobre o testemunho da Shoah na Alemanha, na França ou nos EUA, na Hispano-América passa-se da reflexão sobre a *função testemunhal da literatura* para uma conceitualização de um novo gênero literário, a saber, a *literatura de “testimonio”* (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87-88) [grifos do autor]. Dentro desse gênero literário, são abraçados outros gêneros, como os da crônica, confissão, hagiografia, autobiografia, reportagem, diário e ensaio (SELIGMANN-SILVA, 2005). Sob este viés,

Na literatura de *testimonio*, a ênfase recai na testemunha como *testis*, terceiro elemento na cena jurídica, capaz de *comprovar, certificar*, a verdade dos fatos. Já aqui, na teoria do *testimonio*, em vez do acento na subjetividade e indizibilidade da vivência, destaca-se o ser “coletivo” da testemunha. Evidentemente, o *ponto de vista* é essencial aqui, e o *testimonio* é parte da política tanto da *memória* como da *história*. Se esses dois âmbitos (o da memória e da historiografia) devem permanecer unidos e comunicantes ao pensarmos o testemunho da Shoah, para evitarmos tanto a tabuização do evento como a sua catapultagem para fora do histórico, no *testimonio* percebe-se uma tendência para a simbiose entre essas duas formas de lidar com o passado. Pode-se falar também de uma *necessidade* de se testemunhar, tanto nos autores de testemunho da Shoah como nos de *testimonios*. Mas, no primeiro caso, tende-se a compreender essa necessidade não só em termos jurídicos, mas também a partir da chave do trauma, enquanto na literatura de *testimonio* a necessidade é entendida quase que exclusivamente em um sentido de necessidade de

se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do “herói” e de se conquistar uma voz para o “subalterno” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89-90) [grifos do autor].

A partir dessas reflexões, observa-se que a literatura de *testimonio* é uma forma de enfrentar o passado, encará-lo e desmascará-lo, sendo, portanto, uma condição para compreender a história, uma nova configuração literária. Dessa maneira, compreende-se que é por meio da memória que o testemunho é reavivado para assim, finalmente, evocar os verdadeiros heróis, aqueles que não se renderam.

Sobre essa necessidade de ampliação do conceito de testemunha, a filósofa e escritora suíça Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 57) aponta que

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, [...] a testemunha direta. **Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante**, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, **somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente**, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente [Sem grifos no original].

A partir da apreciação do conceito de testemunha efetuada por Gagnebin (2009), é que devem ser entendidos tanto o diário de Judith Malina quanto os escritos derivados de sua experiência na prisão, pois, mesmo sem ter sido torturada, Malina conseguiu se perceber como testemunha daqueles que foram. Em consonância com a reflexão de Gagnebin (2009), Wilberth Salgueiro (2012) afirma que “diferentemente da literatura tradicional, em que a subjetividade solitária se representa, importa no testemunho a apresentação de um evento coletivo, como nos relatos de Primo Levi ou de Dráuzio Varella, [...], em que a primeira pessoa se faz porta-voz da dor de muitos” (SALGUEIRO, 2012, p. 292).

Nesse âmbito, o *Living Theatre*, ao criar uma peça coletiva intitulada *Sete Meditações Sobre o Sadomasoquismo Político*, visava que essa representasse a tortura vivida pelos prisioneiros do Golpe

Militar e se tornar porta-voz testemunhal dos relatos e vivências dos mortos, desaparecidos ou torturados. Até porque o que ficou para muitos participantes do *Living* presos no Brasil foi o trauma daquilo que experienciaram, daquilo que conviveram, principalmente o medo... o medo da tortura, da falta dos direitos civis e da falta da liberdade de expressão.

Na foto da peça *Sete Meditações*, disposta na sequência, observa-se a representação da violência, por meio do uso do pau de arara, sob o olhar indiferente do espectador da cena ao assistir o instrumento da tortura em ação.



Figura 28 - Cena da peça com o pau de arara¹²⁰

Tal cena remonta a violência sofrida pelo próprio grupo durante sua estada no Brasil, como já citado, e a indiferença da sociedade perante tais ações devido à inércia e ao controle do próprio regime que

¹²⁰ Fonte: Arquivo pessoal de Toby Marschall, sem data.

abafava muitos acontecimentos violentos por ele desencadeados, como está sendo visto ao longo desta Tese. Por isso também se defende a importância dos testemunhos. Ainda com relação à conceituação desse, Ginzburg (2008, p. 6), esclarece:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente.

Com base na interpretação de Ginzburg (2008), analisa-se que há uma necessidade latente para que a testemunha transponha o abismo daquilo que não foi narrado por estar trancado na garganta – a mesma que sufocaram com água na hora da tortura – transponha o abismo das palavras que não foram escritas pelas mãos daquele que era interrogado: as mesmas que foram quebradas e que tiveram as unhas arrancadas; e ultrapasse o abismo de mostrar a sua subjetividade, essa que foi explorada pelos torturadores com fios e choques¹²¹.

O testemunho não é possível para aquele que foi dizimado. O testemunho do sobrevivente que consegue se declarar e o uso do testemunho daquele que carrega em si o trauma, podem, com pungência, narrar o inenarrável. Como declara Gagnebin (2009, p. 110),

¹²¹ O Choque Elétrico ou eletrochoque “é dado por um telefone de campanha do Exército que possuía dois fios longos que são ligados ao corpo, normalmente nas partes sexuais, além dos ouvidos, dentes, língua e dedos. [...] [Descrição da tortura sofrida por José Milton Ferreira de Almeida] [...] que foi conduzido às dependências do DOI-CODI, onde foi torturado nu, após tomar um banho pendurado no pau-de-arara, onde recebeu choques elétricos, através de um magneto, em seus órgãos genitais e por todo o corpo, [...] foi-lhe amarrado um dos terminais do magneto num dedo de seu pé e no seu pênis, onde recebeu descargas sucessivas, a ponto de cair no chão.” (ARNS, 1985, p. 35).

O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória.

Para Seligmann-Silva (2008, p. 69), “na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente [...] Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”. Compreende-se que nesse tempo que não passa é que se deve deter-se, ou seja, deter-se onde o trauma está arraigado, pois é esse trauma que se deve revolver, ou tentar resolver até que as feridas abertas se curem ou pelo menos cicatrizem.

Outra análise acerca do testemunho é a feita pela socióloga argentina Elizabeth Jelin. Em um dos seus livros, ela delinea o tema do testemunho nas narrativas pós-ditaduras na América do Sul. Uma das questões que a autora elenca sobre o testemunho é que esse está em um plano de convergência entre o individual e o coletivo. “La memoria – aun la individual –, como una interacción entre el pasado y el presente, está cultural y colectivamente enmarcada, no es algo que esté allí para ser extraído, sino que es producida por sujetos activos que comparten una cultura y un ethos” (JELIN, 2001, p. 89). À vista disso, no testemunho, além do já que foi pontuado, pode-se usar de uma narrativa individual que se transforme em uma memória coletiva.

Jelin (2001) usa como exemplo a escritura autobiográfica de Rigoberta, pois ela se mostra como representante coletivo e com seu testemunho se torna plural, proferindo: “el contraste entre la autobiografía individualizada y el testimonio de un yo en plural, representativo de una condición social y de un escenario de luchas políticas” (JELIN, 2001, p. 90). Dentro desse cenário, compreende-se que o testemunho

No se trata de fenómenos ligados solamente al mercado (lo que los críticos literarios llaman el «boom del testimonio y la biografía») sino a complejas búsquedas de sentidos personales y a la reconstrucción de traumas sociales. De manera central, existe también un propósito político y educativo: transmitir experiencias colectivas de lucha política, así como los horrores de la

repressão, en un intento de indicar caminos deseables y marcar con fuerza el «nunca más» (JELIN, 2001, p. 95).

Dessa forma, falar sobre testemunho é também vincular a narrativa individual à coletiva e, assim, desenvolver uma memória política e educativa que conduza as experiências com a finalidade de resgatar o passado e criar uma consciência em que a repressão violenta dos regimes ditatoriais fique expressamente perpetuadas na sentença *Nunca mais*. Depreende-se, portanto, que o estudo do testemunho, tanto em alguns aspectos históricos como teóricos, irão colaborar para a compreensão da leitura dramática e do ato público, compostos por resquícios de escritos sobre o tempo em que Malina passou no Brasil e a sua prisão. O seu testemunho, que ainda pode ser lido e ouvido, e que também faz parte de uma memória cultural coletiva brasileira.

4.2 A LEITURA DRAMÁTICA E O ATO PÚBLICO

São três acontecimentos que movem este subcapítulo. O primeiro deles é a peça intitulada *Sete Meditações Sobre o Sadomasoquismo Político*, de 1973, montado pelo *Living* dois anos após a sua expulsão do Brasil. A produção foi escrita coletivamente pelo grupo e retrata a realidade das prisões no país, durante o período da Ditadura Militar. O segundo acontecimento é de 2008, quando o diário escrito no presídio do DOPS por Judith Malina é publicado no Brasil. Já em 2011, ocorre o terceiro acontecimento, momento em que é encenado um ato público com os escritos e memórias de Judith e Julian em torno da prisão no Brasil, tendo como palco o Fórum de Letras em Ouro Preto,

Neste momento, a partir da conjuntura citada, será feita uma seleção de trechos do diário de Judith e da *Palestra Dramática* (Anexo 01), criada por Malina, com recortes de texto escritos por ela e Beck no período que estiveram no Brasil, sendo discutida a questão do testemunho. Após, no item 4.2.2, será examinado o *Ato Público de Protesto e Memória* (Anexo 02).

4.2.1 A palestra dramática: as palavras que não podem ser mais caladas

Neste subcapítulo será destacado um pouco mais sobre o Fórum de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), quando a cidade de Ouro Preto reviveu o apogeu artístico no desenvolvimento do

citado evento que, em 2011, focalizou a temática *Memória do Esquecimento*. Como Alessandra Vannucci (2011¹²²) explica:

[...] é um forte paradoxo para apontar uma tendência amnésica que fez com que no Brasil fossem apagados os traços não somente de exilados e desaparecidos sob a Ditadura Militar, mas também de inúmeros oprimidos – escravos, trabalhadores em luta, artistas – que tanto fizeram por nossa cultura.

Conforme já citado, Judith Malina, debilitada por conta de problemas de saúde, não pôde comparecer à leitura, sendo substituída por Cecília Boal, que veio ao Fórum de Letras a convite da curadora do evento, Alessandra Vannucci, para participar de uma mesa redonda com tema *BOAL: Vida, Arte, Resistência*, que homenageia a memória de Augusto Boal, e de outra mesa, que conversaria com Judith Malina e que seria mediada por Sergio Mamberti¹²³. Infelizmente, a conversa entre Cecília e Judith foi cancelada, contudo, a partir da prática teatral e política realizada, as vozes dessas duas mulheres se tornaram uníssonas.

No domingo, dia 13 de novembro de 2011, no Cine Vila Rica, a *Palestra Dramática*, com os escritos de Malina e Beck, inéditos ao grande público, foram proclamados nas paredes do prédio de mais de 100 anos, tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Essa palestra estava centrada em uma seleção de recortes dos escritos da época em que Malina esteve no Brasil com Julian Beck e outros integrantes do *Living*, sendo a apresentação traduzida por Ilion Troya e adaptada por Alessandra Vannucci. O texto segue uma ordem cronológica dos fatos, iniciando com a chegada em 2 de novembro de 1970, na cidade de Ouro Preto, Vila Rica: “*The Rich City of Black Gold*” (MALINA, 2011, p. 1). No auge de seu experimentalismo, cita a alquimia como meio de revolução e transformação. O coro evoca: “Nós podemos encontrar o caminho da Transformação” (MALINA, 2011, p. 1). Verifica-se que o coro tem papel de interpelar e rematar as alocações dos outros praticantes, como as de Sergio Mamberti, que interpreta o falecido Julian Beck, e Cecília, que interpreta Judith Malina.

¹²² Disponível em: <<http://www.forumdasletras.ufop.br/noticias.php?id=55>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

¹²³ Ator e que na época do Fórum de Letras em 2011 ocupava o cargo de Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura.

Durante o texto dramático, Malina (2011, p. 1) retoma os escritos testemunhais de Julian Beck e algumas passagens ficam evidenciadas:

Ouro Preto, Brasil, 6 de maio de 1971

Existe uma miséria física e uma miséria espiritual e mesmo que as estrelas, quando quer olhássemos para elas, derramassem néctar em nossas bocas e ainda que a relva se transformasse em pão, a humanidade continuaria triste. Vivemos num sistema que produz as desgraças que escoam de suas fábricas, as águas da dor, tempestade, oceano onde morremos afogados, cedo demais. O teatro é como uma barca. Pequeno, assim. A revolução é a inversão do sistema, é a mudança da maré.

Nota-se que o mote acerca da revolução é apresentado no decorrer do texto e o papel do teatro enquanto um responsável pela libertação do Estado é apreciado. Não se vê o teatro apenas como uma arte, mas como um transformador social que resgataria o ser humano da sua miséria espiritual. Nesse contexto, a revolução sexual é citada por Malina ao lembrar o escritor austríaco Leopold Sacher-Masoch¹²⁴ (1836-1895), que em sua obra explora o gozo e a dor, o que originou o termo masoquismo e influenciou a criação de *O Legado de Caim*. Julian e Judith já tinham declarado: “A Bela Revolução Anarquista Não-Violenta só terá lugar depois da Revolução Sexual, pois antes disso, a energia sempre será violenta” (BINNER, 1976, p. 195).

Em recorte temporal, a peça também retorna às lembranças do início do *Living Theatre*, em 1947, quando Malina estudava com Edwin Piscator – fato já citado nesta Tese – e Beck se interessava pelas pinturas do expressionismo abstrato do americano Jackson Pollock (1912-1956) e do holandês Williem de Kooning (1904-1997). Na peça tais aspectos são recordados:

Falávamos de anarquismo, marxismo, mitologia grega e métrica, dos nossos sonhos e de Freud, enquanto caminhávamos pelos jardins ao longo do rio. Política e ação social era a única saída para a arte. Íamos muito à praia. O problema era achar o

¹²⁴ Para conhecer mais sobre autor recomenda-se a leitura do artigo *Afinal, quem foi Sacher-Masoch?* Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142012000200015>. Acesso em: 15 ago. 2016.

tesouro. Devolvê-lo ao povo. Sentir e ser. Um teatro para isso (MALINA, 2011, p. 2).

Observa-se que ao reconstituir a história do *Living*, Malina lembra e traz à vida passagens dos seus diários, não somente o escrito no Brasil, mas de suas escritas anteriores, que fundamentam não só a sua história, como também de muitos que foram tocados pelo trabalho transformador do *Living*. É pertinente citar a primeira peça encenada pelo grupo *The Brig*, em 1963, visto que a história se passa em uma prisão com regras tão rígidas e foi escrita por um militar. A partir dessa peça, o grupo descobriu o poder da criação do improviso:

[...] só quando os presos erravam (e os guardas os castigavam) era possível improvisar. Uma situação real em que improvisar era essencial. Acontecia algo especial no palco, na “cela da prisão”. Algo que não acontecia nas outras peças. Era real. Nunca mais mentiríamos à plateia. Nunca mais deixaríamos de improvisar. Teríamos de criar peças cuja forma fosse maleável o bastante para podermos continuar a descobrir como criar a vida e não só meramente imitá-la. Passo a passo através do labirinto, na direção da realidade, criamos *Mysteries and Smaller Pieces*, em 1964. Primeiro, uma improvisação com regras bem rígidas. Depois, exercícios para libertar o corpo e a voz e transcender a limitação de ideias na linguagem falada (MALINA, 2011, p. 3).

Depreende-se que a descoberta de novas formas de compor as montagens – como as duas peças *The Brig* e *Mysteries and Smaller Pieces* – modificou o modo de pensar e agir dos dois fundadores do *Living* desde a concepção delas até a encenação, o que revolucionou o teatro mundial – mudança que alcançou seu apogeu em *Paradise Now!*. Segundo as palavras de Malina (2011), a peça foi criada em clima de libertação: “Energizávamos o corpo segmento por segmento, inventávamos rituais e visões que levariam o público junto aos atores, como xamãs, a entrar em transe. Era uma viagem entre as formas mais livres até que, estáticos, saíamos para a rua” (MALINA, 2011, p. 3). Nesse sentido, considera-se que *Paradise Now!* foi a revolução teatral mais marcante para o cenário mundial na década de 60, tal qual foi *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, para o Brasil nos anos 70.

Em meio às escrituras de Judith, uma pessoa se destaca: Jean Genet (1910-1986), dramaturgo e poeta francês, autor de *As Criadas*, peça encenada pelo *Living*. “Genet deixou a arte para trás. [...] ‘De prisão em prisão’ como jurou fazer nas *Criadas*. Desafiando a zombaria. Ousando ser completamente mal compreendido. Essa é a parte mais dura: estar disposto a ser visto como um louco, um hipócrita, um vilão” (MALINA, 2011, p. 6). O escritor se tornou um execrável aos olhos da sociedade uma vez que tocava em temas delicados, como o serviçal e o patrão (a criada e a madame). Em sua passagem pelo Brasil, no início de junho de 1970, Genet se instalou na casa da atriz e produtora teatral Ruth Escobar, que conta como ele esbravejou contra a ditadura e outras peripécias enquanto esteve em solo brasileiro¹²⁵. Nessa ocasião, Ruth Escobar estava produzindo uma peça de Genet, intitulada *O Balcão*, a qual foi citada na palestra, expondo o fato da atriz principal ser presa. Com a prisão da protagonista, o maior problema para a peça de Genet, na visão de Beck, foi a supressão da insurreição dos revolucionários, a qual foi compreendida logo que, “conversando com os atores, entendemos. Nilda Maria, a atriz que fazia o papel da prostituta que encarna o espírito da revolução, havia sido presa. Estão tentando conseguir que a soltem. A presença de Genet talvez ajude” (MALINA, 2011, p. 06).

