

Prisão, arte e vida: o Living Theatre no Brasil



Living Theatre no Brasil: a febre dos sonhos. Cartaz do espetáculo, São Paulo, 2017, fotografia sem autoria (detalhe).

Leon Kaminski

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg) e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Pesquisador produtividade da Uemg. Autor do livro *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022. kaminski.historia@gmail.com

Prisão, arte e vida: o Living Theatre no Brasil*

Prison, art and life: The Living Theatre in Brazil

Leon Kaminski

RESUMO

O grupo norte-americano Living Theatre, referência no teatro *off-Broadway* e ícone da contracultura, teve sua passagem pelo Brasil marcada pela detenção e expulsão do país. Seus integrantes foram presos pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) na cidade mineira de Ouro Preto, em 1971, acusados de posse de entorpecentes, num momento no qual se empenhava uma crescente repressão às práticas contraculturais, como o uso de drogas, vistas como subversivas. Este artigo visa narrar a passagem do Living Theatre pelo Brasil, com especial foco na prisão do grupo, inserindo-a no contexto ditatorial. Nesse sentido, discutiremos tanto a trajetória da trupe e sua ligação com os movimentos de contestação, quanto a atuação performática dos artistas diante do encarceramento e da cobertura da imprensa.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; ditadura; repressão.

ABSTRACT

The American group Living Theatre, a reference in off-Broadway theater and an icon of the counterculture, had its passage through Brazil marked by arrest and expulsion from the country. In 1971, they were arrested by the Department of Political and Social Order (Dops) in Ouro Preto, Minas Gerais, accused of possession of narcotics in a context where a growing repression was being undertaken against countercultural practices seen as subversive, such as drug use. This article aims to narrate Living Theatre's passage through Brazil, with special focus on the group's imprisonment, inserting it in the dictatorial context. In this sense, we will discuss both the trajectory of the troupe and its connection with the protest movements, as well as the performance of the artists in the face of incarceration and press coverage.

KEYWORDS: theatre; dictatorship; repression.



No campo da dramaturgia, o Living Theatre foi um dos marcos de 1968, ano de rebeliões juvenis em diversos países. O espetáculo *Paradise now* estreou em julho no conceituado Festival de Avignon, de onde seus integrantes seriam expulsos. Pouco antes, haviam participado de forma ativa nas agitações do maio parisiense. Além de provocar escândalo em boa parte da crítica ligada aos setores conservadores e comerciais do teatro, sua apresentação inovava em termos de linguagem e na relação entre atores e plateia. Os líderes e fundadores do grupo nova-iorquino, Judith Malina e Julian Beck, estavam engajados no espírito de mudança e de transformação daquele momento. E dele

* Esta pesquisa conta com apoio da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg), por meio do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa e do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa, e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

compartilhavam há tempos. Pertenciam a uma geração anterior à maioria dos jovens rebeldes e estudantes que tomavam as ruas e as universidades. Faziam parte dos que viveram o período da Segunda Guerra Mundial e que no pós-guerra produziram obras que consubstanciaram o fermento político-artístico-revolucionário da década de 1960.

Três anos depois do ocorrido em Avignon, seriam novamente expulsos, agora do Brasil. Presos em Ouro Preto pela Brigada do Vício, setor do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) especializado em repressão às drogas, foram impedidos de estrear o espetáculo *O legado de Caim* durante o Festival de Inverno, evento realizado desde 1967 na histórica cidade mineira. A passagem por aqui foi apenas um dos momentos emblemáticos da trajetória do Living Theatre, trupe anarquista partidária da revolução não violenta, referência do teatro de vanguarda, que optou pelo exílio e pelo nomadismo na década de 1960 após perseguição do governo norte-americano.

Vindos ao país por convite de integrantes do grupo Oficina, com a expectativa de ajudar na resistência à ditadura que golpeava duramente a produção cultural brasileira, na esteira do Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 1968, acabaram por viver na pele essa realidade, sendo presos, processados e expulsos. O regime ditatorial empreendia uma crescente repressão no campo comportamental, de combate às práticas da contracultura, vistas como subversivas. O encarceramento não seria, contudo, um impeditivo para a atuação do Living Theatre, que, derrubando as fronteiras entre arte e vida, aproveitou a prisão como espaço para a *performance* artística e de denúncia do autoritarismo, e, ao fim e ao cabo, encenou o próprio martírio.

Este artigo visa narrar a passagem dos componentes do Living Theatre pelo Brasil e sua prisão no começo dos anos 1970, acusados de porte de drogas em um dos períodos mais violentos da ditadura. Para isso, discutiremos a trajetória do grupo e a relação que possuía com os movimentos de contestação, assim como o caráter performático dos artistas perante a detenção, numa tentativa de diluir as barreiras entre a arte e o cotidiano. Com esse intuito, usamos fontes variadas, como o processo judicial relativo ao caso, a cobertura da imprensa, diários e memórias.

Revisitar a jornada e o cárcere do renomado grupo estrangeiro no país ajuda a compreendermos os laços entre o passado e o presente. As práticas comportamentais protagonizadas pela comunidade do Living Theatre se contrapunham aos valores morais dos apoiadores da ditadura e de seus líderes. O regime autoritário, sob a justificativa de defender a segurança nacional diante do comunismo, promovia perseguições a sujeitos e grupos sociais que fossem de encontro a tais valores. Na última década, com uma nova ascensão da extrema-direita no Brasil, inclusive alcançando a presidência em 2018, a pauta e a perseguição morais, mesmo não tendo deixado de estar presentes em nossa sociedade, ganharam grande impulso outra vez, por intermédio do que alguns chamam de “guerra cultural”.

Vanguarda e exílio

Inspirados por Erwin Piscator, que afirmava que o teatro político deveria utilizar de todos os meios de comunicação modernos em suas produções para que o público se engajasse na discussão de assuntos de

urgência, os integrantes do Living Theatre procuraram renovar o campo artístico.¹ Contudo, o teatro que eles queriam fazer – poético, filosófico e político – não poderia ser realizado no circuito da dramaturgia nova-iorquina existente na época. A Broadway era a expressão de um teatro comercial, voltado para o sucesso de bilheteria e o entretenimento fácil. Assim, o Living Theatre nasceu como e em busca de uma alternativa. Surgia com eles o chamado teatro *off-Broadway*, lançando mão de espaços não convencionais e não comerciais e textos de autores de vanguarda.²

O grupo foi fundado em 1947, mas estrearia somente em 1951, com as primeiras apresentações se dando no apartamento do pai de Julian. Uma das intenções era romper com a ideia de ilusionismo do cenário do teatro convencional, conferindo maior destaque para a *performance* do texto poético. A questão de local para atuar foi um problema constante na trajetória do Living Theatre. Após usarem diversos locais, sempre sofrendo intervenções de órgãos públicos, decidiram construir um espaço próprio. Em 1959, criaram um ambiente propício aos seus anseios num velho armazém na Fourteenth Street. Toda a estrutura foi planejada para permitir a interação entre o público e os atores. A sala de espetáculos não possuía boca de cena nem bastidores, o que visava quebrar a separação entre palco e plateia.³

O espaço do Living na Fourteenth Street passou a ser um ponto de encontro da vanguarda artística em Nova York. Paralelamente às atividades do grupo, ocorriam concertos, leituras de poesias, *happenings*, exposições de filmes considerados de arte, apresentações de dança e oficinas de arte dramática. O escritor Jack Kerouak cita-o como um dos locais típicos no percurso dos *beatniks* pela noite da cidade.⁴ Entre os artistas que o frequentavam estavam o músico John Cage, os artistas plásticos Marcel Duchamp, De Kooning, Salvador Dalí e Jasper Johns, os escritores e poetas Allen Ginsberg, Gregori Corso, Anaïs Nin, Lawrence Ferlinghetti, Susan Sontag e Kerouak.⁵

The brig, de Kenneth Brown, estreou em 1963. O autor, um *ex-marine*, retratava o cotidiano da prisão em uma base norte-americana no Japão e denunciava as relações cruéis de violência e tortura entre os soldados, que violavam o código militar. O espetáculo virou escândalo nacional, não só pela peça em si, mas pelo assunto abordado, que acabou sendo investigado pelo Congresso. Além de seu cunho artístico, possuía caráter político sintonizado com as convicções e a militância dos líderes do grupo. Malina e Beck seguiam princípios anarquistas e pacifistas, ansiavam por uma revolução não violenta. Baseavam-se, entre outras referências, nas ideias defendidas por Mahatma Gandhi, líder da independência da Índia, e na tese da desobediência civil de Henry Thoreau. Durante três anos, a sede da Fourteenth Street foi o local de organização das “greves gerais pela paz”, que tinham como objetivo fazer cessar com os treinamentos contra possíveis bombardeios aos quais a população da cidade de Nova York era submetida. Tais treinamentos, em plena Guerra Fria, eram encarados como uma espécie de terrorismo de Estado.

