



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS
ÁREA INTERDISCIPLINAR DA CAPES

LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS

**CONTRACULTURA - Arte e política no teatro brasileiro
de 1970 a 1976**

GOIÂNIA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Luciano Diogo Oliveira Freitas

3. Título do trabalho

Contracultura - Arte e política no teatro brasileiro de 1970 a 1976

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 02/05/2024, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciano Diogo Oliveira Freitas, Discente**, em 18/07/2024, às 19:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4536391** e o código CRC **0FBC0858**.

LUCIANO DIOGO OLIVEIRA FREITAS

CONTRACULTURA - arte e política no teatro brasileiro
de 1970 a 1976

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, na linha de pesquisa Teorias e Práticas das Performances, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de pesquisa: Teorias e práticas da performance.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Freitas, Luciano Diogo Oliveira
Contracultura [manuscrito] : Arte e política no teatro brasileiro de 1970 a 1976 / Luciano Diogo Oliveira Freitas. - 2024.
174 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Living Theatre. 2. O Terceiro Demônio. 3. Gracias, Señor. 4. Dzi Croquettes. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 04 da sessão de Defesa de Tese de Luciano Diogo Oliveira Freitas que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e seis dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: Contracultura - Arte e política no teatro brasileiro de 1970 a 1976. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGPC UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor James Naylor Green (Brown University), membro titular externo; Professora Doutora Márcia Bassetto Paes, membro titular externo; Professor Doutor Marcelo Mari (UNB), membro titular externo; Professor Doutor Eduardo José Reinato (PUC GO), membro titular externo, cujas participações ocorreram por videoconferência. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros, e sugerido a revisão de estilo da escrita. Proclamados os resultados pela Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 02/05/2024, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **James Naylor Green, Usuário Externo**, em 06/05/2024, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcia Bassetto Paes, Usuário Externo**, em 07/05/2024, às 08:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleomar De Sousa Rocha, Coordenador de Pós-Graduação**, em 05/07/2024, às 10:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4540442** e o código CRC **CE05A717**.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Genilda Alves de Oliveira Freitas e ao meu pai Antônio Donizete de Freitas por terem me dado suporte e acreditado em mim durante todos esses anos. Vocês foram fundamentais nesse percurso me dando, especialmente um senso de moral e uma determinação constante em fazer o bem e me aperfeiçoar sempre. Amo vocês.

Ao meu irmão Leonardo Diego Oliveira Freitas, que tem sido um parceiro incrível durante os momentos mais difíceis do processo, sendo escuta atenta e conselho assertivo, por vezes duro, mas sempre cheio de amor. Te amo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, que tem me acompanhado desde 2011, momento em que comecei a escrever o meu primeiro projeto de Iniciação Científica (PIBIC), e que nesse momento finaliza a orientação de minha tese de doutorado. Eu sou muito grato por todas as conversas, por toda a compreensão, pelas broncas e pelos ensinamentos. Hoje sou um pesquisador e uma pessoa de teatro melhor graças a esse contato.

Aos professores Márcia Bassetto, James Green e Eduardo Reinato, pelas contribuições fundamentais dadas ao trabalho desde o exame de qualificação, e ao professor Marcelo Mari que se soma agora no rito de defesa, momento de crescimento e comunidade no contexto de minha formação como pesquisador.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que depois de quatro anos de cortes de verbas voltou a investir de forma consistente em programas de pós-graduação, especialmente na área de humanas, o que possibilitou que eu recebesse uma bolsa no último dos meus 5 anos de doutoramento.

Aos meus amigos que me ajudaram durante todos esses anos de estudo e me incentivaram, me ouviram e me acolheram. Lua Barreto, Ludmyla Marques, Jéssika Hannder, e Renato Rodrigues, vocês me inspiram e motivam a seguir aprendendo e crescendo como pessoa. Agradeço a amizade e pelos momentos lindos ou difíceis desses mais de 10 anos.

Às amigadas novas que chegam de todos os lugares e que me ajudam a existir nesse mundo: Eduardo Lima, Vinicius Zanoli, André Nascimento, Cíntia Cinquini, Tony Klaus, Juan Lafrantini e Laura Waltz.

Aos amores que tive... Aqueles que estiveram comigo nos momentos de angústia, que ouviram meus momentos de inspiração e que tiveram paciência comigo em meus momentos de depressão e sobrecarga. Eu sou grato por todas as trocas e por todas as elaborações teóricas, estéticas e políticas que tivemos em momentos de afeto. Eu sim acredito que o amor é revolucionário e ter tido essas pessoas me ajudou a ser quem eu sou hoje.

À Goiânia, cidade que me acolheu por mais de dez anos e que me ensinou muito sobre o que é ser um homem de teatro, me apresentou com experiência e pessoas incríveis e que ocupa minha mente como uma brisa fresca de cerrado.

À Berlin, uma cidade com a qual tanto sonhei e na qual vivo hoje, me trazendo sempre a consciência de que eu posso mais e de que é importante ser forte para não se perder no caos e na delícia que é viver. Que você siga me ensinando a ver a beleza e a suportar as provocações.

À Profa. Miriam Bianca do Amaral, à minha madrinha Maria da Graças, aos professores do curso de teatro da Universidade Federal de Goiás e aos professores do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais.

E falando em contracultura, agradeço às noites em claro, ao café, à erva, à música e aos momentos de loucura que, como fuga ou inspiração estiveram comigo nesse processo de investigação.

Evoé, Baco!

Luciano Diogo Oliveira Freitas

Berlin, março de 2024.

“Me dê um beijo, meu amor:
Eles estão nos esperando.
Os automóveis ardem, em chamas.
Derrubar as prateleiras,
As estantes, as estátuas,
As vidraças, louças, livros... sim.

E eu digo "sim"
E eu digo não ao "não"
E eu digo:
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir”.

Proibido Proibir letra e música de Caetano Veloso, 1968.

RESUMO

A presente pesquisa analisa quatro experiências teatrais produzidas no Brasil no contexto da contracultura entre os anos de 1970 e 1976. Experiências inovadoras no marco da produção brasileira durante os principais anos de repressão ditatorial, são elas a montagem do espetáculo não-verbal *O terceiro demônio* (1970), criação coletiva do Grupo TUCA, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; as performances desenvolvidas pelo grupo estadunidense Living Theatre na cidade de São Paulo e Ouro Preto, parte do ciclo de performances de rua intitulado *O Legado de Caim* (1970-1971); a performance/espetáculo/te-ato *Gracias, Señor* (1971) elaborado pelo Teatro Oficina e o espetáculo *Gente Computada como você* (1973-1976) e suas variações produzidas pelo grupo Dzi Croquettes. Como ferramenta para a compreensão dessas experiências, o conceito de contracultura é pensado trazendo diferentes abordagens sociológicas e históricas, compreendendo esse momento em suas múltiplas perspectivas neste momento conturbado da vida brasileira. As estéticas produzidas nesse período têm uma relação direta com as manifestações e protestos realizados durante a década de 1960, especialmente os eventos do maio de 1968 parisiense, as mobilizações pacifistas nos EUA e os enfrentamentos à ditadura militar no Brasil. Nesse contexto, a pesquisa pensa as relações da contracultura com a nova esquerda internacional e os caminhos proposto pela esquerda brasileira, especialmente sua relação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), a política das identidades e as estratégias empreendidas pelos artistas do período contra a censura. A crítica genética é utilizada como metodologia na reconstituição e análise dos acontecimentos e procedimentos dos grupos de teatro, tendo sido realizada a partir de documentos e estudos acadêmicos. Como aporte teórico na interpretação desses processos são trazidas as ideias do existencialismo sartriano, os conceitos de identidade cultural e potencial revolucionário tal como propostos por Stuart Hall (1932-2014); a antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954); e os estudos da performance de Victor Turner (1920-1983), Richard Schechner (1934) e outros analistas das performances culturais. O teatro do período é analisado sob a perspectiva da virada performativa da década de 1960, especialmente nos estudos da arte como acontecimento de Erika Fischer-Lichte (1943), bem como sua relação com as ideias neoconcretistas no Brasil. A pesquisa almeja compreender, dentro dessa multifacetada contracultura, a produção de espetáculos e performances icônicas que buscavam a ruptura das fronteiras entre palco e plateia, uma nova relação entre arte e público, e a produção de momentos que conduzissem artistas e audiências à ação. Com estratégias como o contágio performativo, a androginia, o teatro não-verbal, o teatro popular e o te-ato, esses coletivos visavam produzir ações de transformação social e impacto político nas comunidades com as quais tinham contato.

Palavras-chave: Living Theatre; O Terceiro Demônio; Gracias, Señor; Dzi Croquettes.

ABSTRACT

This research analyzes four theatrical experiences produced in Brazil in the context of counterculture between the years 1970 and 1976. Innovative experiences within the framework of Brazilian production during the peak years of dictatorial repression, first the staging of the non-verbal show *O Terceiro Demônio* (1970), a collective creation by the TUCA Group from the Pontifical Catholic University of São Paulo; the performances developed by the US American group Living Theater in the cities of São Paulo and Ouro Preto, as part of the cycle of street performances entitled *O Legado de Caim* (1970–1971); the performance/show/te-ato *Gracias, Señor* (1971) created by Teatro Oficina; and the show *Gente Computada Como Você* (1973–1976) along with its variations, produced by the group Dzi Croquettes. As a tool for understanding these experiences, the concept of counterculture is thought of as bringing different sociological and historical approaches, understanding this moment in its multiple perspectives in this troubled moment in Brazilian life. The aesthetics produced during this period have a direct relationship with the demonstrations and protests carried out during the 1960s, especially the events of May 1968 in Paris, the pacifist mobilizations in the USA, and the confrontations against the military dictatorship in Brazil. In this context, the research considers the relations between counterculture and the new international left and the paths proposed by the Brazilian left, especially its relationship with the Brazilian Communist Party (PCB), the politics of identities, and the strategies undertaken by artists of the period against censorship. Genetic criticism is used as a methodology in the reconstruction and analysis of the events and procedures of theater groups, having been carried out based on documents and academic studies. As a theoretical contribution to the interpretation of these processes, the ideas of Sartrean existentialism, the concepts of cultural identity and revolutionary potential as proposed by Stuart Hall (1932-2014) are brought forward; the anthropophagy of Oswald de Andrade (1890-1954); and the performance studies of Victor Turner (1920-1983), Richard Schechner (1934) and other analysts of cultural performances. The theater of the period is analyzed from the perspective of the performative turn of the 1960s, especially in the studies of art as an event by Erika Fischer-Lichte (1943), as well as its relationship with neoconcretist ideas in Brazil. The research aims to understand, within this multifaceted counterculture, the production of iconic shows and performances that sought to break the boundaries between stage and audience, a new relationship between art and public, and the production of moments that led artists and audiences to action. With strategies such as performative contagion, androgyny, non-verbal theater, popular theater and te-ato, these collectives aimed to produce actions of social transformation and political impact in the communities with which they had contact.

Keywords: Living Theatre; O Terceiro Demônio; Gracias, Señor; Dzi Croquettes.