Disfarçado de tio de Nilda Maria, Genet chegou a visitá-la, juntamente com Ruth Escobar. Nilda estava presa por atividades subversivas, no presídio de Tiradentes, em São Paulo. Uma semana depois da visita, eles foram proibidos de entrar. Ruth acredita que o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) – tomou ciência do fato que dois grandes expoentes do teatro estavam fazendo visitas clandestinas a uma prisioneira que ficou por seis meses encarcerada.

Durante a Palestra Dramática em Ouro Preto, em 2011, Genet é interpretado por Zeca Ligiero, enquanto Ruth é citada em várias falas. Os participantes se revezam nos papéis, como Zeca, que além de Genet, é Paulo Augusto¹²⁶, narrador, delegado, Juiz, General e ele mesmo. Mamberti se torna Julian, Rei e Diretor. Já Cecília Boal, além das falas

¹²⁵ Informações da apresentação feita por Ruth Escobar no livro *Diário de um ladrão* de Jean Genet publicado pela Editora Nova Fronteira em 2006.

Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=152&titulo=Jean_Genet_no_Brasil>. Acesso em: 15 ago. 2016.

¹²⁶ Paulo Augusto Franzen de Lima foi um artista plástico, poeta e ator brasileiro, falecido em 2009.

anteriores de Malina, interpreta a si mesma. Além disso, entre as falas da peça, há intervenção artística dos alunos da DEART-UFOP, conforme a imagem abaixo:



Figura 29 - Leitura e encenação dentro do Cine Vila Rica

Logo no início da encenação Palestra Dramática que se passa no Dia de Finados do ano 1970, a personagem Susana de Moraes¹²⁷ traz uma notícia: “toda a redação d’*O Pasquim* foi presa, inclusive Luiz Carlos Maciel, que nos entrevistou. Seis mil pessoas foram presas em todo o território nacional só neste fim-de-semana. Todos nos dizem: tomem cuidado” (MALINA, 2011, p. 7). O medo gerado por essa informação da prisão não foi o suficiente para frear o trabalho do *Living* que, em dezembro do mesmo ano, na Favela Buraco Quente, na antevéspera de Natal, encenou o primeiro espetáculo de rua: a peça *Bolo de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*, primeira do ciclo *O Legado de Caím*. Sobre esse episódio, Malina (2011) recorda do sol quente do meio-dia, do ritmo alegre e das palavras tristes. A memória de Judith sobre o acontecimento, a sua excitação, a experiência do teatro de rua em um país latino, encheu o seu coração de entusiasmo, situação também evidenciada na fala de Beck: “são vinte anos que espero chegar

¹²⁷ Ou também, Susana de Moraes (1940-2015), atriz e cineasta, filha do poeta Vinicius de Moraes.

aqui” (MALINA, 2011, p. 8). Na citada peça, enquanto o coro critica a propriedade e o progresso, surgem outras falas: do narrador, Zeca, e do Bobo, Brad Burgess, que discutem sobre o dinheiro. No entanto, é no discurso de Malina (2011, p. 8) que acontece o ápice:

Um silêncio rico e pesado cai sobre os espectadores.
 Nossos olhares miram o círculo de crianças descalças, seus pés pretos na lama quente.
 Até os mais novos entendem, subitamente: “Esta é uma peça sobre os meus pés”.
 Não é arte, nem ilusão.
 É o sonho deles: chegar até o rei e o rei lhes daria sapatos.
 Parece que toda a favela silencia.
 Não se ouve um ruído sequer sob o sol forte
 [...]
 A fé das crianças na benevolência daquela cabeça coroada se dissipa e entendem que se algum dia terão sapatos, não será o rei que os dará.

Verifica-se que é no momento da reflexão das crianças, durante a peça, que há a demonstração de uma dor profunda. Com os pés no chão, e indagando qual seria a expectativa, profere Malina (2011, p. 8): “Ó, meninos do Buraco Quente, ainda cumprirei a promessa que fiz de coração partido. Crianças, companheiros, meus pares: as mudanças ainda estão por vir!”. Nesse sentido, a esperança na mudança, na revolução pacífica e na igualdade social foram a mensagem que o *Living* deixou e levou da Favela Buraco Quente, que ainda existe na Zona Sul de São Paulo, no Bairro Campo Belo.

A cena revivida na encenação ocorrida na Favela Buraco Quente é mais intensa quando se alude aos personagens amarrados e os espectadores que os soltam, não há uma sociedade do espetáculo¹²⁸, não há pessoas passivas, mas há aquelas que se transformaram com a força do momento e que no ritual teatral se tornam atuantes. A respeito dessa encenação, Malina descreve o seu libertador na performance: “Com seus quarenta e tantos anos, pele enrugada, pés descalços e camisa branca. Enquanto me desamarra, ele se inclina e sussurra para mim: ‘Amanhã o povo vai libertar todo o mundo’” (MALINA, 2011, p. 9). Ele a liberta e

¹²⁸ Menção à obra *Sociedade do Espetáculo* do escritor francês Guy Debord (1931-1994).

os dois se unem ao círculo, onde não há arestas, só igualdade, e nisso o bolo é servido.

Para os integrantes do *Living*, a execução da peça *Bolo de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio* era o trabalho coletivo que tanto almejavam fazer no Brasil. Segundo Malina, “Nenhum de nós fala nada por um instante; de repente, todos falam ao mesmo tempo. Mal podemos acreditar no que conseguimos, que ninguém nos impedira, que nada dera errado e que tínhamos sido bem compreendidos” (MALINA, 2011, p. 9). A partir disso, da captação da mensagem entre os espectadores e da intensa participação desses, houve uma motivação maior para que o grupo seguisse com os seus planos.

Outro acontecimento que envolveu o grupo foi em Embu, no dia 30 de dezembro de 1970, quando o *Living* é questionado acerca da encenação do *Rito do Apokatástasis*¹²⁹. Na presença do delegado da cidade, tiveram que responder a questionamentos sobre o rito, o que lhe responderam ser parte do treino com som e movimentos, sem o uso de palavras. Entretanto, o delegado continua investigando: “– Quais são os seus objetivos? – Vocês tocam em problemas raciais? – Há alguma mensagem social? – O que é que vocês querem dizer com transformação?” (MALINA, 2011, p. 10). Judith sabiamente responde que a intenção era transformar a praça em um ambiente diferente, livre, contente e comemorativo. O delegado reclama: “Vocês americanos estão sempre falando de democracia, de liberdade...” (MALINA, 2011, p. 10).

Recordando a peça, Malina (2011, p. 10, sem grifos no original) discorre:

Todo mundo entra em transe na Procissão
Odorífica pela rua vazia e escura. O povo abre
passagem para nós. Entramos na praça iluminada.

¹²⁹Do grego *apokatástasis* que significa restabelecimento. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/apocat%C3%A1stase>>. Acesso em: 16 ago. 2016. Explicando o termo: “Pra levar a cabo a proposta revolucionário de ruptura com o ‘tempo vazio e homogêneo’ do progresso, Benjamim faz uso da noção política-teológica da apocatástase. O conceito apocatástase refletiria, em termos cristão, o mesmo significado que a *Tikkun* teria para misticismo judaico, ou seja, o retorno de todas as coisas ao seu estado original. [...] A apocatástase é, por fim, uma dimensão utópica-revolucionária do pensamento benjaminiano que constituiria, sob o conceito profano de história em assimilar [...] a capacidade de acolher e realizar as ações libertárias das gerações passadas no transcorrer do presente” (PEREIRA, 2006, p. 107-108).

Examinamos seus rostos, um a um. Reconheço o da Ruth Escobar. Assumimos as posições para iniciar a **cena da tortura**. O som do sofrimento enche o espaço. Os atores correm, perseguindo-se uns aos outros.

Decorre disso que a encenação da cena de tortura é permeada de açoites que estralavam e retumbavam no ar. “Os tambores tocam, ouvem-se gritos, o ritmo da marcha militar e da voz de comando. O povo, chocado, caminha de uma cena para a outra. Os policiais assistem, curiosos. Identifico-os como um círculo em torno do Rito, revelados pelo brilho dos seus capacetes” (MALINA, p. 10). Então, Malina é amarrada por um dos integrantes, mas, na sequência, é liberta por uma espectadora, a qual seria Ruth Escobar.

O rito foi aceito, a atmosfera foi alterada, do corpo acorrentado à liberdade em forma de movimento: “fizemos teatro na praça: compreendemos como é que se faz, como é que nós sentimos, qual é o ritmo, os problemas, as dimensões e o simples fato de ser possível. **Fizemos o único trabalho realmente importante de nossa vida**” (MALINA, 2011, p. 10, sem grifos no original). Essas palavras que sucedem das memórias de Malina, testemunha daquela tarde de quarta-feira, penúltimo dia do ano de 1970, intensificam a importância das peças apresentadas naquele período, que marcaram o grupo de teatro experimental mais importante da época.

Outra peça a ser contextualizada é a *Seis Sonhos Com Mamãe*, que teve como palco o salão social dos trabalhadores da indústria de alumínio, mas agora, em terras mineiras, foi apresentada também em Ouro Preto, em Saramenha, num sábado, dia 14 de maio de 1971. No Brasil, o público era composto pelas mulheres dos trabalhadores da usina de alumínio ou dos mineradores, e os atores eram os seus filhos.

Sobre o referido momento, Malina (2011, p. 12, sem grifos no original) descreve:

E eles passam pelo campo do trabalho, diante do amargo cifrão do dinheiro. Daí encontram o monstro que come tudo no domínio da propriedade. Dão uma volta em torno do relógio humano, **sem saber que é por eles que os sinos dobram**. E entram no coração, que representa o amor. [...] E os sonhadores, que continuam atados às suas mães, voam... o cordão umbilical de crepon se rompe... eles caem nos braços da comunidade.

Essa representação da eliminação do cordão umbilical, após passarem pelos emblemas do dinheiro, da propriedade e do relógio humano, simboliza a passagem do tempo até a morte, carregando um significado especial, pois eles só poderão voar se estiverem livres das amarras que os prendem à terra. Além disso, em meio à fala de Malina há a citação de um verso do escritor e pastor anglicano John Donne¹³⁰ (1572-1631): “é por eles que os sinos dobram” (MALINA, 2011, p. 12). Esse texto ficou bem conhecido no século XX por ser a epígrafe da obra de Ernest Hemingway, em *Por Quem os Sinos Dobram*, romance escrito em 1940, que retrata a Guerra Civil Espanhola (1936-1937). A passagem de Donne (2012, p. 103) faz parte de um sermão que está presente na obra *Meditações*:

Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado, todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo. Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar de teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntai: Por quem os sinos dobram; eles dobram por vós.

Analisa-se que John Donne, em sua meditação, trata de sentimentos importantes para o homem, como pertencimento, a unidade, a necessidade do outro. Sob esta perspectiva, considera-se que mesmo sendo singular, o ser humano não nasceu para estar isolado, ele faz parte de um todo. A guerra, situação vivida por Hemingway, leva-o ver o outro como inimigo, ou, por causas políticas ou religiosas a eliminar o outro pela sua diferença? Quem faz parte do gênero humano? Não há restrições. Para Donne (2012) ou Hemingway – pela escolha da epígrafe –, o sentimento de perda na morte de qualquer homem ultrapassa um olhar de fronteiras ou de diferenças culturais, deve ser sentido e ser anunciado como uma perda para a humanidade.

Retomando a questão da simbologia do sino, Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 835-836) explanam que nas culturas ocidentais e orientais o sino “é repercussão do Poder divino na existência” e “a

¹³⁰ Para conhecer mais sobre John Donne recomenda-se a leitura do artigo *John Donne: considerações sobre vida e obra*, de Marcus De Martini. In. *Fragmentos*, número 33, p. 121/137 Florianópolis/ jul - dez/ 2007.

música dos sinos é principesca e critério da harmonia universal”. E, ainda, destacam que “pela posição do seu badalo, o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 835).

No seu sermão, Donne (2012, p. 103) usa a imagem do sino como um chamamento, um elo que mantém o céu e a terra em constante comunicação. Assim, a extinção de qualquer um é um pedaço de terra que se principia ao desconhecido. Nesse contexto, quando os sinos se curvam nesse chamamento, eles o fazem a fim de evocar a harmonia, dessa forma, aquele está perdido pode voltar a se encontrar ao som dos sinos. Então, se a espécie humana está destruindo o seu próprio gênero, por meio da guerra ou de conflitos entre irmãos, o sino toca para lembrá-la. Portanto, não só por um quê ele ressoa, ele retumba para todos, todos aqueles que são membros da progênie humana.

4.2.2 Ato público de protesto e memória

Em 2011, o Fórum de Letras, organizado pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, teve em sua programação a apresentação do *Ato Público de Protesto e Memória* (Anexo 02), cujo o tema era *Memória do Esquecimento*. A concepção e a encenação do Ato foi criada e apresentada por alunos e alunas do Departamento de Artes Cênicas – DEART, sob a supervisão de Alessandra Vannucci e Marco Flávio Alvarenga, e de alguns integrantes do *Living Theatre*, como Brad Burgess e Tom Walker. Como já explanado, o não comparecimento de Judith Malina devido aos problemas de saúde por ela enfrentados a fizeram ser substituída por outros integrantes.

O tema do ato era *Memória do Esquecimento*, que se concentra nos mortos e desaparecidos na ditadura militar brasileira (1964-1985), evocando os bravos ativistas degredados e desaparecidos ante a ditadura militar. A representação é a continuação da *Palestra Dramática* realizada dentro do Cine Vila Rica com a participação do ator Sergio Mamberti, do professor e pesquisador Zeca Ligiêro, e da psicanalista Cecília Boal.



Figura 30 - Leitura do Ato (aluna do DEART, Sergio Mamberti, Zeca Ligiero e Alessandra Vannucci)¹³¹

O Ato I, com o título de *Repressão e Resistência*, tem a Ação 1 – o pelotão na frente do júri: *Execução e Levantamento*. O Ato II é a *Transformação da Violência em Concórdia*, contendo a Ação 2, *Encontrar o coração*, e a Ação 3 é *Movimento orgânico que inclui o público* (experiência). As fotografias, dispostas na sequência, foram tiradas no dia da encenação. Algumas são do arquivo pessoal e outras, com o logo do evento, foram divulgadas pela organização do evento, e irão colaborar para percepção do Ato e seu desenvolvimento.



Figura 31 - O pelotão¹³²

¹³¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1014311501918958&set=t.1252485999&type=3&theater>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Na ocasião, o coral foi composto por estudantes do DEART, que gritam: “É por isso que eu protesto!”. Então, há um disparo e a queda de uma fileira, como fica fulgente na explicação cênica:

Ação Coral com dez duplas em formação de “pelotão” militar, aos pares: a vítima e o executor. Na primeiras cinco vezes, até ao atores chegarem aos microfones, o pelotão se organiza na frente da saída do cinema, deste jeito: o executor fica de costas para o público, com a mão direita estendida em direção à cabeça da vítima, o dedo indicador apontado para a têmpora dela, como um revólver. As vítimas ficam de frente para a plateia de mãos como que atadas às costas. Os executores imitam o ruído do disparo na deixa: “É por isso que eu protesto!” As vítimas reagem movendo a cabeça na direção contrária, com uma expressão de terror e um grito emudecido na boca, e caem no chão simultaneamente. Voltam a levantar-se, sempre de mãos “atadas” e retomam suas posições originais (ANEXO 2, p. 1).

Sob este viés, o coro explora a matança que se dilatou nos anos ditatoriais, sendo que os mortos na estrada de Vila Rica são uma representação de um novo acontecimento de barbarismo, como é perpassado na fala de Zeca Ligiêro: “Porque o regime militar instaurado em 1964 levou à morte 380¹³³ pessoas, entre as quais 147 são desaparecidos, seus corpos jamais foram entregues às famílias e não receberam uma digna sepultura e memória” (Anexo 2, p. 1).

¹³² As fotos 21, 22, 23 e 24 fazem parte do acervo pessoal.

¹³³ Conforme o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, publicado em 2014, o número levantado de mortos e desaparecidos é 434 (210 desaparecidos, 191 mortos e 33 corpos localizados). Em relação ao povo indígena estima-se ao menos a morte de 8.350 pessoas. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.



Figura 32 - Após o disparo

Também Gagnebin (2010) expõe a questão da anistia em países como a África e o Brasil, e de suas particularidades que impõem o silenciamento e a tentativa de apagamento de atos torpes pelos que detinham o poder. A filósofa aborda a dificuldade de esquecer algo tão primordial que aparece até nos poemas homéricos: o ato de enterrar seus mortos; tal conjuntura lembra Antígona, a heroína tebana que lutou pelos ritos fúnebres de seu irmão. Gagnebin (2010, p. 185) argui:

Aqueles que não conseguimos enterrar, os desaparecidos, não são somente fonte de tristeza e de indignação porque não podemos lhes prestar uma última homenagem. Não sabemos como morreram nem onde estão seus restos – e isso nos impede, a nós todos, mesmo que especialmente a seus familiares e amigos, de poder viver melhor no presente. Precisamos, pois, enterrar os mortos para saber que nós, igualmente mortais, seremos também enterrados quando morreremos, enterrados e lembrados por aqueles que vêm depois de nós. Os mortos não sepultados como que atormentam os vivos, de maneira dolorosa seus herdeiros e descendentes, mas também e sem dúvida seus algozes passados, que, mesmo quando afirmam

não se arrepender, reagem com tamanha violência e rapidez quando se alude ao passado.