¹ Cf. TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Ufop, 1993, e MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: Sesc, 2017.

² Cf. ASSUMPÇÃO, Adyr. A reinvenção do teatro. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

³ Cf. *idem*.

⁴ Ver KEROUAK, Jack. *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

⁵ Cf. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*

A militância do Living Theatre no movimento pacifista, somada à repercussão de *The brig*, teria provocado a reação por parte de agentes do Estado, com o fechamento da sede e o exílio do grupo. Sob a alegação de falta pagamento de impostos, os agentes de fiscalização interditarão o teatro em outubro de 1963.⁶ Com a impossibilidade de saldar a dívida, os atores buscaram resistir ao fechamento do teatro. Trancaram-se no interior de cenário da peça, que era justamente uma cela. Depois de dias de resistência pacífica, eles foram presos e o local, fechado. Abriu-se, então, um processo contra os membros do Living Theatre. Ao final, as sentenças seriam suspensas, porém com uma condição: que não fosse transgredida nenhuma lei pelo grupo por um prazo de cinco anos. Nesse contexto, sem espaço e tolhidos na militância, decidiram partir para o autoexílio.

Na Europa, a partir de 1964, o Living Theatre passou a ser uma companhia itinerante e a viver comunitariamente, uma decorrência da vida na estrada e que proporcionou outras transformações. Viajava incessantemente pela Europa, “de teatro em teatro, de festival em festival”⁷, prática favorecida pela “festivalização”⁸ da vida cultural na segunda metade do século XX. Havia, efetivamente, uma “cultura dos festivais”⁹, com o surgimento de um calendário cultural que envolvia turnês, a criação de temporadas específicas, assim como a formação de elos entre diferentes festivais.

Na Europa, os componentes do Living encontraram grande acolhida por serem identificados como retrato vivo do “teatro americano contestatário do sistema”¹⁰ e por terem construído o seu nome como grupo de vanguarda. Daí serem convidados para participar de festivais e realizar apresentações em diferentes países. Compreendemos que, em parte, a opção do grupo pelo caráter itinerante na Europa tenha surgido devido a esse contexto e às dificuldades de se fixarem em um determinado lugar e adquirir um espaço teatral próprio. Afinal, naquelas circunstâncias seus membros foram levados a transitar por diferentes cidades, permanecendo provisoriamente nas regiões onde se apresentariam. Por outro lado, ser nômades lhes permitia circular com maior desenvoltura diante dos aparatos repressivos dos Estados, sem criar vínculos formais por onde atuavam. Os deslocamentos se tornariam ainda ingrediente dos processos criativos do grupo, em meio a uma contracultura que valorizaria cada vez mais o viajar.¹¹

Dessa maneira, o que seria inicialmente uma necessidade converteu-se numa base estrutural e referencial da companhia. Seus integrantes não apenas viviam em comunidade, como também trabalhavam e criavam coletivamente. Era uma forma de aproximação entre a arte e a vida cotidiana. Em entrevista concedida ao jornal alternativo *O Pasquim*, em 1971, Judith Malina ressaltaria

⁶ Cf. TYTELL, John. *The Living Theatre: art, exile and outrage*. Londres: Methuen Drama, 1997.

⁷ TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*, p. 261.

⁸ POIRRIER, Philippe. Introduction: les festivals en Europe, XIX-XXIe siècles, une histoire en construction. *Territoires contemporains*, n. 3, Dijon, 2012.

⁹ FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Patrimônio e Memória*, v. 7, n. 1, Assis, 2011.

⁹ ASSUMPÇÃO, Adyr, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Cf. KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

essa ligação ao ser questionada sobre a relação entre a vida em comunidade e o processo de criação coletiva:

*Mas, em nosso caso, o trabalho coletivo não se dirige a uma divisão de nossas vidas em categorias. Queremos dar toda a nossa energia simultaneamente às questões da nossa vida cotidiana, de nosso ambiente, de nossas relações pessoais, nosso desenvolvimento pessoal, etc., no nosso milieú, no nosso quadro de referências, no nosso ambiente de trabalho. Dessa forma, nosso trabalho e nossas vidas se tornam cada vez mais ligados. Isso, de certa forma, sublinha o compromisso pessoal com o trabalho.*¹²

O grupo passou a criar e a montar as peças coletivamente. Outra inovação veio como estratégia para solucionar a dificuldade idiomática, pois, em cada país pelo qual transitavam se falava uma língua diferente. Para que os espetáculos fossem acessíveis a um entendimento mais “universal”, começou-se a utilizar mais a gestualidade, centrar a *performance* no corpo e não na voz.¹³ Surgiram, então, espetáculos quase sem palavras: “a linguagem não verbal seria um meio de problematizar os valores e inventar novas formas de comunicação, mais libertadoras”.¹⁴

A vida nômade do Living, como descreveu Mario Maffi, era uma espécie de “vagabundagem evangélica”¹⁵, durante a qual tentavam absorver as realidades locais como experiências indispensáveis para a construção do próprio trabalho e, ao mesmo tempo, difundir sua mensagem. Essa rotina de itinerância e “pregação” proporcionou a agregação de um grande número de atores e “seguidores” de diversas nacionalidades ao grupo. Por outro lado, a própria prática dos deslocamentos constantes fazia parte de seu processo criativo. Conforme Alessandra Vannucci, o viajar era compreendido “como dispositivo epistemológico de ampliação da visão e da consciência e, portanto, como processo de subjetivação estético-política através da criação e de seu registro”.¹⁶

Em sua itinerância, o Living circulava por cidades com efervescência político-cultural. Como artistas militantes, seus integrantes procuravam não somente trabalho, mas espaços de luta – que era também o próprio teatro. Quanto a isso, chama a atenção a participação do Living no famoso maio parisiense de 1968. Alguns dos atores partiram para a capital francesa quando emergiram as manifestações de rua e se envolveram diretamente na ocupação do Teatro Odéon.¹⁷ Esse evento traria importantes contribuições à trajetória do grupo, especialmente no que tange ao espaço cênico, algo que já era alvo de desconstruções desde sua formação. Julian Beck percebeu, mais do que nunca, a necessidade de sair do prédio teatral e tomar as ruas: “o teatro indo para as ruas e a rua indo para o teatro”.¹⁸ Para o ator, o teatro convencional era uma

¹² MALINA, Judith. BeckMalina. *O Pasquim*, n. 66, Rio de Janeiro, 23-29 set. 1970, p.12 e 13.

¹³ Cf. TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*, op. cit.

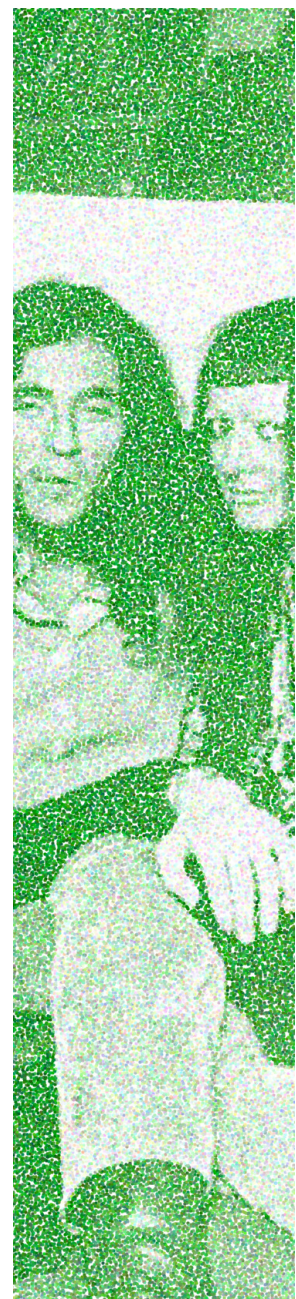
¹⁴ FELIPE, Cláudia Tolentino Gonçalves. Arte anarquista no pós-Segunda Guerra: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 22, n. 40, Uberlândia, 2020, p. 100.

¹⁵ MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama, 1975, p. 339.