LISTA DE FIGURAS

1. Jan Cossiers, Prometeu carregando o fogo, 1637, óleo sobre tela, 182 cm x 113cm, Museu do Prado.....	28
2. Julian Lennon ao lado do desenho Lucy in the Sky with Diamonds.	34
3. Instalação Tropicália, Hélio Oiticica, 1967.....	41
4. Paris maio de 1968, fotografia de Bruno Barbey.	56
5. Manifestação em Paris fotografada por Bruno Barbey e manifestação nas ruas do Rio de Janeiro fotografada por Pedro de Moraes.	57
6. Fotografia da fachada da Sorbonne em Paris por Bruno Barbey e Câmara Municipal do Rio de Janeiro por Pedro Moraes.	58
7. Confronto com a polícia durante as manifestações no Rio de Janeiro por Pedro Moraes e em Paris por Bruno Barbey.	59
8. Protesto nas ruas de Paris em 1968 por Bruno Barbey.	60
9. Coreografia da revolta: estudantes lançam pedras contra policiais em pleno boulevard Saint-Germain, fotografia de Bruno Barbey.....	61
10. Gráfico com a divisão dos ramos da filosofia.	64
11. Imagem de folheto teatral da peça Comala.	79
12. Imagem do encarte com sequência de cenas de O Terceiro Demônio.....	80
13. Imagem do encarte de O Terceiro Demônio, com nomes dos performers e as casas do zodíaco.	82
14. Cartaz de divulgação do espetáculo O Terceiro Demônio.	83
15. Poster Revolução Permanente criado para a produção Paradise Now do The Living Theatre.	97

16. Mapa para apresentação de "Bolo de natal para o buraco quente e o buraco frio.....	105
17. Julian Beck e Judith Malina presos em Ouro Preto, 1971.	106
18. Teatro Oficina na montagem de O Rei da Vela em 1967.	117
19. Primeira página da Folha e ao lado a manchete do Jornal da Tarde, ambos do dia 19 de julho de 1968.	118
20. Programa do espetáculo <i>Gracias, Señor</i>	122
21. Lygia Clarck, Bicho, escultura, alumínio, 21x82x90 cm, acervo do Museu de Arte de São Paulo.....	124
22. Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta (1967), de Hélio Oiticica. Foto: Claudio Oiticica, circa 1968.....	125
23. Desfile de 7 de setembro em Brasília, em 1972 e ao lado em 2022.....	135
24. Grupo The Cockettes nos fundos do Pagoda Palace Theater em São Francisco em 1972.	140
25. Dzi Croquettes em Paris, 1975.	147
26. Coreografia Yemelê, com Lennie Dale e Lotinha, em Paris 1976.....	149
27. Teatro União e Olho Vivo durante os ensaios de "Bumba, meu Queixada" de César Vieira, na antiga sede do grupo na rua Capote Valente na década de 1970.....	154

SUMÁRIO

SUMÁRIO	11
INTRODUÇÃO – UMA GAROTA COM OLHOS DE CALEIDOSCÓPIO	13
PARTE 1 - CONTRACULTURA.....	26
1. É PROIBIDO PROIBIR: AS MÚLTIPLAS FACES DA CONTRACULTURA.....	26
1.1. Viva a sociedade alternativa: Em busca de um conceito de contracultura.....	26
1.2. Os Hippies	35
1.3. O contexto brasileiro	38
2. CONTEXTOS POLÍTICOS.....	45
2.1. A nova esquerda.....	45
2.1.1. As esquerdas no Brasil	48
2.2. O movimento dos direitos civis nos EUA.....	51
2.3. Os automóveis ardem em chamas: Um paralelo entre o maio de 1968 no Rio e em Paris	55
2.4. Liberdade como ação: O existencialismo sartreano e a contracultura.	61
2.5. Corpos em protesto, corpos em performance.....	68
PARTE 2 - EXPERIÊNCIAS CONTRACULTURAIS NO TEATRO BRASILEIRO	76
3. O TERCEIRO DEMÔNIO - TUCA (1970).....	76
3.1. História TUCA	76
3.2. Vá ver o demônio	79
4. THE LIVING THEATRE (1970-1971)	87
4.1. História do grupo.....	87
4.2. Paradise Now (1968).....	96
4.3. O Legado de Caim.....	100
5. GRACIAS, SEÑOR (1972) - TEATRO OFICINA	108

5.1. Trajetória de uma rebeldia cultural	109
5.2. Em busca do real – o Te-ato <i>Gracias, Señor</i>	119
6. DZI CROQUETES (1972-1978): PERFORMANCES, POLÍTICA E ANDROGINIA....	129
6.1. Babado inicial.....	129
6.2. Nem dama nem valete, eu sou um Dzi Croquettes	133
6.3. Dzi Croquettes l’Internacionale ou Só a antropofagia nos une.	139
6.4. Identidades em jogo	143
6.5. Babado final	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO – UMA GAROTA COM OLHOS DE CALEIDOSCÓPIO

*Picture yourself in a boat on a river
With tangerine trees and marmalade skies
Somebody calls you, you answer quite slowly
A girl with kaleidoscope eyes
(LENON; McCARTNEY, 1967)*

Caleidoscópio. Objeto formado por três ou mais superfícies refletoras (lâminas de vidro, plástico ou espelhos planos) que são colocadas juntas, formando triângulos ou outras formas geométricas. Em uma extremidade, são colocados objetos coloridos, móveis, sobre uma superfície translúcida, permitindo a entrada da luz, que é vista por um observador. A luz que entra, sempre fragmentada, mostra cores e formas que se modificam à medida que o objeto é movimentado. O caleidoscópio presente na música *Lucy in the Sky with Diamonds*, dos Beatles, é uma das muitas imagens que foram pensadas como analogias às formas da contracultura, criando mitos e buscando inspirar aqueles que acreditavam nela como uma forma diferente de olhar a realidade, uma lente para a compreensão/deleite do mundo, mas sempre fragmentada, sempre em movimento, modificando a luz.

A contracultura foi um momento histórico da segunda metade do século XX que se desenvolveu especialmente nas Américas e Europa. O termo foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas, uma “cultura marginal, independente do reconhecimento oficial” (PEREIRA, 1983, p. 13). Um movimento produzido por jovens vindos especialmente de famílias de classe média urbanas que eram movidos por ideias libertárias e se inspiravam no existencialismo e nas ideias da chamada Geração Beat. Pereira em sua definição de contracultura articulou reflexões de Luís Carlos Maciel (1938-2017), que propõe que o movimento foi uma resposta à um adoecimento na sociedade, doença essa que, na teoria marxista, é chamada de alienação e na psicanálise de neurose:

a contracultura surgiu do confronto entre a cultura, reconhecida como doença, e a visão juvenil, cujo instinto natural é para a saúde. A audácia dessa visão não pode ser considerada mera precipitação ingênua, pois funda-se antes, num desencanto radical [...] com o mundo tal como conhecemos (PEREIRA, 1983, p. 19).

Nessa perspectiva, a juventude respondia a uma frustração, ou, nos termos freudianos, a esse mal-estar civilizatório, produzido por uma sociedade orientada para o consumo e a guerra. Eles propunham uma utopia que se produzia nas obras de artes, especialmente na música, nas mobilizações políticas e nas experiências comunitárias. Herdavam as ideias de liberdade sexual e a experimentação com drogas da Geração Beat, movimento literário iniciado nos EUA em meados da década de 1940. Esta Geração tem entre seus principais representantes autores como Jack Kerouac (1922-1969) que escreveu o romance de viagem *On the road*¹ (1957) e Allen Ginsberg (1926-1997) com o poema *Uivo* (*Howl*, 1957), William Burroughs (1914-1997) com sua escrita fragmentada em obras como *Almoço nu* (*Naked lunch*, 1959) e o poemas curtos de Gary Snyder (n. 1930). Claudio Willer em seu *Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico*, argumenta que os membros do movimento eram amigos e amantes, estando continuamente em contato seja pela troca de correspondências, seja pela escrita conjunta de livros, “tratavam-se de jovens em associações múltiplas que trabalhavam sua arte sem manifestos ou programas, mas, tomando por base suas experiências corriqueiras com o sexo, as drogas, as viagens, a loucura e as prisões” (WILLER, 2014, p. 2).

O *beat*² como movimento literário inspirou e produziu arcabouço simbólico para o movimento hippie, grupos de jovens de cabelos longos e roupas coloridas que pregavam o pacifismo, a liberdade sexual, as drogas como formas de ampliação da consciência e uma vida mais natural e comunitária. Na década de 1960 essas ideias reverberam em diferentes camadas de uma classe média branca, produzindo um desejo por alternativas à realidade, no misticismo, na militância contra à guerra e ao serviço militar obrigatório e muitas vezes ao trabalho formal.

O recorte racial se faz importante à medida que é importante distinguir as mobilizações realizadas pelo movimento negro nos EUA e as formas de organização dos contraculturalistas, especialmente dentro do contexto do movimento hippie. A contracultura se desenvolveu em um contexto acadêmico e artístico e cresceu politicamente por meio das revoltas estudantis dentro das universidades e pelo apoio de pensadores e de discussões filosóficas, especialmente como o existencialismo e as reflexões políticas proposta por Jean-Paul Sartre e outros intelectuais

¹ O título foi traduzido para o português como *On the road – pé na estrada*.

² A palavra *beat* que poderia ser traduzido como batida, foi usada por Kerouac no sentido de exaustão, mas que tem uma acepção maior para o autor “significando batida musical, porrada, exaustão, batimento cardíaco, cadência do verso, trilha, trajeto, furo jornalístico, pilantra, pôr o pé na estrada [...]” (MORAES et al, 2021).

orientados à esquerda. Esses grupos, sem organização central produzem levantes e mobilizações, gerando impactos em suas realidades, além de enfrentarem repressão violenta do estado e processos de desarticulação e perseguição política. São alguns exemplos desse processo a perseguição, prisão e execução de artistas e intelectuais que integravam as vanguardas contraculturais no Brasil; já na Europa após os protestos que aconteceram em 1968 em Paris, mobilizados em sua maioria por estudantes da Sorbonne Université, a universidade foi dividida em várias universidades como uma forma de descentralizar as organizações estudantis.

Eram jovens que se opunham ao conservadorismo de seus pais, desiludidos com o fracasso das revoluções prometidas, idealistas advogando pelo uso do corpo, desejos de liberdade, prazer, e comprometidos na busca de um mundo diferente, mas que poderia ser gozado no aqui e agora. Uma definição de contracultura passa por esse caleidoscópio de ações, grupos, protestos, ideias e experiências que, à luz da cultura em que estavam inseridos, se modificaram nos movimentos sociais e no tempo, produzindo belezas, sonhos e delírios.

As contraculturas, assim, no plural, não se estabelecem como um movimento uniforme, mas como um momento em que diversos artistas responderam às necessidades de transformação social de sua geração utilizando um conjunto de ferramentas estéticas e ideológicas. As contraculturas são as identidades em trânsito, efêmeras, difusas, que negam e se afirmam, em múltiplos movimentos contraditórios, que se organizam antropofagicamente, reconfigurando os códigos em voga, devorando-os, repaginando e reutilizando em novos marcos os códigos da indústria do consumo, a favor e contra, com ironia e ambiguidade, atuando coletivamente através de suas produções e vivências, incorporando protestos e comunidades em vida. Novas identidades que se formam, com um aspecto inicialmente positivo, que é liberar as vozes antes reprimidas, mas que caem na armadilha de uma nova possível identidade que divide o mundo dicotomicamente, um mundo que não mais existe. As identidades únicas agora não são mais possíveis. Estas são as contradições, incoerências e ambivalências desta arte múltipla e diversa produzida no Brasil dos anos 1970, explodindo os códigos antes estabelecidos e impostos, contracorrente por novas marés (CAMARGO, 2023)³.

³ Conversa com o orientador via Signal em 07 de dezembro de 2023.

Esta pesquisa descreve e analisa alguns dos acontecimentos e das ideias que compõem a contracultura, apresentando parte desse caleidoscópio com foco nas manifestações realizadas no Brasil, EUA e Europa (em especial na França). Ela tem como objetivo compreender como a contracultura, enquanto movimento social multifacetado, se articulou esteticamente e politicamente nesse contexto. Para tal procura apresentar quatro experiências teatrais ligadas à contracultura brasileira da década de 1970: o Grupo TUCA - Teatro da Universidade Católica de São Paulo, com a montagem *O terceiro demônio* de 1970, o grupo americano Living Theatre durante sua passagem pelo Brasil de 1970 a 1971, o Grupo Oficina com o espetáculo *Gracias, Señor* de 1972 e o grupo Dzi Croquettes como o espetáculo *Gente computada como você* e suas variações entre os anos de 1972 e 1976. Os grupos apresentaram formas de produção e estéticas diferentes, trazendo algumas das possibilidades pensadas pelo teatro do período.

A crítica genética aplicada à análise do espetáculo teatro busca reunir a riqueza de elementos que compõe uma produção, pensando os registros produzidos durante a montagem, os relatos dos integrantes do grupo, da direção, da imprensa e dos expectadores. Ela se apresenta como uma possibilidade de articulação entre os acontecimentos históricos e o que poderiam ser chamados *rastros da montagem* e da recepção do espetáculo, construindo um painel de informações, vozes e referências que permita adentrar o contexto do fenômeno teatro e suas reverberações na audiência e na sociedade. Sílvia Fernandes, em artigo de 2014, analisa o uso da crítica genética na análise das artes da cena, compreendendo-a como uma ferramenta valiosa para a compreensão do acontecimento teatral, pois passa a considerar as diferentes partes do processo de montagem e produção de uma obra como tão ou mais importantes que a própria apresentação em si, fortalecendo a necessidade de reconstituição dos procedimentos utilizados. Fernandes compreende essa abordagem como uma virada na pesquisa sobre o espetáculo, que até a década de 1970 tinha uma tradição muito forte ligada à semiótica teatral, que se dedicava à compreensão dos signos espetaculares, pensando a escrita da cena como o ponto de passagem do texto ao palco, como escrita espetacular. Segundo ela, a experiência no teatro contemporâneo intensificou as lacunas deixadas por esse processo, especialmente ao lidar cada vez mais com apresentações de sentido aberto e com a noção de *working in progress*.