Depreende-se que não há vazão mais contundente do que o da espera daquele que não irá voltar. Quando a esperança já cessou e o que resta ainda é suficiente para atormentar, é a ideia do perdido que tornar-se-á pó, que não se pode nem no vale das lápides encontrá-lo. Sendo assim, é pelo direito de enterrar os mortos e reconhecer os seus carrascos, é que deve se lembrar e não anestesiar o passado. Em torno dessa questão, Vannucci (2012, p. 100) explica que:

Ato reivindicava o direito ancestral da sociedade de enterrar os seus mortos, manifestando a favor de que seja enfim revelada a verdade, plena e irrestrita, sobre os anos de chumbo e seja feita justiça, ainda que tardia. Em nosso tempo em que a verdade é intimidada, assim como em nosso torturado passado que, para muitos presos comuns nas prisões e para muitos miseráveis do Brasil, continua sendo o presente, é mais do que nunca necessária a ampliação e elevação de consciência, visando “transformar a violência em concórdia”, pela qual lutou o Living Theatre há quarenta anos – uma luta “pela vida e contra a morte”, como Julian & Judith defenderam no Manifesto citado.

A interpretação do ato sinaliza para a memória, mas não para aquilo que se pode esquecer. É passado presente, é a tentativa da revelação por meio da arte do teatro, é a violência desmedida daqueles que tentam apagar seus rastros. Cecilia Boal afirma que essa situação é devida “Porque o Brasil é um dos únicos países da América Latina que ainda não abriu os arquivos nem divulgou informações sobre fatos ocorridos durante o seu regime militar, tais como torturas, mortes, desaparecimentos e ocultação de cadáveres. É por isso...” (ANEXO 2, p. 1). Em meio a falas de Mamberti, Ligièro e Cecilia Boal, o coro grita repetindo a cada intercalação: “É por isso que eu protesto!”.

Nas considerações de Gagnebin (2009, p. 116):

Em nosso continente, a luta dos familiares dos desaparecidos também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar

também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos.

Acredita-se que o fato de o governo brasileiro pós-ditadura ainda não ter liberado todos os documentos e/ou não ter forçado os militares a fornecerem o restante dos documentos que possam explicar o que aconteceu e que fins deram aos corpos dos prisioneiros políticos, faz com que o luto seja permanente. Enterrar os seus mortos é um rito sagrado, como foi para Antígona enterrar o seu irmão, sendo que a falta desse fechamento torna a vida dos sobreviventes ainda torturante. Tal sentimento é reiterado por Gagnebin (2009, p. 99):

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

Entretanto, a repetição é apelo à memória daqueles que não lembram, como num rito fúnebre em que as orações das carpideiras ecoam entre os parentes do defunto. Assim, o coro se expressa, repetindo o porquê do protesto. As falas seguintes trazem o nome de três vítimas da ditadura: “protesto por três companheiros assassinados sob tortura nos porões da ditadura: Hélcio Pereira Fortes¹³⁴ [...] Antônio Carlos Bicalho Lana¹³⁵ e Helber José Gomes Goulart¹³⁶” (Anexo 2, p. 1-2). Todos mortos pela ditadura, os dois primeiros nascidos em Ouro Preto e o último em Mariana, ou seja, mineiros que lutaram como seus antepassados e foram exterminados. Assim, há a história se repetindo.

No Ato II, *Transformação da Violência em Concórdia*, há a Ação 2 nomeada de *Encontrar o coração*. Os atores que interpretam as vítimas se encontram com o seu executor e “com uma das mãos toca-lhe

¹³⁴ Ficha pessoal disponível em: <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoa.php?id=164&m=3>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

¹³⁵ Ficha pessoal e informações sobre sua morte em: <<http://verdadeaberta.org/mortos-desaparecidos/antonio-carlos-bicalho-lana>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

¹³⁶ Ficha pessoal e informações sobre sua morte em: <<http://verdadeaberta.org/mortos-desaparecidos/helber-jose-gomes-goulart>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

o coração e com a outra, o desarma” (Anexo 2, p. 2). Ao som do batimento cardíaco dos executores, “as pessoas que haviam sido as vítimas recitam em coro cada parte do corpo mencionada, e declaram a sua santidade, porque toda vida é sagrada. Os pares se abraçam depois da última fala” (Anexo 2, p. 2). E assim, um mantra é estabelecido ao som do coração, e “todos os intérpretes emitem em uníssono as batidas do coração e se tocam mutuamente nas partes do corpo ao mencioná-las” (Anexo 2, p. 2).

A Ação 3, *Movimento orgânico que inclui o público* (experiência), foi produzida em homenagem ao psicanalista austríaco Wilhelm Reich¹³⁷ (1897-1957), que revolucionou o mundo com o seu estudo sobre orgasmo e que pelas suas percepções foi perseguido e preso, vindo a morrer na prisão. Os participantes seguem em “um livre movimento muito fluido e lento, [...] harmonizando com os mais próximos. Sussurram as primeiras frases para cada um dos espectadores envolvidos. Sua intenção é unificar pela harmonia. Puxar livre o público em uma grande roda” (Anexo 2, p. 2). E, ao puxar e formar uma roda, a rua se transforma:



Figura 33 - O público de mãos dadas em redor dos cartazes com as fotos dos mortos ou desaparecidos

¹³⁷ Para conhecer mais: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000300004>. Acesso em: 15 ago. 2016.

Ao observar a imagem acima, constata-se os cartazes e flores no chão e as pessoas que se uniam em um só círculo irregular para formar o princípio e o fim. A descrição da citada cena é feita por Vannucci (2012, p. 100-101):

[...] em volta de algumas grandes imagens de rostos de desaparecidos recobertas de flores vermelhas, enquanto seus nomes eram pronunciados. Neste momento, houve um longo silêncio. A comunidade sentiu sua união e a força de sua comoção, verdadeira mesmo que movida pelo artifício teatral, derreteu os muros da praça. A cidade começou a urrar seus mortos injustiçados e cinco séculos de luta pela vida reivindicaram justiça – uma inversão no ciclo de eterno retorno da violência, uma saída não violenta para a nossa História, um final de paz para o nosso Ato Público que também significou, em um relâmpago, a elevação da consciência coletiva em vias de se reconhecer parte do espírito absoluto.

Na parte final do terceiro ato, a fala repetida, “ser livre”, é interposta por sentenças como: “é ser livre da opressão do passado não resolvido!”, “é ser livre da violência!”, “é ser livre da prisão!”, “é ser livre de todo preconceito!” (Anexo 2, p. 3). Nessas pequenas frases a apresentação do ato se transforma em uma simbiose entre o público e os atores, tanto que, ao final da performance, o microfone fica à disposição de quem quiser participar. Assim, a representação se finaliza dentro do *script*, no entanto, o que se percebe é a plateia em nível máximo de interação com a sua proposta – ser livre para protestar –, e aquele se tornou um momento apoteótico para reverenciá-lo: “— Ser livre/É ser livre de sentir e se exprimir. — Ser livre/ É ser livre de mudar a si e ao mundo. — Ser livre/É ...” (Anexo 2, p. 3).

Naqueles momentos de protesto são depositados, no chão, cartazes como os nomes de desaparecidos e mortos (Foto 34). O Ato Público dignificou os mortos e desaparecidos, os seus nomes retumbaram naquele fim de tarde entre os prédios antigos e históricos, já tombados pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O clamor de justiça ecoava nas ruas, nas mesmas ruas em que Tiradentes teve sua cabeça exibida como uma advertência, onde o *Living Theatre* foi preso, onde Judith Malina conheceu o regime militar brasileiro e alcinhou nela o testemunho para

a posteridade acerca da violência e covardia de um governo que primava pela opressão da oposição. Como exemplo de cartaz disposto na rua, pode-se ver o que está disposto na sequência:



Figura 34 - Cartaz sobre o Amaro Luís Carvalho¹³⁸

Constata-se, a partir da Foto 34, que entre um dos cartazes estava o de Amaro Luís Carvalho, líder camponês do Sindicato Rural de Barreiros, em Pernambuco, e militante do Partido Comunista Revolucionário (PCR), que foi preso, torturado e morto nos porões da Ditadura. Dos inúmeros cartazes com os nomes das vítimas das atrocidades do governo militar que estavam estendidos no chão, Amaro recebeu flores das mãos de um espectador e atuante ao Ato público que permaneceu em anonimato.

As informações pessoais de vários desaparecidos e mortos políticos podem ser encontradas no site Desaparecidos Políticos¹³⁹, organizado pelo Centro de Documentação Eremias Delizoicov e pela

¹³⁸ Ficha pessoal do Amaro Luís Carvalho. Disponível em: <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoa.php?id=52&m=3>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

¹³⁹ Site para consulta: <http://www.desaparecidospoliticos.org.br/>. Acesso em: 7 ago. 2016.

Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos. No site há o levantamento de mais de 383 desaparecidos.

Na figura a seguir se vê mais cartazes expostos nas ruas mineiras durante o Ato:



Figura 35 - A reflexão

A partir daí, o sentimento que transparecia era, simultaneamente, de respeito e indignação perante as fotos dos mortos e desaparecidos. É como se a Pátria, a mãe gentil, se compadecesse daqueles que por liberdade morreram nas mãos dos representantes de um aparelho sistemático de tortura e destruição.

Interpreta-se que o teatro se tornou o brado dos liquidados, que saíram até mesmo de suas desconhecidas covas para reivindicar o passado que ainda é presente para as famílias que esperam poder honrar os seus mortos. A ferocidade das palavras proferidas pelo Ato somente propaga a necessidade de percorrer o caminho do passado para se modificar o futuro, quiçá o presente. De tal modo, que o teatro atue:

[...] como dispositivo de luta não violenta pois, enquanto representação participada (ficcional/real) das etapas de elevação do espírito, prepara as consciências para a luta de classe. Ao mesmo tempo, o evento teatral é lugar para possíveis inversões das narrativas sistêmicas,

através da experiência estética/perceptiva (performance) proposta ao espectador. O convite para que o povo participe como personagem da narrativa da perseguição e das amarras (descrita acima) visa oferecer-lhe a oportunidade de entrar em cena no papel do opressor, sentindo o poder da violência e, por outro lado, a possibilidade de “encontrar outra saída” com uma escolha de liberdade/libertação (VANNUCCI, 2012, p. 64).

Assim, o teatro libertador, nas esferas das teorias de Paulo Freire, Augusto Boal e Antonin Artaud, deve ser coletivo e, na esfera do *Living Theatre*, deve usar da ousadia para expor as mazelas da sociedade e dá espaço àqueles que tiveram sua voz cerceada. Podendo, a união dessas forças, ser representada pela fotografia a seguir: a grande vitória da memória que não pode jamais ser apagada.



Figura 36 - A unidade final¹⁴⁰

¹⁴⁰Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1014311518585623&set=t.1252485999&type=3&theater>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

4.3 A VIDA E A OBRA OU A OBRA E A VIDA: MATIZES DO MESMO TOM

Como está sendo retratado aqui, a vida de Malina sempre foi ativa e marcante. Nos seus 88 anos de vida, escreveu, atuou, dirigiu, palestrou, realmente viveu engajadamente o seu discurso político, tentando, ao mesmo tempo, seguir os preceitos que promulgava nos seus escritos: amor, liberdade e revolução.

Para a compreensão dessa vida entrelaçada com a obra é necessário conhecer o ensaio *A vida como obra*, de Beth Lobo (1999). Em seu texto, ao analisar a obra *O Segundo Sexo*, da famosa pensadora feminista Simone de Beauvoir, Lobo (1999) apresenta um olhar singular para a sua obra: “Escrever é parte desse trabalho. E as memórias e romances de Simone de Beauvoir acompanham essa construção. São parte dela tanto quanto a escolha da filosofia, da profissão ou das viagens” (LOBO, 1999, p. 56). Nesse entorno, a vida privada pertencia à esfera pública na construção ideológica que Beauvoir enunciava. A partir desse direcionamento, Lobo (1999, p. 56-57) compõe no seu ensaio o estreitamento das relações entre a vida de Beauvoir e suas obras:

Com *O Segundo Sexo*, a obra e a vida encontram a história. Significativamente, a prática política que os tempos da resistência impuseram aos intelectuais franceses como “herança sem testamento” – arrancando-os da “opacidade triste” da vida particular para o compromisso da ação (René Char) – para a mulher Simone de Beauvoir se desdobra no feminismo. “Me tornei feminista sobretudo depois que o livro (*O Segundo Sexo*) passou a existir para outras mulheres”. A face política do feminismo se revela como luta que questiona cada um(a) de nós na sua intimidade mais profunda e no que nos parece mais certo, que contesta nossos desejos e até nossos prazeres e que, justamente por nos dilacerar, derruba nossas resistências e nos abre novas verdades.

Assim sendo, compreende-se que a obra é a vida, a vida é a obra. Exemplos dessa afirmação são Simone Beauvoir e Judith Malina, que entrelaçaram suas vidas a suas obras de forma que uma completasse a outra. Viver a luta da intimidade, viver o seu próprio discurso político *versus* a falsidade ideológica, viver na prática da vida privada os dilemas

que também são outorgados na vida pública. Além disso, para Lobo (1999, p. 57), “O feminismo não está só nos temas femininos, mas na trajetória de uma mulher que teve a ousadia de querer pensar como ser humano. Irritante, chata e pretensiosa. Se a vida é pois matéria da obra, pode ser abertamente matéria de política e de revolução [...]”. Portanto, essa relação da vida como obra lançada nas palavras de Lobo se transpõe no tempo e flutuam teoricamente para a vida de Judith Malina. Considera-se que tanto Beauvoir como Malina viveram na prática os seus discursos políticos, marcaram suas vidas e obras pelas relações entre elas, é quase invisível a separação entre elas, ou seja, entre a obra e a vida.

Ainda em torno dessa questão, Lobo intensifica “[...] o gosto da vida e a angústia. Esta vontade dividida é a marca de sua vida/obra, obra/vida. A obra é a memória da vida, uma forma de fixar e reter a força da idade, a força das coisas, a cerimônia do adeus” (LOBO, 1999, p. 55). Dividida ou quase invisível, discutir a proximidade da vida e obra de Beauvoir e Malina é apontar para a marca que ambas deixaram para a humanidade, a prática das suas palavras.

De acordo com as considerações que estão sendo feitas, compreende-se que, ao alinhar a vida como a obra, Beth Lobo (1999) permite pensar a vida do artista ou do pensador a partir das suas produções, já que estão intrinsecamente ligadas. Portanto, pensar a vida de Judith Malina é delinear sua trajetória de vida, é declarar suas ações públicas e privadas como parte também de sua obra, uma obra concreta originada por ações. Para tanto, neste momento, o foco de análise é um relato breve da trajetória de Malina ligada ao Brasil pós-ditadura e algumas das últimas ações que esta vida lhe permitiu.

O retorno de Malina às terras tupis-guaranis ocorreu em 1990, com a finalidade de participar do Festival Internacional de Teatro, em Campinas. Em um primeiro momento, o seu pedido de visto temporário foi negado pelo Consulado Brasileiro em Nova Iorque, visto que mesmo não tendo sido condenada pelo crime a qual foi expulsa do Brasil nos anos 70, Malina estava na “lista negra” da Polícia Federal, juntamente com outros deportados, traficantes e criminosos. Nos registros constava o ato de expulsão e outra situação “negativa”, relativa à participação de Judith nas manifestações estudantis pró-democracia em plena ditadura, na praia do Flamengo, no Rio de Janeiro¹⁴¹. A respeito do assunto,

¹⁴¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/644781/53442>>. *Diário do Pará*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/644781/53466>>. Acesso em: 6 out. 2016.

observa-se que o próprio Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores, solicitou à Presidência da República a revogação do decreto da expulsão. Em 4 de abril de 1990, o jornal *Tribuna da Imprensa* publicou que o visto foi liberado após o Presidente Fernando Collor ter decretado a revogação do decreto de expulsão de 1971¹⁴². No entanto, quando Judith desembarcou em solo brasileiro, por sessenta minutos ficou detida no aeroporto, em Guarulhos, até finalmente ser liberada. Conforme aponta o Diário do Pará, datado de 05/04/1990¹⁴³, Malina reviveu a angústia vivida anteriormente no Brasil. Após o contratempo, pôde ir para a Universidade de Campinas – Unicamp, com a finalidade de orientar uma oficina de trabalho.

Posteriormente ao evento, a ativista e artista escreveu uma carta ao Presidente Collor agradecendo o bom acolhimento, sem citar o ocorrido, e enfatizando o vínculo do *Living* com o Brasil: “em tempos difíceis são as artes que podem manter um povo forte, dando uma direção encorajadora às soluções do futuro, prevenindo o declínio e desespero, e conduzindo a formação de um público sensível e alerta¹⁴⁴”. A fala da cofundadora do *Living* enfatiza que “É em tempos difíceis que as artes são de maior importância [...]”¹⁴⁵.

Em 1993, após vinte anos de sua expulsão, no mesmo evento em que lhe foi negada a participação por meio de sua prisão, Malina foi homenageada no Festival de Inverno da UFMG/UFOP, que, juntamente com a Prefeitura de Ouro Preto, a convidou a retornar ao Brasil para participar do evento e ministrar oficinas. Foi aclamada como “A dama rebelde”, na matéria assim intitulada do Jornal do Brasil de 12/07/1993, que noticiou a sua vinda e a do *Living* ao Rio de Janeiro para realizar *workshops* e apresentações na Casa de Artes de Laranjeira (CAL). Em entrevista por telefone concedida ao Jornal, Judith declara: “Nós adoramos o Brasil mas detestamos a prisão. Na realidade, nós fomos

¹⁴² Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1990/04/05/21>>. Acesso em: 4 out. 2016.

¹⁴³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/644781/53537>>. Acesso em: 4 out. 2016.

¹⁴⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/11595>. Acesso em: 4 out. 2016.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/11595>. Acesso em: 4 out. 2016.

presos por que nossa proposta teatral era muito radical. Fomos acusados, isto sim, de atividades subversivas¹⁴⁶”.

