

O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público.

REPORTAGEM 1971-2011

Alessandra Vannucci¹

RESUMO

A viagem ao Brasil do Living Theatre em 1970 e 71, na fase mais brutal do regime militar, proporciona ao grupo, através da experiência extrema de uma realidade de opressão e miséria, novos caminhos seja estéticos como existenciais para a sua utopia revolucionária não violenta. A ideia de “saturar” uma cidade de teatro, resgatando a memória dos muros e resignificando cada bairro, cada praça, cada monumento mobiliza um campanha teatral participativa que, pensada para as ruas de Ouro Preto, é impedida pela prisão decretada para a maioria dos integrantes do grupo. Mesmo assim, a opção pela rua, alias pelo Teatro de Rua como ritual de cura e libertação das energias, define todo o futuro do grupo no percurso da performance urbana como Ato Público, isto é, dispositivo revelador das estruturas sociais e capaz de transforma-las. Esta opção inspira uma mudança radical no trabalho do Living, influenciando em seguida comunidades teatrais no mundo inteiro.

Palavras-chave Ato publico, Teatro de Rua, Living Theatre, Ouro Preto, regime militar.

ABSTRACT

The trip to Brazil of The Living Theatre em 1970-71, the most brutal military regime, offers to the group through the extreme experience of oppression and misery, new aesthetics and existential paths throughout his revolutionary non-violent utopia. The plan of “saturating” a city of theater, designed for the street of Ouro Preto, is prevented by imprisonment of most members of the group. Even so, the choice for the open space, for Street Theatre as a ritual of healing and life, defines the Living Theatre’s future way as urban performance or Public Act, that is, a device to reveal social structures and transform them. This option draws a radical change in the work of Living, them influencing theater communities worldwide.

Key-words Public Act, Street Theater, Living Theater, Ouro Preto, military government

PARA AS RUAS

¹ Doutora em Letras (PUC-Rio), prof. adjunta do DEART/UFOP. Email: alevannucci@gmail.com

O teatro está na vida. Na nossa, na de vocês. Porque esta agora é a vida de vocês também. Não voltem ao teatro, nunca mais. O teatro está nas ruas!

Living Theatre, *Paradise now*, Festival de Avignon, 1968

Crianças dançam aos pés dos altos muros do Palácio dos Papas; espectadores agarram-se nas grades e voam, aterrissando em redes de braços humanos; um incrédulo Jean Vilar (diretor do Festival de Avignon) se desentende com jovens de esquerda que o apostrofam de repressor; o coreógrafo Maurice Bejart de jeans, descamisado por solidariedade aos “companheiros artistas” do Living Theatre, recusa-se a dançar se a produção do evento não liberar a entrada. A tribo de gente colorida e paciente, recém-chegada da ocupação do Theatre de l’Odeon, em Paris, em maio de 68, e pivô do caos que em julho toma conta da cidadela de Avignon, contamina o público pelo êxtase da “Maravilhosa Revolução Não Violenta”. Com gentileza inexorável, atores e atrizes incitam os espectadores a boicotar as salas centenárias e os espetáculos na programação e sair às ruas, onde os aguardaria a força da vida. *Paradise now*, peça do Living Theatre com estreia agendada no calendário do Festival, havia sido desconvidada e censurada até mesmo do lado de fora (*off*) dos teatros oficiais.

A expulsão de Avignon do grupo, nesta altura contando com mais de 30 integrantes de todas as idades e de diversas nacionalidades, em camburões da polícia, tornou-se cena emblemática do movimento nacional de insurreição a todo tipo de controle que o Living Theatre já encabeçava; foi um *gran finale* que selou, com imprevista dramaticidade, o espetáculo proibido. Para fazer com que espectadores chegassem a compartilhar o seu anseio revolucionário, *Paradise now* propunha uma parceria dramaturgica. Primeiramente atores e atrizes, usando sua própria identidade, denunciavam as interdições naturalizadas em nossa sociedade (*Eu não posso viver sem dinheiro.. Eu não tenho permissão de tirar minha roupa.. eu não posso fumar ervas.. etc*). Seguia-se uma sequência de perguntas maiêuticas (*Como podemos viver melhor na nossa cidade? Como podemos alimentar a todos? Como podemos parar as guerras? Como acabar com a violência? Como acabar com o sistema de classes? Como achar respostas a estas perguntas todas? O que você quer?*) e finalmente a repetição dos desejos colhidos na plateia (*Aprender a respirar. Parar a poluição do planeta. Mudar as forças demoníacas em forças celestiais. Procurar Deus em toda esta loucura*) que ia progressivamente se afirmando como coautora da performance. A ativação dos espectadores em participantes apontava para uma Revolução das Consciências possível, na arte, pelo compartilhamento da partitura, seja corporal como textual: perguntas e desafios sendo elaborados ao vivo, coletivamente, através de um processo de “contagio” chamado de “construção dos gritos”. A contaminação comunicativa implicava a instalação de uma “dilatação” corporal específica, ampliando a percepção de cada corpo

individual para um único corpo coletivo. Técnicas de respiração, de desmecanização e de amplificação do corpo/voz, aplicadas pelos atores com entrega extrema até envolver cada espectador, elaboravam um espaço estético (isto é, perceptivo e perceptível) único, sem mais atores e espectadores mas, sim, participantes.