O professor Robson Corrêa de Camargo analisa a crítica genética como procedimento para a crítica teatral em diversos artigos⁴, focando especialmente nos desafios enfrentados pelos críticos e estudiosos de teatro na compreensão desse fenômeno em seu caráter efêmero e dinâmico, “único a cada apresentação, como coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de “aqui(s) e agora(s)” de cada cena que se completa(m) publicamente até o cair do pano desta atividade social” (CAMARGO, 2007, p. 5). Assim a crítica genética passa a considerar não apenas o processo de montagem da obra, mas também o encontro com o público que produz a cada apresentação pública novas relações e significados, por sua característica essencialmente social. O teatro, e aqui penso também a contracultura como movimento histórico, seria como uma esfinge, que está a todo momento se metamorfoseando e insiste em perguntar “decifra-me ou te devoro”. Em seu artigo *Teatro, Texto, Versão ou Versões Anteriores*⁵ publicado em 2001, Camargo analisa as bases históricas e conceituais da crítica genética e propõe uma estruturação metodológica em seu uso para o entendimento do fenômeno teatral:

Para que se utilize a metodologia da crítica genética dentro da complexidade do sistema semiótico teatral é necessário que se faça uma limitação do campo de estudo para que o trabalho seja factível. Podemos dividi-lo, *grosso modo*, em três grupos: os estudos do texto propriamente dito, da produção intrínseca do espetáculo, e a apresentação do espetáculo para o público. O exame do texto escrito já tem sido suficientemente detalhado pelos geneticistas e, de maneira geral, até sua estreia, deve-se focalizar individualmente apenas um dos aspectos que o constituem. Na parte da interpretação pode-se acompanhar a gênese de uma ou mais personagens, dependendo do tempo e do material a ser equacionado. Outras possibilidades que se abrem no estudo dessa etapa são a gênese do figurino, do cenário, da direção, da cenografia, da marcação, da iluminação, da ocupação do espaço etc. Estes poderiam ser feitos *a posteriori*, com os livros de direção e anotações feitas pelos artistas; (CAMARGO, 2001, p. 219).

Camargo pontua que a relação de centralidade do texto teatral sobre a representação vem mudando ao longo dos últimos dois séculos e que, com o paradigma da crítica genética, o texto passa a ser um ponto de partida para a construção e tecitura de significados ao longo do trabalho artístico que gera o espetáculo, inseparável da representação, dinâmico e que se reescreve e se modifica a cada nova performance pública. “O enriquecimento das palavras-imagens e das

⁴ Para os fins dessa pesquisa serão utilizados três artigos: CAMARGO, 2001; CAMARGO, 2007; e CAMARGO, 2008 (versão revisada e expandida do artigo de 2007).

⁵ Texto publicada na *Manuscrita – revista de crítica genética*.

imagens-palavras será concretizado no seu eixo de representação, no terreno de embate, no palco” (CAMARGO, 2001, p. 218). Essa premissa se faz ainda mais importante quando pensamos que os quatro espetáculos analisados aqui propõem uma ênfase na *mise en scène*, construindo a partir do corpo elementos a serem compartilhados com a audiência. O *Terceiro Demônia* foi um espetáculo praticamente sem falas e estruturado em ações físicas improvisadas, seguindo um roteiro de criação coletiva. O ciclo de performances *O legado de Caim* contava com uma extensa pesquisa textual sobre sadomasoquismo e a docilidade do servo em relação aos seus senhores, mas tinha como ponto central a relação com o público e a necessidade de relação e construção de uma ação de libertação coletiva. Da mesma forma *Gracias Señor* tinha a presença de texto, mas colocava a ação junto a plateia e o ato coletivo como ponto de partida e mote para a performance. Por outro lado, o espetáculo do Dzi Croquettes em suas diferentes versões se baseava em um texto cômico de autoria de Wagner Ribeiro de Souza e foi modificado nas diferentes fases e locais de apresentação, se constituindo talvez como o mais ligado a uma estrutura textual básica, como ponto de partida para a musicalidade, a dança e os corpos andrógenos em cena.

A crítica genética e seus procedimentos metodológicos são, assim, utilizados na compreensão e no delimitar dos acontecimentos históricos envolvidos na construção dos quatro espetáculos e na articulação política e artística dos contraculturalistas no Brasil. No decorrer desta tese será produzido um levantamento histórico e bibliográfico, construindo uma imagem de qual era o contexto social, geográfico e estético das produções analisadas. Segundo Silvia (2014) a crítica genética se apresentou inicialmente com as publicações de diários de trabalho e memoriais de montagem de espetáculo que buscavam registrar a ação cotidiana e a prática de diretores. Porém, no teatro brasileiro a prática se estabelece menos na constituição de rigorosos memoriais genéticos com testemunhos e documentos, e mais na perspectiva de derrubar as barreiras entre a análise do espetáculo e seus processos de criação. Dessa forma, a tese reúne informações sobre o processo de constituição dos 4 grupos analisados, seus contextos de produção, além dos registros e relatos das performances públicas realizadas, articulando essas ideias com referenciais teóricos utilizados por eles no período e outros despertados no contexto da pesquisa como ferramentas na compreensão dos acontecimentos.

A pesquisa descreve e analisa as estruturas sociais dos grupos, as formas de produção artística utilizadas por eles e, especialmente, como essas obras desenvolviam sua estética em

sintonia com as experiências contraculturais, promovendo críticas políticas e sociais e utilizando recursos performativos na produção de ações coletivas. Essas formas são compreendidas como formas de teatro engajado, voltados à produção de uma crítica social, que em alguns contextos tem o desejo de produzir transformação na sociedade. Compreende-se por teatro engajado ou político uma forma de teatro que articula de maneira estética ideais ligados a movimentos sociais e políticos. Compreendo que a discussão sobre a ideia de teatro político vem ocupando pesquisadores dos estudos teatrais desde os primeiros documentos que analisam o tema. Se retornamos a Aristóteles e a sua célebre frase “o ser humano é uma animal político”, ao considerar que o político está relacionado à atividade humana e social, ao pensar a coletividade, todo o teatro é político, à medida que apresenta sempre um espelho da própria sociedade, seja como mimese, seja como expressão estética de seu tempo. Nessa perspectiva não caberia aqui definir o que é teatro político, mas de que teatro e que político estamos falando. Esse estudo parte ainda de uma perspectiva marxista que compreende que os elementos da infraestrutura e da superestrutura se influenciam e produzem mutuamente. As relações econômicas e materiais, assim, produzem relações estéticas e ideológicas e são por elas produzidas, o que faz necessário não apenas uma educação dos sentidos, como também a produção de experiências sensíveis, que devem ser lidos sempre em seus contextos históricos e práticos de produção.

As produções teatrais a que este estudo se dedica foram produzidas em um contexto orientado à esquerda, pensando em muitos momentos a estética e o teatro como ferramentas na produção de uma revolução orientada ao comunismo. Assim, será realizada uma contextualização do cenário político do Brasil e uma discussão de quais eram as esquerdas e as articulações políticas realizadas no campo partidário e ideológico. Na perspectiva da cultura será utilizada como ponto de partida a ideia de que as contraculturas construíram caminhos e estéticas “potencialmente revolucionários”, como analisada Stuart Hall (1968), trazendo parâmetros para pensarmos a efetividade política dessas ações e produções. A produção política dos artistas se estabeleceu por meio das práticas performativas que visavam o contágio performativo, enfatizando a potência do fenômeno teatral e do corpo na transformação da realidade. No contexto do Living Theatre e do Teatro Oficina, a tese analisou especialmente como o contato dos membros dos grupos com movimentos de protesto e revoluções em diferentes países produziu uma arte pensada para promover ações concretas e coletivas que pudessem gerar mudanças locais e estruturais por onde passavam.

Essa pesquisa se propõe a um estudo de uma parte da contracultura no teatro realizado no Sudeste, especialmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O trabalho do Prof. Raimundo Matos de Leão ao analisar o teatro contracultural da Bahia entre os anos de 1967 e 1974 é um dos exemplos de outras narrativas que estão sendo construídas sobre o teatro contracultural mais amplamente brasileiro (LEÃO, 2009). Igualmente essa pesquisa promove reflexões em relação aos 4 grupos estudados, deixando diversas produções e referenciais da cena contracultural fora dessa reflexão, como é o caso do grupo de teatro carioca Asdrubal Trouxe o Trombone, o grupo Secos e Molhados e outros.

No que concerne à estrutura do trabalho ele é dividido em duas partes, a primeira dedicada à compreensão da contracultura e seu contexto histórico e a segunda dedicada à análise dos espetáculos teatrais. A discussão conceitual e a exploração histórica do que foi o fenômeno da contracultura se articula por meio de reflexões em nível sociológico e promove um levantamento dos acontecimentos marcantes do movimento, especialmente durante a década de 1960. Partindo das ideias trazidas por Stuart Hall tanto em sua análise do movimento hippie, quanto em suas produções no contexto da nova esquerda, pensando as ideias de revolução e o marxismo na segunda metade do século XX, especialmente considerando os fenômenos culturais pós-1968. As reflexões feitas por Hall sobre as identidades na pós-modernidade são trabalhadas mais profundamente na análise do grupo Dzi Croquettes. O capítulo analisa ainda as ideias propostas pelo sociólogo americano Milton Yinger (1916-2011), primeiro a propor o termo *contracultura* e a ideia de contracultura mítica, tal como proposta pelos contraculturalistas S. U. Sirius (Ken Goffman) e Dan Joy. Ambos os estudos traçam linhas gerais para a conceituação da contracultura, especialmente pensando a dimensão do conflito com a sociedade e suas normas, na busca de uma realidade divergente.

Com base nessas análises, algumas ideias se levantam como forma de compreensão dos movimentos de contracultura, (1) a ideia de coletividade em detrimento de uma visão cada vez mais individualizante da sociedade capitalista, (2) uma postura de enfrentamento ao *status quo* e (3) uma atitude propositiva desses grupos quando eles produzem realidade comunitárias alternativas. Esses são alguns dos anseios dessa juventude, que segue orientada à uma cultura pacifista, de liberdades individuais e de justiça social. Aqui podemos visualizar essa característica em alguns níveis, como os protestos, a resistência ao conservadorismo e a produção das comunidades de vida. As manifestações de 1968 em Paris e as mobilizações

contra a ditadura no Brasil, além dos protestos pelos direitos civis nos EUA, são parte dessa contextualização. Ainda que o movimento dos Direitos Civis tenha um recorte de classe diferente e que em muitos momentos tivesse se oposto ao movimento hippie, divergindo ideologicamente, acredito que seja importante sua análise neste trabalho, haja visto que, tendo acontecido no mesmo momento histórico eles são ambos constituintes da reforma que estava sendo proposta dentro do espectro político à esquerda, conectados especialmente pela política das identidades. Eu analiso a fisicalidade dos ativistas em protesto a partir dos *sit-ins* do movimento negro para compreender o uso do performativo (*presentacional*) como estratégia política. Esse processo dialogou diretamente com as apresentações teatrais e as barricadas produzidos em Paris em 1968, especialmente no contexto da ocupação do Teatro Odeon. Isso apresenta ainda uma como essa nova esquerda que se fragmentava juntamente com as identidades que acolhia, termina por não se integrar em muitos momentos se enfraquecendo em campo político e ideológico. Um segundo nível de coletivização se dá nas comunidades de vida, trazido das ideias do movimento hippie e que perpassam três dos grupos analisados pela tese, o Living Theatre, o Teatro Oficina e o Dzi Croquettes.

Ao discutir os protestos e manifestações, a tese ressalta a importância do movimento negro, a luta pela igualdade de gênero, pelos direitos das mulheres e os direitos da comunidade LGBTQ+ na mudança da consciência política do período. Outro ponto importante na análise da contracultura foram as revoltas estudantis que se espalharam pelo mundo, sendo essa juventude a grande protagonista dos movimentos contraculturais. Esses agentes são analisados pelo historiador estadunidense Theodore Roszak (1933-2011) que escreve e publica em 1968 uma série de textos, ainda no calor dos acontecimentos. Esses relatos são ampliados e reunidos um ano depois e publicados no livro *The making of a Counter Culture*⁶ (1969). O conflito entre gerações e a busca de ruptura por parte dessa juventude gerou um movimento revolucionário que tomou as ruas em diferentes cidades do mundo. Seu exemplo mais icônico foram os protestos realizados nas ruas de Paris e seu ponto de maior repercussão internacional em maio de 1968, com uma greve geral no país, que teve a ocupação de fábricas e a adesão de 10 milhões de pessoas, cerca de dois terços dos trabalhadores franceses da época. No primeiro capítulo é traçado um paralelo entre a realidade parisiense e os protestos contra a ditadura militar nas ruas

⁶ A pesquisa utiliza referências em língua inglesa e algumas em espanhol e alemão, as traduções para o português foram realizadas pelo autor e colocadas no corpo do texto, juntamente com a citação na língua original em nota de rodapé.

do Rio de Janeiro, a partir dos relatos de Roszak e das fotografias de Bruno Barbey em Paris e de Pedro de Moraes no Rio.