Por outro lado, quando questionada quanto à sua carreira no cinema, Malina confessa: “Eu fiz filmes que adoro, como Tempo de Despertar, com Robert De Niro e Inimigos, de Paul Mazursky¹⁴⁷”, mas sobre sua personagem de avó na *Family Addams*, Judith assume, “Eu lamento dizer, mas trabalhei nesse filme. Ele é muito ruim e não tem nada a ver com meu trabalho. Mas eu preciso manter o teatro¹⁴⁸”.

O retorno de Malina a Ouro Preto foi anunciado durante a reportagem “Um retorno tranquilo”, do dia 19/07/1993, pelo Jornal do Brasil, quando a famosa diretora profere que “nossa experiência ali foi ótima [...] Nosso grupo é de pesquisa. Algumas pessoas gostam do trabalho, outras estão contra a arte progressista¹⁴⁹”. Entretanto, verifica-se que somente em 2007 o Governo Federal Brasileiro se retratou e premiou Judith Malina com a Ordem do Mérito Cultural por prestar serviços à cultura nacional. A sua vinda para receber a condecoração ocorreu em 2008¹⁵⁰, e foi nessa ocasião que Gerald Thomas entrevistou Judith Malina:

THOMAS – No início da década de 60, o teu teatro revolucionou o mundo. Na década de 70, você estava confinada numa prisão em Minas Gerais. Hoje, você tem liberdade para viajar e berrar. Mas adianta?

MALINA – Quero abraçar o mundo com as pernas, com os braços. Amo tudo isso, amo estar viva e percebo que o mundo inteiro é um fracasso. Temos de rir¹⁵¹.

¹⁴⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/93625>. Acesso em: 6 out. 2016.

¹⁴⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/93625>. Acesso em: 6 out. 2016.

¹⁴⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/93625>. Acesso em: 6 out. 2016.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/94088>. Acesso em: 6 out. 2016.

¹⁵⁰ O crítico teatral Lionel Fischer descreve a trajetória do *Living*. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2013/07/living-theatreparadise-publicadoem.html>>. Acesso em: 4 out. 2016.

¹⁵¹ Disponível em: <<http://geraldthomasblog.wordpress.com/2008/10/04/7911>>. Acesso em: 15 maio 2013 e <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410200806.htm>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

A partir de tais considerações, contata-se que rir é o melhor antídoto para um mundo em que pessoas se prevalecem financeiramente sobre as outras, em que diversas reivindicam o retorno de um governo “não corrupto” militar. Mesmo sendo visto como um fracasso, Malina arguiu que o mundo ainda causa amor, um amor que resplandece ao ser tomado pelos braços e envolto pelo carinho excepcional de Judith. Essa fala da artista mostra mais nuances do temperamento dessa diretora, escritora e atriz que doou sua vida aos palcos, que foi marcada pela prisão e que dessa experiência carcerária ela e a sua trupe criaram peças e constituíram reflexões que sempre serão significativas para o cenário teatral.

Uma das marcas deixadas virou um curta-metragem *Liberdade, ainda que à tardinha*¹⁵², lançado em 2002 pelo diretor brasileiro Luiz Guimarães de Castro, que gravou em Ouro Preto, com os atores Danton Mello e Carla Marins e com alunos de Artes Cênicas da UFOP. Além dessa produção, a história do *Living*, em Ouro Preto, pode ser vista em um curta documental, apresentado na 3ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, em 2008, e intitulado *Paradise Now'12* (2008). O curta conta, com depoimentos de moradores da cidade mineira, a chegada do grupo e seus dias até a expulsão¹⁵³.

Outro trabalho envolvendo Malina foi um depoimento biográfico¹⁵⁴ constante no Projeto Biografia *Lower East Side*, criado em 1999 pela artista performática Penny Arcade e pelo produtor de vídeo Steve Zehentner como uma série-biografia em curso e arquivo de história oral da região. O depoimento de Judith é contundente contra a pena de morte e a favor de uma revolução anarquista não-violenta, suas lutas, essas, que foram o seu objetivo por toda uma vida., pois “a revolução é baseada na mudança individual e coletiva, e essa questão não pode ser respondida adequadamente se imaginarmos essa mudança exterior na estrutura da sociedade sem uma mudança paralela no caráter humano” (BECK; MALINA, 2008, p. 99).

Outra iniciativa em torno da vida e obra do grupo e de Malina pode-se ser vista em um documentário, em preto e branco, de 2011, lançado pelo diretor iraniano Azad Jafarian, chamado *Love and*

¹⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmvJaWJjt1Y>>. Acesso em: 3 out. 2016.

¹⁵³ Disponível em <https://vimeo.com/1542727>. Acesso em: 4 out. 2016.

¹⁵⁴ Disponível em: <<http://www.stevezehentner.com/judith-malina-les-bio-project>>. Acesso em: 4 out. 2016.

*Politics with Judith Malina*¹⁵⁵. O filme mostra a luta da ativista, aos 85 anos, para manter o *Living* financeiramente ativo, bem como suas ações políticas e seu estado fragilizado de saúde. Na sequência, pode-se observar a imagem do cartaz do citado documentário:



Figura 37 - Cartaz do documentário¹⁵⁶

Nesse cartaz, é possível ver que o filme fez parte do *Tribeca Film Festival*¹⁵⁷, realizado em 2012. O cartaz traz ao fundo o rosto de Julian Beck e na frente a face de semblante preocupado de Malina, isso devido

¹⁵⁵ Mais informações sobre o documentários estão disponíveis em: <<http://www.azadjafarian.com/>>. Acesso em: 3 out. 2016.

¹⁵⁶ Imagem disponível em: <<http://www.azadjafarian.com/buy.html>>. Acesso em: 3 out. 2016.

¹⁵⁷ Festival em homenagem as pessoas que morreram no ataque às Torres Gêmeas e com a intenção de revitalizar o bairro de Tribeca em Manhattan. Disponível em: <<https://tribecafilm.com/festival/>>. Acesso em: 3 out. 2016.

ao que o documentário apresenta: as lutas de Malina em relação ao teatro, a morte e a vida.

Outra ação que envolveu o grupo e sua idealizadora foi a criação de um projeto intitulado *Homens Libertem-se! / Men Get Free!*. No ano de 2013, a artista e pesquisadora Maira Lana criou esse, em parceria com *Living Theatre*, que foi lançado em junho de 2014, junto ao grupo Mo[vi]mento, também criado por ela. O referido projeto é a proposição de uma ponderação acerca das opressões vividas pelos homens sob o jugo do patriarcalismo. Um dos slogans do movimento é de que

Em média, em todo o mundo, Homens sofrem mais com a depressão. Homens morrem mais cedo. Homens cometem mais suicídio. Homens cometem mais homicídio. Entenda quem você é. Aceite quem você é, independente de quem querem que você seja. Ame a si mesmo. Isso te tornará mais feliz. Não seja estatística. Não seja apenas Homem. Seja HUMANO. “HOMENS, LIBERTEM-SE!”¹⁵⁸

A participação de Malina está marcada pelo convite em que expressa calorosamente a ideia principal da libertação de qualquer amarra social ou estereotipada pelo sistema patriarcal. A respeito da temática, recomenda-se:

Homens, vocês têm que superar o que vocês são ensinados sobre a superioridade dos homens e a inferioridade das mulheres e vocês têm que parar de ficar “orgulhosos” da sua masculinidade. E entender: todos nós temos traços masculinos e femininos dentro de nós. E o que você está buscando é um equilíbrio entre as suas atitudes masculinas e as suas atitudes femininas. Ambos os quais todos nós temos. E nós deveríamos escolher o nosso equilíbrio. E você pode escolher qualquer equilíbrio, exceto violência. Exceto acertar o nariz de alguém porque esse alguém não concorda com o que você concorda, com o que você acredita. Nós precisamos ser tolerantes com as diferenças

¹⁵⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/homenslibertemse/?pnref=lhc>; <http://espacohomem.inf.br/2014/12/da-liberdade-dos-homens-manifesto-homens-libertem-se/>> e <<https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/pelo-direito-de-broxa-falir-e-ser-sensivel-campanha-pede-que-homens-libertem-se-do-machismo/>>. Acesso em: 25 set. 2016.

uns dos outros, com os aspectos femininos uns dos outros. E com os aspectos masculinos uns dos outros. E aprender a amar uns aos outros muito mais. E perdoar uns aos outros¹⁵⁹.

Novamente, verifica-se o discurso embasado no amor e no perdão, relacionando tais sentimentos a questão do gênero e da aceitação do outro.

Cabe citar também que, em novembro de 2014, aconteceu um dos últimos reconhecimentos a Malina, enquanto ainda estava viva. Dessa vez ela foi agraciada com o “*Educational Visionary*” *Lifetime Achievement Award from Mark DeGarmo and Dancers at Dance for Dance*¹⁶⁰, o prêmio que é concedido a pessoas que promovem inovação na educação por meio das artes.

¹⁵⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/85176343>>. Acesso em: 25 set. 2016.

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://markdegarmodance.org/>>. Acesso em: 25 set. 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção desta tese se configurou na trajetória da figura emblemática de Judith Malina. Nos detalhes biográficos se constitui uma parte inicial importante do estudo sobre a artista, sua saída da Alemanha e sua vinda para a América, caracterizam seu primeiro exílio em terras desconhecidas. Seguindo a sua vertente religiosa, o judaísmo, a menina Malina levou às ruas de Nova Iorque a exposição da situação de perseguição nazista ao seu povo, ainda mesmo tão pueril.

Esses primeiros passos compuseram um caminho para o conhecimento de aspectos biográficos imprescindíveis que delineariam este trabalho, presentes no **Ato I, Malina, a errante**, que abordou de forma concisa elementos de sua vida e sua união ao teatro que iniciou a partir dos seus estudos com o diretor teatral alemão Edwin Piscator e seu encontro com Julian Beck, seu companheiro por mais de 40 décadas. Na parte central do primeiro capítulo, *Do arrebol ao poente criativo: o prelúdio do teatro e a fundação do The Living Theatre*, foi contextualizada a partir de teóricos como Bornheim (2007), que explica a crise no teatro no século passado e Artaud (2006) que evoca o teatro da crueldade, um teatro mais ligado ao movimento plástico que ao texto, e é nesse orbe é que o *Living* é fundado.

Na tarefa de compreender o grupo foi referenciado o antigo pesquisador do grupo, Pierre Biner, que publicou em 1976, a obra *O Living Theatre*. No livro citado, Biner descreve particularidades da rotina do casal Malina e Beck e também do grupo *Living*, suas concepções teóricas e seus embates que permeavam sua organização entre os anos 40 até os 70. Entre as concepções teóricas que permeiam o *Living* e as ações dos seus fundadores que se aproximam e também se destoam, dois grandes pensadores do teatro são apreciados, o dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956), e o francês Antonin Artaud (1896-1948). O teatro político de Brecht e o teatro e o seu duplo, de Artaud, são argamassa na construção conceitual do grupo e da vida política do casal Beck.

O segundo ato, intitulado **A Antígona Contemporânea**, se divide em outros subcapítulos que se norteiam pelo mito de Antígona. O 2.1, *A reescritura de Antígona*, que exhibe a retomada do mito clássico por Bertold Brecht em 1947. O 2.2 explora *Malina, a Antígona anarquista-pacifista*, que explora dois poemas da judia errante que se contextualizam com a personagem de Antígona. A parte 2.2.1, *Um ser*

em tradução ou a tradução do ser, trata da questão da tradução e de seu complexo conceito na contemporaneidade que explica o papel de Malina como tradutora da peça de Brecht, que a revela nos parâmetros estudados pela tradução cultural.

No elemento seminal do **Ato II**, *A encenação de Antígona pelo Living*, é demarcada a visão e apresentação nos palcos da peça da princesa tebana que é também esboçada por Steiner (1995) e Troya (2015). O componente final do **Ato II**, *Antígona Atualizada* manifesta recentes interações do mito de Antígona, com um olhar de Süsskind (1980), Butler (2014) e Vannucci (2015b). Dessa forma apresentado, o **Ato II** abarca como o mito da Antígona se entrelaça na vida da diretora, atriz e tradutora Malina, desde o seu encontro com o texto brechtiano e a sua potência na vida pessoal e cênica e também nas teias da atemporalidade que o renova sempre aos moldes do momento em que ele é revisto.

O terceiro ato, **Escrituras veladas**, se desmonta em três partes: a primeira, *Cores fulgurantes: contexto ao sul do Equador*, que salienta no pano de fundo, o Brasil e a situação nacional na chegada do *Living* na década de 70, o seu papel de grupo transgressor dos padrões da sociedade ocidental e a sua trajetória nômade. O que mais foi evidenciado no subcapítulo 3.1.1, *Alienígenas em terras tropicais: a vinda e a estada do Living no Brasil*, foram questões culturais e dissonantes que colocaram a trupe em proeminência em plena ditadura militar.

A segunda parte, *A necessidade de contar-se*, consiste em um momento no qual é retomado o olhar especialmente a Malina e a sua tarefa diária de escrever, de contar-se. Os diários que escreveu por quase toda sua vida ressaltam isso: as peças, os seus poemas que compõem sua obra escrita não se separam o eu-político do eu-privado. O que configura, como Rago (2010) afirma, que o contar-se é elaborar o próprio eu; nesse sentido, o eu privado de Malina torna-se público ao levar às livrarias os seus diários de vida que não separam ela do seu trabalho. Seguindo essa percepção, *Quando o privado torna-se o político*, Oberti (2015) avalia como a militância dentro de um movimento comunitário se torna tão vinculado com o privado. Tanto que há a dificuldade de separar o que é político e o que é particular, pois ambos tornam-se um só. Assim, Malina também se relacionou com um dos seus propósitos de vida: manter o teatro vivo, mas não apenas nos palcos demarcados pelas falas cênicas, mas sim pelos palcos da vida, onde a encenação da vida privada e política emergem ambas de forma performáticas. Então, a questão é: há separação? Essa pergunta é que

culminou para a escrita do *Diário enclausurado*, terceiro subcapítulo do **Ato III**, que analisa os registrados de Malina durante a prisão pela ditadura militar brasileira.

Como alicerce para análise da escrita performática da artista, utilizou-se o *Diário de Judith Malina – O Living Theatre em Minas Gerais* (2008), escrito por ela atrás das grades da DOPS. Uma escrita vigiada e que, publicada em jornal da época, não expressava realmente as verdadeiras condições dos porões da ditadura, pois não havia como a escrita não ser silenciada se ela não fosse performática, conforme exposto no subcapítulo *Performance: as tonalidades, as amotinadas, os textos, as palavras e a tradução*. Ainda no **Ato III**, o 3.3.2 *Entreato: cenas da prisão e expulsão do Living em 1971* finda o capítulo com o percalço durante e após decreto de banimento do *Living* do Brasil. O ato final, *A Insurreição*, é permeada por escritos autobiográficos que intensificam o papel de Malina na cena nacional e mundial como a revolucionária pacifista que nos cárceres imergiu para protestar até os últimos anos da sua vida contra formas autoritárias de governos.

Na subdivisão do **Ato VI** elencou-se: 4.1 *A questão do testemunho*; 4.2 *A leitura dramática e o ato público*; 4.2.1 *A palestra dramática: as palavras que não podem ser mais caladas*; 4.2.2 *Ato público de protesto e memória*; 4.3 *A vida e a obra ou a obra e a vida: matizes do mesmo tom*. A partir do panorama exposto nos quatro capítulos, nomeados em atos inspirados conforme a construção teatral de peças, é que se tentou alcançar a plenitude da presença nos palcos e na vida da insurgente e performática Judith Malina. Em um mundo dominado pela voz masculina, Malina desde os seus primeiros escritos ecoa como a voz dissidente da sociedade tradicional. Ela constituiu a sua vida privada tão próxima à pública que é quase imperceptível essa divisão: ela vivia pelo teatro e o teatro também permanecia vivo por meio dela. O seu trabalho ainda é vivo dentro da trupe experimental considerada a mais antiga no Ocidente: *The Living Theatre*, que continua atuante nos palcos e ruas da cidade de Nova Iorque.

O legado de trabalho que deixou ao longo de seus 88 anos de vida não cabe e não pertence exclusivamente às amarras da escrita ou das artes cênicas. Ele se propaga nos ensinamentos que postergou aos que lhe rodeavam e aqui ficaram.



Figura 38 - Malina teatral¹⁶¹

¹⁶¹ Disponível em: <<http://alchetron.com/Judith-Malina-986652-W>>. Acesso em: 22 out. 2016.

EPÍLOGO: outras travessias

A passagem dos anos traz a maturidade de perceber as limitações do tempo, da idade, do momento, da vida. No entanto, nada está realmente finalizado, nem a vida. Em abril de 2017 completam-se dois anos que Judith Malina faleceu; contudo, a percebo viva em meus estudos, em minha vida. Apesar de tantos percalços, a morte é apenas mais uma etapa: ou de esquecer, ou de ser lembrado.

O estudo aqui apresentado é uma parte de um imenso universo que eu conheci por meio de Judith Malina, que como uma matriarca escolheu no teatro o seu lar e nos seus companheiros de encenação, a sua família.

Essa família, que foi por décadas liderada por Judith e Julian, criou e modificou o mundo teatral, evocando não só um espólio de textos e apresentações, mas um legado que contribui para uma revolução teatral permanente e pacífica. Pacífica em partes, porque ela dilacera os paradigmas de um teatro ocidental permeado quase somente pela palavra e não tanto pela ação.

Essa ação é construída na quebra dos moldes tradicionais do teatro que reflete a sociedade e as atribulações do sujeito desmantelado pelas opressões – como guerra, perseguições étnicas, religiosas ou de gênero – e pelo sofrimento cotidiano causado por atitudes, muitas vezes classificadas como banais.

As peças movidas pela luta contra a tirania da guerra, do mercado financeiro e dos limites carcerários da sociedade – inclusive o sexo – carregam uma necessidade de mais vozes para reivindicar o que mais inflama a paixão humana: a liberdade.