O sonho de Antonin Artaud para um teatro “sem espectadores” norteia o percurso do Living desde 1959, quando após ler *O teatro e seu duplo*, haviam começado a experimentar técnicas para “recriar a realidade” ao invés que repetir a ficção, visando mesmo a superação da estrutura “representada”. O contágio (por exemplo, na cena da peste que concluía *Mysteries and small pieces*, 1964) visava provocar a impotência dos espectadores e convoca-los para participar de uma transformação estética, isto é, afetiva, existencial e política. Aos espectadores de *Paradise now* (1968) era dado um mapa representando a viagem ascensional do espetáculo, rumo à instalação da Revolução das Consciências e à conquista da felicidade de uma vida sem os limites da violência social, econômica, política. “Para fazer com que isso pudesse acontecer, narra Judith Malina, conjuramos a ação das forças misteriosas: a influência das cores [...] a energia adormecida dos *chakras*, a visão do mundo como coisa santa; energizávamos o corpo segmento por segmento, inventávamos rituais, sons e movimentos, visões e ritmos para que os atores, como xamãs, conduzissem o público a entrar em transe. Neste estado talvez consigamos penetrar o domínio do Teatro Livre” (2011). Levar a experiência teatral o mais longe possível, contaminar com ela a comunidade, sensibilizando os participantes de sua potência expressiva e transformadora: este è papel do artista o qual, então, renuncia ao mandato de “falar em nome de alguém”. “Estudamos a humanidade; temos que desafiar o publico a se perguntar o que significa ser humano”, segundo Brad, um dos membros atuais.² No sonho do Living, segundo Judith Malina, o grupo será uma comunidade alternativa, mesmo que temporária; o espetáculo será um campo magnético inclusivo, uma experiência de confiança sem controles e sem censuras, na qual “os espectadores podem atuar também sendo eles mesmos, cada pessoa contribuindo no trabalho improvisando o seu drama personificado” (*Fragmentos da vida do Living Theatre*, NY 1990, apud TROYA:1993, p.56). O teatro não imita a vida mas “está nela”, é um meio para transforma-la.

Na conjuntura de Avignon, o espetáculo (*Paradise now*) revelava a solução mais coerente ao compromisso estético: a saída dos edifícios teatrais, em busca do Teatro. Narra Judith Malina: “Era uma viagem para explorar as formas mais livres, até que, extáticos, saíamos para a rua, onde voltávamos a sentir a Prisão do Mundo, barrados pelos cordões policiais enquanto gritávamos: o Teatro está nas Ruas!” (*Fragmentos*, cit.). Já grupo apátrida, agora cultuado na Europa e

² Brad Burgess, em depoimento aos alunos do DEART/UFOP, gravado e datilografado.

“catapultado na História”, como relata Julian Beck (apud TYTELL: 1993, p. 278), o Living escreve a *sua história*. Recusa convites institucionais, que se tornam frequentes; opta pelo nomadismo. Torna-se uma tribo teatral:

O Living Theatre fornece a todos os seus membros uma completa “maneira de viver”, homens e mulheres que vivem e trabalham juntos; eles fazem amor, têm filhos, representam, inventam peças, fazem exercícios físicos e espirituais, dividem e discutem tudo que encontram em seu caminho. São, acima de tudo, uma comunidade; mas eles só são uma comunidade porque têm uma função especial que dá sentido à sua existência comunal. Esta função é representar. Sem representar, o grupo murcharia; eles representam porque o ato e o fato de representar correspondem a uma grande necessidade comum. Estão em busca de um significado para suas vidas, num certo sentido mesmo que não houvesse público nenhum, ainda teriam que representar, porque o acontecimento teatral é o ápice e o centro de sua busca. [...] No Living Theatre, três necessidades se tornaram uma: ele existe para representar, ganha sua vida através da representação e suas representações contêm os momentos mais intensos e íntimos de sua vida coletiva. (BROOK, 2010, p.35).

Após os fatos de Avignon, Judith Malina e Julian Beck com seus companheiros viajam ao Marrocos. A opção pelo exílio voluntário repete outro, que cinco anos antes os havia afastado dos EUA, após Julian e Judith passar trinta e sessenta dias encarcerados, respectivamente. Em pleno 1969, o mergulho em culturas ancestrais norte africanas como a dos Gnaouas, praticantes de transe terapêuticos, é metáfora de uma viagem maior em busca de um “terceiro mundo” possível, nem europeu nem americano, quanto mais autêntico por ser distante da alienação dos outros dois e energizado pelos mistérios e rituais da existência humana pré-capitalista. Mais do que uma exploração etnográfica, a viagem é um dispositivo filosófico de ampliação da visão e da consciência – como para o amigo cineasta Pier Paolo Pasolini, cujo périplo cinematográfico “sob o estúpido e imundo sol”³ de países do então chamado Terceiro Mundo, que ele apontava como “única alternativa” política e existencial para o Primeiro, significariam outras tantas alternativas poéticas. Viagem como metáfora de busca da salvação, de missão profética. Nesta altura, as diversas aspirações dos membros do Living partem a tribo em três “células de ação”: uma permanece na Europa, outra ganha a Índia e a terceira, contando só com Julian e Judith, encara o Brasil mergulhado nas trevas do regime militar.

A CIDADE SATURADA

³ Como ele próprio anuncia nos versos de *Frammento alla morte*: “ah deserto surdo de vento / estúpido e imundo / sol da África que ilumina o mundo” (In *La religione del mio tempo*, Milano: Garzanti, 1961). Entre 1961 e 73, Pasolini visita Índia, Médio Oriente e diversos países africanos, realizando filmagens para *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*; também visita os EUA e a América do Sul passando pelo Brasil em 1970.

O convite do Zé Celso Martinez Correa e do Renato Borghi, conhecidos em Paris em 1970, para que o Living conhecesse a “realidade” brasileira – isto é, as favelas, explosiva síntese de Primeiro e Terceiro Mundo, de novíssimas metrópoles com a antiga violência do campo – e a informação de que artistas brasileiros estariam pagando seu engajamento com retaliações e repressão, mobilizam o projeto. Repressão era palavra frequente na história do grupo, que então vinha estudando as raízes e razões antropológicas das estruturas repressivas da sociedade capitalista. Frequentações do Living desde a década de 50, como o ciclo de contos *O legado de Caim (Das Vermächtnis Kains, 1870-77)* do Barão Leopold von Sacher-Masoch ou a obra de Jean Genet (do qual haviam encenado em 1965 *As criadas*) vinham se cruzando com leituras específicas, como *Casa grande e senzala* (traduzido para o italiano com título *Il padrone e lo schiavo* em 1965) de Gilberto Freyre, norteando e dando sentido à viagem.