Esse panorama histórico servirá de fundamentação para o conceito de coletividade que se evidencia nos procedimentos e na organização dos protestos realizados no período, por compreender que a força desse movimento se deu especialmente de uma articulação de pessoas e corpos em ação nas ruas ou nos palcos. Ao pensar as performances políticas das ruas a tese analisou os protestos antissegregacionistas realizados nos EUA, a partir das proposições da coreógrafa e teórica da dança Susan Leigh Foster (1949 -), em seu artigo intitulado *Choreographies of Protest* (2003). A escolha pelo trabalho de Susan Foster se justifica pela forma como a pesquisadora analisou os protestos, fazendo perguntas de um pesquisador da dança e dando centralidade às estruturas corporais e físicas de preparação dos manifestantes para esses atos. As reflexões da autora serviram de ponto de partida para elaboração do conceito de fisicalização das ideias políticas do movimento, bem como no entendimento dos protestos como performance. Na fase final dessa pesquisa tive contato com as reflexões sobre a performatividade dos corpos em assembleia, formuladas pela filósofa Judith Butler, que apresenta uma visão particularmente interessante sobre a força dos coletivos a partir de uma perspectiva elaborada a partir dos estudos de gênero e dos atos fala em seu livro *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia* (BUTLER, 2018 [2015])⁷, porém, não houve tempo hábil de realizar a discussão desse estudo no texto, ficando esse processo como uma possibilidade na organização de publicações futuras.

Ainda na análise dos protestos e da estética dos coletivos em atos políticos do período, serão utilizados os conceitos de performance e comportamento restaurado tal como proposto por Richard Schechner em seu *Between Theater and Anthropology* (1985). Por meio da sistematização do processo da performance proposto por Schechner, podemos visualizar um movimento de mão dupla pelo qual os protestos se utilizam das técnicas trazidas do teatro e da dança para alcançar seus próprios objetivos. Igualmente, essas organizações fornecem material - comportamentos restaurados-, para a construção de performances artísticas como aquelas que foram desenvolvidas pelo *The Living Theatre* na série de apresentações denominada *Legado de Caim*. As performances culturais, na perspectiva trazida por Schechner, foram escolhidas para

⁷ A citações utilizarão o ano de publicação da edição consultada e entre colchetes o ano da primeira publicação do trabalho.

esta análise por sua relação com o processo ritual proposto por Victor Turner (1920-1983). Essa abordagem possibilita uma compreensão do desenvolvimento dos protestos e seu potencial para a criação de estágios *liminais-transicionais* e momentos de *communitas*. Esses dois conceitos desenvolvidos por Turner, tal como articulados por Schechner, são aqui utilizados para compreender o potencial para impacto e transformação da sociedade dessas ações, por meio de seus procedimentos e da relação que as pessoas desenvolviam com elas. Essas reflexões me levam a compreender que ao aderir a um protesto, ou participar de uma performance interativa, as pessoas são convidadas a deixar um lugar de passividade e passam a assumir um lugar ativo, criando uma outra realidade social e estética por meio de sua ação nas ruas e/ou em cena. Os protestos se constituem como uma forma de dar forma e corpo ao ideal do grupo que o performa. Essa fisicalização dos desejos da juventude daquele período está fortemente ligada ao conceito de liberdade como ação consciente, tal como proposto pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre. Estas ideias, segundo Luiz Carlos Maciel, influenciaram fortemente a produção artística da contracultura no Brasil, especialmente nas obras ligadas à Tropicália.

Na segunda parte da tese, após delimitados os conceitos de identidade, coletividade, fisicalização e liberdade como ação, a tese passa a se dedicar à descrição dos quatro grupos de teatro escolhidos, bem como de suas produções. Ela é feita seguindo a ordem cronológica em que cada uma das produções foi realizada, *Terceiro Demônio*, *O Legado de Caim*, *Gracias*, *Señor* e *Gente computada como você* e partindo de uma perspectiva historiográfica, no qual são apresentadas informações de como os grupos se constituíram e se organizaram em suas trajetórias artísticas e políticas. As produções teatrais são descritas por meio de depoimentos dos integrantes dos coletivos, bem como por meio de fotos, documentos e trabalhos acadêmicos. Nesses percursos teóricos outros conceitos vão sendo levantados.

O primeiro trabalho é o *Terceiro Demônio* do TUCA, que é descrito a partir do roteiro do espetáculo, fotos, matérias de jornal e análises críticas. Passo então à reconstituição da performance, compreendendo as imagens produzidas e refletindo essencialmente sobre o uso do misticismo por meio do uso das casas do zodíaco, na constituição do trabalho de maneira não-verbal, com ênfase no processo de treinamento físico e os laboratórios de produção do grupo. O processo de montagem e as versões do grupo me levam a analisar o uso das ideias do teatro de Grotowski e como essas técnicas se constituíam na Polônia sob o regime soviético uma alternativa estética ao realismo socialista. Essa estética pautada no encontro entre o público

e os performers, que produzia experiência que em algum momento se aproximavam do religioso, foi também uma importante forma de resistência política. Da mesma forma o espetáculo *O Terceiro Demônio*, produzido no contexto da universidade articulava ideias de um experimentalismo nas artes e um desejo de mudança social quando trazia a perspectiva da produção de uma arte coletiva e popular.

No capítulo quatro são descritas as experimentações propostas pelo *The Living Theatre* (1947 -), especialmente aquelas realizadas na rua no contexto de produção que foi denominado pelo grupo como *Legado de Caim*. Durante esse processo eles continuam investigando as fronteiras entre a ação do performer e do público, convidando os espectadores a tomarem parte de suas produções. A cena busca ir além dos limites entre palco e plateia e estabelece o momento do encontro entre atores e público como lugar de troca e experimentação mútua. O grupo, fundado em 1947 pela atriz Judith Malina (1926-2015) e pelo pintor e poeta Julian Beck (1925-1985), esteve no Brasil a convite do Teat(r)o Oficina e montou performances em cooperação com diversos coletivos. Sob influência do movimento hippie e das ideias do anarquismo eles propunham experiências cada vez mais coletivas, tanto no processo de criação quanto na performance em si. O grupo foi preso no Brasil, sob a acusação de porte e consumo de maconha, o que gerou um movimento internacional com diversos artistas e personalidades pedindo a libertação de seus membros. Eles foram liberados e expulsos do Brasil em 1971.

O terceiro grupo analisado é o Teatro Oficina, com a obra *Gracias, Señor* (1972). Interessa-nos aqui compreender a fase do Teatro Oficina entre os anos 1967 e 1974, tendo como marco inicial dessa fase a montagem de *O Rei da Vela* (1967) de Oswald de Andrade e direção de José Celso Martinez Corrêa, passando pela dissolução do grupo tal como estava estabelecido em sua fase profissional, a viagem pelo Brasil em 1971 e os experimentos que geraram o espetáculo *Gracias, Señor*, tendo como marco final a prisão e exílio de José Celso em 1974. Seu objetivo é identificar os procedimentos utilizados pelo grupo na produção de uma estética de teatro engajado que geraram a proposta política de *Gracias, Señor* e suas relações as ideias ligadas à contracultura que se estabelecia no Brasil e no mundo em finais da década de 1960 e início da década de 1970. A proposta comunicativa *te-ato*, termo cunhado pelo grupo para definir os happenings criados nas ruas, que convidavam o público à ação, ao ato, foi uma estratégia estética para mobilizar as pessoas, para resistir a dominação ideológica, pela ação concreta. Essa perspectiva de ruptura das divisões entre palco e plateia é analisada aqui em sua

relação com a proposta artística dos neoconcretistas, que criavam obras que precisavam da ação do espectador para ser completada, é o caso dos *Parangolês* (1964-1979) de Hélio Oiticica (1937-1980) e da série *Bicho* (1960) criada por Lygia Clark (1920-1988). Analiso ainda como essa proposta de teatro que nega à representação e busca a realidade a partir do que a teórica alemã Erika Fischer-Lichte chamou de virada performativa (*performativ turn*) nas artes na década de 1960, onde ela discute a *performance art* e a arte como acontecimento.

No último capítulo, eu recupero a história do grupo Dzi Croquettes e penso o conceito de androginia, bem como as relações de gênero que eles propõem em seu *Gente computada como você*. As performances realizadas pelo grupo eram diferentes em estrutura e se adequavam às necessidades dos espaços e mídias. O grupo realizou apresentações em boates, casas de show, grandes teatros e na televisão, em cada um desses espaços eles adaptavam e modificavam a estrutura dos números apresentados, processo que o grupo repetiu na Europa. Apesar da defesa da originalidade do grupo, empreendida pelos integrantes do grupo, o Dzi Croquettes desde seu nome tem muitos pontos de contato com o grupo contracultural de São Francisco, The Cockettes. Para compreender essa relação, bem como o trabalho de Lennie Dale (1934-1994) no grupo, utilizo a ideia de antropofagia proposta por Oswald de Andrade, que no contexto do movimento modernista da década de 1920, propôs a devoração das referências estrangeiras de maneira crítica, na construção de uma arte originalmente brasileira.

PARTE 1 - CONTRACULTURA

A contracultura foi um momento da história, descentralizado e com diversas vertentes que se desenvolveu de maneira internacional a partir da década de 1950. Dessa forma cabe aqui falarmos não em uma contracultura como movimento, mas como contraculturas que se apresentam de maneira diversa em movimentos de contato e contágio. Contraculturas no plural, pois nesse período diversas ideias foram sendo compartilhadas entre grupos de pessoas que desenvolviam atividades em diferentes países com uma proposta de contestação de normas sociais. Grupos formados por uma geração de jovens nascida após o fim da 2ª Guerra Mundial e que propunha uma renovação dos costumes e da cultura, renunciando ao conservadorismo da geração de seus pais. Em nível social e político, esses grupos propunham liberdades individuais e experimentações nas artes, na organização coletiva e do trabalho, repensando as organizações partidárias e de classe, além de reivindicarem o direito ao prazer sexual e ao uso de drogas, bem como a mobilização em torno da chamada política das identidades. A contracultura estadunidense se alinhava politicamente ao pacifismo e as ideias da nova esquerda (*New Left*), levantavam suas bandeiras contra a Guerra do Vietnã (1955-1975) e ao liberalismo da sociedade de consumo. São parte delas: o movimento hippie, que se desenvolveu como filosofia de vida, moda e estilo, bem como a organização social na formação de comunidades alternativas, além de um forte movimento artístico que se espalhou pelo cotidiano e pelas produções midiáticas do período.

1. É PROIBIDO PROIBIR: AS MÚLTIPLAS FACES DA CONTRACULTURA

1.1. Viva a sociedade alternativa: Em busca de um conceito de contracultura

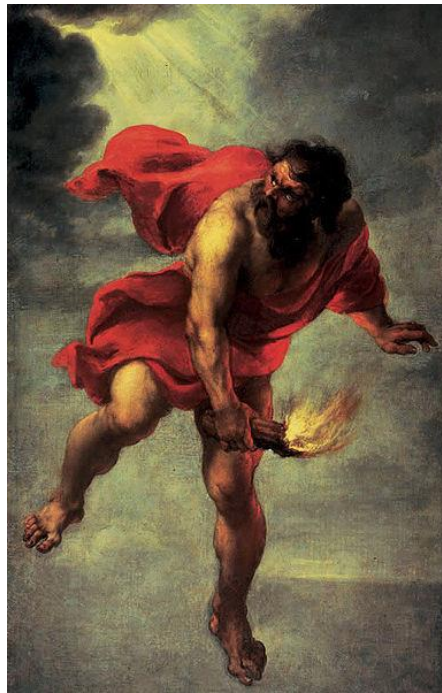
A contracultura, antes de um movimento coeso, é caleidoscópio de experiências espalhadas no tempo e no espaço, sendo necessário para compreendê-la, realizar uma análise mais aprofundada da sociedade à que esses agentes se opunham. Ela está antes de tudo intimamente ligada ao seu tempo histórico, sendo o produto de uma série de movimentos sociais e conjunturas políticas que geraram protestos e tensionamentos da sociedade em nível cultural.

Ken Goffman (R.U. Sirius)⁸ e Dan Joy⁹ em seu livro *Contracultura através dos tempos* (GOFFMAN; JOY, 2007) propuseram um outro conceito de contracultura, compreendendo-a como um movimento transnacional e trans histórico. Os autores propuseram uma ampliação das contraculturas no tempo, compreendendo que elas se manifestam em diversos momentos da história como movimentos de contestação do *status quo*, que podem ser vistos desde a mitologia grega até a cibercultura. Essa leitura ampliou o conceito de contracultura drasticamente de maneira a torná-lo em certa medida vazio, pois vindo dessa forma todos os movimentos disruptivos ao longo da história humana poderiam ser considerados contraculturais. Mantenho para os fins desta pesquisa um recorte mais restrito e historicamente localizado na segunda metade do século XX, porém as imagens trazidas por Goffman e Joy são um bom ponto de partida para a compreensão das chamadas contraculturas míticas, que produziram imagens e inspiraram em muitos momentos essa juventude e suas produções políticas e culturais. Eles utilizaram o mito de Prometeu, titã que rouba o fogo dos deuses para dar aos humanos, como uma metáfora para os jovens que participaram do movimento de contracultura. Na pintura *Prometeu carregando o fogo* (1637) de Jan Cossiers (1600-1671), podemos ver o momento em que o titã rouba o fogo, em um movimento descendente, tirando-o do céu e trazendo-o para próximo da terra, dos humanos.