Para isso, é preciso ir além do que já foi conquistado, ir ao alcance de mais conhecimento, mais estudo. Não se determina que seja este o fim. É apenas um caminho de vários; é apenas uma voz entre outros gritos.

Esta tese não pretende ser um capítulo que se encerra, mas um caminho que conduz a outras descobertas. O que poderá nortear outras travessias dentre folhas, rascunhos, frases e imagens encontradas para este estudo e que foram preteridos para neste momento. Todavia, para uma futura conjuntura poderão ser elencados, entre eles, vários documentos arquivados na biblioteca em Nova Iorque que relatam mais da herança escrita e imagética de Judith e Julian, bem como da trupe que fundaram.

Nada é definitivo, tudo é mutável, como um jogo de dados em que podemos adivinhar um possível número, mas que qualquer intempérie, como o vento, pode mudar o seu resultado. Assim é o cosmo que rodeia Malina, uma mulher performática, bem como um lance de dados, entre a mãe, a artista, a escritora, a tradutora, a poetisa, em tentativa constante de equilíbrio de sua prática e seu discurso; porém, tão versátil e dinâmica como um arremesso de dados. Ela foi apreciada por meio de sua trajetória de vida, tanto pública e privada, tão enraizada com o próprio percurso do *Living...* Que se declare ao mundo: Malina ainda vive... Nas performances, nos tabladros em que o *Living* encena, na leitura dos seus diários e poemas. Ela me convoca a continuar nas alamedas que antes eram desconhecidas e que agora me seduzem mais e mais a outras caminhadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. [Trad. Selvino J. Assmann]. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. [Trad. Paloma Vidal]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (Org.). *Brasil: nunca mais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. GUINSBURG, J.; TELESÍ, Sílvia Fernandes & NETO, Antônio Mercado (Org.). [Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Perspectivas, 1970.

_____. *O teatro e o seu duplo*. [Trad. Teixeira Coelho]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de Letras*, v.47, n.2, p. 121–131, jul./dez. São Paulo, 2007.

_____. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos*. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 14, n.21, p. 44-55, jul./dez. 2007.

_____. Representação e performance na literatura contemporânea. Jul. - Dez. v. 16 – *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. 2007. p. 80-93. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/1407/1505>. Acesso em: 13 out. 2016.

BARRUCC, Rossella. O sonho de um teatro vivente: o Living Theatre. In. *Rizoma.net*. Artefato. p. 333-345 Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Mortos e desaparecidos políticos. Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014.

- BECK, Julian. *Canciones de La Revolución: revolución y contrarrevolución*. Madrid: Ediciones Jucar, 1974a. p. 7-33.
- _____. *Living Theatre*. Madrid: Fundamentos, 1974b. p. 13-27.
- _____; MALINA, Judith. *Living Theatre: La Prisión y El Legado de Caim*. Madrid: Edicusa, 1975.
- _____. Paradise Now [Trad. Andre Degenszajn]. In. *Verve*. Revista semestral autogestionária do Nu-Sol. n. 14, São Paulo: 2008. p. 90-104.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. [Trad. Yan Michalski]. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. [Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BINER, Pierre. *O Living Theatre*. [Trad. Forja]. São Paulo: Forja, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *Espaço literário*. [Trad. Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. O Diário Íntimo e a Narrativa. In. *O livro por vir*. [Trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)
- _____. *Uma voz vinda de outro lugar*. [Trad. Adriana Lisboa]. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do cárcere. In. *Estudos Avançados*, Vol. 9, no. 23, jan-abr/1995, p. 309-322.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Tao, 1979.

BRECHT, Bertold. *Brecht Plays 8: The Antigone of Sophocles; The Days of the Commune; Turandot or the Whitewasher's Congress* [Trad: David Constantine, Tom Kuhn]. Bloomsbury Publishing: New York, 2012.

_____. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. [Trad. Reinaldo Guarany]. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. [Trad. Fiana Pais Brandão]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Poemas*. [Seleção, estudos e notas: Arnaldo Saraiva]. Lisboa: Editorial Presencial, 1976.

_____. *Sophocle's Antigone*. Adaptado por Bertold Brecht. [Trad. Judith Malina]. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1990.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. *O ponto de mudança: quarentas anos de experiências teatrais (1946-1987)*. [Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *The Empty Space*. New York: A Touchstone book, 1996.

BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. [Trad. Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. [Trad. André Cechinel]. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* [Trad. Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. [Trad. Renato Aguiar]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. O parentesco é sempre tido como heterossexual? In. *Cadernos Pagu* [online]. 2003, n. 21, p. 219-260. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332003000200010>>. Acesso em: 2 maio 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Sociedade sem relato: antropologia e Estética da Iminência*. [Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARDOSO, Lucileide. *Criações da memória: Defensores e Críticos da ditadura (1964-1985)*. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2012.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Referências grotowskianas: tensões criativas na cena contemporânea brasileira. In. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Vol. 10, n. 3, p. 314-320 / set-dez 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). [Trad. Vera da Costa e Silva e *et. al*]. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In. *Anos 70: trajetórias. Iluminurias*, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLING, Leandro. Teoria Queer. In. *Mais definições em trânsito*. (Dicionário de verbetes), Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), UFBA: Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2016.

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela. In: COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (Orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. *Zé Celso Martinez Corrêa*. In. LOPES, Karina; COHN, Sérgio (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COSTA, Claudia Lima. Feminismo e Tradução Cultural: Sobre a Colonialidade do Gênero e a Descolonização Do Saber. In. *Portuguese Cultural Studies*, 4 Fall, 2012.

CRESPY, David A. *Off-off-Broadway explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater*. New York: Back Stage Books, 2003.

DANZIGER, Leila. Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes. In. Arquivo Maaravi: *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

DONNE, John. *Meditações*. [Trad. Fabio Cyrino]. São Paulo: Landmark, 2012.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

_____. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ENRILE, Juan Pedro. *The Living Theatre y la práctica artística político-revolucionaria de los sesenta, un antecedente del Teatro Relacional*. Disponível em: <<http://teatrorelacional.es/wp-content/uploads/2012/03/The-Living-Theatre-y-la-p3.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2014.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Assis, SP: UNESP, 2006. (Tese de Doutorado)

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Memória, História e Testemunho. In. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (Org.). *Memória (re)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014. p. 83-92.

_____. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p.177-186.

_____. Teologia e messianismo no pensamento de Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, no. 37, set./dez., 1999.

_____. Verdade e memória do passado. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*. v. 17. jul./dez. trabalhos da memória, 2010.

GARCIA, Clóvis. *A crítica como ofício* / Carmelinda Guimarães – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GERONIMO, Vanessa. O teatro de Gertrude Stein: ultrapassando os limites da linguagem e da tradução. In. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v.25, n.3, p. 243-254, 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/8749/9224>>. Acesso em: 2 maio 2016.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 133-149.

_____. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão*. v 3, n.3, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55604>>. Acesso em: 2 maio 2016.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*: mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLDBLUM, Alex. *The Living Theatre*: a photographic retrospective. New York: Alex Goldblum published, 2014.

GOMES, Leny da Silva. Antígona: a persistência do mito. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* - v. 5 - n. 1 - 121-128 - jan./jun. 2009.

GRANÉS, Carlos. *La invención del paraíso: El Living Theatre y el arte de la osadía*. Barcelona: Penguin Randon House Grupo Editorial, 2015.

GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. [Trad. S. Duarte] São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Clérigos, exilados e acadêmicos: oposição à ditadura militar brasileira nos estados unidos, 1969-1974 [Trad. Olga M. Charro]. In. *Proj. História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 13-34, dez. 2004. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/9941/7384>. Acesso em: 21 ago 2016.

_____. Gênero e Performance na oposição à ditadura militar nos Estados Unidos, 1970-1977. RIAL, Carmen; PEDRO, Joana Maria; AREND, Sílvia Maria Fávero (Org.). *Diversidades: dimensões de gênero e sexualidade*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2010. Disponível em: <www.mulheresprogressistas.org/AudioVideo/DIVERSIDADESDimensoesdeGeneroeSexualidade.pdf>. Acesso em: 21 ago 2016.

GUIMARÃES, Rita de Cássia Passos. *Antígona em três tempos: Uma interpretação do original clássico e de duas versões do século XX*, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008. (Dissertação).

GUINSBURG, J. FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* [Trad. Rachel Imanishi]. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JACOMEL, Gabriel Felipe. *Falar de si, falar de nós: performances constituindo feminilidades alternativas nos palcos brasileiros e chilenos durante as ditaduras militares*. Florianópolis, SC. Programa em Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. (Dissertação de Mestrado).

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JELIN, Elizabeth. Trauma, testimonio y 'verdad'. In: *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001. p. 79-95.

JOFFILY, Olívia Rangel. O corpo como campo de batalha. In: PEDRO, Joana Maria. WOLFF, Cristina Scheibe. (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 225-245.

JOFFILY, Mariana. Gritos no porão. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/gritos-no-porao>>. Acesso em: 11 set. 2016.

KALISH, Jon. *End of an Era for Judith Malina's Living Theatre*, What's new: 27 February 2013. [Online]. Disponível em: <<http://raforum.info/spip.php?article6874>>. Acesso em: 2 maio 2016.

KLINGER, Diana Irene. A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente). In: *Grumo* (Buenos Aires), v. 7, p. 12-20, 2008. Disponível em: <<http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/grumo.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2016.

_____. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro, Uerj, 2006.

_____. A escrita de si: o retorno do autor. In: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-57

KUCINSKI, Bernardo. *Pau de arara: a violência militar no Brasil: com apêndices documentais / Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca; notas e versão direta do português por Flávio Tavares.* – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013. Disponível em: <<http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/pauararacompleto.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2016.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. In. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013.

_____. O guarda-memória. [Trad. Dora Rocha]. In. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 111-119, 1997. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2042/1181>. Acesso em: 7 ago. 2016.

_____. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. [Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes]. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p. 13-109.

LEMONS, Fabiano. Antígona, os separados. In. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*. Volume 4, ano 4, 2005. p. 140-155. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~pgletras/palimpsesto/num4/estudos/antigona.htm>>. Acesso em: 17 maio 2015.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. [Trad. Luiz Sérgio Henriques]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

_____. The Living Theatre no Brasil. In. *ArtCultura*. N. 1. Uberlândia: NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, 1999. p. 53-57.

_____. Qual o mínimo pra se fazer teatro? In. *Ensaio Geral*, Belém, v2, n.4, ago-dez, 2010. p. 133-139.

LOBO, Beth. A vida como obra. In. *Cadernos Pagu* (12), 1999. p. 55-58.

LOPES, Beth. A performance da memória. In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, v. 9, n. 1 2009. p. 135-145

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural. – 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1986.

_____.; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1975)*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MAIA, Kaká. A passagem de Julian Beck em Minas Gerais. *O tempo*. 01 de julho. Belo Horizonte: 2001. Disponível em: <<http://kakamaia.wordpress.com/a-passagem-de-julian-beck-em-minas-gerais>>. Acesso em: 13 out. 2016.

MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Arquivo Público Mineiro, 2008. (Arquivo do DOPS; 1)

_____. *Full moon stages: personal notes from 50 years of The Living Theatre*. New York City: Three Rooms Press, 2015.

_____. *Having Loved: new poems*. Oregon: Fast books, 2015.

_____. *Poems of a wandering jewess*. Paris: Handshake, 1984.

_____. *The Piscator Notebook*. New York: Routledge, 2012.

_____. Preface of *Sophocle's Antigone*. Adaptado por Bertold Brecht. [Trad. Judith Malina]. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1990.

_____. *Palestra dramática para o Fórum das Letras de Ouro Preto*, datilografada [arquivo pessoal], 2011. p. 1-17

_____; BECK, Julian. *Paradise Now: collective creation of The Living Theatre*. New York: Random House, 1971.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. In. *Revista Lua Nova*, nº 62, 2004.

MARRS, Terrell W. *The Living Theatre: history, theatrics, and politics*. Thesis In Theatre Arts Submitted To The Graduate Faculty Of Texas Tech University, 1984.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena, a performatividade. In: OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. p. 15-47.

_____; CARLI, Thaís Antônio. No Limite Do Teatro - A Criação Coletiva No Living Theater E No Asdrúbal Trouxe O Trombone. In. *Revista da pesquisa*. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica Artes Cênicas, 2009. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/.../cenicas/nolimitedot.pdf>. Acesso em: 3 maio 2016.

NASCIMENTO, Dalma. *Antígonas da Modernidade: performances femininas na vida real ou na ficção literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.

OBERTI, Alejandra. ¿Lo personal es político?: repensar la historia de las organizaciones político militares. In. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3): 406, setembro-dezembro/2015. p. 893-911

OLIVEIRA, Valéria Maria. *Reflexões sobre a noção de teatro de grupo*. Florianópolis, SC: UESC, 2005 (Dissertação de Mestrado).

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese. USP, 2009.

Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-06092011-142127/en.php>>. Acesso em: 30 set. 2011.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Faces de Antígona no teatro moderno. *Estudos Linguísticos* XXXV, p. 1861-1866, 2006.

Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2015.

PASSETTI, Edson. Teatro, anarquia e um alerta aos pluralistas. In. *Revista PUC-SP*. verve, 14: 284-290, 2008. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/download/5159/3686>. Acesso em: 8 ago. 2016.

_____. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. In. *Revista do SELL*, Vol. 2, nº 2, UFTM, 2010. Disponível em: <<http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/34/47>>. Acesso em: 2 maio 2015.

PEDRO, Joana Maria; SOIHET, Rachel. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. In. *Revista Brasileira de História*, v. 27, nº 54, São Paulo: 2007. p. 281-300.

_____; WOLFF, Cristina Scheibe. As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: uma questão de gênero (2011). In. *História Unisinos* 15(3):398-405, set./dez. 2011. p. 398-405.

_____; _____. (Org.). *Gênero, feminismo e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Teatro Oficina (1958-1982) trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003, p. 299-354.

PEREIRA, Luciara. *Diário de um detento: nas fronteiras do gênero testemunho*. Santa Maria, RS. Universidade Federal de Santa Maria, 2009 (Dissertação de Mestrado).

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *O lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. (Dissertação de Mestrado).

PINTO, Joana Plaza. O corpo de uma teoria: marcos contemporâneos sobre os atos de fala. In. *Cadernos Pagu* (33), julho-dezembro de 2009. p. 117-138.

_____. Performatividade. In *Revista Cult*. Edição 185. 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/11/o-percurso-da-performatividade/>>. Acesso em: 13 out. 2016.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectivas, 2003.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: Feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

_____. A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara. *Seminário Michel Foucault* - UNESP de Marília, maio de 2010. Disponível em: <http://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_Margareth-A_aventura_de_contar_se.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2017.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Universidade de Coimbra: Almedina, 2002

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

RIBEIRO, António Sousa. A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade. Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades. In: MACEDO, Gabriela; KEATING, Maria Eduarda (Org.), *Colóquio de Outono. Estudos de Tradução. Estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Hum, 2005. p. 77-87. Disponível em: <www.eurozine.com/articles/article_2005-07-18-ribeiro-pt.html>. Acesso em: 24 out. 2016.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In. *Anos 70: trajetórias. Iluminurias*, 2005.

ROCHA, Glauber. O Novo Cinema Brasileiro É Tropicalista. In. *Revista Cineforum*. Itália, 1969.

_____. *O Século do Cinema: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSADO-NUNES, Maria José. Teologia feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal: entrevista com Ivone Gebara. *Revista Estudos Feministas*, 14(1), 2006. p. 294-304.

ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (Coleção Passo-a-passo)

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates)

_____. Living Theatre e o Grupo Lobos. In. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates)

ROSEVICS, Larissa. Contribuições da *École des Annales* e de Fernand Braudel para as relações internacionais. In. *Revista Unicuritiba*, 2013. Disponível em: <<http://revista.unicuritiba.edu.br/index.php/rima/article/viewfile/612/473>>. Acesso em: 22 out. 2016.

ROUBINE, Jean. *A arte do ator*. [Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *A linguagem da encenação 1880-1980*. [Trad. desconhecida]. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. [Trad. André Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. [Trad. André Telles]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYAN, Paul Ryder. The Living Theatre in Brazil. In. *Tulane Drama Review* 15, nº 3. 1971. P. 21-29 Disponível em: <<http://library.brown.edu/wecannotremainsilent/wp-content/uploads/2014/03/The-Living-Theater-in-Brazil-Paul-Ryder-Ryan.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2016.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. [Trad. Pedro Maia Soares]. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*. v. 19 n. 31. Rio de Janeiro, jul./dez. 2012

SALLES, Nara. Antonin Artaud: O Corpo Sem Órgãos. In. *O percevejo*. v. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1365/1135>>. Acesso em: 23 out. 2016.

_____. *Sentidos: uma instauração cênica processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. PPGAC/UFBA. Salvador. 2004. (Tese de Doutorado)

SALOMÓN, Sabrina. *La traducción como performance: Lenguajes, creatividad y construcción*. Año V, n. 5-6, 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? [Trad. R.L. Almeida]. Publicado sob licença criativa commons, classe3. Abril de 2011. Do original em inglês *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QU_E_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 20 out. 2016.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. In: *MÉTIS: história & cultura* – v. 2, n. 3, p. 57-72, jan./jun. 2003.

_____. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. In. *Revista Estudos Históricos*. Nº 19. 1997. p. 03-21.

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi em Revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p. 65 – 82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2016.

_____. O local do testemunho. In. *Revista Tempo e Argumento*. v. 2, n. 1. Florianópolis: UDESC, 2010.

_____. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

SIMÕES, Gustavo. Uma entrevista com Judith Malina. *Revista Ecológica*, São Paulo, n. 13, set-dez, 2005. p. 2-16.

SILVA, Gustavo Adolfo da. Teoria dos Atos de Fala. In: *X Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, 2006, Rio de Janeiro. CFEFL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2006. v. X. p. 85-91.