O primeiro inspirava uma ideia de montagem, com título *The saturation city*, sobre a relação entre patrão e escravo em todos os níveis da estrutura social, quais Estado, Propriedade, Dinheiro, Trabalho, Amor e Morte, onde declinar-se-ia em combinações diversas a mesma dependência sado-masoquista. Por sua vez, Genet identifica servidão com prazer masoquista; ao entender que não haverá transformação que não passe pela experiência do prazer (sado masoquista) da dominação, apontaria para um caminho revolucionário, mesmo que compreendido como reacionário na França de 1968. Ao contrário, Freyre, “qual porco fascista que é” segundo Judith Malina, “admira o papel masoquista do escravo brasileiro e, qual patrão inteligente que é, admite que não haveria desenvolvimento sem escravidão” (ensaio n. 151, Ouro Preto 1971, in BECK, 1975, p.263). O próprio Freyre em *Casa grande & senzala* argumenta com lucidez a natureza sexual da mais influente matriz das relações sociais no Brasil: “[O] sadismo de senhor e o correspondente masoquismo de escravo, excedendo a esfera da vida sexual e doméstica, têm-se feito sentir através de nossa formação, em um campo mais largo: social e político” (FREYRE, 2002 p. 123); entretanto, sua descrição harmonizadora da esquizofrenia do sistema escravagista nos termos eufemísticos da “docilidade” do oprimido *versus* “cordialidade” do opressor parece querer preservar o mito do “bom senhor” percebido na infância e fixado em sua memória afetiva de menino de engenho. Em nome da afirmação da miscigenação racial, que só poderia ter acontecido no país de forma pacífica em um sistema espontâneo e democrático de união entre povos – o que evidentemente não houve – Freyre omite o nexo entre passado e presente e convalida a submissão, como condição necessária. Indiretamente, e com muita antecipação, sua omissão prova a suspeita de Foucault de que “prazer e poder não se anulam” (FOUCAULT, 1989, p.48) sendo ao contrário encadeados por mecanismos complexos e maleáveis de incitação entre vítima e carníface que visam substituir a memória física da violência. “Sutileza” e

“adaptabilidade”, termos com que Freyre descreve a experiência colonial portuguesa no Brasil, são características atribuídas precisamente por Foucault ao poder.

De posse destas leituras, o Living reconhece no sadomasoquismo um dispositivo estrutural ainda ativo na realidade brasileira e apronta a viagem como missão profética e revolucionária: uma campanha estética-política visando “saturar” tais estruturas, torná-las perceptíveis e assim *sensibilizar* o povo, anestesiado pelo mito da cordialidade. Precisava fazer com que o povo *sentisse* a dominação para compreendê-la; precisaria então compartilhar a dor do escravo com os trabalhadores, camponeses, oprimidos e também fazer com que eles provassem o prazer de infligir dor, próprio do senhor. A experiência da crueldade, como apontado por Genet e por Artaud, seria o portal do conhecimento, pois através dela a classe dominada apreenderia a não mais imitar a classe dominante e cumpriria uma etapa de transformação. A missão teatral do Living Theatre ao Terceiro Mundo se configura, assim, como uma ação de guerrilha por contágio capaz de dar sentido prático à utopia revolucionária em um espaço geográfico à beira do desconhecido, que constitui ao mesmo tempo a síntese da herança capitalista e sua única alternativa. A força da função messiânica, intensamente percebida pelo Living também por causa de sua linhagem judaica, rende a ação artística inadiável. “Existe uma miséria física e uma miséria espiritual, e mesmo que as estrelas derramassem néctar em nossas bocas quando as olhássemos e ainda que a relva se transformasse em pão, a humanidade continuaria triste. Vivemos num sistema que produz as desgraças que escoam das suas fábricas, as águas da amargura, a tempestade, o oceano em que morremos afogados, cedo demais. O teatro é como um barco, nem é maior, mas o levante é a inversão do sistema, a mudança da maré” (Ouro Preto, 6 de maio de 1971, in BECK: 1975, p.3). Um teatro que se dispusesse a ser “barco de salvamento” exigiria uma reformulação do espaço cênico, para incluir (não excluir) os espectadores na produção do sentido. O histórico do Living, sempre em vista da mobilização da plateia, trazia a marca da plasticidade no que diz respeito ao pacto cênico; na *Antígona* encenada em 1967, por exemplo, uma inversão espacial punha os espectadores no lugar dos cidadãos de Argo, vitoriosos pelo assassinato, enquanto uma fala do coro em diversas línguas assegurava o reconhecimento coletivo do compromisso que eles estariam assumindo: *se uma cultura usa a violência contra os seus inimigos, a usará também contra os seus cidadãos*.

Tratar-se-ia agora de abolir qualquer barreira entre palco e plateia, articulando um espaço cênico capaz de dar conta da ação de guerrilha, contágio e inversão de sistema ao qual o grupo se propunha no Brasil. No dia 27 de julho 1970 e último antes da partida, o mapa se desenha na toalha de papel da mesa do café Morvain, em Paris: “Encenar esse panorama: cento e cinquenta cenas de teatro *na rua*, em diferentes locais de uma cidade. Todas ao mesmo tempo, o dia todo e durante a noite. As diferenças do ambiente tornariam cada peça, diferente;

ninguém assistiria a todas. Levaria seis noites para completar o ciclo”. (MALINA, 2011)

O LEGADO DE CAIM

Estou com o povo que vende seu suor, seus corpos, suas vidas para escapar da escravidão... pensando no mundo desequilibrado, no planeta poluído, no iminente colapso quando a loucura detonará o mundo e nos todos ruiremos, cedo demais. (Ouro Preto, 6 de maio de 1971, in BECK, *ibidem*)