⁸ Escritor, apresentador de talk show, músico e celebridade da cibercultura estadunidense, ele foi editor e fundador de diversas revistas sobre a contracultura *Mondo 2000* e *High Frontiers*, além de ter sido candidato à presidência dos EUA pelo Revolution Party em 2000.

⁹ Dan Joy é um escritor e editor especializado em consciência e cultura. Foi editor na Jeremy P. Tarcher, Inc., e contribuiu para a terceira edição da *Psychedelics Encyclopedia*. Escreveu para revistas como *Boing, Boing*, *High Times*, *Science Fiction Eye*, *The Brain/Mind Bulletin* e *Reflex*. Dan foi também amigo íntimo do falecido Timothy Leary (WTSH, 2013).

1. Jan Cossiers, Prometeu carregando o fogo, 1637, óleo sobre tela, 182 cm x 113cm, Museu do Prado.



Fonte: <https://www.greekmythologyinart.com/prometheus-carrying-fire-cossiers.html#:~:text=Undertaken%20for%20the%20Torre%20de,from%20the%20workshop%20of%20Hephaestus> acesso em 01/11/2023.

Prometeu é entendido pelos contraculturalistas como um deus hacker, sendo o fogo apresentado como luz, conhecimento e poder. Apesar de o mito grego trazer uma mensagem moralizante, com forte ênfase na punição dada a Prometeu, a história pode ser uma boa metáfora para a compreensão da contracultura e de seus membros. O movimento descendente realizado por Prometeu é uma ação que liberta, no momento em ele que se rebela e desafia o poder dos deuses, atuando na democratização do fogo e se opondo fundamentalmente à hierarquização e ao ordenamento das instituições, que no mito grego são representados por Zeus. Através do mito de Prometeu, Sirius e Joy fazem uma análise do chamado espírito contracultural, buscando compreender o que seria a essência da contracultura. Essa ideia nos permite traçar as linhas gerais de um conceito de contracultura. Christopher Dunn (2016) é crítica à ideia de contracultura como um processo trans histórico tal como apresentado por Goffman e Joy, especialmente considerando que nessa perspectiva, o conceito se tornaria muito abrangente e genérico, mas a defesa desse conceito por Joy apresenta alguns pontos que podem auxiliar na compreensão do que foi a contracultura como um movimento cultural nos anos de 1960 e 1970:

- As contraculturas também podem ser lidas como tradições que tem como mote ou ponto central a ruptura – tradição de romper com tradições;
- As contraculturas com o tempo são assimiladas pela cultura de massa;
- As contraculturas estão sempre em movimentos de contágio e influência entre si;
- As contraculturas, mais do que experimentadas artisticamente, precisam ser vividas, performadas no cotidiano;
- As contraculturas não estão necessariamente ligadas aos movimentos políticos ao desafiar os poderes instituídos; (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 23).

Chamo a atenção para dois pontos levantados por Joy: o primeiro, que enfatiza a ruptura com as tradições e o quarto, sobre a vivência cotidiana das ideias professadas pelos movimentos. Ao dizer que as contraculturas devem ser experimentadas artisticamente, mas que essencialmente precisam ser vividas, os autores colocam na centralidade desses movimentos um processo cotidiano de construção da realidade. As comunidades que se estabeleceram no período tinham como objetivo colocar em prática uma nova ideia de vida e de sociedade. Esse ideário, representado majoritariamente pelos hippies, influenciou diretamente a forma como as pessoas produziam e se manifestavam política e artisticamente. No contexto dessa pesquisa, três dos grupos de teatro analisados nos capítulos subsequentes apresentaram contextos em que os performers viveram juntos e compartilharam não apenas os palcos, mas o cotidiano, são eles o Dzi Croquettes, Living Theatre e Teatro Oficina. As experiências são marcadas por um pensamento coletivo e por diversos conflitos e tensões, que levaram a dissolução dos grupos e descontinuidade das produções. Porém, esse processo é fundamental na intensificação da experiência contracultural e na produção de um tipo de performance pautado na experimentação.

Ao pensar a ruptura com as tradições, o pensamento de Goffman e Joy abre espaço para as reflexões realizadas pelo sociólogo estadunidense John Milton Yinger (1916-2011), que foi o primeiro a propor o termo contracultura e buscar defini-lo em seu artigo *Contraculture and Subculture*, ainda em 1960. O autor problematiza o uso ostensivo do termo *subcultura* em estudos publicados durante a década de 1950, sendo o termo utilizado em contextos diferentes, o que forçava os seus limites teóricos. Yinger busca, por meio de um levantamento bibliográfico, compreender esses usos do termo e sistematicamente defini-lo, haja visto que a variedade de contextos em que ele havia sido empregado terminaria por esvaziar de sentido a palavra, tornando-a ineficiente como categoria de análise. Uma primeira definição do termo trazida foi proposta pela socióloga russa Mirra Komarovsky (1905-1999) e o psicólogo estadunidense Stephen Stansfeld Sargent (1906-2000) no artigo *Research into Subcultural*

Influences upon Personality de 1949, no qual eles propunham que subculturas eram variantes culturais que não apresentavam apenas um ou dois traços isolados, mas constituíam sistemas culturais coesos, como mundos dentro das culturas nacionais (YINGER, 1960). Nessa perspectiva, as subculturas são grupos populacionais que constroem normas e comportamentos característicos, que não estão isolados, mas fazem parte da sociedade, se diferenciando da cultura dita normativa por características comuns de seus integrantes, como língua, valores, religião, dieta, estilo de vida. Podem ser grupos que se diferenciam etnicamente ou mesmo por uma região. Yinger cita o exemplo dos canadenses franceses do estado de Maine nos EUA, bem como o que ele chamou de uma subcultura do sul dos EUA. A partir desse ponto, Yinger propõe a utilização do termo *contracultura* para definir grupos divergentes que têm em seu cerne o conflito e o enfrentamento às normas sociais. Ao usar o termo latinizado “contra”, que foi logo suplantado nos usos anglófilos do termo e substituído por “counter”¹⁰, o sociólogo buscava chamar atenção para os aspectos normativos do fenômeno e sua característica de conflito.

Para aguçar nossa análise, sugiro o uso do termo contracultura sempre que o sistema normativo de um grupo contenha, como elemento primário, um tema de conflito com os valores da sociedade total, onde as variáveis de personalidade estejam diretamente envolvidas no desenvolvimento e manutenção dos valores do grupo, e onde suas normas possam ser entendidas apenas por referência às relações do grupo com uma cultura dominante circundante¹¹ (YINGER, 1960, p. 629, tradução nossa).

Ao diferenciar subcultura e contracultura, Yinger colocou no centro da discussão o conflito entre uma cultura hegemônica e a proposta cultural desenvolvida pelos grupos definidos como contraculturais. Ao apresentar sua forma de existir no mundo, esses segmentos se levantam contra normas e sistemas estabelecidos.

Uma subcultura, como um tipo puro, porém, não requer, para sua compreensão, uma análise intensiva da interação com a cultura geral; ou seja, suas normas não são, em nenhum grau significativo, um produto dessa interação. Mas uma contracultura só pode ser entendida dando total atenção à interação do grupo que ela comporta com a sociedade em geral¹² (YINGER, 1960, p. 629, tradução nossa).

¹⁰ Cf. THOMÉ, 2016.

¹¹ To sharpen our analysis, I suggest the use of the term contraculture wherever the normative system of a group contains, as a primary element, a theme of conflict with the values of the total society, where personality variables are directly involved in the development and maintenance of the group's values, and where its norms can be understood only by reference to the relationships of the group to a surrounding dominant culture (YINGER, 1960, p. 629).

¹² A subculture, as a pure type, however, does not require, for its understanding, intensive analysis of interaction with the large culture; that is, its norms are not, to any significant degree, a product of that interaction. But a

Aqui, nos interessa como o sociólogo, ao enfatizar o conflito como ponto central na definição de contracultura, apresentou um caminho de análise possível para compreender o movimento Hippie, os jovens em protesto nas ruas de Paris, e com suas devidas contextualizações locais, a produção artística brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Esses movimentos têm em comum uma relação de conflito com a norma estabelecida na qual o *status quo* é questionado por meio de performances artísticas e experiências de vida cotidianas. Isso é feito em uma perspectiva crítica ou negativa, enfatizando o caráter conservador da sociedade e o fracasso do sistema em garantir a paz, a justiça social. Assim, por meio dos protestos e da crítica política e social em suas produções estéticas, os jovens se organizaram também em grupos que apresentaram e construíram estratégias propositivas, como as comunidades alternativas. Podendo ir de apartamentos compartilhados a sítios e propriedades rurais, experiências nas quais esses indivíduos buscaram pôr em prática sua ideia de organização social e produção coletiva. Ambas as perspectivas, negativa e positiva, foram manifestações dessa relação de conflito estabelecida por Yinger em sua definição.

Nessa perspectiva podemos compreender a comunidade LGBTQ+ na década de 1960 como um subcultura, com seus locais de convivência, rituais e performances identitárias. Não existia ali como pauta daquela comunidade um desejo de transformação da sociedade, por outro lado havia uma reivindicação de direitos de existência que após grande repressão institucional produziu um movimento social de grande impacto no final da década. Com a intensificação da resistência e busca por mudança na sociedade a, até então subcultura, LGBTQ+ passa ao enfrentamento e a busca de transformação na sociedade, de maneira a garantir sua própria existência como comunidade. Luis Britto Garcia (1990) propôs em seu *El império contracultural – del rock a la postmodernid*, que a sociedade é composta por diversas subculturas e que as contraculturas nascem como estágio de conflito com a cultura hegemônica: “uma batalha entre modelos, uma guerra entre concepções de mundo, nada mais é do que a expressão da discórdia entre grupos que já não se encontram integrados nem protegidos dentro do conjunto do corpo social¹³” (GARCIA, 1991, p. 16). Nessa perspectiva, momentos como a

contraculture can be understood only by giving full attention to the interaction of the group which is its bearer with the larger society (YINGER, 1960, p. 629).

¹³ “Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una *contracultura*: una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social.

revolta de Stonewall e as demais manifestações promovidas pela comunidade LGBT+ tensionaram a sociedade e produziram esses grupos como parte de um movimento contracultural.

Mais que uma categoria de análise que vise dizer o que é ou não contracultural nos interessa delimitar aqui quais os acontecimentos das décadas de 1960 e 1970 produziam de maneira prática as ideias dos grupos que se definiam como contraculturalistas, chamando atenção para os elementos recorrentes nesse movimento:

Com ênfase na transformação pessoal, os movimentos contraculturais normalmente atribuem a primazia à "conscientização", um processo de autocrítica que expande a mente e adota novas ideias e perspectivas. Para algumas pessoas, esse processo foi auxiliado pelo consumo de drogas que alteram a mente, especialmente maconha e alucinógenos como LSD e cogumelos psilocibinos. Para outros, o aumento da consciência contracultural envolveu uma crítica radical do "Ocidente" - entendido em termos de civilização europeia e cristã - e a adoção de culturas e religiões asiáticas, africanas e dos nativos americanos¹⁴ (DUNN, 2016, p. 5, tradução nossa).

O orientalismo, ligado ao que foi chamado na década de 1970 de *New Age* aparece de maneira recorrente na história de muitos grupos, sendo parte de uma busca por novas formas de ler o mundo e de compreender a vida em sociedade, bem como o uso de drogas como uma forma de ampliar a percepção. Nos EUA, surgiram festas nas quais as pessoas pagavam a entrada e recebiam uma dose de LSD (Lysergic acid diethylamide), chamadas de Acid Test, essas festas se popularizaram entre os jovens. O LSD é uma droga sintética, que possui efeitos alucinógenos, podendo criar alterações na percepção do corpo, com efeitos sonoros e visuais. Ela foi descoberta pelo químico suíço Albert Hoffmann em 1943, enquanto o cientista pesquisava a síntese de ácido lisérgico, na busca de um medicamento para enxaqueca. Ao perceber acidentalmente os delírios e alucinações provocadas, o químico enviou o composto para diversos centros de estudo, momento em que se iniciam pesquisas e o seu uso como medicamento em contextos médicos, especialmente psiquiátrico.