¹⁶ VANNUCCI, Alessandra. Deslocamentos e processos criativos na contracultura. *O Percevejo*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2017, p. 67.

¹⁷ Cf. BREDESON, Kate. L’entrée libre à l’ex-théâtre de France: the occupation of the Odéon and the revolutionary culture of the French stage. In: JACKSON, Julian; MILNE, Anna-Louise; WILLIAMS, James (eds.). *May 68: rethinking France’s last revolution*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2011.

¹⁸ BECK, Julian *apud* TYTELL, John, op. cit., p.233.



arquitetura do elitismo e da separação, e repressivo, por impor à plateia uma situação de imobilidade.¹⁹

Paradise now, criação coletiva de 1968 que vinha sendo construída antes dos acontecimentos de Paris, incorporava essas reflexões. Encomendado pelo famoso Festival de Avignon, o espetáculo foi preparado durante três meses na Sicília, no começo do ano, e por mais três meses na cidade do evento. A peça era concebida como uma viagem a ser seguida pelos espectadores. Estes recebiam um mapa baseado em signos da cabala, do tantra e do I-Ching, contendo as figuras de um corpo masculino e de um feminino e uma escada de oito degraus ascendentes dos pés até a cabeça. Cada um dos degraus exercitava um “estado revolucionário, e este resultava em uma visão que produzia uma ação coletiva, cuja função era transformar interiormente os participantes (atores e espectadores), preparando-os para a revolução permanente”.²⁰ No final, após o rito do último degrau, que propunha o abandono do mito do Éden, o grupo saía com o público para as ruas. Ao reduzir as repressões e desmitificar o paraíso futuro, o Living convidava os presentes a viverem o paraíso, agora, naquele momento e no cotidiano.

O Festival de Avignon ocorreu ainda em meio aos desdobramentos das agitações parisienses, sendo permeado por manifestações e denúncias de mercantilização da cultura por parte da organização do evento.²¹ Realizaram-se três apresentações de *Paradise now* no Palácio dos Papas, onde, em diversas ocasiões, gaullistas e direitistas jogavam baldes de água nos artistas. A segunda *performance* terminou às duas da madrugada com duzentos espectadores marchando e cantando pelas ruas.²² Com a reação de setores conservadores da cidade, o Living terminou por ser expulso de Avignon.

Antes de voltar aos Estados Unidos, ele apresentou-se na Universidade de Roma, à época ocupada pelos estudantes, o que os levou a uma nova expulsão, desta vez da Itália.²³ O grupo excursionou, então, pelo seu país de origem, provocando polêmicas e problemas com a polícia. Em 1970, com mais de trinta atores, decidiu se dividir. O argumento exposto para justificar a medida foi o de que, devido a sua trajetória recente, o Living Theatre estava se tornando uma espécie de instituição, e como anarquistas que visavam à dissolução das instituições, deveriam fazê-lo com a própria companhia. Por isso se dividiram em células de ação.²⁴

Ressalte-se que o Living Theatre é um grupo que prega a revolução, por meios não violentos, mas uma revolução que elege a arte como um instrumento de transformação. No caso, uma transformação individual em que o sujeito possa se libertar das repressões impostas pela sociedade, o que seria um requisito para transformar a própria sociedade. A utilização do termo “célula de ação” consistiu em uma incorporação do jargão e prática da esquerda. Citando Bakunin, a peça *Paradise now* incitava o público a formar células de ação.²⁵ Desse modo, tais células deveriam realizar trabalhos em diferentes

¹⁹ Cf. CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

²⁰ ASSUMPÇÃO, Adyr, *op. cit.*, p. 206 e 207.

²¹ Cf. JOUVE, Emeline. The Living Theatre and the French 1968 revolution: of political and theatrical crises. *e-Rea*: v. 15, n. 2, Aix-en-Provence, 2018.

²² Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

²³ Cf. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*, p. 263.

²⁴ Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

²⁵ Cf. MALINA, Judith e BECK, Julian. *Paradise now*. *Verve*, n. 14, São Paulo, out. 2008.

regiões, conscientizando e formando “quadros”, jovens atores que viessem a desenvolver experiências e grupos locais. Com esse intuito, em busca de novos rumos e experimentações, é que parte do Living desembarcou no Brasil.

O Living no Brasil

No início de 1970, Julian Beck e Judith Malina, entre outros atores, conheceram José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, do grupo Oficina. Eles foram visitar a comunidade do Living Theatre, em Paris, e contar-lhes as dificuldades de fazer teatro no Brasil e da situação em que se encontravam os brasileiros, sob um regime ditatorial que cerceava os direitos políticos e a liberdade de expressão. Da conversa surge o convite para que a trupe viesse para o país. A ideia era articular um trabalho em conjunto entre o Oficina e o Living, grupos de vanguarda que procuravam quebrar as barreiras do teatro convencional.

Em manifesto publicado no *Le Monde*, em 14 de julho de 1971, logo depois da prisão que sofreriam no Brasil, os atores comentaram a razão da aceitação da proposta: “O Living Theatre veio ao Brasil porque alguns artistas brasileiros nos haviam pedido que apoiássemos sua luta pela liberdade num país cuja situação eles descreviam como sendo desesperadora. Aceitamos, por acreditar que já é hora de os artistas começarem a oferecer os seus conhecimentos e o poder do seu talento aos que mais sofrem na terra”.²⁶

Parte dos membros da célula parisiense, incluindo Judith Malina e Julian Beck, desembarcou em São Paulo em 25 de julho de 1970. Na cidade, reuniram-se com o Oficina e com o grupo argentino Los Lobos, também convidado por Zé Celso, e iniciaram um trabalho conjunto que resultou numa série de *workshops*.²⁷ Contudo, o produto final dessa reunião redundou numa “confusa e malsucedida experiência de trabalho em conjunto”.²⁸

Segundo Zeca Ligiêro, cada um dos grupos possuía convicções muito fortes e diferentes entendimentos acerca das funções do teatro. Enquanto o Living Theatre era “guiado pelos conceitos anarquistas da ação revolucionária”, o Oficina adotava “orientação marxista”, sendo um dos grupos mais famosos no Brasil na época, “assim como o Los Lobos em seu país, só que este último concentrava-se num preparo físico e formal do ator sem precedentes na América, neste sentido, ainda mais radical que o próprio Living Theater”.²⁹

Para Heloisa Starling, além dos dois grupos terem uma larga e combativa experiência, seus carismáticos líderes possuíam um aspecto quase messiânico na forma de somar teatro e política e, embora semelhantes, entrariam em desacordo. Dessa maneira, o encontro seria marcado por “divergências estéticas, políticas e por conflitos pessoais. Sem acerto e sem

²⁶ Apud TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*, p. 235.

²⁷ Conhecidos na Argentina como Lobo, a trupe se vinculava ao Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella, instituição aglutinadora da arte de vanguarda em Buenos Aires na década de 1960. Em função do contexto político na Argentina, tal instituição foi fechada em 1970. Nesse período, o trabalho dos Los Lobos dialogava com os preceitos de Artaud, Genet e do próprio Living Theatre. Ver ZAYAS DE LIMA, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*. Buenos Aires: Galerna, 1991.

²⁸ GARCIA, Silvana. Contracultura. In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 96.

²⁹ LIGIÊRO, Zeca. O Living Theatre no Brasil. *ArtCultura*, v. 1, n. 1, Uberlândia, 1999, p. 54.

consenso, o desentendimento foi generalizado”.³⁰ Uma série de relatos de personagens ligados ao Oficina, entretanto, aponta para outros fatores que influenciaram no atrito ocorrido, como a crise tanto econômica quanto existencial que vivia a companhia paulista após o recrudescimento da repressão e da censura a partir de 1968, tendo em vista discordâncias em relação aos rumos a serem tomados. Crise que se agravou com presença do Living, o que gerou indisposição de parte dos atores brasileiros, acusando os estrangeiros de imperialistas e de estarem se aproveitando financeiramente deles.³¹

Com o rompimento, o Living aceitou uma proposta de um assistente de Ruth Escobar, e os atores se mudaram de São Paulo para o Rio de Janeiro. Era o fim da parceria com o Oficina. Para o grupo norte-americano, aparentemente, rompimento com o Oficina não teria afetado gravemente seus planos. O ator Sérgio Mamberti comenta:

*O trabalho com o Oficina não frutificou, mas eu continuei mantendo o contato com eles e, na medida em que essa parceria com o Oficina não se manifestou, eles começaram a fazer um trabalho a partir daquilo que eles tinham em mente em fazer no Brasil, que era de trabalhar com jovens atores e trabalhar também no sentido de combate à ditadura e a se juntar aos artistas brasileiros na resistência. E, ao mesmo tempo, trabalhar novas linguagens e fazer com que arte e revolução se juntassem.*³²

Iniciaram, então, um trabalho de formação e de ação mais direta, trabalhando com jovens atores, alunos da Escola de Arte Dramática da USP. Chamou-se de projeto “favela”, com foco em comunidades marginalizadas, onde gravaram entrevistas com os moradores. Estes respondiam a perguntas abertas: “conte-me um pouco sobre você e sua vida, fale-me um pouco sobre sua comunidade aqui, quais são suas esperanças para o futuro e com que você sonha”.³³

Ocorreram algumas intervenções no estado de São Paulo. A primeira numa favela (*Bolo de Natal para o buraco quente e buraco frio*), outras nas cidades de Embu e Rio Claro. Apesar de em *Paradise now* eles saírem do teatro e dirigir-se à rua, estas foram as primeiras experiências efetivas do Living com o teatro de rua. Delas participaram quatro estudantes, e se evitou o uso da fala, como expediente para escapar da censura. Serviam como pesquisa e exercícios de preparação para o novo projeto do Living, *O legado de Caim*, espetáculo que estava sendo pensado para uma pequena cidade, que pudesse ser envolta por uma série de intervenções e durasse vários dias. Acabaram por eleger Ouro Preto e o seu Festival de Inverno como palco para o projeto. O ator mineiro Paulo Augusto de Lima, que trocou o Oficina pelo Living, foi um dos responsáveis pela ida do grupo para a antiga capital mineira.³⁴

³⁰ STARLING, Heloisa. Coisas que ficaram muito tempo por dizer. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, op. cit., p. 28.

³¹ Ver MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Don José de La Mancha. *O Bondinho*, n. 40, São Paulo, 29 abr.-13 maio 1972, Sem medo. *Veja*, n. 493, São Paulo, 12 fev. 1978, p. 86, NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998, e MADAZZIO, Irlainy Regina. *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 2005.

³² MAMBERTI, Sérgio. Entrevista, em novembro de 2011, concedida à equipe da TV Ufop.

³³ LIGIÈRO, Zeca, op. cit., p. 55.

³⁴ Sobre Paulo Augusto de Lima e sua relação com o Living Theatre, ver o documentário *Manifesto Paulo Augusto*. Direção: Douguinissimo nât (Douglas Aparecido). Color., 23 min., 2009.

Esse festival era, naqueles anos, uma das maiores promoções culturais brasileiras, um evento de vanguarda com aura de resistência e liberdade organizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e financiado pelo governo federal, ou seja, permeado por algumas das contradições próprias da produção cultural durante a ditadura.³⁵ Para além da esfera oficial do acontecimento, havia uma intensa movimentação paralela, constituída por milhares de jovens de distintos lugares do Brasil e do exterior que ocupavam as ruas e praças da cidade no melhor espírito da contracultura. Parecia ser o palco ideal para os planos do grupo.

Em dezembro de 1970, Julian Beck e Judith Malina viajaram a Ouro Preto para conhecê-la e mantiveram o primeiro contato com a organização do Festival de Inverno.³⁶ Na ocasião, conversaram com Júlio Varella, um dos principais nomes do evento, encaminhando uma possível participação do Living. Em carta de Julian ao produtor, de 1º de fevereiro de 1971, o ator demonstrou animação com o projeto: “Nosso entusiasmo para criar um novo trabalho para o Festival de Ouro Preto não tem diminuído desde que [nos] falamos [...] em dezembro passado. Temos pensado sobre isso durante as seis últimas semanas e achamos que as ideias estão ao ponto de florescer. Esperamos que seja possível chegarmos a um acordo para que possamos fazer o trabalho juntos”.³⁷

Mesmo sem receber uma confirmação de sua participação no festival, o grupo se mudou para Ouro Preto em fevereiro de 1971. Seus componentes necessitavam de um tempo maior de ambientação, calculado em cinco meses na carta, para estudar a cidade e preparar o espetáculo. O projeto a ser apresentado em Ouro Preto era ambicioso, pois se desdobraria em diversos locais e duraria vários dias:

*O projeto que temos em mente é a criação de um ciclo de peças para serem apresentadas em diferentes partes de uma cidade, em diferentes tipos de lugares, durante um período de dez dias. Isto quer dizer que queremos criar, talvez, cinquenta peças ou mais, que serão apresentadas em lugares diferentes de Ouro Preto. Há, como se sabe, um movimento no teatro moderno para criar teatro fora da tradicional arquitetura do teatro, um movimento que quer ver a barreira entre arte e vida desaparecer. Nosso trabalho é parte desse movimento. O Festival de Ouro Preto poderia ser o lugar da estreia mundial de nosso primeiro maior trabalho desse tipo.*³⁸

A pretensão era a de envolver uma cidade inteira com o espetáculo. O nome inicial era *Saturation city*, depois rebatizado como *O legado de Caim*: o “plano era ir para uma vila ou cidade para realizar apresentações nas ruas, mercados, praças, pátios escolares, terminais de ônibus, em frente a prédios públicos e postos policiais com a proposta de ‘conduzir o povo para a ação dentro das apresentações’”.³⁹ Ouro Preto, pelo seu tamanho e pelo festival, aparecia como um lugar ideal para a proposta.

³⁵ Cf. KAMINSKI, Leon. Teatro, liberdade e repressão nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, 1967-1979. *Varia História*, v. 32, n. 59, Belo Horizonte, 2016.

³⁶ Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

³⁷ A carta de Julian Beck a Júlio Varella foi publicada pelo jornal *Estado de Minas* em maio de 1980. Festival Ameaçado: a prisão de Julian Beck, a primeira grande queda. *Estado de Minas*, 1º cad., Belo Horizonte, 18 maio 1980, p. 15.

³⁸ *Idem.*

³⁹ TYTELL, John, *op. cit.*, p. 268.

O projeto era inspirado na obra do escritor austríaco Leopold von Sacher-Masoch, autor mais conhecido porque uma de suas novelas serviu como exemplo literário ao psiquiatra Richard von Krafft-Ebing para designar um tipo de perversão sexual: o masoquismo ou o prazer em sofrer.⁴⁰ O seu par, o sadismo, o prazer em fazer sofrer, foi baseado em Marques de Sade. Sacher-Masoch não concordava com tal nomenclatura. Para ele, os seus escritos tratavam de assuntos mais profundos, universais, retratavam aspectos da condição humana.⁴¹ Sua grande obra, um conjunto de novelas que não chegou a ser concluída, chamava-se *O legado de Caim*. Nela, a pretensão era trabalhar, em volumes separados, seis categorias: amor, morte, propriedade, trabalho, Estado e guerra.⁴² Em *A vênus das peles*, Sacher-Masoch descreve a relação em que Severin se faz escravizar por Wanda por meio de um contrato em que a paixão é guiada pelo sofrimento físico e moral, e em que o amante se deixa amarrar e ser chicoteado e humilhado. Contudo, a intenção do autor era mostrar as relações de dominação que estão entranhadas na sociedade, permanências de um mundo aristocrático.

Judith e Julian pretendiam desenvolver o trabalho calcado nas seis categorias de Sacher-Masoch. Ao aproximá-las de Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, eles colocavam como tema do projeto a perpetuação das relações senhor/escravo na sociedade brasileira como responsável pela existência de um Estado autoritário.⁴³ Subsistiria na população certo grau de masoquismo, o que permitiria a opressão exercida por líderes sádicos e seu poder funesto.

Essa temática reverberava ainda uma significação mitológica que remetia ao *Antigo Testamento* e à relação entre povos sedentários e nômades. Primeiramente, de acordo com Gilles Deleuze, a expressão “legado de Caim” aspira a “dar conta da herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade”.⁴⁴ Caim, o camponês, matou seu irmão Abel, que se dedicava ao pastoreio. Na mitologia judaico-cristã, esse crime é tido como o primeiro assassinato da história. Como punição, Caim foi condenado pelo pai ao nomadismo. Ele não podia mais se fixar na terra para plantar.⁴⁵ Assim, para o Living Theatre, o tema em seu novo trabalho adquiria um sentido que escapava o mero uso da obra de Sacher-Masoch. Além de ter como alvo de sua arte o combate àquela “herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade”, o “legado de Caim” simbolizava a própria história do grupo, que havia se tornado nômade com o exílio.