Em São Paulo, Judith e Julian conhecem Jean Genet – presente à estreia de sua peça *O balcão* – na casa de Ruth Escobar. “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”, anota Judith (2011). O desencontro com o Teatro Oficina, sem sede estável nesta fase e se reorganizando após uma crise interna, empurra o Living no caminho apontado por Genet: ao encontro dos danados da terra e, talvez, da prisão. Após a chegada de mais três integrantes (Birgit Knabe, Mary Krapf, Roy Harris) o grupo parte para o interior, alcança Minas Gerais, passeia pelas ladeiras de Ouro Preto e de lá, retorna às ruas de São Paulo. A convite de Dorothy Leirner, professora da USP, montariam uma peça com estudantes; “mal sabia ela qual projetos a esperavam” comenta Judith em seu diário. “Se pudermos fazer a peça na favela.. Se pudermos trabalhar na fábrica de alumínio.. Se pudermos fazer 50 cenas nas ruas de Ouro Preto.. Se pudermos fazer um filme com o povo daqui.. São tantas possibilidades, tamanhas esperanças” (8.12.1970, in MALINA, 1970). Articulam a dramaturgia a partir de perguntas cantadas (*O que é a vida? O que é amor? O que é dinheiro? O que é propriedade? 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 o Brasil? O que quer o povo? O povo quer o progresso? O povo quer a prosperidade? O povo tem a prosperidade?*) e das respostas recebidas em longos passeios pelas periferias da cidade quando também definem a locação da apresentação na Favela do Buraco Quente, perto do aeroporto de Congonhas. Julian diz “caminhamos vinte anos para chegar aqui”. É o dia 23 de dezembro de 1970 quando o Living adentra a comunidade com a primeira apresentação do ciclo *Legado de Caim* (Bolo de Natal para o Buraco Quente e Buraco Frio) que é também a estreia do grupo na rua: “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 [...] Estamos excitados, porque este é o nosso primeiro espetáculo de rua, é nossa entrada para o outro lado do mundo, é nossa noite de estreia sob o sol do meio-dia” (22.12.1970, in MALINA, 1970). Apresentam seis cenas (sobre Dinheiro, Amor, Estado,

Propriedade, Trabalho e Futuro) e uma experiência de *bondage* público e participativo. Os atores se acorrentam e imobilizam uns aos outros; em seguida, pedem aos espectadores para soltá-los. “Vejo um homem emergir do povo, timidamente. Encorajado por seu destemor, [...] enquanto me desamarra, ele se inclina e sussurra para mim: *Amanha o povo vai libertar todo mundo*. Livre, levanto as mãos do meu libertador e vamos nos unir ao círculo que vai se formando, emitindo um som de prazer absoluto” (ibidem). O contágio é indispensável à performance: a ativação dos espectadores viabiliza, além da participação, a compreensão das narrativas, em que de repente se reconhecem. Gestos e pausas dilatam a percepção orgânica das situações representadas, como o “silêncio rico e pesado” que cai sobre os espectadores após o ator gritar ao Rei: *eu exijo um par de sapatos*. “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. Toda a favela silencia. Não se ouve um ruído sequer sob o sol forte”. (ibidem)

A descoberta das possibilidades de comunicação – do que o grupo conseguiu fazer na favela, em um português precário e sem autorização nenhuma, mesmo que todos alertassem que “não podiam e não deviam” – alimenta planos mais ousados. Uma semana mais tarde, em 30 de dezembro, o Living negocia com a polícia a apresentação, no palanque montado na Praça do Embu para celebrações do Réveillon, de um Rito de Transformação das Forças Demoníacas em Forças Celestiais. Diante da desconfiança do delegado, garantem que pretendem transformar “o ambiente de vida cotidiana da praça numa atmosfera de alegria e celebração [...] com uma série de exercícios de som e movimento, sem palavras, sem estrutura alguma que possa identifica-lo como peça” (MALINA, 2011). Debaixo da chuva, após entrar caminhando em procissão em cima da estrela de Davi que traçaram no chão, sob as luzes do Natal, o grupo encena o paredão de execução (duas filas de executores e vítimas, uns atirando com um revólver na cabeça dos outros que caem, repetidas vezes, em câmera lenta), a cena da perseguição (em que os atores tentam se chicotear e capturar uns aos outros, com cintos) seguida pelo Rito das Forças Opostas (em que um ator vítima é manipulado pelos outros, carrascos, com modos gentis) e finalmente a experiência das correntes (acima descrita) em que o público “sente a realidade e todas nossas amarras e [reconhece] na nossa expressão de dor e prazer, a sua própria”. Nesta sequência, tambores tocam no ritmo da marcha militar e ouvem-se vozes de comando. A polícia assiste curiosa, até cordial, entretanto sua presença “revelada pelo brilho dos capacetes” marca um “circulo obscuro” em torno do Rito, revelando com ênfase a metáfora das forças antagônicas (vítimas e carrascos) aos olhos do “povo chocado”. A ação de libertação (cantos, cirandas e caricias) è coletiva, uma catarse contagiosa “que invade tudo”. No alto da praça, um cartaz anuncia os exóticos visitantes: O LIVING THEATRE DE

NOVA YORK. Julian diz: *O nosso barquinho pegou o mar*. Judith: *Fizemos o único trabalho realmente importante de nossa vida*.

A passagem pela favela, ou seja pela estrutura social reconhecida como síntese da “realidade brasileira”, coincide com a opção pelo teatro na rua e *de rua*. Não se trata mais de uma solução alternativa, mas de uma conquista imprescindível à missão estética e política do grupo. “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”. (MALINA, 2011) A obrigatória plasticidade do pacto cênico ao ar livre – onde o espectador também é livre de condicionamentos – investe os dispositivos da dramaturgia, cada vez mais parecidos com roteiros conceituais e premeditações de um jogo que ainda deve ser jogado. O conceito de “experiência compartilhada”, caracterizando tempo e espaço da performance, embasa a busca de novos dispositivos cênicos – algo que, nos ensaios, já é raramente chamado de “peça”, melhor se identificando com a palavra “ritual”, pois esta ressalta sua função de ação social, de catarse contagiosa. Rituais locais são observados e estudados, como o da Umbanda, no Rio de Janeiro, em que Julian Beck reconhece o resgate do mito ancestral do deus que dança como registro de emancipação da dominação física e cultural imposta pelo sistema da escravatura. As anotações relevam detalhes da decoração dos terreiros com fitas verdes e celestes, uma simbologia que resgata, segundo o encenador, o ambiente aberto das antigas cerimônias: “São folhas. Há folhas esparramadas pelo chão. É como se estivéssemos ao ar livre, debaixo de uma imensa árvore” (São Paulo, 23 de janeiro de 1971, in BECK: 1975, p. 143).