A partir de 1960, a substância passou a ser experimentado por jovens como droga recreativa, não apenas como uma forma de entretenimento, mas entendida de maneira ritual,

¹⁴ With emphasis on personal transformation, countercultural movements typically assign primacy to "consciousness-raising," a process of mind-expanding self-critique that embraces new ideas and perspectives. For some people, this process was aided by the consumption of mind-altering drugs, especially marijuana and hallucinogens such as LSD and psilocybin mushrooms. For others, countercultural consciousness-raising involved a radical critique of "the West"—understood in terms of European and Christian civilization—and the embrace of Asian, African, and Native American cultures and religions.

sendo associada à ampliação da percepção. Nesse contexto, o uso de drogas se conectou ao transcendentalismo e as práticas de culturas tradicionais como os Xamãs. O maior defensor do LSD foi o psicólogo e neurocientista americano Timothy Leary¹⁵ (1920-1996), que em diversas publicações defendeu o uso terapêutico e ritual da substância. Leary conduziu diversos experimentos com drogas psicodélicas na Universidade de Harvard, entre os anos de 1960 e 1962. Tais experimentos foram interrompidos, porque apesar dessas substâncias ainda serem legais nos EUA naquele período, outros professores de Harvard passaram a questionar a legitimidade científica e ética dos testes. Isso se deu porque além de incentivar os alunos a tomarem LSD e psilocibina¹⁶, o próprio Leary fazia uso das substâncias durante os experimentos, com a repercussão do caso, o professor foi demitido em 1963. Após deixar Harvard, Leary seguiu com sua pesquisa, divulgando os efeitos e possibilidades de uso dessas drogas. Ele escreveu diversos livros, o mais conhecido deles é *The Psychedelic Experience – A manual based on the Tibetan Book of Dead* (LEARY; METZNER, 1964)¹⁷.

Foi apenas em 1971 que Richard Nixon (1913-1994), em um emblemático discurso definiu que “o inimigo público número um dos Estados Unidos é o abuso de drogas¹⁸” (NIXON, 1971), esse foi o início da chamada *Guerra às Drogas*. Atualmente já existem diversos estudos que defendem que a ação teve cunho racista e que visava ainda a perseguição política e a penalização de hippies e outros opositores do governo (Cf. HUMAN RIGHTS FOUNDATION, 2019). A política contra as drogas aplicada pelos EUA foi importada para o Brasil e desde a década de 1960 vem falhando em proteger a população dos riscos à saúde causados pelo abuso de drogas, bem como colaborando para o encarceramento em massa da população negra (Cf.

¹⁵ Timothy Francis Leary, foi um psicólogo clínico e neurocientista, que atuou como professor na Universidade de Harvard, tendo conduzido experimentos com drogas psicodélicas, juntamente com Richard Alpert (1931-2019), entre os anos de 1960 e 1962.

¹⁶ Substância endógena, presente em cogumelos alucinógenos, também usado com propósitos médicos em diversos períodos especialmente na medicina tradicional asteca-nahuatl da Meso-América.

¹⁷ Vários outros foram os autores que escreveram sobre o uso de substâncias psicodélicas. Podemos citar como exemplo o *As portas da percepção*, de Aldous Huxley, publicado em 1954 e o *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*, do antropólogo e escritor peruano Carlos Castañeda, lançado em 1968. O livro de Castañeda foi publicado no Brasil no mesmo ano, com o título *A erva do diabo*. Por mais comercialmente apelativo que seja, o problema do título é que ele termina por desvirtuar o conteúdo do próprio livro, que não fala especificamente sobre maconha, mas sobre o consumo do Peiote. Este cacto de origem mexicana, tem princípios psicoativos, particularmente a mescalina. No livro Castañeda conta suas experiências com um xamã Yaqui, chamado Don Juan Matus, um guia espiritual no chamado caminho do conhecimento, nesse caminho, um dos aliados, seria a maconha.

¹⁸ No original: America’s public enemy number one, in the United States, is drug abuse.

FERRUGEM, 2018). No contexto da contracultura, a guerra às drogas serviu como um pretexto para a prisão de artistas como Lennie Dale, Rita Lee e o grupo de Living Theatre.

Como fenômeno cultural as drogas foram temas recorrentes em diversas obras e artistas, como na música dos Beatles, *Lucy in the Sky with Diamonds* do álbum de 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. A música sempre chamou atenção por seu nome, cuja iniciais forma LSD e muitos entenderam isso como uma forma subliminar de falar sobre uma viagem de drogas. A alusão às drogas poderia ser lida em trechos como “Follow her down to a bridge by a Fountain / Where rocking horse people eat marshmallow pies / Everyone smiles as you drift past the Flowers / That grow so incredibly high” (LUCY [...], 1967). Termos como *incredibly high*, em que o *high* remete ao *get high*, algo como ficar alto, chapado¹⁹, além da menção a cogumelos (marshmallow) e indo um pouco além nas possíveis associações com a descrição de todos sorrindo e nas flores, que poderiam ser as flores comuns no imaginário hippie ou mesmo as flores de cannabis. John Lennon, que assina a música com colaboração de Paul McCartney, sempre negou que a música tivesse relação com drogas, e segundo ele, um dia seu filho Julian chegou da escola com um desenho que havia feito de um colega e ao ser perguntado o que era, a criança respondeu que era “Lucy in the Sky with Dimonds”. O colega era Lucy O'Donnell e o desenho é este:

2. Julian Lennon ao lado do desenho *Lucy in the Sky with Diamonds*.



¹⁹ O termo Chapado é usado para designar alguém que esteja sonolento ou letárgico devido ao uso de alguma droga, especialmente maconha.

Fonte: <https://www.celebritydiagnosis.com/wp-content/uploads/2010/11/Lucy-and-Drawing-composite.jpg>

A banda britânica foi uma das maiores influências da contracultura da década de 1960, o próprio nome da banda britânica já apresenta essa relação, por meio do uso do *beat*, que deu nome à geração perdida. O fenômeno cultural provocado por eles apresenta uma contradição dentro das contraculturas, à medida que em contextos como o americano, as ideias contraculturais se opunham à indústria cultural e ao *mainstream*. Processo distinto do que aconteceu no cenário brasileiro, que além de assimilar aspectos da cultura de massa como o rock inglês e estadunidense na modernização da MBP, no contexto da tropicália, articulou e negociar sua comercialização na grande mídia. Esse processo foi usado como estratégia econômica, trazendo visibilidade e dinheiro para os grupos, como foi o caso do Dzi Croquettes em suas performances em TV aberta. Os Beatles foram ícones contraculturais e fenômenos da indústria fonográfica, além de se ligarem à cena underground inglesa e americana. O documentário *How The Beatles Change the World* de 2017, mostra como o grupo estabeleceu ligações com diversos ícones contraculturais como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Timothy Leary.

1.2. Os Hippies

Ao se propor a mudar a sociedade por meio de sua ação em diferentes esferas, essa juventude contracultural se coloca em função de uma revolução que é cultural, social e política, o que nos conduz a uma outra análise da contracultura realizada por Stuart Hall. Ele promoveu uma leitura crítica do movimento hippie em seu artigo *The hippies: an American 'moment'*, publicado inicialmente em 1968. O sociólogo se interessa essencialmente pela característica política e potencialmente revolucionária desse movimento, a partir da perspectiva trazida pelo sociólogo austríaco Peter Berger (1929-2017) que disse: “não-reconhecimentos e contra definições de normas sociais são sempre potencialmente revolucionários²⁰” (HALL, 1968, p. 5, tradução nossa). Este é o ponto de partida da análise realizada por Hall, que pensou o que seria este potencial e quais seriam as estratégias para que a revolução proposta por esses jovens fosse levada a cabo.

²⁰ “Non-recognition and counter-definitions of social norms are always, as Peter Berger reminds us, ‘potentially revolutionary’” (HALL, 1968, p. 5).

Hall questiona que tipo de revolução seria essa e em que direção ela poderia transformar a sociedade, considerando que esse comportamento desviante poderia ser facilmente tolerado pela sociedade como um contrapeso ao sistema de valores estabelecido. Seriam como os rebeldes, excêntricos ou tolos, categorias que divergem da norma estabelecida, mas que são naturalmente aceitos como parte das sociedades. Em diálogo com Berger, Hall estabeleceu quatro critérios para compreender em que medida não só o movimento Hippie, mas também outros grupos contraculturais, são realmente revolucionários. O primeiro critério é que essas contra definições devem estar socialmente localizadas, ou seja, elas devem estar ligadas a grupos de pessoas. As ideias se enraízam em seus representantes, que constroem modelos de sociedades contrárias aos pontos que criticam. O segundo ponto é que esses movimentos devem desafiar o sistema e as normas estabelecidas em pontos específicos, promovendo um conflito com os pontos centrais da sociedade hegemônica. Nesse ponto, Hall se conecta diretamente com a ideia proposta por Yinger, ao enfatizar a relação e o conflito das contraculturas com a sociedade hegemônica, especialmente em seus pontos de contradição e falha, tais como as guerras e a desigualdade social.

As contra definições oferecidas devem estar centralizadas: ou seja, devem desafiar o sistema de valores nos pontos focais de estresse e tensão, devem projetar um confronto com os significados e valores organizadores centrais, as experiências de vida críticas, da sociedade²¹ (HALL, 1968, p. 5, tradução nossa).

Como terceiro critério a ser observado, esses movimentos devem apresentar formas de desfiliação da sociedade e oposições que conduzam mais ao social do que ao individual. Dessa forma, é preciso que essas contra definições busquem formas alternativas de organização e coletividade. Hall chama atenção ainda para a dificuldade de se distinguir entre o pessoal e o público, no contexto dessas comunidades, exigindo sempre atenção aos processos sociais estabelecidos e igualmente as relações de poder e hierarquia que eventualmente se formem. Por fim, o quarto critério é a oferta de formas de ação e projetos de vida que materializem essas estruturas alternativas. Faz-se fundamental, a partir desse critério, que esses grupos, organizados em sociedades divergentes, tenham uma projeção de futuro, que possuam simbólica e materialmente condições de continuidade. Hall segue sua análise do movimento Hippie em uma abordagem fenomenológica, descrevendo esse movimento em suas estruturas,

²¹ The counter-definitions being offered must be centrally situated: ie. They must challenge the system of values at the focal points of stress and tension, they must project a confrontation with the core organizing meanings and values, the critical life-experiences, of the society (HALL, 1968, p. 5).

começando pela forma como eles se apropriaram e modificaram a linguagem. Segue para a compreensão de como se dá a identificação de seus membros com pobreza (*poverty*), em direta oposição ao ideal de prosperidade capitalista, tão difundido nos EUA. Analisa ainda a afinidade do movimento com os temas ligados à cultura indiana e ao misticismo.

Os quatro critérios que Hall organizou em sua análise do movimento Hippie nos ajudam a compreender como os movimentos contraculturais se organizaram e se posicionaram politicamente frente à sociedade nos anos 1960 e 1970. Seu caráter revolucionário está ligado à sua definição dentro do tecido social, sendo grupos relativamente coesos, que ocupam um lugar físico e simbólico na sociedade. Os Hippies desafiam e se opõem a pontos críticos nos quais a sociedade em geral falhava e ainda falha. Eles tinham o pacifismo como bandeira e se levantavam contra a Guerra do Vietnã, sendo este um dos pontos de maior estresse social na época, especialmente nos EUA. Eram contra a repressão sexual e defendiam a liberdade em relação ao corpo e ao uso de drogas. Criticavam a sociedade de consumo e o esvaziamento da vida cotidiana em função do trabalho e do dinheiro. As comunidades alternativas propunham uma organização coletiva horizontalizada, na qual seus membros compartilhavam o trabalho e a vida. Muitas delas se desenvolveram em um contexto rural, no qual produziam seus próprios alimentos e possuíam estruturas sociais próprias, por exemplo com relação a formação das famílias e criação dos filhos²². Eles empreendiam um movimento em função do coletivo, negando a proposta de individualidade das sociedades capitalistas e eram igualmente contrários à burocratização da vida coletiva proposta pelo comunismo. Essas sociedades se projetavam para o futuro apresentando seu modo de existir como uma forma outra, possível e sustentável.