SÖDERBÄCK, Fanny. *Feminist Readings of Antigone*. Albany: State University of New York Press, 2010. *Project MUSE*. Web. 22 May. 2016.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. [Trad. Mario da Gama Kury]. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

SOIHET, Rachel. Discutindo biografia e história das mulheres In. *Linguagens e narrativas: desafios feministas* vol. I / Susana Bornéo Funck, Luzinete, Simões Minella, Gláucia de Oliveira Assis (Org.). Tubarão: Ed. Copiart, 2014.

_____. História das mulheres e história de gênero: um depoimento. In. *Cadernos Pagu* (11), 1998. p.77-87.

SOUZA, Maíra Lana de Araújo e. *Living Theatre em mo[vi]mento: O Living Theatre como propagador de movimento individual e coletivo*. Rio de Janeiro, RJ. Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014. (Dissertação de Mestrado).

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: a trajetória do Living Theatre no Brasil. In. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo do DOPS, 2008, v. 1, p. 15-39.

STEINER, George. *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*. [Trad. Miguel Serras Pereira]. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

STEPHANIDES, Menelaos. *Édipo*. [Trad. Janaína R. M. Potzmann]. São Paulo: Odysseus, 2000.

SUSSEKIND, M. Flora. Apêndice: Cidadão, sombra e verdade em Antígona. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 267-277.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. [Trad. Luiz Sérgio Repa]. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

_____. Negotiating Performance. In. *Latin American Theatre Review*, 1993. p. 49-57.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luís: Geia, 2005.

TROYA, Ilion. Fragmentos da vida do Living Theatre. In. *Revista Eopolítica*, 12: maio-ago, 2015. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/24726>>. Acesso em: 2 maio 2016.

_____. Entrevista com Ilion Troya concedida à Alexandre Fiuza via correspondência eletrônica em 21 de julho de 2006.

_____. O Living Theatre in Rio Claro. In. *Revista do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro*. Nº 9. Rio Claro: Oca Print Editora, Junho, 2012.

TYTELL, John. *Living Theatre: arte, exílio y escándalo*. Barcelona: Los Libros de la liebre de Marzo, 1999. p. 91-197.

_____. *The Living Theatre*. Art, exile and outrage. New York: Grove Press, 1995.

VANNUCCI, Alessandra. *Antígona e a coragem de dizer a verdade*. 2015a. Disponível em: <<https://ufrj.academia.edu/AlessandraVannucci>>. Acesso 14 fev. 2017.

_____. Legado de Caim. A jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). *Sala Preta*, v. 15, 2015b. p. 203-224.

_____. O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção dos Atos Públicos. *Artefilosofia* (UFOP), v. 12, 2012. p. 85-103.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. XIV Congresso Internacional *Abralic*. UFPA, Belém: 29 de Junho a 03 de Julho de 2015.

ZAZZALI, Peter. An Artaudian and Brechtian Analysis of The Living Theatre's The Brig: A Study of Contradictory Theories in Practice. In. Bottà, Giacomo & Härmänmaa, Marja (Ed.) (2010) *Language and the Scientific Imagination: Proceedings of the 11th Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI)*, 28 July – 2 August 2008, University of Helsinki, Finland. Disponível em: <<https://blogs.helsinki.fi/issei2008>>. Acesso em: 23 out. 2016.

WOLFF, Cristina Scheibe. Pedacos de alma: emoções e gêneros nos discursos da resistência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3): 406, setembro-dezembro/2015.

_____. Resistência e gênero nos arquivos das ditaduras militares do Cone. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 5, n. 9, jan./jun. 2013. p. 451-471.

YALE/THEATRE. *The Living Theatre*. Connecticut: Yale University Press, 1969.

ANEXO 01

TEXTOS DE JUDITH MALINA E JULIAN BECK ESCRITOS NO BRASIL

JUDITH MALINA: Ouro Preto. Vila Rica. *The Rich City of Black Gold.*

Em minha primeira visita a esta cidade notável, no dia 2 de novembro de 1970, escrevi:

Alquimia quer dizer Transformação.

Alquimia transforma o metal básico, ouro, na pedra filosofal: a matéria se transforma na energia que conduz e impele o espírito.

CORO: $E = MC^2$

UM DO CORO: Eis o Princípio Transformador: elevar o mais baixo ao mais alto: o metal básico ao ouro.

CORO: Levantai-vos, danados da terra...

UM do CORO: Marx elevou as classes mais inferiores a mais alta posição.

Freud elevou os instintos mais profundos a um afeto igualável à razão.

Einstein elevou a menor partícula-fonte a mais alta forma de energia.

CORO CANTA Nós podemos encontrar o caminho da Transformação.

Letícia canta: Elevar os conceitos de quem somos, daquilo de que somos feitos e de como queremos viver juntos.

CORO: No mundo real, é a Revolução Alquímica.

CORO FIM CANTO

MAMBERTI/BECK: Julian Beck inicia seu livro “A Vida do Teatro: a relação do artista com a luta do povo” com esta reflexão:

Ouro Preto, Brasil, 6 de maio de 1971

Existe uma miséria física e uma miséria espiritual e mesmo que as estrelas, quando quer olhássemos para elas, derramassem néctar em nossas bocas e ainda que a relva se transformasse em pão, a humanidade continuaria triste.

Vivemos num sistema que produz as desgraças que escoam de suas fábricas, as águas da dor, tempestade, oceano onde morremos afogados, cedo demais.

O teatro é como uma barca. Pequeno, assim.

A revolução é a inversão do sistema, é a mudança da maré.

CECILIA BOAL: A aventura do Living Theatre no Brasil havia começado em Paris.

JUDITH MALINA: Paris, dia 27 de julho de 1970. Tomando o último café no Bar Morvain, no dia da partida para o Brasil, eu..

(CECILIA/MALINA) .. eu havia desenhado na toalha de papel da mesa o diagrama de uma nova produção que andava dando voltas na minha cabeça, inspirada na obra inacabada de um autor há muito tempo em minha órbita: Leopold Sacher-Masoch – com um título: *O Legado de Caim* e os sugestivos subtítulos:

VÁRIOS DO CORO: O Amor, A Propriedade, O Dinheiro, O Estado, A Guerra, A Morte.

MAMBERTI/BECK: Julian se entusiasmou.

CORO 1: Encenar esse panorama universal. Em seis diferentes locais de uma cidade.

CORO 2: Todas ao mesmo tempo, o dia todo, ou durante a noite. Durante seis noites.

CORO 3: Cada noite uma peça é representada num dos seis locais.

CORO 4. As diferenças do ambiente tornam cada peça, algo diferente.

CORO 5: Ninguém assiste a todas as peças. Leva seis noites para completar o ciclo.

MAMBERTI/BECK: Recordando os anos que se passaram desde a fundação do Living Theatre, em 1947, até a partida em julho de 1970 para o Brasil, Julian comenta em seu livro:

Começamos com raiva. Íamos ao teatro o tempo todo, Judith e eu. Duas, três, quatro vezes por semana.

Estávamos lendo Joyce e Ezra Pound, André Breton, Garcia Lorca, Proust, Paul Goodman, Gertrude Stein, Rilke, Jean Cocteau...

Por voltas de 1946, Judith já sabia que não queria trabalhar naquele tipo de teatro.

Eu dedicava-me à pintura: levei seis meses pra entrar no assunto.

A pintura de Jackson Pollock e De Kooning implicava a existência de uma vida interior, um nível de consciência e subconsciência de que o teatro nem desconfiava..

JUDITH MALINA: Eu estudava com Erwin Piscator.

CECILIA/MALINA: Falávamos de anarquismo, marxismo, mitologia grega e métrica, dos nossos sonhos e de Freud, enquanto caminhávamos pelos jardins ao longo do rio.

Política e ação social era a única saída para a arte.

Íamos muito à praia.

O problema era achar o tesouro. Devolve-lo ao povo. Sentir e ser. Um teatro para isso.

CORO: A improvisação é relacionada à honestidade; a honestidade é relacionada à liberdade; a liberdade é relacionada à comida.

CORO CANTA: Você é aquilo que come e aquilo que nunca mais comerá.

MAMBERTI/BECK: Em 1955, montamos *Esta Noite se improvisa*, de Pirandello

As falas improvisadas estavam escritas mas nossos espectadores imaginavam que nós estávamos improvisando mesmo. Ressentíamos mentir para a platéia. Honestidade.

O clima livre da direção de Judith Malina para *The Connection*, por outro lado, permitia aos intérpretes dar apartes e improvisar, especialmente durante os momentos de jazz...

CORO: Jazz!

MAMBERTI/BECK: O jazz era nosso herói!

Foi o jazz que criou uma abertura para a improvisação em si.

Cronologicamente, as fugas improvisadas dos músicos de jazz são anteriores aos experimentos de escritura automática do Dadaísmo e do Surrealismo.

Ouvíamos Charlie Parker. Encantados. Ele criava a música ao vivo.

CECILIA/MALINA: Isso nos inspirava, nos mostrava que se nos engajássemos realmente para, em seguida, nos soltarmos, talvez o grande vôo do pássaro da imaginação pudesse acontecer.

MAMBERTI/BECK: Com *The Brig*, escrita pelo ex-Marine, Ken Brown, o Living fez sua primeira descoberta importante na interpretação.

A ação era limitada por regras militares tão restritas que só quando os presos erravam (e os guardas os castigavam) era possível improvisar.

Uma situação real em que improvisar era essencial.

Acontecia algo especial no palco, na “cela da prisão”.

Algo que não acontecia nas outras peças. Era real.

Nunca mais mentiríamos à platéia. Nunca mais deixaríamos de improvisar.

Teríamos de criar peças cuja forma fosse maleável o bastante para podermos continuar a descobrir como criar a vida e não só meramente imitá-la.

Passo a passo através do labirinto, na direção da realidade, criamos *Mysteries and Smaller Pieces*, em 1964.

Primeiro, uma improvisação com regras bem rígidas. Depois, exercícios para libertar o corpo e a voz e transcender a limitação de idéias na linguagem falada.

CORO: Improvisação, realidade, liberdade: tem algo a ver com a vontade de comer.

MAMBERTI/BECK: Naquela época, costumávamos falar em público nas ruas, em manifestações pacifistas: neste mundo, alguém morre de fome a cada dois segundos, a repressão aumenta a cada minuto e a arte é cada vez mais livre. É assim mesmo?

VÁRIOS DO CORO: A realidade foi dizimada. Não podemos ser livres se ficarmos contidos dentro da ficção. Estamos vivendo o mito de nós mesmos. Temos que recriar a realidade.

ZECA/GENET: Jean Genet dizia que as liberdades que contam são aquelas que vêm depois das liberdades essenciais: liberdade da opressão física, liberdade da fome. Alimentar a todo mundo tem prioridade. Parar com a matança tem prioridade.

Há uma ordem prioritária.

CECILIA/MALINA: O desejo primário, em toda forma viva, de experimentar a vida em liberdade. Sabemos, instintivamente, o que é a liberdade. Que nela floresce a vida e ali encontra meios de preservar-se e superar-se.

CORO PERGUNTA:

- todas as coisas são iguais?
- alguma coisa tem algum valor?
- é justo matar em algum caso?
- qual é a diferença entre um elefante e um lenço?
- é justo matar alguém para defender a propriedade?
- è justo prender alguém?
- você zomba de homossexuais?
- você acha os pretos um pouquinho inferiores?
- você acha os brancos mentalmente e fisicamente decadentes?
- você mente?
- importa se mentiu ou não mentiu?
- quantas vezes por dia?
- você acha que é preciso mentir para avançar neste mundo?
- está satisfeito?
- porque vai ao teatro?
- importa ir ao teatro?
- importa ler?
- as pessoas que vão ao teatro são diferentes das que não vão?
- você se acha diferente dos outros?
- está satisfeito, pergunto de novo?
- de que estamos falando?
- vai ao teatro para ter respostas?
- você tem uma pergunta?
- o que está acontecendo aqui?

- o que acontece em um teatro?
- vai ao teatro para descobrir algo da vida?
- vai ao teatro para ter estímulos sexuais?
- você gosta de sentir o calor da pessoa sentada ao seu lado?
- vai ao teatro para saber se alguém respondeu alguma pergunta?
- è fácil fazer perguntas?
- vai ao teatro para descobrir a verdade?
- a verdade existe?
- os jornais dizem a verdade?
- dramaturgos e artistas em geral dizem a verdade?
- jornais mentem? Deliberadamente?
- atores mentem? Deliberadamente?
- vai ao teatro para assistir um ator mentindo e quão bem ele sabe mentir?
- vai ao teatro com esperança que alguma coisa te aconteça?
- vai ao teatro para fazer catarse: purificar? Já se sentiu purificado no teatro?
- já aprendeu alguma coisa em um teatro?
- para que serve aprender?
- você tem certeza de suas respostas?
- todas as coisas são iguais? Tanto faz?
- alguma coisa tem algum valor?
- qual é a diferença entre um elefante e um lenço?
- há alguma conexão entre a luta contra a opressão física e a luta contra a repressão sexual, moral, intelectual?

JUDITH MALINA: Maio de 68... Paris.

CECILIA/MALINA: Nós criamos uma peça no clima daquela grande libertação, chamada *Paradise, now!* Energizávamos o corpo segmento por segmento, inventávamos rituais e visões que levariam o público junto aos atores, como xamãs, a entrar em transe. Era uma viagem entre as formas mais livres até que, estáticos, saíamos para a rua.

CORO: A Prisão do Mundo!

CECÍLIA/MALINA: .. e éramos impedidos, barrados pelos cordões de policiais enquanto gritávamos:

CORO: O teatro está nas ruas!

CORO CANTA: Declaração da Célula de Ação do Living Theatre

1: O sistema está desmoronando!

2: Ninguém quer que continue a fome! Ninguém quer que continue a matança!

3: Se o afrontarmos do jeito certo, o sistema cairá.

4: Há hoje movimentos pelo mundo buscando transformar o sistema capitalista-burocrático-militar-autoritário-policiaL no seu oposto: um organismo comunal não violento.

5: Mas antes, é preciso sair da armadilha. O edifício teatral é uma armadilha arquitetônica. O povo das ruas nunca entrará numa instituição dessas.

6: O Living Theatre não quer mais representar para a elite, porque todo privilégio é uma violência aos não-privilegiados.

7: Como sair da armadilha?

8: Encontrar novas formas. Derrubar as barreiras da arte.

9: A arte é confinada na prisão dos hábitos de consumo do sistema e serve as classes dominantes.

JUDITH MALINA: Se a arte não puder servir as necessidades do povo, nós nos livraremos dela! Nós não precisamos de arte, se ela não disser a verdade.

CORO: Nós não precisamos de arte, se ela não disser a verdade.

JUDITH MALINA: São Paulo, 30 de julho de 1970. Reunião com Zé Celso no Teatro Oficina... Nós..

CECILIA/MALINA: ...Nós não queremos vender os nossos planos. O que temos a oferecer não tem forma ainda. Nós não queremos trabalhar dentro de um teatro... mas..

VÁRIOS DO CORO: Do que é que vamos viver? Queremos fazer uma criação coletiva. Mas não temos acordo!

MAMBERTI/BECK: Chega Ruth Escobar, cumprimenta e convida para uma confraternização na casa dela, com Jean Genet...

CECÍLIA/MALINA: No sábado, subimos de carro para o Morumbi.

Uma multidão no terraço. Ruth conta que Genet se escondeu. Não quer ver tanta gente.

Contemplamos a poluição que mancha o céu desta cidade de arranha-céus.

Genet vem vindo. Eu o vejo e ele me vê.

MAMBERTI/BECK: Seu rosto é suave, não formidável como eu imaginava.

CECILIA/MALINA: Mohammed al Katrani, um amigo de Genet, campeão de corridas de carro, se aproxima de mim.

TOM/KATRAMI: Você é hippie? me pergunta em francês, tocando meu colar de contas.

CECILIA/MALINA: Não, respondo, tocando meu símbolo da paz: sou pacifista.

TOM/KATRANI: Eu sou pela guerra... Diz ele, com um sorriso largo.

CECILIA/MALINA: Nesse caso, precisamos conversar, porque o meu trabalho é convencê-lo a não ser pela guerra. Levamos uma conversa amistosa.

Vou me juntar a Julian e Jean Genet. Fico sem dizer nada. Ele é muito amável.

MAMBERTI/BECK: Ele só está interessado em ativismo político.

ZECA/GENET: Genet deixou a arte para trás. Respondendo ao clamor dos danados da terra, ele vai para onde os ouve gritar. “De prisão em prisão” como jurou fazer nas *Criadas*. Desafiando a zombaria. Ousando ser completamente mal compreendido. Essa é a parte mais dura: estar disposto a ser visto como um louco, um hipócrita, um vilão.

CANTO DO CORO

JUDITH MALINA: São Paulo, 4 de agosto de 1970.

CECILIA/MALINA: Fomos ver *O Balcão*, na produção de Ruth Escobar, dirigida por Victor Garcia, num cenário que é o supremo sonho construtivista. Um balcão de trinta metros de altura, que acomoda os espectadores ao redor de um poço.

MAMBERTI/BECK: Os atores são muito bons. “As idéias do Victor são sempre corretas, teoricamente falando. Quero dizer, os efeitos fazem sentido. A apoteose final é puro gênio. Mas, mas..”

Julian ficou possesso porque cortaram a cena da insurreição dos revolucionários.

CECILIA/MALINA: Conversando com os atores, entendemos. Nilda Maria, a atriz que fazia o papel da prostituta que encarna o espírito da revolução, havia sido presa. Estão tentando conseguir que a soltem. A presença de Genet talvez ajude.

JUDITH MALINA: Assim, a vida e o teatro se entrelaçam neste dramático país. Eu gosto daqui.