Nos ensaios de Ouro Preto, referências clássicas (Hegel, Marx, Freud, Reich) e contemporâneas (Lacan e Barthes, principalmente os livros publicados em 1970 e 71) irrompem, apontando para possíveis dispositivos de transformação interior (no nível da consciência) e exteriores (no nível das narrativas sociais) para atuar a Bela Revolução Anarquista Não Violenta. O reconhecimento da dialética escravo/patrão, sado masoquista na medida em que o subordinado aceita a sua condição, mesmo consciente de ser indispensável ao dominador, adquire uma possível inversão narrativa. Segundo Hegel, com sua atividade produtiva, o escravo torna-se patrão do patrão enquanto este, mesmo sem perder o seu papel, passa a depender do escravo: è patrão na medida do poder que o escravo lhe atribui. Isso leva a compreender como todas as relações de poder, inclusive o amor, que sejam embasadas no pacto entre opressor e oprimido, ritualizem e justifiquem a violência em narrativas sado masoquistas de reciprocidade. A cada dominador sádico corresponde um dominado masoquista, que sente a necessidade de buscar seu parceiro para cumprir a narrativa. É o que Judith percebe, diante da favela que silencia: “o sonho deles é chegar até o rei e o rei lhes daria sapatos”. A realidade irrompe então em cena como revelação épica: isto é, mostra-se como ela e não como é sonhada. Julian, com a coroa de Rei

feita de papel, levanta-se vagorosamente e promete sapatos a quem aceite trabalhar ao seu serviço, como escravo; faz o ator descalço se ajoelhar e lhe diz: “Eu o abençoo”. Mas agora “as crianças conhecem as suas palavras e sabem que são falsas. Sua fé na benevolência daquela cabeça coroada se dissipa e entendem que se algum dia terão sapatos, não será o rei que os dará.” (MALINA, 1970).

Você quer alimentar os famintos. Você quer libertar os explorados. Você quer acabar com o racismo [...] e todo sofrimento. Você não imagina como isso pode ser feito sem violência [...] Lenin e Mao disseram que assim se faz. Você teria prazer de sair por aí e meter uma bala no coração de algum policial? Sentiria prazer físico em asfixiar algum banqueiro? [...] Pode até ser que sim, no sentido de que você sentiria alívio em continuar vivo [...] porque há dez mil anos estamos condicionados a isso. Se a resposta for não, não o faça. Nem encoraje outras pessoas a fazê-lo. Não confie em violência. Encontre outra saída. [...] Temos que encontrar um meio para inverter a história. (BECK, *Mensagem aos atores*, apud TROYA 1993, p.21)

O teatro se propõe 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. Assim, ao libertar Judith das amarras, o homem se conscientiza de seu poder revolucionário (inverter o curso da história) e ousa dizer seu sonho: “amanha o povo vai libertar todo mundo”. O teatro que serve como “outra saída” para a Bela Revolução Não Violenta é o acontecimento teatral nas condições dadas pelo fato de estar acontecendo ao ar livre, algo que então adquire nome de Rito ou Ato Público, contradizendo e escancarando a dimensão íntima, para iniciados, dos rituais confessionais e do teatro burguês que até então o grupo realizava. A cena do paredão da execução, já presente em *Mysteries* com referência aos fatos do Vietnã, é apresentada no Brasil como Ato Público de Transformação da Violência em Concórdia (em grego *apokatástasis*), já que pretende expressar a violência através da experiência física da dor e do prazer que proporciona, e transformá-la em paz; isto é, não justifica-la nem expurgá-la mas, sim, curá-la através de movimentos orgânicos inspirados no método terapêutico de Wilhelm Reich. No momento em que as vítimas levantam-se pela enésima vez após terem sido fuzilados, em câmara lenta e com sua respiração sintonizada na batida do coração, desarmam os executores e tocam em seus

corpos “sagrados”, inicia-se uma sequência de movimentos fluidos e contínuos, de olhos cerrados, visando envolver os espectadores em uma grande roda de mãos dadas, afetivamente contagiosa. Outras cenas ensaiadas durante a longa permanência, a partir de janeiro 1971 em Ouro Preto, onde finalmente não poderão ser apresentadas, alimentam espetáculos sucessivos (*Seven meditations on political sado-masochism*, 1973; *Six public acts to turn violence into peace*, 1975), articulados como dispositivos rituais de elevação espiritual, capazes não só de preparar como, mesmo, de realizar a Bela Revolução Não Violenta. “No Teatro da Alegria Criativa, Teatro da Cura, Teatro de Vida, Teatro de Rua, que é o teatro do nosso futuro – anuncia Julian Beck aos seus atores em Ouro Preto – futuro que começa agora, tudo deve ser baseado em como ele afeta o corpo. Se a sensação for boa, vá em frente” (BECK, *Mensagem aos atores*, cit.).