Tendo as reflexões de Hall, Yinger, Goffman e Joy como base, podemos partir para a análise de como o Dzi Croquettes, Teatro Oficina, The Living Theatre e TUCA, desenvolveram suas práticas em uma perspectiva contracultural. As temáticas propostas pelos grupos eram performadas em cena e na vida cotidiana, trazendo centralidade para o pensamento coletivo em processos colaborativos de criação. Eles criticavam pontos de estresse da sociedade de sua época, compreendendo o pacifismo e a vivência plena do corpo como caminhos para um mundo mais justo. Estes grupos, formaram comunidades de vida nos moldes daquelas propostas pelo movimento hippie. Os integrantes do Dzi Croquettes viveram juntos durante os quatro anos em

²² O livro *The Survival of a Counterculture* de 1981, escrito pelo sociólogo estadunidense Bennet Berger (1926-2005), analisou as comunidades hippies rurais da década de 1960 e 1970 (BERGER, 1981).

que estiveram em atividade, compartilhando o palco e a casa. Também o Teatro Oficina, realizou vivências comunitárias, além de viajar pelo Brasil, no que foram chamadas *Utropias* (Utopias dos Trópicos). O Terceiro Demônio do TUCA utilizou como metodologia de montagem um processo de criação coletiva, de inspirações anárquicas e trazendo a centralidade do corpo para o processo. O Living Theatre em sua passagem pelo Buraco Quente, periferia de São Paulo promoveu uma manifestação cênica que tensionando os limites entre atuentes e público, propunha um ato que integrava a cidade enquanto espaço cênico e a população como performers. As ideias de criação coletiva, vivência comunal, o discurso pacifista e o protagonismo do corpo em performance são centrais na prática dos quatro grupos. Eles se constituíam ideologicamente alinhados à revolução proposta pelo movimento de contracultura. Além disso, se colocavam na produção de uma nova estética política que construísse cenicamente as revoluções sociais que queriam ver no mundo.

1.3. O contexto brasileiro

No Brasil as experiências contraculturais foram particularmente importantes na articulação de uma pauta política que se opunha às ideias de uma esquerda ortodoxa, no intuito de criar uma alternativa de resistência à ditadura civil militar (1964-1985), especialmente após o fracasso da guerrilha armada, desarticulada pelo regime entre os anos de 1968 e 1972. As contraculturas dessa forma se constituíram como uma alternativa de enfrentamento pela via da contestação que foi chamado de *Desbunde*. O termo que era inicialmente associado aos militantes que desertavam da luta armada contra os militares, se tornou com o tempo sinônimo de hippie, sendo normalizados por artistas e pela imprensa. Em terras brasileiras, essas ideias se articularam em uma multifacetada contracultura que se constituiu ainda como um movimento artístico, produzindo significativo impacto nas artes cênicas, na música, cinema e artes visuais.

A historiadora Márcia Bassetto em levantamento feito sobre a realidade socioeconômica do Brasil da década de 1960, salienta que o país vinha de um plano de desenvolvimento empreendido entre os anos de 1956 e 1961, durante o governo de Juscelino Kubitschek (JK) que foi marcado pela construção de Brasília e a promessa de investimentos massivos em estradas, na produção de energia e na indústria de base. Porém, mesmo com os esforços em uma modernização voltada ao capitalismo industrial, o país continuava segundo dados retirados do *Anuário Estatístico de 1965* (IBGE, 1965): com uma população predominantemente rural,

tendo naquele momento mais de 70 milhões de habitantes, dos quais 53% viviam no campo (37647694); com baixa escolaridade, tendo um índice de analfabetismo de 39% na população com mais de 15 anos, e um limitado acesso à educação de nível superior, com apenas 0,19% da população (155791) matriculada em cursos de graduação. Soma-se a essa realidade um período de forte instabilidade política durante todo o Governo João Goulart (1961-1964), o crescimento de uma direita ligada às ideias neoliberais na economia e por um medo crescente da ameaça socialista. Dessa forma, com apoio de uma parcela conservadora da população que se manifestava nas ruas, financiado por empresas brasileiras e capital estrangeiro, em abril de 1964 os militares tomam o poder e por meio de eleições indiretas colocam no poder o general Humberto de Alencar Castelo Branco (1897-1967).

O Golpe Civil-Militar de 1964 estabelece no Brasil o início de um governo militar que se estenderia até 1985, com diferentes momentos e estratégias. De 1964 a 1968 os artistas gozavam de uma relativa liberdade de produção e experimentação, o que muda drasticamente com a edição do Ato Institucional Nº 5 em dezembro de 1968, o chamado AI-5 fecha o Congresso Nacional e termina por endurecer a perseguição política e a censura à artistas e à imprensa. Com a oposição em campo democrático encerrada e a cassação de direitos políticos de diversas pessoas orientadas à esquerda, muitos grupos se radicalizaram e iniciaram guerrilhas rurais e urbanas, é o caso da Guerrilha do Araguaia em Goiás (Cf. CAMPOS, 1995). Conduzida pelos comunistas, especialmente aqueles ligados ao PCdoB, a luta armada se estendeu até 1972, momento em que os últimos grupos foram silenciados pelas tropas do regime. Dunn (2016) ressalta que para entender a contracultura no Brasil é preciso estar atento a um “sentimento de profunda desilusão com o fracasso dos projetos emancipatórios de ‘libertação nacional’, a ascensão de um regime militar de direita e a derrota esmagadora da oposição²³” (DUNN, 2016, p. 1, tradução nossa).

Enquanto a contracultura nos Estados Unidos eclodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, da escalada da Guerra do Vietnã e do descontentamento com a sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta às restrições morais conservadoras impostas pela Igreja Católica e às estruturas familiares patriarcais, aos governos autoritários e, em alguns contextos, floresceram simultaneamente com movimentos

²³ To understand the Brazilian counterculture, one must take into account the sense of profound disillusionment with the failure of emancipatory projects of “national liberation,” the rise of a right-wing military regime, and the crushing defeat of the opposition.

revolucionários armados, constituindo duas facetas do que Zolov chama de "sensibilidade da Nova Esquerda"²⁴ (DUNN, 2016, p. 9, tradução nossa).

Nesse contexto podemos compreender a contracultura brasileira em diferentes fases, com uma produção pungente na década de 1960, com obras de arte contestadoras e revolucionárias, dialogando diretamente com os movimentos de arte conceituais até 1968. Em uma diferente perspectiva a arte pós-1968 enfrentou uma forte perseguição institucional e uma resistência por parte da população. A primeira fase, anterior ao AI-5 foi o momento dos parangolés e penetráveis do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980), do cinema novo de Glauber Rocha (1939-1981), do teatro antropofágico de José Celso Martinez Corrêa (1937- 2023) e do tropicalismo de Caetano Veloso e companhia. Esses movimentos estéticos, que se influenciaram mutuamente, articulavam identidades em função da produção de uma ideia de mundo mais coletivizada, livre e performativa. O carioca Hélio Oiticica foi um escultor, pintor, artista plástico e performático que a partir da década de 1950 passou a tensionar a noção de objeto de arte, construindo obras que jogavam com as formas, cores, espaços e com o espectador, exigindo dele uma postura ativa. Em 1964, o artista passa a frequentar e colaborar com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira do Rio de Janeiro, criando nesse momento suas obras mais conhecidas, os Parangolés, peças de tecido coloridas que deveriam ser vestidas pelo público, era necessário dançar a obra.

Os Parangolés são uma ação performativa, coletiva, nos quais “a cor ganha um dinamismo no espaço por meio da associação com a dança e a música, com o ambiente e com os participantes” (GONZAGA, 2020, p. 13). Eles são parte de um desejo do artista de construir obras que provoquem o público, pedindo dele inserção ativa na produção artística. Assim como Oiticica já havia experimentado na série *Penetráveis* (1960), instalações em que as formas geométricas tomavam o espaço e o público era convidado a adentrar essas estruturas. Seguindo a perspectiva de seu trabalho sobre os penetráveis, o artista criou em 1967 a obra *Tropicália*. Trazendo sua investigação sobre formas e cores, juntamente com as ideias de brasilidade que ele construiu em suas pesquisas e vivências nas favelas e escolas de samba do Rio de Janeiro. A obra consistia em um labirinto com paredes de madeira com areia no chão para ser pisado

²⁴ While the counterculture in the United States erupted in the context of civil rights struggles, the escalation of the Vietnam War, and discontent with modern industrial society, Latin American countercultures emerged in response to conservative moral strictures enforced by the Catholic Church and patriarchal family structures, authoritarian governments, and, in some contexts, the flourished simultaneously with armed revolutionary movements, constituting twin facets of what Zolov calls a “New Left sensibility”.

sem sapatos, ladeado por plantas tropicais, que terminava em um aparelho de televisão, que exibia a programação normal.

3. Instalação Tropicália, Hélio Oiticica, 1967.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/helio-oiticica-7730/story-helio-oiticica-and-tropicalia-movement>

No início de 1968, Caetano Veloso se encontra com algumas pessoas em um jantar e compartilha com elas algumas de suas novas produções. Entre elas uma música, que ele havia composto após assistir a uma apresentação do espetáculo *O Rei da Vela* (1967), obra de Oswald de Andrade (1890-1954), produzida pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Correia. Em seu livro *Verdade Tropical* ([1997] 2017) Caetano conta que a música ainda não tinha um título e que ele estava pensando em chamá-la de “Mistura fina”. Nesta ocasião, o fotógrafo e diretor de cinema Luís Carlos Barreto, responsável pela fotografia de filmes como *Terra em Transe* (1967), dirigido pelo baiano Glauber Rocha, sugeriu o nome Tropicália, considerando a temática da música muito próxima do trabalho exposto por Oiticica. Neste ponto é possível ver parte do contato, intercâmbio de ideias e colaboração criativa entre os representantes de diferentes linguagens artísticas naquele momento, de maneira a produzir uma estética experimental, que dialogasse com a realidade urbana do Brasil em que viviam. A palavra Tropicália nesse momento passa a figurar no imaginário cultural brasileiro como um sinônimo de contracultura, pela modernização da Música Popular Brasileira, se manifestando no cinema e no teatro em um movimento de retroalimentação entre essas artes.

O movimento surgiu em um contexto de renovação e disputa ideológica dentro da música brasileira. Em julho de 1967 aconteceu a *Passeata contra as guitarras elétricas*, na qual artistas marcharam em defesa da Música Popular Brasileira e contra a influência estrangeira, especialmente estadunidense, na música que vinha sendo produzida no período. Mobilizados por Elis Regina, marcharam pelo centro de São Paulo artistas como Geraldo Vandré, Zé Keti e até Gilberto Gil. A passeata que se sustentava sob a prerrogativa de defesa da cultura nacional, tinha também um objetivo comercial, haja visto que a disputa entre o grupo mais conservador e aquele mais experimental da música, gerava manchete e repercutia nacionalmente, trazendo audiência especialmente para a TV Record, com seus programas musicais em horário nobre. E foi na mesma TV Record, durante o III Festival da Música Popular Brasileira em outubro daquele ano, em que Caetano Veloso apresentou a música *Alegria Alegria* acompanhado do grupo de rock argentino Beat Boys e Gil apresentou *Domingo no Parque*, acompanhados dos Mutantes. A presença das guitarras elétricas foi entendida não só como uma provocação aos conservadores, mas também como um ato político e que foi considerado o marco inicial do tropicalismo.

A marchinha *pop Alegria Alegria* denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentado de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não emprenhada. [...] Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais e internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo. [...] Através da operação que realizava, a linguagem transparente de *Alegria Alegria* fazia que a audição do ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento. Assim, *Alegria Alegria* apresenta uma das marcas do que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos (FAVARETTO, 2007, p. 21).

Em setembro de 1968 ainda sob a influência da disputa entre a ala mais conservadora da MPB e aqueles que buscavam a sua renovação no contexto da tropicália, Caetano provocou com a apresentação da música *É proibido proibir* no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) durante o III Festival Internacional da Canção promovido pela TV Globo. A música que era uma referência ao Maio de 68 parisiense via ser fortemente vaiada pela plateia, o que faz com que Caetano iniciasse um discurso-happening, no qual questiona o conservadorismo da plateia: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...] Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém” (VELOSO, informação verbal).

Em sua fala Caetano compara o público presente no teatro com os membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização paramilitar de extrema direita, que em julho daquele ano tinha invadido o Teatro Galpão em São Paulo e atacado o elenco do Teatro Oficina que se apresentava com o espetáculo *Roda Vida*. Nesse momento de grande intensidade e tensão as produções culturais respondiam aos anseios de revolução, manifestando o descontentamento com a carece e o desejo de vanguarda. Porém todo esse ímpeto de mudança e as tensões sociais mudam em dezembro, quando no dia 13 é instituído o AI-5 e duas semanas depois, no dia 27, Caetano e Gil são presos pelo regime.

A contracultura brasileira ferve nesse caldeirão, buscando novas formas de fazer arte e política, com anseios de modernidade e tentando construir uma brasilidade que faça justiça à diversidade do país. Ela se estabelece no campo artístico e cultural, pensando em muitos momentos, formas de ação política na articulação coletiva, em moldes diferentes dos propostos até então. É o momento das comunidades alternativas e de uma militância voltada à transformação dos costumes e das estruturas da vida cotidiana. Propondo um protagonismo do corpo na busca das liberdades individuais, acreditando que essas identidades só poderiam sobreviver em suas singularidades, por meio de uma luta e construção coletivas.

Como disse Zé Celso Martinez Corrêa, "68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo", referindo-se tanto à agressão sofrida nas prisões, torturas e exílios quanto à revolução libertária comportamental deflagrada ali, à inclusão do corpo no centro da cena artística, assumindo os riscos de protagonizar uma situação de ruptura sem precedentes (WISNIK, 2008).