CANTO DO CORO

MAMBERTI/BECK: Falamos com os atores. Aturam os desafios do cenário. Mas não gostam de falar tanto. Rofran Fernandes, o Bispo, Sergio Mamberti, o Juiz, e Fredi Kleeman, o General. Todos reclamam. Kleeman pergunta:

TOM/KLEEMAN: Para onde é que o teatro terá de ir, agora?

CECILIA/MALINA: Digo: *Nós* vamos para as ruas, para fora dos teatros.

MAMBERTI: “É,” diz Mamberti “faz sentido. E nós, o que é que vamos fazer?”

JUDITH MALINA: Fomos nos despedir de Genet no dia 5 de agosto de 1970...

CECILIA/MALINA: Falamos da tristeza do Brasil.

ZECA/GENET: Genet descreve o dia em que viu o Brasil comemorar sua vitória na copa do mundo de futebol. Contou-nos como

o povo aplaudia cantando *Bra-sil! Bra-sil!* cada vez que passava uma bandeira ou um heróico jogador. Passou, a expressão do povo caía.

A profunda tristeza do brasileiro disfarçada pela sua alegria, que a cobre como uma máscara.

CORO: O sofrimento verdadeiro, o terrível sofrimento.

CANTO DO CORO

JUDITH MALINA: 1º de novembro de 1970..

CECÍLIA/MALINA: Finados. Susana de Moraes traz a notícia de que toda a redação d' *O Pasquim* foi presa, inclusive Luiz Carlos Maciel, que nos entrevistou.

Seis mil pessoas foram presas em todo o território nacional só neste fim-de-semana.

Todos nos dizem: tomem cuidado.

JUDITH MALINA: No dia 23 de dezembro de 1970, em São Paulo, nós vamos até a favela do Buraco Quente. Queremos apresentar a primeira peça do ciclo *O Legado de Caim*, que intitulamos *Bolo de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*.

CECILIA/MALINA: Entramos em procissão. O sol está forte e quente. Tocamos a nossa música com pedaços de bambu. As crianças nos seguem, descalças e alegres, no Buraco. Nosso ritmo também é alegre, embora as palavras sejam tristes. Espectadores se juntam ao redor das crianças.

CORO PERGUNTA: O que é a vida? O que é amor? O que é o dinheiro? O que é propriedade? O que é a guerra? O que é o Estado? O que é a favela? O que é o trabalho? O que é realidade? O que é o medo? O que é comunidade? O que é a terra? O que é a fome? O que é o prazer? O que é o Brasil?

CECILIA/MALINA: Estamos excitados, porque este é o nosso primeiro espetáculo de rua, é nossa entrada para o outro lado do mundo; é nossa noite de estréia sob o sol do meio-dia.

MAMBERTI/JULIAN: Julian diz “são vinte anos que espero chegar aqui”

CORO: O que quer o povo? O que o povo quer?
 O povo quer o progresso?
 O povo quer a prosperidade?
 O povo tem a prosperidade?

CECILIA/MALINA: Eles respondem às nossas perguntas: riem de “amor”.

Batem palmas na “prosperidade” e vão “guerra” e “morte”.

Coro faz imagens ao longo das falas seguintes

ZECA/NARRADOR: Uma história sobre o dinheiro. Era uma vez um bobo que dizia:

BRAD/BOBO: O dinheiro não é de verdade. O dinheiro é um pedaço de papel com coisas impressas. Não é nada. Para que preciso dele?

ZECA/NARRADOR: Daí, ficou com fome. Foi à venda e disse:

BRAD/BOBO: Me dá um pedaço de queijo?

ZECA/NARRADOR: A dona respondeu:

CECÍLIA/DONA: Só troco queijo por dinheiro.

ZECA/NARRADOR: Então o bobo disse:

BRAD/BOBO: O queijo não é de verdade. Não é nada.

CECILIA/MALINA: Eles começam a nos escutar. Eles ouvem. Riem da história do bobo que morreu de fome porque o dinheiro ou o queijo não são de verdade.

Riemos dos amantes que brincam de senhora e escravo ou de senhor e escrava.

Mas quando vem a história do rei e do garoto descalço, eles despertam.

MAMBERTI/JULIAN: José Bento, que veio como estudante e não como ator, veio para encontrar algo que valesse a pena, entra em

cena, pula sobre a caixa, movido por puro fervor, sem ter ensaiado nada e grita contra o rei:

BRAD/GAROTO: Exijo um par de sapatos.

CECÍLIA/MALINA: Um silêncio rico e pesado cai sobre os espectadores.

Nossos olhares miram o círculo de crianças descalças, seus pés pretos na lama quente.

Até os mais novos entendem, subitamente: “Esta é uma peça sobre os meus pés”.

Não é arte, nem ilusão.

É o sonho deles: chegar até o rei e o rei lhes daria sapatos.

Parece que toda a favela silencia.

Não se ouve um ruído sequer sob o sol forte.

MAMBERTI/BECK: Julian, com a coroa de rei feita de papel, levanta-se vagarosamente e diz a José Bento:

MAMBERTI/REI: “Você trabalhou para comprá-los, ou ficou sem fazer nada?

Você vai ser tão rico quanto eu, se trabalhar bastante...”

As crianças conhecem essas palavras e sabem que são falsas.

Vêem como o rei faz o homem descalço se ajoelhar e lhe diz: “Eu o abençôo”.

ZECA/NARRADOR/PAULO AUGUSTO: O ator Paulo Augusto narra o fim da história: E o rei o abençoou. Mas não lhe deu o par de sapatos.

CECILIA/MALINA: A fé das crianças na benevolência daquela cabeça coroada se dissipa e entendem que se algum dia terão sapatos, não será o rei que os dará.

JUDITH MALINA: Ó, meninos do Buraco Quente, ainda cumprirei a promessa que fiz de coração partido. Crianças, companheiros, meus pares: as mudanças ainda estão por vir!

CORO: Minha vida é uma hora por 50 centavos
Minha vida é oito horas por 48 cruzeiros
Minha vida é um mês por 180 cruzeiros

CECÍLIA/MALINA: Agora, amarro Paulo Augusto com uma corda e Jimmy, vestindo a máscara da Morte coroada, me acorrenta.

CORO: Minha vida é um ano por 2.160 cruzeiros
 Minha vida é quarenta anos por oitenta e seis mil e quatrocentos cruzeiros.

ZECA/NARRADOR/PAULO AUGUSTO: Paulo Augusto, todo amarrado e com a voz embargada, anuncia: Uma história sobre o futuro!
 Ele narra: “Era uma vez um grupo de estudantes”
 Há estudantes na platéia. São os únicos da turma que ousaram vir da faculdade até aqui, na favela Buraco Quente. Acorrentamos a todos.

CECILIA/MALINA: Acorrentada, levanto os olhos e vejo Dorothy, jovem e bonita professora de Teatro na USP, acorrentada no círculo.

ZECA/NARRADOR: Paulo Augusto pergunta se o povo nos desamarraria.
 Segue uma pausa, enquanto se tomam decisões.

CECILIA/MALINA: Vejo uma mulher e um homem emergirem do povo, timidamente. Encorajados por seu destemor, começaram a desfazer as amarras.

Duas crianças desamarram Julian, uma mulher descalça solta as cordas que prendiam Paulo Augusto e um homem vem e destranca o cadeado que segurava minhas correntes.

Com seus quarenta e tantos anos, pele enrugada, pés descalços e camisa branca.

Enquanto me desamarra, ele se inclina e sussurra para mim: “Amanhã o povo vai libertar todo o mundo”.

Liberta, levanto as mãos do meu libertador e vamos nos unir ao círculo que vai se formando, emitindo um som de prazer absoluto, enquanto o bolo é trazido.

CORO CANTA

MAMBERTI/BECK: Julian corta o primeiro pedaço do bolo e oferece ao povo. A atmosfera é leve e inocente quando partimos.

Sentamos incrédulos dentro da van alugada, com as crianças subindo nela e os adultos pedindo quando voltaremos. Uma nuvem de poeira.

CECILIA/MALINA: Nenhum de nós fala nada por um instante; de repente, todos falam ao mesmo tempo. Mal podemos acreditar no que conseguimos, que ninguém nos impedira, que nada dera errado e que tínhamos sido bem compreendidos.

Cobertos de suor, no calor do Natal, derretemos em nosso entusiasmo por termos feito algo tão bom, embora todos dissessem que não iríamos conseguir, que não podíamos e que não devíamos...

JUDITH MALINA: Embu, São Paulo, 30 de dezembro de 1971..

CECILIA/MALINA: Está chovendo.

Na praça, armaram um palanque sobre o qual devemos representar o Rito do Apokatástasis.

Uma faixa estendida em um dos cantos da praça lembra-nos nossa origem: "O Living Theatre de New York".

Tomamos cafezinho sem parar enquanto decidimos como vamos desenhar uma estrela no chão. O diretor de turismo, um tipo grandalhão e bigodudo (*apresenta Mamberti*), perfeito para o papel do diretor de turismo, aprova a pintura da estrela e dos seis símbolos na calçadinha portuguesa.

De lá, ele nos leva ao delegado para discutir a questão da censura.

É um senhor distinto, o delegado, um intelectual (*apresenta Zeca*), que nos faz perguntas sobre a peça.

Garantimos que se trata de uma seqüência de exercícios de som e movimento, sem palavras, sem enredo nem estrutura alguma que possa identificá-la como peça.

JUDITH MALINA (*repete enquanto o coro pergunta*): transformação.. transformação.. transformação..

CECILIA/MALINA: O delegado investiga a fundo:

CORO:

- Quais são os seus objetivos?
- Vocês tocam em problemas raciais?
- Há alguma mensagem social?
- O que é que vocês querem dizer com transformação?

CECILIA/MALINA: Explico, com Dorothy de intérprete, que queremos transformar o ambiente cotidiano da praça em uma atmosfera livre, de alegria e celebração.

ZECA/DELEGADO: O delegado diz: Vocês americanos estão sempre falando de democracia, de liberdade...

MAMBERTI/DIRETOR: O diretor de turismo se mete: será que é assunto metafísico?

CECILIA/MALINA: E eu digo, depressa: É sim. É metafísico. O delegado se contenta.

Damos um aperto de mão por cima do revólver: um revólver pequeno, num coldre de couro de várias cores, finíssimo, todo bordado.

Ele nos deseja boa sorte.

Sentamos em uma pequena sala, olhando a chuva.

Quando passa, pintamos nossa estrela na praça: a estrela de Daví sob as luzes de Natal.

A chuva volta a cair, forte e tropical, bem na hora em que vamos começar.

Representamos sob o chão molhado mesmo.

CORO CANTA ACOMPANHANDO

CECILIA/MALINA: Todo mundo entra em transe na Procissão Odorífica pela rua vazia e escura. O povo abre passagem para nós. Entramos na praça iluminada.

Examinamos seus rostos, um a um. Reconheço o da Ruth Escobar.

Assumimos as posições para iniciar a cena da tortura.

O som do sofrimento enche o espaço.

Os atores correm, perseguindo-se uns aos outros.

ZECA/PAULO AUGUSTO: Paulo Augusto corre atrás da Mary batendo no chão uma cinta larga de couro que ele rodopia no ar. Um estalido inacreditável!

MAMBERTI/BECK: Os tambores tocam, ouvem-se gritos, o ritmo da marcha militar e da voz de comando.

O povo, chocado, caminha de uma cena para a outra. Os policiais assistem, curiosos. Identifico-os como um círculo em torno do Rito, revelados pelo brilho dos seus capacetes.

Os tambores cessam. O ritmo muda, agora lento e regular.

CECILIA/MALINA: Luke me amarra. Eu gemo. Eros e a Dor.

O povo na praça sente a minha realidade: nas minhas correntes, toda a sua opressão, na minha expressão de dor e de prazer, a expressão de dor e prazer do próprio povo.

CORO CANTA ACOMPANHANDO

CECILIA/MALINA: Sinto uma mão de mulher girando meu corpo: a mão de Ruth.

Me vem à mente de quando nos conhecemos, em Nova York e de uma foto que tiramos diante do Cristo Redentor.

Ela segura minha cabeça, me acalenta. Faz frio. A rua está úmida. Tremo.

Sinto o calor de Ruth e beijo-a nos braços.

Lenta e teatralmente, Ruth desata a corrente e desfaz o nó que me amarrava.

Sou a primeira a ser libertada.

Erguendo as mãos, começo a emitir um som, sozinha e depois harmonizando com ela, que ressoa bonito em meio aos gemidos dos acorrentados.

Logo depois todos cantam, formando cirandas e movendo-se livremente pela praça.

A atmosfera de libertação invade tudo.

CORO FIM DO CANTO

Ruth comenta: “É bastante evidente”

MAMBERTI/JULIAN: Julian diz: “O nosso barquinho pegou o mar.”

Fizemos teatro na praça: compreendemos como é que se faz, como é que nós sentimos, qual é o ritmo, os problemas, as dimensões e o simples fato de ser possível. Fizemos o único trabalho realmente importante de nossa vida.

JUDITH MALINA: Saramenha, Ouro Preto, 14 de maio de 1971

CECÍLIA/MALINA: Chegamos ao salão social dos trabalhadores da indústria de alumínio. Desenhamos no chão, com fita branca, os símbolos das seis formas de escravidão. Um coração, um relógio, uma casa, o cifrão, a balança da justiça e uma espada.

Centenas de mães enchem a sala: quinhentas, talvez.

Outras ficam reclamando do lado de fora. “Deixem o povo entrar!” invoco.

Entram todas.

São as mulheres dos mineiros, dos operários da usina. Mulheres de trabalhadores.

Estão usando suas melhores roupas. Imóveis, assistem impassivelmente, sem demonstrar emoção alguma. Talvez, em seus rostos antigos, emaciados: uma expressão de ansiedade.

MAMBERTI/BECK: Chamamos a peça: *Seis Sonhos Com Mamãe*.

Entramos com as oitenta crianças em câmara lenta, emitindo um som. Chegamos pela terra, pelo mar e pelo ar, correndo, nadando, voando.

O diagrama desenhado no chão com fita crepe parece um tabuleiro de jogo.

ZECA: A espada da violência aponta para o palco. A balança da justiça representa a lei e o Estado. O símbolo do dólar, também usado no cruzeiro, é o dinheiro e/ou trabalho assalariado. Uma casa é a propriedade. Um relógio, o tempo, porque as crianças ainda não falam da morte. E um coração para o amor, no lugar em que elas serão atadas às suas mães.

MAMBERTI/BECK: As crianças deitam-se de costas no chão e fazem o som do mar, formando as ondas com a fita crepe e seus corpos. Nós, do Living, deitados em fila no corredor, fazemos flutuar o primeiro garoto sonhador sobre nossas mãos erguidas entoando em coro:

CORO CANTA

CECILIA/MALINA: Seguramos os braços estendidos do garoto que flutua, através da sala, pelo mar da matéria primordial até chegar à mãe, do outro lado.

ZECA/PAULO AUGUSTO: Paulo Augusto completa, cantando os sonhos do garoto sonhador.

CECILIA/MALINA: Cada uma das mães, conduzida como uma noiva corredor adentro pela mão da sua adorada criança, passa radiante e acanhada. Diante de cada símbolo, encenamos batalhas violentas, mas o amor filial o protege.

MAMBERTI/BECK: Montamos as Torres da Lei: Justiça e Misericórdia. Mãe e filho atravessam tudo, ilesos, formando em seu movimento o símbolo do infinito.

CECILIA/MALINA: E eles passam pelo campo do trabalho, diante do amargo cifrão do dinheiro. Daí encontram o monstro que come tudo no domínio da propriedade. Dão uma volta em torno do relógio humano, sem saber que é por eles que os sinos dobram. E entram no coração, que representa o amor.

CORO: Voar! Voar! Voar!

(enquanto eles voam) CECÍLIA/MALINA: E os sonhadores, que continuam atados às suas mães, voam... o cordão umbilical de crepon se rompe... eles caem nos braços da comunidade.

CORO finaliza: Voar!

CECÍLIA/MALINA: Na viagem de volta, o ônibus está cheio das mulheres que fizeram parte do nosso público. As mulheres dos mineiros, dos trabalhadores das fábricas, os mais oprimidos dos oprimidos. Semear. Sabendo que as grandes mudanças virão.

MAMBERTI/BECK: Primeiro de fevereiro de 1971. Chegando a Ouro Preto, Julian Beck havia escrito em português uma carta a Julio Varela, diretor do Festival de Inverno:

Nosso entusiasmo para criar um novo trabalho para o Festival de Inverno não tem diminuído. Esperamos que poderemos fazer este espetáculo juntos.

Temos em mente criar um ciclo de peças para serem apresentadas em diferentes lugares da cidade, em diferentes ambientes, ao ar livre, durante os dez dias do festival.

Montaremos, talvez, cinquenta peças curtas para a cidade de Ouro Preto.

Há um movimento no teatro moderno para fazer teatro fora dos teatros.

Nosso trabalho faz parte desse movimento.

Queremos ver desmoronar a barreira entre arte e vida.

Ouro Preto poderá ser o lugar da estréia mundial de nosso primeiro trabalho com esta intenção.

Se for um êxito, poderá ser uma experiência essencial ao desenvolvimento da arte teatral.

CORO

1. Se pudéssemos fazer uma peça na favela do Buraco Quente..
2. Se pudéssemos fazer a peça na fábrica de alumínio..
3. Se pudéssemos fazer nossas 50 cenas nas ruas de Ouro Preto..
4. Se pudéssemos fazer um filme com o povo daqui..
5. São tantas possibilidades, tamanhas esperanças..

MAMBERTI/JULIAN: Era o dia 1º de julho. Nós..

CECILIA/MALINA: Nós tínhamos sido avisados de que para o dia da abertura do Festival de Inverno, haveria vigilância especial, mas sentíamos que nada havia a temer.

MAMBERTI/JULIAN: Estávamos no meu escritório do Restaurante Calabouço, Judith e eu, quando chegou alguém e disse: “O DOPS está em sua casa.”