Ao chegarem a Ouro Preto, em fevereiro de 1971, seus componentes conheceram os atores Victor Godoy e Caiaffa, do Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto (Getop), criado em 1969 por alunos de um curso de teatro promovido pelo Festival de Inverno. Muitos deles já contavam com alguma experiência cênica, mas, na aproximação com o Living, vislumbraram novas possibilidades, tanto de criar uma arte menos tradicional como movimentar a cena local. Parte de seus integrantes ansiava por novidades e inovação, queriam

⁴⁰ Ver KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis*. Curitiba: Antonio Fontoura, 2017.

⁴¹ Cf. FERRAZ, Flávio Carvalho. Introdução. In: SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008.

⁴² Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

⁴³ Cf. *idem*.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.12.

⁴⁵ Cf. ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.



se libertar das formas convencionais do teatro.⁴⁶ Para o Living Theatre também era oportuno esse contato, pois poderiam colocar em prática sua proposta de conscientização e de formação de atores com uma perspectiva libertária.

Teve, então, início uma série de oficinas no teatro municipal Casa da Ópera, em conjunto com o Getop, onde trabalhavam respiração e exercícios de conscientização e liberação corporais. Uma parcela dos atores de Ouro Preto iria participar da encenação de *O legado de Caim*. Afora os exercícios, aconteciam longas conversas sobre o que o Living se propunha fazer, sobre a ruptura com as relações de poder que a estrutura do teatro convencional continha, sobre questões ecológicas etc. Um dos objetivos das oficinas era levar os participantes a um estágio de desrepressão, liberando-os das repressões que haviam acumulado ao longo da vida, como pessoas e como atores. Em larga medida, os objetivos tinham sido alcançados, como Victor Godoy recorda de sua experiência pessoal:

*E, o tempo todo, a gente via a dimensão política que poderia ter esse teatro dessa natureza. Mas, principalmente, eles já chamavam a atenção para a dimensão individual. Eu consegui liberar todas essas barreiras que eu tinha construído ao longo da vida, com a educação, com a religião, com a minha vida na cidade, para tentar ser, como ator, uma coisa idêntica àquilo que eu queria mostrar como ator para as pessoas.*⁴⁷

Além das oficinas com o Getop, os membros do Living realizavam outras atividades de pesquisa e de ação. Para a montagem do espetáculo, que envolvia toda a cidade, era necessário um longo período de pesquisa em contato direto com a realidade, com a população. Conforme os preceitos do Living, era preciso se tornar parte da comunidade em que estavam inseridos: “como artistas libertários, achamos que devemos falar não ‘em nome’ da comunidade, mas enquanto comunidade”.⁴⁸ Na tiva de um envolvimento maior com os moradores, que os viam como estrangeiros, iniciaram diversas atividades. Birgit Knabe ensinava ioga para prisioneiros da cadeia local. Steve Ben Israel e Pamela Badyk ministravam curso de respiração num clube esportivo. Em contato com um professor da escola que funcionava no bairro Saramenha, o Living desenvolveu oficinas com as crianças daquele grupo escolar, a maioria filhos de operários.⁴⁹ Nas aulas eram feitos exercícios de percepção e consciência corporal.

Para o Dia das Mães, em maio de 1971, quando haveria várias apresentações dos alunos, Judith propôs a criação de uma peça a partir dos sonhos dos próprios estudantes.⁵⁰ Participaram oitenta crianças no elenco. Foram narrados seis sonhos, enquanto os sonhadores com suas mães percorriam uma espécie de trajeto desenhado no chão. Os desenhos eram um coração (amor), um relógio (tempo/morte), uma casa (propriedade), um cifrão (dinheiro/trabalho assalariado), uma balança (lei/Estado) e uma espada (violência/guerra). As demais crianças estavam deitadas no chão e

⁴⁶ Cf. entrevista com Victor Godoy e Osmar Alves de Oliveira Júnior (Quelê), em novembro de 2011, concedida à equipe da TV Ufop.

⁴⁷ GODOY, Victor *apud idem*.

⁴⁸ MALINA, Judith. O trabalho de um teatro anarquista. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*, op. cit., p. 54.

⁴⁹ Cf. TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, op. cit.

⁵⁰ Ver MALINA, Judith. O Living Theatre em Saramenha: excerto dos diários de Judith Malina no Brasil 1970-1971. In: TROYA, Ilion (org.). *Fragments da vida do Living Theatre*, op. cit., p. 51 e 52.

representavam o movimento do mar usando as pernas. Após a leitura dos sonhos, com as mães reais, entrava Judith encarnando uma mãe punidora, a mãe dos sonhos. O ator Ilion Troya narra a cena:

As crianças então em um certo ponto se levantavam, com um ruído um pouco ameaçador, avançavam em conjunto e derrubavam a Mãe dos Sonhos, e a Mãe dos Sonhos se desfazia e se misturava ao grupo. Daí essas crianças se dirigiam às crianças que estavam no palco e diziam “Voar! Voar! Voar!”, e essas crianças faziam então gestos de pássaros que batiam asas, pulavam para cima no ar e essa fita de papel crepom se estendia e se rompia no ar. Então era como um cordão umbilical que se rompia e as crianças caíam nos braços da sociedade, das outras... se misturavam com as outras pessoas, quer dizer, se livravam desse mito da mãe punidora e entravam em outro mito, o mito da libertação. Mas pelo menos era essa a intenção, terminar mostrando de alguma forma uma libertação. Então, foi um sucesso, quer dizer, todas as crianças depois queriam voar.⁵¹

Para os membros do Living, após a apresentação em Saramenha se iniciaria uma campanha contra eles. Acreditam que um processo de perseguição começou com uma denúncia de um padre que assistira à peça e os acusou de fazerem as crianças participar de cenas obscenas.⁵² Na ocasião da prisão, o dito padre teria agradecido ao Dops e relataria à imprensa que “as mães das crianças haviam observado que, após a experiência com o Living, o comportamento dos filhos não era mais o mesmo”.⁵³

Em meio a todo esse processo, as negociações com os organizadores do Festival de Inverno não prosperaram, sob a alegação de falta de verbas.⁵⁴ A negativa sinalizava como que uma autocensura por parte do evento, de modo a evitar atritos com as autoridades. Convictos no projeto, os membros do Living mantiveram os planos de se apresentarem em Ouro Preto. Tratava-se de um ciclo de peças de rua e em espaços não convencionais, que não necessitaria de autorização da organização do evento. O festival paralelo iria contar com a participação do grupo. Todavia, ele não aconteceu.

Judith Malina, em seu diário, publicado pelo jornal *Estado de Minas* em 1971, narrou o que foi, para ela, a única participação do Living Theatre no Festival de Inverno:

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 dificuldade 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 da cidade, o símbolo, também, da polícia militar, e um símbolo nacional. Enquanto isso, nós, que, em carros, estávamos sendo retirados do cenário do festival, de que antes tínhamos a esperança de participar, éramos

⁵¹ TROYA, Ilion *apud* KAMINSKI, Leon. Living Theatre em Ouro Preto, prisão e exílio: entrevista com Ilion Troya. *Ephemera*, v. 4, n. 8, Ouro Preto, 2021, p.16.

⁵² Cf. TYTELL, John, *op. cit.*

⁵³ TROYA, Ilion. *Sobre o Living no Brasil*, *op. cit.*, p.242.

⁵⁴ Ver Dops prende Julien Beck outra vez. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 jul. 1971, p. 14.

uma parte da desolação, uma parte da realidade, uma parte do homem que estava no monumento com uma corda em volta do pescoço.

A ruidosa praça agora estava em silêncio, como um tributo à nossa partida. Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, enquanto o último carro não fez a curva com que deixou a praça.