Em 1971 Ouro Preto, então ícone da cultura hippie pelo menos um mês por ano (julho) por ocasião do Festival de Inverno, foi alvo prioritário do recrudescimento da repressão por parte do regime militar agindo em estilo faroeste, com tiroteios, prisões e execuções sumárias. A sequência de brutalidades culmina com o assassinato do ouro-pretano Hécio Fortes em São Paulo, em janeiro de 1972. Marcada por séculos de opressão racial, sexual e de classe, a vila colonial no coração das minas apresentava-se, aos integrantes do Living que então iam chegando – americanos austríacos, canadenses, alemães e portugueses, três brasileiros e um peruano – como um povoado de comunidades pobres, alienadas de arte e exploradas por uma única fábrica altamente poluente, a do alumínio em Saramenha. De cara, a fumaça da fábrica é identificada como fumaça de Caim, fraticida e arquétipo de um sistema social fundado na legitimação da violência. Na alegoria bíblica, Caim representaria a ruptura entre ideologias comunitárias (embasadas na fraternidade) arcaicas e o capitalismo neolítico, preanunciando o progresso da civilização como domínio sobre o outro e sobre a natureza. Alguns intérpretes reconhecem no episódio a transição social do povo judeu, de seminômade e pastoril para sedentário e agricultor. Por um lado, portanto, o legado de Caim seria a fumaça das fábricas, a exclusão, a miséria das favelas. Por outro, seu castigo por ter matado o próprio irmão (primeira vítima e mártir da história bíblica) é um ato de justiça que, paradoxalmente, sanciona a suprema autoridade como violência (mesmo maldito por ser o primeiro assassino, sua eventual morte haveria de ser vingada sete vezes sete, por determinação divina). Esta violência, meio da justiça, seria prerrogativa do Todo Poderoso e, no estado moderno, da Polícia, conforme sugere Walter Benjamin. É o Deus de Caim – e de toda a sua estirpe – que determina “minha é a vingança” (Dt 32:35) identificando poder absoluto com violência.⁴

⁴ O ensaio juvenil “Crítica da Violência”, em que Benjamin mostra a origem do direito e do poder judiciário a partir do espírito da violência, emprega uma mesma palavra, *Gewalt* em alemão, para “poder” e para “violência” (BENJAMIN, 1986). Similar coincidência filológica para a palavra hebraica *hha-mas*, “violência” que em árabe significa “devoção para Allah”.

Atendendo a um convite do Festival de Inverno para que o grupo se apresentasse em julho de 1971, o Living Theatre identifica a oportunidade de realizar em Ouro Preto o projeto da “cidade saturada” pensado, ainda em Paris, como seu primeiro espetáculo de rua e missão da viagem. Atores e atrizes se espalham pelos becos, batem ponto em lugares frequentados por estudantes, moradores e artistas (o restaurante Calabouço, a Casa da Opera, encruzilhadas como a da Ponte Marília de Dirceu com a Rua Rua Pandiá Calogeras, onde ao numero 23 ficava a República ocupada pelo grupo), levam as crianças para brincar no vale, oferecem aulas de ioga ao ar livre e conduzem um laboratório teatral na escola municipal de Saramenha. Em intensa atividade de ensaios, aprontam roteiros para cento e cinquenta cenas pensadas para sítios específicos da cidade, interagindo com seus símbolos históricos como o Relógio do Museu da Inconfidência, a estátua de Tiradentes etc. Ao invés que a canônica planta do palco, então, desenham um mapa da cidade em que constam todas estas informações, como em um dispositivo estratégico para a guerrilha cultural a que o grupo se propõe: “O artista cria um mapa. Nossa obrigação é tornar este mapa inteligível aos espectadores, encontrando um modo de encantar, cativar, inspirar a comunidade a apoiar a visão das ações que representamos. Desta forma, se de um lado dependemos da comunidade, do outro somos responsáveis por ela” (MALINA, 1990, apud TROYA, 1993 cit.) Mais do que uma companhia de teatro, o Living è uma comunidade aberta à comunidade, atuando de modo cuidadoso, pacífico e gentil. Há um cuidado ético para que a tomada das consciências não aconteça por reprodução de hierarquias (pós-coloniais) de domínio mas, sim, de modo orgânico, como uma exploração vivencial de libertação. Desde a respiração coletiva que visa “libertar” o ar da fumaça das fábricas, até o voo das crianças “liberadas” em seus sonhos, acima das cabeças dos pais e mães trabalhadores (na peça *Seis sonhos sobre mamãe*, realizada na escola de Saramenha em 1971), a experiência prática de “como a imaginação afeta o corpo” è participada, incluindo os espectadores na comunidade que vivência, mesmo que temporariamente, a utopia pacifista. Por fim a gentileza, “aprendida à força” é o jeito de conjugar consciência e paixão com o cuidado de não provocar ulterior violência e exclusão.⁵ Assim como os becos de Avignon (lotados) pareciam dilatar-se pelos mantras respirados pelos espectadores, enquanto confiantes se lançavam em voo das grades dos palácios para os braços da comunidade; o salão da escola de Saramenha (lotado) amplia-se para caber toda a comunidade nele, cada um assistindo de seu ponto de vista, caminhando pelas cenas e em cima do cenário, como se estivessem na rua.

⁵ “Queremos dizer às pessoas como as coisas realmente são, mas às vezes dizê-las da maneira mais direta não è a melhor maneira de levar as pessoas onde se quer” (Thomas Walker, 2011). “Usamos o teatro como manifestação pacífica, como com os guardas na prisão brasileira, podemos explicar com gentileza para os guardas na rua que isto è arte, podemos fazer nossa revolução pacífica através da arte e podemos incluir os guardas, os prisioneiros, não devemos assusta-los” (Brad Burgess, 2011).