CECILIA/MALINA: Fomos andando pelas ruas.

Um carro da polícia parou ao pé da ladeira e três policiais se aproximaram.

Pelo que vi nos olhos deles, eu disse ao Julian: “Vão nos prender.”

Um dos policiais agarrou-me pelo braço, o outro agarrou o braço dele: “Estão presos.”

Levaram-me até a porta de uma pequena cela dentro de um camburão.

Mary, Birgit, Sheila e Pamela estavam lá.

Disseram-nos que íamos para Belo Horizonte naquela noite.

Atravessamos a praça Tiradentes, apinhada de jovens que comemoravam a abertura do Festival. Nosso veículo abriu o caminho na multidão, forçando as pessoas a se afastar.

Um manto de silêncio caiu sobre o povo. Vi, em torno do monumento do mártir nacional, muitos jovens rostos olharem para nós. Todos sabiam quem éramos. Compreendiam a nossa provação. Acima deles, Tiradentes, barbado e de cabelos compridos como nós, com a corda ao pescoço. O símbolo da cidade e também da polícia militar.

Enquanto éramos removidos da cena do Festival, acabamos fazendo parte de sua cena inaugural. Foi nossa sua noite da estreia. Nossa e do herói com a corda no pescoço.

Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, todos ficaram olhando em silêncio enquanto o camburão fez a curva e deixou a praça.

Nossa única, inesquecível cena para o Festival de Ouro Preto foi nossa partida.

MAMBERTI/BECK: 15 de agosto. Julian escreve em seu diário:

O Departamento de Ordem Política e Social, a polícia secreta do Brasil, ocupa-se de duas coisas: subversão e drogas. Comumente referido como DOPS, é notório pelos métodos que aplica para extorquir informações aos revolucionários. Tem um pequeno gerador elétrico portátil fabricado nos Estados Unidos, usado pelas forças armadas no Vietnã para ligar telefones de campo, cujos fios são ligados às mãos, aos pés ou ao pênis das vítimas, ou são estreitamente amarrados aos seus testículos ou seios. A vítima é suspensa no pau de arara, a vara que lhe é enfiada entre as articulações dos joelhos e dos cotovelos, depois de atar seus punhos aos tornozelos. Enfiam os fios no ânus ou na vagina.

Os “homens” acionam a manivela do gerador.

O DOPS inflige também cruéis açoitamentos, quebram ossos, amassam dedos, despejam água por tubos plásticos pelas narinas e garganta... Suas vítimas morrem afogadas.

Estes métodos para obter informações são aplicados não somente aos revolucionários, mas normalmente, a cada dia da semana, a pessoas presas por porte de maconha: menos de um beque.

Eu fiquei fora da sala, impotente, prostrado pela minha incapacidade de fazer qualquer coisa, enquanto os gritos dos fumadores torturados me dilaceravam.

CECILIA/MALINA: 14 de julho de 1971, aniversário da Tomada da Bastilha, Em Paris, o jornal Le Monde publicou um *Manifesto* assinado por Julian Beck e Judith Malina

CORO MEGAFONE – O Living Theatre veio ao Brasil porque artistas brasileiros pediram que apoiássemos a luta pela liberdade num país cuja situação descreviam como desesperadora. Aceitamos, pois já é hora dos artistas começarem a oferecer o seu saber e o poder de sua arte aos danados da terra.

CORO PERGUNTA:

- sabes que eu não sei fazer outra coisa?
- sabes que preciso de você e morrerei sem você?
- o que é justo acreditar?
- o que é útil?
- o que é preciso agora?
- qual é o caminho?

CORO MEGAFONE: Aqui, tentamos ampliar o campo da consciência e revelar a natureza do universo, dirigindo nossa arte aos mais pobres entre os pobres, aos operários nas fábricas, aos mineiros, suas mulheres e filhos.

PERGUNTAS DO CORO:

- quem abaterá os muros da prisão?
- como alimentar a todos?
- como acabar com a violência?
- como acabar com o sistema de classes?
- como acabar com o racismo?
- como acabar com o poder do dinheiro?
- como acabar com as ditaduras militares?

CORO MEGAFONE: O exercício da nossa arte fez abater-se sobre nós a ira das forças da repressão. Estamos somos acusados de subversão e de tráfico de drogas. Não estamos sofrendo como sofrem milhões de pessoas neste país, diariamente torturados pela fome, mas somos prisioneiros por lutado pela vida e contra a morte.

- sabes que arranquei minhas vísceras e as lancei à cena em forma de perguntas?
- temos tempo para estas perguntas todas?
- como buscaremos as respostas?
- como: agora?

CORO MEGAFONE: Lançamos um apelo aos nossos amigos de todas as partes do mundo para que sejamos postos em liberdade e possamos continuar aqui nossa luta!

CANTO CORO

JUDITH MALINA: 25 de julho de 1971, DOPS, Belo Horizonte.

CECILIA/MALINA: Hoje, nossos rapazes encenaram uma peça, *Sonhos dos Prisioneiros*, na Colônia Penal de Ribeirão das Neves. Eles me enviaram uma foto em que aparecem sorridentes e saudáveis em suas roupas de detentos.

Faz exatamente um ano desde o dia em que, cheios de esperança, chegamos ao Brasil.

Preparo-me para a audiência.

Ao entrar no Fórum de Ouro Preto, caminhamos no meio de rostos familiares. Todo mundo estava lá: Sérgio Mamberti, Vivian Mahr, Ruth Escobar, Ilion, Elizabeth Bishop, Paulo Augusto...

MAMBERTI: Sérgio trouxe lanches para nós: frutas, queijo, pãezinhos e refrigerantes. Somos levados para uma saleta a que nem a imprensa tem acesso. Somente um fotógrafo do Globo.

CECILIA/MALINA: Recusei-me a posar para uma foto com uma garrafa de Fanta.

A saleta tinha uma sacada que dá para a rua. Rostos conhecidos sorriam, entre os soldados da Polícia Militar. Lá estão, os negociantes, as crianças, os professores, o povo, os estudantes de Ouro Preto. Gritos, exclamações. Aplausos.

Os pobres que de noite vinham jantar a nossa mesa, nos olham com silencioso amor, com medo de gritar. O medo dos pobres.

Nunca tínhamos estado tão íntimos do povo de Ouro Preto.

MAMBERTI/BECK: Julian entrou primeiro na ampla sala de audiências.

CECILIA/MALINA: Eu sabia que a eficiência dele nos ampararia a todos.

Fui ficando nervosa a medida que se aproximava a minha vez.

Ruth, boa diretora de teatro, mandou dizer que colocasse as mãos na mesa e falasse alto.

Quando chegou minha vez, entrar na sala foi suficiente para transformar em gelo o meu coração.

ZECA/JUIZ: O Juiz era um homem de expressão grave, sentado à cabeceira da mesa com muita dignidade, cabelos brancos, boca pequena. Pronunciava as palavras com compostura. Ele perguntou: A senhora tem inimigos em Ouro Preto?

CECILIA/MALINA: Respondi que tinha.

ZECA/JUIZ: Ele perguntou quem eram.

CECILIA/MALINA: Disse que não podia citar nomes.

ZECA/JUIZ: Ele interpretou: Ela não sabe.

CECILIA/MALINA: Disse-lhe que não, que não era isso: que eu sabia, mas que não podia falar.

ZECA/JUIZ: Ele me perguntou de novo quem eram.

CECILIA/MALINA: Respondi que eram pessoas que falavam contra nós em público.

ZECA/JUIZ: O intérprete traduziu como sendo pessoas que mandavam cartas e telegramas aos jornais e que falavam contra nós na igreja.

O Juiz perguntou: Na igreja?

CECILIA/MALINA: Sim. Disseram de nós que somos sujos.

ZECA/JUIZ: Ele me perguntou se nossos inimigos tinham acesso a nossa casa. Fez muitas perguntas sobre a porta.

CECILIA/MALINA: Disse que não seria preciso passar pela porta. Qualquer pessoa podia seguir pela margem do rio e entrar na casa pelo quintal.

ZECA/JUIZ: Ele me perguntou se eu bebia, fumava ou jogava baralho.

JUDITH MALINA: Tudo parecia tão insignificante...

ZECA/JUIZ: Perguntou se tinha sido presa antes.

CECILIA/MALINA: Respondi que umas sete ou oito vezes.

ZECA/JUIZ: Ele me perguntou por qual motivo.

CECILIA/MALINA: Disse-lhe que tinha sido na luta pela igualdade racial.

ZECA/JUIZ: Perguntou-me se tinha cumprido pena.

CECILIA/MALINA: “De trinta dias”, respondi.

Quando retirei da mesa minhas tremulas mãos, caí no mundo real.

Entrei noutra sala onde não havia sorrisos, somente rostos hostis.

Recebemos uma notícia: 120 telegramas haviam chegado do estrangeiro, dirigidos ao presidente da República, General Garrastazu Médici, pedindo nossa libertação.

CORO: Assinado Samuel Beckett Assinado John Lennon
Assinado Jean-Paul Sartre Assinado Michel Foucault Assinado
Bernardo Bertolucci

Assinado Jean Luis Barrault Assinado Artur Miller Assinado
Allen Guinsberg Assinado Jean Genet Assinado Mick Jagger

Assinado Susan Sontag. Assinado Bob Dylan Assinado Jane
Fonda Assinado Jean-Luc Godard

Assinado Pier Paolo Pasolini

MAMBERTI/BECK: O telegrama da Itália garante que nós só
estamos trabalhando pela paz e por amor.

CORO: Ato de Expulsão!

ZECA/GENERAL: Nos primeiros dias de julho do corrente ano
foram presos, em Minas Gerais, componentes do grupo teatral
internacional Living Theatre, acusados de crime capitulado no artigo
281 do Código Penal.

Sua prisão determinou o surgimento de protestos em várias partes do mundo, atribuindo ao governo brasileiro conduta inamistosa para com a classe teatral, o que tem sido explorado por inimigos da Pátria em campanha difamatória que empreendem contra o Brasil.

Essa campanha tem sido estimulada pelos próprios integrantes do grupo Living Theater, através de declarações encaminhadas à imprensa internacional, o que constitui crime contra a segurança nacional.

Entendo que tal comportamento torna a presença dos alienígenas presos em Minas Gerais absolutamente perniciosa aos interesses nacionais, o que os faz passíveis de expulsão na forma do artigo 100 do decreto n. 66.689 de 11 de junho de 1970.

Acrescento que qualquer atraso em sua libertação devido ao constrangimento do processo criminal em curso, pode estimular a campanha dos interessados em denegrir o bom nome do Brasil.

MAMBERTI/BECK: Fomos expulsos? Então: fomos condenados.

CECILIA/MALINA: O julgamento continuará sem nós. Levará muito tempo antes que a verdade seja esclarecida. Agora, digamos apenas isto: estamos tristes por deixar o Brasil. Queremos voltar.

MAMBERTI/BECK: Estamos mais tristes ainda porque o ato de expulsão nos impede de continuar aqui o nosso trabalho. A Justiça deste país um dia nos absolverá.

JUDITH MALINA: Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1971, no avião para Nova York.

CECILIA/MALINA: Nossos passaportes foram devolvidos com um enorme carimbo preto: EXPULSO.

MAMBERTI/BECK: Sete e meia. Apertem os cintos.

JUDITH MALINA: Ah, Brasil, não foi em vão que te ameí

MAMBERTI/BECK: Cela de Detenção do DOPS de Belo Horizonte, 1º de agosto de 1971.

Noite. Sonhos.. Motim. Noite. Noite. Trabalhando. Sempre. Motim. Rebelião de escravos. Noite. Motim. Prisão. Estou falando da vida e da morte. Falando. Escrevendo. Noite. Círculos. Sonhos

circulares. Prisão. Na prisão acabamos prisioneiros até dos nossos sonhos.. Sonho com a fuga, mas é sempre um sonho. **CORO VOCALIZA**

Noite. Trabalhando. Trabalhando. Fuga. Fuga. Prisão. Noite. Armadilha. Noite. Motim. Revolução.

CORO CANTA: Inspirar. Estudar. Organizar. Expirar. Mobilizar. Amar. Agir.

CORO DIZ: Insurgir da prisão, do teatro, para o mundo.

CORO CANTA SAÍDA

FIM

ANEXO 02

ATO PÚBLICO DE PROTESTO E MEMÓRIA

Para evocar os valorosos ativistas exilados e desaparecidos na resistência à ditadura militar

ATO I: Repressão e Resistência

Ação 1: PELOTÃO NA FRENTE DO JÚRI. Execução e Levantamento

Ação Coral com dez duplas em formação de “pelotão” militar, aos pares: a vítima e o executor. Na primeiras cinco vezes, até aos atores chegarem aos microfones, o pelotão se organiza na frente da saída do cinema, deste jeito: o executor fica de costas para o público, com a mão direita estendida em direção à cabeça da vítima, o dedo indicador apontado para a têmpora dela, como um revólver. As vítimas ficam de frente para a platéia de mãos como que atadas às costas. Os executores imitam o ruído do disparo na deixa: “É por isso que eu protesto!” As vítimas reagem movendo a cabeça na direção contrária, com uma expressão de terror e um grito emudecido na boca, e caem no chão simultaneamente. Voltam a levantar-se, sempre de mãos “atadas” e retomam suas posições originais. Ao lado a Veronica, um sudário esticado.

Começa Veronica e termina na primeira fala da Leitura pelos atores, ao microfone.

JUDITH MALINA — Porque onde há repressão, há resistência. É por isso...

CORO: — É por isso que eu protesto! [Disparo. Queda.]

ZECA LIGIERO — Porque o regime militar instaurado em 1964 levou à morte 380 pessoas, entre as quais 147 são desaparecidos, seus corpos jamais foram entregues às famílias e não receberam uma digna sepultura e memória. É por isso...

— É por isso que eu protesto! [Disparo. Queda.]

MAMBERTI — Porque quatro décadas se passaram desde que tudo aconteceu, o povo brasileiro já venceu a ditadura mas os mártires

da resistência continuam desaparecidos, esquecidos, ausentes da nossa história... É por isso...

— É por isso que eu protesto! [Disparo. Queda.]

CECILIA BOAL — Porque o Brasil é um dos únicos países da América Latina que ainda não abriu os arquivos nem divulgou informações sobre fatos ocorridos durante o seu regime militar, tais como torturas, mortes, desaparecimentos e ocultação de cadáveres. É por isso...

— É por isso que eu protesto! [Disparo. Queda.]

MAMBERTI — Protesto por três companheiros assassinados sob tortura nos porões da ditadura: Hércio Pereira Fortes, nascido em 1948 em Ouro Preto, dirigente da Ação Libertadora Nacional, assassinado sob tortura no DOI-CODI em 28 de janeiro de 1972, em São Paulo.

— [Disparo. Queda.]

JUDITH MALINA – Antônio Carlos Bicalho Lana, nascido em Ouro Preto em 1949, enterrado EM 1973, numa vala comum clandestina, no Cemitério D. Bosco, em Perus, São Paulo

— [Disparo. Queda.]

CECILIA BOAL – e Helber José Gomes Goulart, nascido em 1944 em Mariana, enterrado numa vala comum clandestina, no Cemitério D. Bosco, São Paulo.

— [Disparo. Queda.]

CORO (*continua ação e solene coro*) – Protesto! Protesto! Protesto! Protesto!

CORO — Porque somos humanos e fazemos o que os seres humanos fazem:

CORO (*continua*) – Protesto! Protesto! Protesto! Protesto!

II ATO: Transformação da Violência em Concórdia

Ação 2: ENCONTRAR O CORAÇÃO

Ao reencontrar-se, cada uma das vítimas se volta para o seu executor. Com uma das mãos toca-lhe o coração e com a outra, o desarma.

Som do coração pulsando emitido pelos que representavam os executores. As pessoas que haviam sido as vítimas recitam em coro cada parte do corpo mencionada, e declaram a sua santidade, porque toda vida é sagrada. Os pares se abraçam depois da última fala.

Santo coração!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santo cérebro!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santos braços!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santas mãos!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santos olhos!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santas pernas!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santos pés!
 Hm-hm... Hm-hm...
 Santo abraço!

Mantra da batida do coração. *Todos os intérpretes emitem em uníssono os batidos do coração e se tocam mutuamente nas partes do corpo ao mencioná-las.*

Ação 3: MOVIMENTO ORGÂNICO QUE INCLUI O PÚBLICO (experiência)

Os intérpretes iniciam o Movimento Orgânico (homenagem a Wilhelm Reich): um livre movimento muito fluido e lento, em que os indivíduos se aproximam de olhos semi-cerrados, emitindo um mesmo e contínuo som por respiração, harmonizando com os mais próximos. Sussurram as primeiras frases para cada um dos espectadores envolvidos. Sua intenção é unificar pela harmonia. Puxar livre o público em uma grande roda. No microfone:

— Ser livre

É ser livre de viver em paz com a própria consciência...

— Ser livre

É se livrar do supérfluo para encontrar o essencial...

— Ser livre

É ser livre da opressão do passado não resolvido!

— Ser livre

É ser livre da fome e da sede!

— Ser livre

É ser livre da violência!

— Ser livre

É ser livre de se abrir aos outros e conviver.

— Ser livre

É ser livre de criar o novo mundo.

— Ser livre

É ser livre de fazer o trabalho que você gosta.

— Ser livre

É ser livre da pobreza.

— Ser livre

É ser livre da prisão.

— Ser livre

É ser livre do sistema de classes.

— Ser livre

É ser livre de todo preconceito.

— Ser livre

É ser livre do ódio e da vingança.

— Ser livre

É se livrar da mentira e poder dizer a verdade.

— Ser livre
É ser livre de sentir e se exprimir.

— Ser livre
É ser livre de mudar a si e ao mundo.

— Ser livre
É ...

— Ser livre
É ...

(O microfone permanecerá aberto ao público que quiser improvisar.)

FIM