Nossa única cena no Festival de Ouro Preto foi a nossa partida.⁵⁵

O teatro preso

Em primeiro de julho de 1971, um policial disfarçado de vendedor de laranjas bateu na porta da casa onde os componentes do Living Theatre viviam. Perguntou se ele poderia guardar lá o seu balaio, enquanto realizaria algumas compras. Foi bem recebido, convidado a entrar, oferecem-lhe café e lanche, que são aceitos. Os atores fumavam, relata Joana Torres, vizinha que frequentava a casa: “Aí, ele [o policial] perguntou para eles o que era que eles estavam fumando, já para despistar. Ai, falavam que não podiam dar aquilo para ele, mas se ele não queria um cigarro. Ele pegou o cigarro e deu para ele e falou: ‘mas esse não posso te dar, não, porque isso aqui é uma erva’, só falou assim”.⁵⁶

Menos de meia hora depois, vários camburões estacionaram no largo existente em frente à residência, invadiram a casa e prenderam os que lá se encontravam. Consta do processo relativo ao caso que treze pessoas foram presas em flagrante: Vicente Segura, Sérgio Godinho, Sheila Mary Charlesworth, Luke Theodore, James Anderson, Pamela Badyk, Birgit Knabe, José Carlos Temple Troia, Ivanildo Silvino de Araújo, Roy Harris Levine, Thomas Walker, Hans Shano e Willian Laurence Howes.⁵⁷ Alguns atores que não estavam na residência foram detidos em seguida, sem flagrante, como Judith Malina e Julian Beck. Outros se evadiram ao saber do ocorrido, a exemplo de Paulo Augusto de Lima, que chegando ao local teria percebido a movimentação da polícia e passado reto, disfarçadamente.⁵⁸

Presos pela Brigada do Vício, foram conduzidos para a cadeia municipal, onde Birgit ministrara suas oficinas de ioga. Sob a alegação de não haver tradutor no local para interrogá-los, foram transferidos para o prédio do Dops, em Belo Horizonte, onde seriam inquiridos.⁵⁹ No dia seguinte, os atores que não haviam sido presos em flagrante foram liberados, para serem novamente detidos. Na tarde de 3 de julho, Julian e Judith compareceram à abertura de uma galeria de arte para a qual tinham sido convidados. Lá foram novamente arrestados, em cena narrada por Malina:

E, de repente, alguém disse: “O Dops!”

Estávamos num canto da galeria e os dois homens do Dops se achavam um de cada lado de uma porta abobadada. Quando tentei afastar-me, um toque discreto, no meu cotovelo, advertiu-me que eu não podia. E ali, entre arte e artistas, entre as batidas e as mulheres elegantes, fomos presos.

Aos poucos, a multidão compreendeu que estávamos presos, e a atmosfera mudou. A alegria cedeu lugar à seriedade. Um estudante, que eu reconhecera, deu-me um sorriso

⁵⁵ MALINA Judith. *Diário de Judith Malina*, op. cit., p. 50 e 51.

⁵⁶ Entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, em 20 de julho de 2011.

⁵⁷ Cf. Processo 8724/71. Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), Comarca de Ouro Preto, fl. 24.

⁵⁸ Cf. entrevista com Joana da Costa Torres e Geralda Torres Gomes, op. cit.

⁵⁹ Cf. Processo 8724/71, op. cit., fl. 81.

*e começou a aproximar-se, porém, vendo-me dizer-lhe “não” com um aceno de cabeça, olhou para os dois policiais que nos custodiavam, empalideceu e seu sorriso transformou-se em gelo. O barulho cessou. As conversas silenciaram. [...] Todo mundo movia-se como robôs, a fim de que a naturalidade não fosse interrompida. Compreendia-se que não devia haver cenas. Muitas pessoas saíram.*⁶⁰

Na narração de Judith, é perceptível o grau de impotência e de condicionamento que o arbítrio da ditadura provocava. O terror e o temor estavam presentes também no Festival de Inverno, embora ele abrisse, até certo ponto, espaço para a crítica e para a resistência. Nesse mesmo dia, o Dops realizou nova busca na casa e, a crer no que figura nos autos do processo, foram achados 590 gramas de *cannabis* enterrados no porão, fato que justificaria a nova prisão. Este é um dos pontos controversos do caso, pois na viga logo acima de onde a encontraram havia uma seta com a mensagem em inglês “look!” (“olhe!”).⁶¹

Os integrantes do Living Theatre argumentaram em sua defesa que se tratava de uma armação: a maconha teria sido “plantada” para prejudicá-los. As declarações em juízo das testemunhas que acompanharam as incursões policiais na casa deixam margem para contestação das provas. Em relação ao dia da prisão, uma pessoa que estava com os policiais afirmou que não viu a citada mensagem com a seta. Já as testemunhas presentes na busca seguinte relatam que os policiais se dirigiram diretamente ao porão onde havia uma seta e toparam com as drogas enterradas.⁶² Por outro lado, o músico gaúcho José Rogério Licks, que teve contato com o Living em sua passagem pela cidade, em entrevista posterior comentaria que viu o pote de maconha que gerou a prisão e que escutou um dos membros do grupo dizer que, ao saberem da batida, esconderam a droga naquele recipiente.⁶³ A versão de Licks reforça a ideia de que a negação do uso e da posse poderia ser uma tática de defesa, visto que o julgamento era político. A dúvida que persiste é se aquela grande quantidade de drogas, a única prova supostamente existente contra os atores, pertencia realmente a eles.

Acima de tudo, a prisão, como assinalaram Heloisa Starling e Rosangela Patriota, se deveu a razões comportamentais.⁶⁴ O uso de *cannabis* e outras substâncias psicoativas fazia parte das práticas difundidas por movimentos contraculturais. Sua utilização era compreendida por muitos como forma de contraposição à sociedade e à cultura hegemônicas, tendo em vista suas características como expansoras da consciência. Segundo Tytell, a política do grupo era de não fumar maconha na rua, mas somente entre eles.⁶⁵ Outras práticas contraculturais também eram adotadas pelo grupo, como a vida comunitária e o amor livre. Acrescente-se que as comunidades alternativas surgiram a partir da tradição anarquista e da crítica ao liberalismo, configurando-se como “tentativas de executar mudanças sociais através de

⁶⁰ MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*, p. 69.

⁶¹ Cf. Processo 8724/71, *op. cit.*, fl. 04 e 302.

⁶² *Idem, ibidem*, fl. 264-276.

⁶³ Cf. FIUZA, Alexandre. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, 2005.

⁶⁴ Ver STARLING, Heloisa, *op. cit.*, e PATRIOTA, Rosangela. *Arte e resistência em tempos de exceção*. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 42, n. 1, Belo Horizonte, 2006.

⁶⁵ Ver TYTELL, John, *op. cit.*

pequenos experimentos comunitários”.⁶⁶ A crítica às estruturas familiares tradicionais e da sociedade, materializada na vida em comunidade, estendia-se ao cotidiano das relações sexuais do grupo, de natureza libertária, sintonizado com a “revolução sexual”. O amor livre era visto como um caminho para uma libertação pessoal, permitindo aos sujeitos conhecerem e serem donos de seus próprios corpos. Um texto de Julian Beck traduzido e publicado em *O Pasquim*, em junho de 1970, antes de sua vinda ao Brasil, discutia a questão da sexualidade e descrevia o cotidiano amoroso dos atores:

*Na nossa comunidade do Living Theatre, temos bastante sexo livre e bastante atividade sexual entre os membros da comunidade. Há muitos casos amorosos dentro da comunidade. Existem também casos periféricos, com pessoas fora da comunidade, de caráter transitório; quando esses casos se tornam muito firmes e muito estreitos, a pessoa de fora geralmente entra para a comunidade. Temos um índice razoável de sexo entre várias pessoas, sexo entre três, quatro, cinco, seis pessoas. Há ainda um índice razoável de homossexualismo masculino e índice um pouco menor de homossexualismo feminino.*⁶⁷

O Living Theatre procurava “fazer do teatro um microcosmo libertário”⁶⁸ através de um cotidiano comunitário fortemente atravessado por perspectivas estéticas e políticas, com o propósito de romper as fronteiras entre arte e vida, alinhados com os preceitos da chamada contracultura, que eles mesmos ajudavam a construir. O caráter político da transformação cultural preconizada pela contracultura, embora não fosse percebida por todos, estava na pauta dos sistemas de informação e de repressão do regime ditatorial. Alimentava uma batalha político-moral contra os corpos dissidentes, uma “guerra cultural”, se recorrermos ao vocabulário anticomunista atual.