Centenas de mães enchem a sala, umas quinhentas, talvez. Sentadas em duas cadeiras ao longo das paredes e muitas de pé, ocupam até o último espaço. São as mulheres dos mineiros, dos operários da usina. Mulheres de trabalhadores. No rosto emaciado, uma expressão de ansiedade. Há setenta e cinco mães e crianças reclamando do lado de fora. *Deixem o povo entrar, insisto. Mas não tem mais lugar!* e finalmente, não sei como, cabe todo mundo (MALINA: 2011)

Na evolução sem saltos, complementando arte e vida, que o grupo vinha trilhando desde Avignon, é em Ouro Preto que se cumpre a ruptura com todo e qualquer muro, porta de teatro, bilheterias e implementa-se a identificação oficial do Living com o Teatro de Rua. Embasada na noção épica de que a expansão do espaço significaria também a multiplicação de pontos de vistas sobre o mundo, as cenas preparadas em Ouro Preto visam manter uma estrutura aberta para incluir a visão dos espectadores na montagem simultânea de ações, encruzando a produção de sentido (mapas, roteiro, símbolos predispostos e objetivos prefixados) com uma produção de presença específica, daqueles participantes, naquele determinado ambiente (fábrica, escola, favela). O improviso, só em parte previsível, cumpria a função de “saturar” a cidade, revelando as estruturas de poder subjacentes. Atores relatam de atividades de treinamento para potencializar suas energias para o improviso, em nível pré-expressivo com exercícios de respiração, meditação, relaxamento e confiança (como o de “voar”), segundo fôlego (como soltar “os demônios” um a cada vez, na roda) acompanhando o trabalho ao nível expressivo, que focava principalmente a composição coletiva e colocação da voz. Entretanto, o ensaio coletivo (quase sempre noturno) consistia em longos debates – disputas, até, para “penetrar fundo nas raízes das diferenças”, segundo Judith Malina – que forneciam uma espécie de aquecimento ideológico para o improviso. Segundo Thomas Walker, “antes sempre o que queremos dizer e depois, como” (2011). Assim, mesmo na dimensão “suja” de processo estético – não produto – coletivo e improvisado, na medida em que sua autoria é de fato compartilhada, a comunicação e compreensão de significados permanece objetivo essencial na estratégia de guerrilha que visa criar comunidades temporárias conscientes de sua potência subversiva. No final da peça em Saramenha,

As mães *sentem* o verdadeiro significado das cenas, mesmo sem analisá-la. São mulheres dos mineiros, os mais oprimidos dos oprimidos. Sua natureza humana entende tudo. Foi o que concluímos, após falar com algumas delas. Eis a nossa força: ter colocado pelo menos uma dúvida na ilusão da inevitável fatalidade da história, sabendo que as grandes mudanças virão depois. Semeando, sempre, mais fundo, para além das raízes. Começamos aqui, com uma gestação. (MALINA, 2011)

Entre curiosidade e suspeita, a comunidade se rende à convivência pacífica e gentil dos gringos. Mas a conjuntura política arma outro final. Sob a pressão de representantes da Igreja Católica, menos de um mês antes de sua abertura, o Festival desconvida o grupo. Uma denúncia anônima motiva a irrupção da polícia política na casa em que moram, onde são encontrados medicamentos, vitaminas, livros “subversivos” e o mapa da cidade, que aos militares parece constituir evidência de guerrilha. Presos e soltos logo em seguida, Julian e Judith voltam livres à Praça Tiradentes e, no dia 1 de julho de 1971, são levados novamente pelo DOPS.

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 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. (MALINA, 2011)

Nos dois meses em que aguardam o julgamento, os dez atores encarcerados na Colônia Penal de Ribeirão das Neves criam uma peça com os prisioneiros (*Sonhos dos prisioneiros*), incluindo seus familiares e os guardas. Aberto o processo, a repercussão internacional da notícia de detenção do Living pela ditadura golpista brasileira causa ações de protesto na Europa e nos EUA. Telegramas assinados por Samuel Beckett, John Lennon, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Bernardo Bertolucci, Jean Luis Barrault, Artur Miller, Allen Guinsberg, Jean Genet, Mick Jagger, Susan Sontag, Bob Dylan, Jane Fonda, Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini, entre outros, tentando garantir a incolumidade dos artistas presos, decidem as autoridades a expulsá-los antes que seja pronunciada qualquer sentença. A plena absolvição pelo Juizado de Ouro Preto chegará somente um ano depois, por insuficiência de provas (TROYA: 1993, p.11). Os dois quilos de maconha achados nos fundos da casa dois dias depois da prisão resultaram terem sido “plantados” por algum estranho, cuja misteriosa identidade permanece objeto de anedotas em Ouro Preto. A conversa com o juiz, no entanto, adquire sentido na memória a longo prazo, encaixando-se no sistema simbólico que rege, *a posteriori*, a narrativa de eventos extremamente significativos. “Ele me perguntou se nossos inimigos tinham acesso a nossa casa, conta Judith. Fez muitas perguntas sobre *a porta*. Eu disse

que *não havia porta*. Qualquer pessoa podia seguir pela margem do rio e entrar na casa pelo quintal” (MALINA, 2011). A ausência de porta, como metáfora de uma arte inclusiva e vulnerável; a prisão debaixo da estátua do mártir, *barbado e de cabelos compridos como nós*, como imagem reveladora do legado de Caim na ordem social brasileira (a perversão da violência ao governo, da qual os artistas seriam vítimas quase que voluntárias, bodes expiatórios); finalmente a vivência da prisão, ao lado dos *danados da terra* (os pobres cotidianamente torturados, violentados e oprimidos nas “prisões da miséria”)⁶ como experiência perceptiva da *realidade*, isto é, do Terceiro Mundo, são imagens que inquietam profundamente a busca do Living Theatre nos quarenta anos a seguir. A viagem ao Brasil, segundo Judith Malina “tirou os nossos antolhos e acordou em nós o outro mundo: a realidade profunda, a necessidade humana no nível da sobrevivência, diferente da realidade do nosso ambiente originário. Isso checou as nossas ilusões e criou novas possibilidades. Foi uma inspiração que mudou nosso trabalho e, desde que nosso trabalho influenciava comunidades teatrais do mundo inteiro, a nossa passagem pelo Brasil significou uma tremenda força para o teatro em geral” (1991).