A declaração do detetive Álvaro Lopes, quando da prisão dos atores, exemplifica como os agentes do Dops viam os artistas: “São marginais, eles e seu grupo. Eles nos ofendem com suas roupas, seus cabelos e barbas compridas, sua falta de higiene e seus costumes exóticos. A simples existência do grupo é nociva, pois desvirtua o sexo, a família, os hábitos tradicionais, subvertendo a ordem normal da sociedade”.⁶⁹ A citação nos permite perceber que a motivação para a prisão não se restringia ao consumo de maconha. O detetive deixa transparecer que a detenção se ligava ao comportamento do grupo, pela estética corporal e sexualidade livre, que se caracterizariam como práticas subversivas. Não por acaso, o relatório do delegado Renato Aragão da Silveira, responsável pelo caso, não se reduzia a reportar a presença de entorpecentes na casa, que ele configurava como um local onde “a maconha e o sexo são razão de vida”. Os estrangeiros teriam construído uma comunidade *sui generis* que insultava “as mais caras tradições da família e da sociedade das Minas Gerais, uma ‘sociedade’ enfaticamente intitulada ‘comunidade’ onde o vício campeava, onde a droga e o sexo faziam morada”.⁷⁰

⁶⁶ MELVILLE, Keith. *Las comunas en la contracultura: origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós, 1975, p. 51.

⁶⁷ BECK, Julian. Sexo no Living Theatre. *O Pasquim*, n. 52, Rio de Janeiro, 18-24 jun. 1970, p.18. Texto adaptado de publicação original em inglês. Ver BECK, Julian. Money, sex and the theatre. In: BERKE, Joseph. *Counter-culture*. Londres: Peter Owen, 1969.

⁶⁸ FELIPE, Cláudia Tolentino Gonçalves, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁹ Líderes do Living Theatre já estão na penitenciária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1971, p. 5.

⁷⁰ Processo 8724/71, *op. cit.*, fl. 176 e 177.



A ditadura, ancorada no imaginário anticomunista que fundamenta a Doutrina de Segurança Nacional, via a revolução dos costumes que se disseminava como arma do comunismo internacional para enfraquecer e desvirtuar a juventude, abrindo espaço para uma possível dominação soviética.⁷¹ Desde 1968, assistiu-se a um recrudescimento da legislação relativa às drogas, com normas mais rígidas, e uma intensa perseguição aos *hippies* foi iniciada em 1970. A repressão no campo comportamental seguia duas vias principais, que se entrelaçavam. A primeira, arbitrária, combatia as práticas contraculturais sob a justificativa de prisões por vadiagem, o que não autorizava mais que poucas noites de detenção. A segunda, com subsídio legal, tinha como alvo o combate ao uso de drogas.⁷²

Nesse contexto criou-se a Brigada do Vício como setor de repressão às drogas no interior da polícia política mineira, o Dops, e desencadeou-se a detenção do Living Theatre.⁷³ Judith Malina, inclusive, estranharia quando a avisaram que o Dops estava em sua casa em busca de entorpecentes: “Maconha? Pensei que o Dops era polícia política”.⁷⁴ A atriz sabia, obviamente, que o uso da substância era associado ao seu teor político, mas ficou surpresa ao se dar conta de que o órgão de repressão política possuía consciência do fato. Independentemente de se discutir se a droga apreendida era deles ou não, a prisão ocorreu em meio a um processo de endurecimento da repressão e da censura no campo moral e comportamental, com inequívoco conteúdo político.

Prisão, arte e vida

A prisão, no entanto, não foi o ponto final do trabalho do Living Theatre no Brasil. Mesmo no cárcere, atores e atrizes continuavam atuando. A cadeia, a sala de julgamento e as páginas de jornal converteram-se em palcos nos quais para encenarem o seu próprio martírio. A união entre arte e vida, fundamento do grupo, transformaria seu encarceramento em *performance*. Para Alessandra Vannucci, foi “um processo teatral que não aconteceu como espetáculo, mas provocou uma espetacular autoexposição dos dispositivos de repressão do regime militar”.⁷⁵ Andrew Nadelson, ao conseguir *habeas corpus* por não haver sido preso em flagrante, declarou que a prisão foi a experiência mais teatral da sua vida.⁷⁶ Esse caráter performático os auxiliou tanto a conseguir a liberdade quanto a denunciar, ainda que não diretamente, a ditadura e seus meandros.

Ao analisarmos as publicações do jornal *Estado de Minas*, um dos principais periódicos do estado, nota-se que as primeiras notícias sobre o caso eram negativas, quando não sensacionalistas, como o comentário de Wilson

⁷¹ Ver LONGHI, Carla Reis. Cultura e costumes: um campo em disputa. *Antíteses*, v. 8, n. 15, Londrina, 2015, BRITO, Antonio Mauricio. A subversão pelo sexo: representações anticomunistas durante a ditadura no Brasil. *Varia História*, v. 36, n. 72, Belo Horizonte, 2020, e SAMWAYS, Daniel Trevisan. Comunistas: discurso militar sobre pacifismo e toxicomania no início da década de 70. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, v. 1, Curitiba, 2010.

⁷² Cf. KAMINSKI, Leon. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, v. 9, n.18, Londrina, 2016.

⁷³ Cf. *idem*. Os Festivais de Inverno e a repressão em Ouro Preto. In: SILVEIRA, Marco Antonio *et al.* (orgs.). *Histórias de repressão e luta na Ufop, Ouro Preto e região*. Ouro Preto: Edufop, 2018.

⁷⁴ MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵ VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). *Sala Preta*, v. 15, n. 1, São Paulo, 2015, p. 204.

⁷⁶ Ver Mãe de Julien chega, Dops solta dois. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 jul. 1971, p. 11.

Frade, dizendo que haviam desenterrado “quilos e quilos de maconha” e que parecia “que desejavam envenenar toda a juventude nesse festival”.⁷⁷ Contudo, após a imprensa descobrir que se tratava de um grupo internacionalmente renomado, jornalistas brasileiros e estrangeiros se interessaram em cobrir a prisão. A sede do Dops passou a atrair uma diversidade de repórteres curiosos, tendo início uma cobertura do cotidiano da trupe, com direito a fotos, que ajudou no processo de humanização dos artistas detidos para o público leitor. Noticiavam-se o nascimento do neto de Beck e Malina (que o comemoraram cantando, em celas diferentes, sem poderem se abraçar)⁷⁸, a visita da mãe de Julian, chegando-se até a publicar, no formato de folhetim, os diários que Judith escrevia na prisão.

O jornal afirmava que, “em quatro dias de prisão, o casal passou mais tempo dando entrevista do que propriamente na cela” e que teria ainda conquistado a simpatia dos policiais.⁷⁹ A atenção dada ao grupo, principalmente aos seus líderes, aproveitando do privilégio de serem artistas norte-americanos, abriu certo espaço para uma espécie de negociação velada entre eles e o Dops. Enquanto a maioria dos atores foi transferida – as mulheres para o presídio feminino e os homens para a casa de detenção –, Julian e Judith permaneceram no Dops, com direito a algumas horas diárias juntos para trabalharem na escrita de seus livros e diários.⁸⁰ Ao mesmo tempo, apesar das violências que alguns deles sofreram, eles performavam diante da imprensa, assegurando que estavam sendo bem tratados, negando o uso de tortura, a despeito das denúncias feitas no exterior por Steve Ben Israel, um dos atores liberados por não haver sido preso em flagrante.⁸¹ Para eles, naquele momento, era mais importante evitar possíveis represálias. Só passariam a formular uma denúncia sistemática da tortura e da repressão após todos os integrantes estarem livres e fora do país.

O caráter performático da postura do Living, ao negar a tortura, atraía a simpatia da imprensa e de parte da população, angariando apoios para a sua absolvição. Serenos, seus componentes posavam para fotos entre as grades, transmitindo uma imagem quase impossível para quem vivia a condição de encarcerado no tão temido Dops. Subvertiam a própria situação e o espaço onde estavam. Mostravam, por várias semanas, nas páginas de jornal, que eles – marginais, maconheiros, partidários do amor livre – eram pessoas comuns, que não eram monstros, não ameaçavam ninguém, que tinham amor e afeto pela família. Aparentavam uma cordialidade tão grande na relação com os policiais que era difícil de acreditar (e, de fato, não era mesmo para se acreditar), mas que contribuía para alimentar um perigoso jogo de cena.

Nesse cenário, conseguiu-se algo completamente imprevisível e inusitado para a situação de presos na polícia política no período mais violento da ditadura: a publicação dos diários da Judith Malina no *Estado de Minas*. Isso

⁷⁷ FRADE, Wilson. Notes de um repórter. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 6 jul. 1971, p. 3.

⁷⁸ Cf. Julien Beck: seis livros na prisão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jul. 1971, p. 16.

⁷⁹ Ver Espanhol denuncia: Living pôs o seu filho no mau caminho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 jul. 1971, p. 14.

⁸⁰ Cf. Julien Beck: seis livros na prisão. *op. cit.*

⁸¹ Ver Um do Living fala mal do Brasil. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 ago. 1971, p. 11, e Dia 20 começa com depoimento das testemunhas contra o Living. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 ago. 1971, p. 11. Para uma descrição das torturas perpetradas contra alguns dos integrantes do Living Theatre, ver TROYA, Ilion. Sobre o Living no Brasil, *op. cit.*

se deu em oito partes, ao longo de duas semanas.⁸² Tendo em vista a censura existente na imprensa, a atriz elaborou uma escrita também performática. Para Alessandra Vannucci, que estudou os diários,

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 nas entrelinhas o discurso pacifista e anarquista. [...] 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. [...] Seus efeitos são clamorosos, pois a ficção subverte a verdade – imposta pelo saber público e conveniente ao poder opressor – de que se trataria de uma presa particularmente subversiva cujo encarceramento seria justificado como atitude corretiva.⁸³

O caso provocou grande repercussão nacional e internacional, angariando apoios à libertação dos membros do Living Theatre. Manifestos foram publicados por artistas e intelectuais no Brasil e no exterior, assinados por nomes de prestígio como Bertolucci, Pasolini, McLuhan, John Lennon, Yoko Ono, Jean Genet, Alberto Moravia, Samuel Becket, Allen Ginsberg, Norman Mailer e Mick Jagger, entre outros.⁸⁴ Protestos em solidariedade ao grupo e contra o governo brasileiro foram organizados nos Estados Unidos.⁸⁵ Durante o julgamento, realizado no fórum de Ouro Preto, pessoas de outras cidades deslocaram-se para o município. Um documento da Polícia Militar informou ao Dops que alunos de um colégio de Belo Horizonte estavam preparando uma caravana com três ônibus superlotados para dar apoio moral a Julian Beck.⁸⁶ Em relação à primeira sessão do julgamento, realizado enquanto ainda acontecia o Festival de Inverno, Judith comenta em seu diário sobre o grande número de pessoas presentes no lado de fora do fórum:

Quando deixamos o fórum, deparamos com uma grande multidão. Entramos no ônibus. Os policiais estão nervosos porque há muita gente na rua, mas se comportam amistosamente. As crianças acenam para nós com os gestos em “V”. Dentro em pouco, vindos não se sabe donde, outros surgem, com sua alegria e descuidada aparência, acenando-

⁸² Ver MALINA, Judith. Viagem pela noite de Minas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 jul. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Uma promessa não cumprida. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Romeu e Julieta entre as grades. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Um sopro de inocência pelos corredores da prisão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Os sentimentos proibidos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Os inimigos sem nome. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, *idem*, Sonho, mas não sonho demais. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 ago. 1971, 2ª sec., p. 1, e *idem*. Quando as flores murcharem. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 ago. 1971, 2ª sec., p. 1. Em 2008, esses diários foram reunidos e editados em *idem*, *Diário de Judith Malina*, *op. cit.*

⁸³ VANNUCCI, Alessandra. *Legado de Caim*, *op. cit.*, p. 219 e 220.

⁸⁴ Ver Moravia e Pasolini pedem pelo Living. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 jul. 1971, p. 13.

⁸⁵ Ver GREEN, James. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁸⁶ Ver PM/2. Informe 340/PM2/71, Belo Horizonte, 17 ago. 1971. In: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*, *op. cit.*, p. 172.

*nos com seus “V”, feitos com as duas mãos, e jogando-nos beijos. Começam a entoar um hino, uma espécie de crescendo do Living Theatre. Entretanto, quando, de dentro do ônibus, nosso grupo responde com um som, o Dops faz parar.*⁸⁷

No interior do fórum, em meio ao julgamento, os atores davam continuidade às suas *performances*. Diante do juiz e da imprensa, expunham algumas das práticas da polícia política – dentro das possibilidades do momento, a fim de não sofrerem represálias –, visando desacreditar o processo acusatório. Os depoimentos prestados pelos membros do Living ao Dops no dia da prisão eram um dos principais alvos de contestação pelos estrangeiros, pois eles teriam sido forçados a assinar declarações que os comprometiam, sem terem ciência de seu conteúdo, em razão da diferença linguística. Da mesma forma, procuravam pôr em dúvida as pretensas provas que pesavam contra eles, argumentando que as drogas poderiam ter sido “plantadas” para prejudicá-los, o que não deixava de ser uma prática comum na polícia brasileira. Ao mesmo tempo, quebravam o clima de seriedade da sessão: Luke se sentou na posição de meditação da ioga e rezava; Thomas abençoou o juiz; e Jimmy Anderson explicou que “a euforia de que falava na sua declaração não era causada por maconha, mas por suas experiências com macumba”.⁸⁸

No final de agosto, antes do término do julgamento, o ditador Garrastazu Médici assinou um decreto expulsando do país os atores estrangeiros, sob a alegação de que a sua permanência promovia propaganda negativa para o Brasil:

Sua prisão determinou o surgimento de uma onda de protestos em várias partes do mundo, atribuindo ao Governo brasileiro conduta inamistosa para com a classe teatral, o que tem sido explorado pelos inimigos de nossa pátria, na campanha difamatória que empreendem contra o Brasil.

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

*Entendo que esse comportamento torna a presença dos alienígenas presos em Minas Gerais absolutamente perniciososa aos interesses nacionais, o que os faz passíveis de expulsão.*⁸⁹

O decreto deixava perceber que a grande repercussão do caso, potencializada pela atuação do grupo ao borrar as fronteiras entre arte e vida, incomodou o regime ditatorial, a ponto de expulsá-lo. Mesmo assim, o julgamento prosseguiu por mais um ano, resultando na absolvição de todos os envolvidos.⁹⁰

Se, por um lado, a experiência estética transcendia a esfera estritamente artística, tomando conta do cotidiano daqueles prisioneiros, com *performances* que permitiram evidenciar alguns meandros do regime, por outro, parte do grupo se valia da cadeia como palco para encenações e criações teatrais. A

⁸⁷ MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina, op. cit.*, p.141.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p.147.

⁸⁹ MÉDICI, Emílio Garrastazu, *apud* Ouro Preto não verá mais o teatro de Julian Beck. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1971, p. 6.

⁹⁰ Cf. Processo 8724/71, *op. cit.*, fl. 363-366.

revista *Veja* noticiou que os atores detidos no presídio se apresentavam no pátio, no auditório e “até nas galerias dos detentos mais temíveis”.⁹¹ Eram reencenações de seus espetáculos antigos ou criações feitas a partir dos sonhos dos prisioneiros, integrando o trabalho que eles já vinham desenvolvendo com base na obra de Sacher-Masoch.

Tal projeto, apesar de ter abortada a sua execução durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, continuou após deixarem o país. O *legado de Caim* passou a ser concebido como um ciclo de espetáculos em progresso, como uma constelação formada por várias peças diferentes, como as realizadas no Brasil, antes e durante a prisão, e a elas se somaram outras surgidas posteriormente. Uma das estrelas dessa constelação foi *Sete meditações sobre o masoquismo político*, no qual o Living Theatre revivia suas experiências na prisão, denunciando a violência política estatal. Uma das cenas retratadas lembrava uma prática de tortura típica adotada pelos órgãos de repressão no Brasil, o “pau-de-arara”.⁹² A passagem pelo país, no ápice da violência da ditadura em curso, deixou marcas profundas no grupo. O Living Theatre incorporou as experiências pessoais e coletivas nas suas produções, inclusive aspectos dos rituais das religiões afro-brasileiras, assim como o terror cotidiano promovido pelo Estado ditatorial vivido e testemunhado por eles no cárcere.

A crescente repressão às drogas promovida pelo regime ditatorial, em consonância com o imaginário anticomunista da Guerra Fria, produziu milhares de vítimas todos os anos no Brasil, especialmente pessoas negras, que foram encarceradas ou assassinadas por agentes policiais. Seja como for, a arte, através de suas diferentes expressões, continua sendo um dos principais canais de denúncia da violência estatal, traduzindo esteticamente o cotidiano das populações periféricas. Arte e vida se aproximam no dia a dia, na rua, na cela, na tela, no morro, no asfalto, no palco.

Artigo recebido em 24 de novembro de 2022. Aprovado em 31 de março de 2023.

⁹¹ Ver Teatro preso. *Veja*, n. 155, São Paulo, 25 ago. 1971, p. 22 e 23.

⁹² THE LIVING THEATRE. *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*. 2. ed. Torino: Edizioni del Centro Documentazione Anarchica, [c. 1976].