A MEMÓRIA DAS RUAS

Em novembro de 2011, para ocasião do Forum das Letras de Ouro Preto, dedicado ao tema “Memória do Esquecimento”, alunos e alunas do DEART-UFOP sob a supervisão de Alessandra Vannucci e Marco Flávio Alvarenga e de alguns integrantes do Living Theatre, convidados pelo evento, criaram um Ato Público em Memória dos Mortos e Desaparecidos da Ditadura Militar. À pesquisa histórica que estávamos realizando,⁷ estudando documentos do arquivo do grupo, entrevistando a população e testemunhas de sua passagem por Ouro Preto em 1971 e os artistas protagonistas, como Judith Malina e Thomas Walker ainda ativos, imbricou-se assim a experiência cênica visando reproduzir e vivenciar algumas teorias e “ações” surgidas no percurso do Living durante a sua passagem pelo Brasil. O tema do Forum, por sua vez, sugeriu um percurso de resgate de vidas de outras épocas, “desaparecidas” mas cujas marcas

⁶ “O Living Theatre veio ao Brasil porque alguns artistas brasileiros haviam pedido que apoiássemos a luta pela liberdade num país cuja situação descreviam como desesperadora. Aceitamos, por acreditar que já é hora dos artistas oferecer os seus conhecimentos e o poder do seu talento aos danados da terra. No Brasil, tentamos ampliar o campo da consciência e revelar a natureza do universo, dirigindo a nossa arte, em sua mais elevada expressão, aos mais pobres entre os pobres, aos operários nas fábricas, aos mineiros e seus filhos. O exercício da nossa arte nesses setores fez abater-se sobre nós a ira das forças da repressão e estamos agora sendo acusados de subversão, de posse e tráfico de drogas. Não estamos sofrendo como sofrem milhões de pessoas neste país, diariamente torturados pela fome, mas somos prisioneiros por termos empreendido a luta pela vida e contra a morte e lutado para libertar todas as faculdades da consciência neste planeta” Manifesto do Living Theatre, publicado no jornal *Le Monde*, em 14 de julho de 1971, aniversário da Tomada da Bastilha.

⁷ No Projeto de Pesquisa “Artistas viajantes”, financiado por bolsa de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), orientado por Alessandra Vannucci, com os alunos Henrique Manoel Oliveira (Manara, autor dos desenhos aqui publicados), Ana Lidia Mirante e Leon Kaminski (UFOP).

permanecem tatuadas nos muros da cidade histórica, que passaria pela “saturação” dos sentidos não manifestos mas ainda presentes, como uma indelével memória das ruas. Por estarmos em Ouro Preto, vila histórica que tem nos rituais católicos ao ar livre, engajando a comunidade inteira (como a Paixão de Cristo durante a Semana Santa), sua maior aliança com o passado, optamos por realizar um ritual ancestral nas ruas, uma cerimônia fúnebre sem corpos em memória de todos os “desaparecidos” que não mereceram exéquias pois sua vida foi tirada em regime de exceção e violência. O nosso *apokatástasis*, Ato Público de Transformação da Violência em Concórdia, resgatou do esquecimento não somente a memória (através de todos os nomes) das vítimas desaparecidas nos porões da ditadura brasileira como também (através de cantos, lamentos, percussões e gestos) das milhares de vidas escravizadas, exploradas, sacrificadas ao longo dos séculos, vítimas do sistema de violência e discriminação que fundamenta e, em parte, ainda rege a nossa sociedade. Por outro lado, o nosso 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, è 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.

Representando este movimento ascensional da “paixão do povo brasileiro” em duas estações (I: Repressão e Resistência, II: Transformação da Violência em Concórdia) nas ruas e praças de Ouro Preto, ressemantizamos seus monumentos e edifícios (o fórum, o chafariz, as janelas coloniais e a estátua de Tiradentes), recordando suas inúmeras vivências e transeuntes, como também o próprio solo em pedra das montanhas ao redor, apoiado sobre inúmeros túmulos sem nome. As ações cênicas, por sua vez (a sequência do fuzilamento, montada com os gritos de denúncias e protestos e, visualmente, com fragmentos de tortura e violência; seguida pelo desarmamento e por uma sequência de toque do corpo do outro, acompanhada por um poema de Julian Beck que inicia com o mantra “todo corpo é sagrado”; finalizando com uma sequência de movimentos orgânicos procurando o contato, de olhos fechados e emitindo sons harmonizados) exigiam a parceria dos espectadores hora empurrados, hora acariciados até conseguir que se incluíssem de mãos dadas na roda final, 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.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loyola*. Trad. it. Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 2001 (orig. Paris 1971)

BECK, Julian. *La vita del teatro*. L'artista e la lotta del popolo. Torino: Einaudi, 1975 (orig. NY 1972)

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. seleção e apresentação de Willi Bolle, tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1989

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 30ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

LACAN, Jacques. Seminari, XVII: *Il rovescio della psicoanalisi*. Trad. it. Carlo Viganò e Rosa Elena Manzetti. Torino: Einaudi, 2001 (orig. Paris 1970)

LOPES DA SILVA, Fabio. “Freyre & Foucault: *Casa-grande & Senzala* como microfísica do poder” in Revista de Historia e Estudos Culturais, Jul/ago/set 2006, vol. 3, ano III, n. 3

TROYA, Ilion (org.) *Fragmentos da vida do Living Theatre*. 25º Festival de Inverno da UFMG Ouro Preto, julho 1993, datilografado.

MALINA, Judith. *Diário*. O Living Theatre em Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008

_____. *The legacy of Cain in Brazil, a favela play*. Datilografado, 8.12.1970, Arquivo Living Theatre do NEPAA/UNIRIO.

_____. Entrevista com Zeca Ligiero, New York 1991, datilografada, Arquivo Living Theatre do NEPAA/UNIRIO.

_____. *Palestra dramática para o Forum das Letras de Ouro Preto*. Datilografada, 2011, arquivo Living Theatre no DEART/UFOP.

TYTELL, John. *The Living Theatre*. Art exile and outrage. New York: Grove Press, 1995

WALKER, Thomas e BURGESS, Brad. Encontro com os alunos do DEART/UFOP, Forum das Letras de Ouro Preto, 11 de novembro de 2011.