Neste contexto surge a chamada política das identidades, termo proposto pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall. Para ele, o “sujeito” do iluminismo, era alguém visto como tendo uma identidade fixa e estável. Identidades nacionais, raça, gênero e papel social eram definidos e mantidos ao longo de toda uma vida. Porém, com a crise das identidades na pós-modernidade, o sujeito foi descentrado resultando em identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas (HALL, 2015). A contracultura é a própria crise das identidades na pós-modernidade. Nela se articulam identidades nacionais, de raça e gênero em função da produção de uma nova ideia de mundo que acolha novas possibilidades de existir. Mulheres e negros passam a questionar seu papel na sociedade, outras formas de afeto e sexualidade são colocadas em evidência, a globalização reduz distâncias e os fluxos migratórios constroem relações de entrelaçamentos culturais em uma velocidade cada vez maior. Identidades em trânsito, efêmeras e antropofágicas. Se desenham, assim, alguns pontos centrais na prática contracultural: a

mudança de perspectiva trazida pela crise dessas identidades, a ideia de coletivização proposta pelas comunidades alternativas e pela mobilização massiva em protestos e manifestações, a consciência da liberdade como ação e engajamento e o protagonismo do corpo, que se desdobra em fisicalização do discurso político e performance artística e cotidiana dos ideais defendidos por essa geração.

2. CONTEXTOS POLÍTICOS

2.1. A nova esquerda

As origens da divisão política entre esquerda e direita datam da Revolução Francesa (1789-1815). Naquele contexto, os Girondinos que eram compostos em sua maioria por uma burguesia provincial e eram considerados mais moderados, se sentaram do lado direito da Assembleia Nacional Constituinte. Do outro lado, os Jacobinos de Robespierre (1758-1794) ala mais radical da revolução, que ocupava o lado esquerdo. Nessa conjuntura havia ainda os Cordeliers de Danton (1759-1794), compostos em sua maioria por pequenos artesãos, porém sem grande destaque na polarização entre esquerda e direita que surgia naquele momento. No século XIX, após diversas execuções e o fim da Revolução que é considerada por alguns historiadores o marco inaugural da idade moderna, acontece a radicalização ideológica de ambos os lados do espectro político, na direita com as ideias de Donoso Cortez²⁵ (1809-1853) e Charles Maurras²⁶ (1868-1952) e na esquerda com as proposições de Marx (1818-1883) e Bakunin²⁷ (1814-1876). Nesse momento, o termo esquerda passou a ser compreendido como um sinônimo de comunismo e a direita passou a representar ideologias conservadoras ligadas a uma política econômica liberal, capitalista.

Após a Revolução Russa em 1918, foi criada a Terceira Internacional, ou apenas Internacional Comunista (1919-1943), com o objetivo de fomentar os processos revolucionários em diversos países do mundo e conduzir à formação de ditaduras do proletariado, o estabelecimento do socialismo e a transição para o comunismo. Com a morte de Lenin (1870-1924) e a derrota dos processos revolucionários pela Europa entre os anos de 1919 e 1923, Stalin (1878-1953) chega ao poder, propondo o fortalecimento interna da URSS, na proposição do “socialismo em um único país”. Inicia-se aí um processo de centralização do poder cada vez maior na mão de poucos que compunham a cúpula do partido, bem como, a perseguição, exílio e execução de adversários políticos, como Trotsky (1879-1940) que juntamente com Lenin e

²⁵ Juan Donoso Cortez foi um filósofo, parlamentar e diplomata espanhol foi um importante defensor da monarquia liberal na Espanha, abraçando os princípios do liberalismo sob a influência de Rousseau.

²⁶ Charles-Marie-Photius Maurras foi um político e crítico francês, importante nome do conservadorismo francês e da Action Française, movimento monarquista, antiparlamentarista e contrarrevolucionário.

²⁷ Mikhail Alexandrovich Bakunin foi um revolucionário anarquista russo, tendo estudado em Moscou e em Paris, onde conheceu Marx, tendo nos anos seguintes participado das articulações revolucionárias na Europa Ocidental e na Rússia czarista.

Christian Rakovski (1873-1941) havia conduzido o I Congresso Internacional em 1919. Internacionalmente diversos líderes e teóricos políticos se opuseram as ideias stalinistas e à condução do processo revolucionário na Rússia e no resto do mundo. Isso termina por levar a uma desilusão cada vez maior com o Partido Comunista e a proposição de novas abordagens para o processo revolucionário, é o caso do trotskismo, as ideias da revolução cubana e do maoísmo na China.

Nas artes, o marxismo cultural e as ideias do realismo socialista causaram revolta e a perseguição de artistas em diversos países do mundo, como foi o caso de Brecht, que sendo um dos principais nomes do teatro político de esquerda, permaneceu nos EUA após o fim do nazismo e quando o macarthismo²⁸ e a caça aos comunistas se intensificou na terra da liberdade, decide voltar para a Alemanha comunista (DDR – Deutsche Demokratische Republik), mesmo tendo recebido convites para trabalhar e viver em Moscou. Toda arte conceitual era proibida e as produções artísticas deveriam falar do povo e construir a imagem de heróis positivos. No Brasil, um exemplo disso foi a literatura de Jorge Amado e as obras ligadas ao modernismo da década de 1920 e 1930.

Hall analisou a conjuntura que no final da década de 1950 gerou na Inglaterra a chamada Nova Esquerda (New Left), momento especialmente ligada a dois acontecimentos, primeiro à invasão do Canal de Suez por tropas francesas, britânicas e israelenses em outubro de 1956 e em novembro do mesmo ano, os tanques soviéticos que silenciaram de maneira brutal a Revolução Húngara. A proximidade dos dois eventos evidenciou a violência latente nos dois sistemas políticos que dominavam o cenário internacional naquele momento, o imperialismo ocidental e o stalinismo. A nova esquerda buscou então construir um terceiro espaço político entre o que Hall chamou de “duas metáforas”: “seu surgimento significou para as pessoas de esquerda da minha geração o fim dos silêncios impostos e dos impasses políticos da Guerra Fria e a possibilidade de um avanço em um novo projeto socialista²⁹ (HALL, 2010, sem página,

²⁸ Macarthismo é o termo utilizado para descrever a política estadunidense encabeçada pelo senador Joseph McCarthy contra comunistas e simpatizantes. O processo se iniciou no final da década de 1940 e se estendeu até 1957, passando por momento de extrema paranoia e acusação muitas vezes infundadas de traição e conspiração contra o estado. Diversos artistas foram presos ou deportados neste período, como foi o caso de Brecht e Charlie Chaplin.

²⁹ The New Left came into existence in the aftermath of these two events. It attempted to define a third political space somewhere between these two metaphors. Its rise signified for people on the left in my generation the end of the imposed silences and political impasses of the Cold War, and the possibility of a breakthrough into a new socialist project.

tradução nossa). Na França, Jean-Paul Sartre e outros intelectuais deixaram as fileiras do Partido Comunista e na Inglaterra intelectuais de esquerda ligados aos estudos culturais (*Cultural Studies*) iniciaram duas publicações a *University and Left Review* e a *New Reasoner*, que na década de 1960 se tornou a *New Left Review*, tendo Hall como um dos fundadores e principal colaborador.

Fortemente orientados ao pacifismo, esses grupos se organizavam contra à Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN, estabelecida em 1949) e às ideias do Pacto de Varsóvia (1955), aliança militar entre a URSS e sete das repúblicas socialista do Bloco Oriental da Europa Central e Oriental. Nos Estados Unidos as ideias da nova esquerda vão ser a base para grupos como o *Student Nonviolent Co-ordinating Committee* (SNCC) e o *Students for Democratic Society* (SDS) importantes na mobilização estudantil na luta pelos direitos civis, que se articulava diretamente com o movimento negro no sul do país, tendo como marcos históricos atos como o *Boicote aos ônibus de Montgomery*, liderado por Martin Luther King entre 1955 e 1956. Na década de 1960 as ideias se espalharam por diversos estados com protestos não violentos, como os *sit-ins* em praças de alimentação e em grandes manifestações. Soma-se a esse processo, o impacto na esquerda estadunidense causado pela Revolução Cubana (1959), que era noticiada como uma revolução popular, interracial e produzida por uma juventude disposta a construir uma alternativa à desilusão e ao vazio ideológico deixado pelo isolamento e a burocratização da proposta soviética. “Esse imaginário moral e político alternativo conferiu credibilidade ao status de Havana como líder do Terceiro Mundo e chamou a atenção global para o modelo revolucionário de Cuba em um novo pensamento sobre identidade e cultura pós-coloniais”³⁰ (GRONBECK-TEDESCO, 2008, p. 1, tradução nossa).

Lynd em sua análise sobre a nova esquerda estadunidense, propôs que: “O elemento mais característico do pensamento da Nova Esquerda é o compromisso existencial com a ação, sabendo que a consequência da ação nunca pode ser totalmente prevista”³¹ (LYND, 1969, p. 1, tradução nossa). Dessa forma eles se conectam diretamente com os protestos, propondo uma ideia de revolução diferente da empreendida na Rússia. Nos EUA essa nova esquerda

³⁰ This alternative moral and political imaginary lent authority to Havana’s status as leader of the Third World and drew global attention to Cuba’s revolutionary model in new thinking on post-colonial identity and culture.

³¹ The single most characteristic element in the thought-world of the New Left is the existential commitment to action, in the knowledge that the consequence of action can never be fully predicted; this commitment has survived all changes in political fashion. More concretely, the members of the New Left condemn existing American society as "corporate liberalism," and seek to replace it with "participatory democracy".

condenava o “liberalismo corporativo” da sociedade americana e buscava substituí-lo por uma “democracia participativa” (LYND, 1969).

A nova esquerda pode fornecer as bases políticas para muitas das ideias empreendidas pelos grupos que se ligaram à contracultura, importante pergunta a ser feita seria em que pontos as ideias da *New Left* se conectam com as ideias da contracultura e em que pontos elas se distanciam? Não há, todavia, uma resposta única pois, assim como existem diversas contraculturas, ligadas a contextos nacionais e conjunturas, também existiram diversos movimentos de reflexão crítica e proposição de novos caminhos para a esquerda. Nessa perspectiva compreendo que a contracultura se constitui como um momento, marcando mais do que um movimento unificado, um período em que diversas manifestações foram desenvolvidas em nível internacional, especialmente no campo das artes e da cultura. Na cultura foi grande a pressão e diversas as propostas articuladas por esses grupos, muitas delas era associadas à chamada política das identidades, da qual falaremos mais à frente. Compreendemos que o movimento dos direitos civis nos EUA, mesmo tendo ocorrido neste momento, não compõem o escopo da contracultura, porém influenciam diretamente as discussões e propostas políticas de grupos contraculturais. Interessa-nos especialmente as estratégias utilizadas durante os movimentos pelos direitos civis, especialmente a performatividade aplicada aos protestos, e as temáticas exploradas na discussão de gênero e raça.

2.1.1. As esquerdas no Brasil

As rupturas da esquerda brasileira estão ligadas a uma pergunta básica: qual a concepção de revolução no Brasil? O Partido Comunista Brasileiro³² (PCB) foi fundado em 1922 na esteira da Revolução Russa, e trouxe do Partido Comunista Russo uma visão reformista de revolução. Essa perspectiva considerava que antes que houvesse a revolução socialista era primeiro necessário que o capitalismo chegasse a sua fase industrial, desenvolvendo as estruturas de produção de maneira a viabilizar a revolução do proletariado, considerando o modelo pensado por Marx para a Europa. Essa perspectiva aplicada por Lenin foi adotada no Brasil, produzindo

³² Em sua fundação em 1922, o partido foi chamado de Partido Comunista do Brasil e a sigla PCB, porém no início da década de 1960, com a perspectiva de legalização, o partido muda de nome para Partido Comunista Brasileiro, como forma de enfatizar o caráter nacional da legenda.

um PCB que entendia como necessário o fortalecimento da burguesia, como uma etapa para a revolução, o que justifica o apoio de líderes comunistas como Carlos Prestes (1898-1990) ao segundo governo Vargas (1951-1954).

Ainda sobre a história do PCB, em 1962 em meio a divergências ideológicas, especialmente relacionadas aos caminhos da política soviética após a morte de Stalin, um grupo se desvinculou do PCB e formou um novo partido adotando o nome Partido Comunista do Brasil, com a sigla Pcdob. O Pcdob tentou conseguir sua legitimação, primeiro pela Rússia e depois por Cuba, em ambos os casos sem sucesso, alinhando então sua política ao Partido Comunista Chinês, que defendia a ideia de *guerrilha popular prolongada*. Nessa estratégia uma guerrilha rural deveria cercar as cidades e forçar a instituição de uma república socialista. Esse movimento, também conhecido como vanguardismo, no qual um pequeno grupo assume a frente revolucionária, sem o apoio de uma grande parte da população, se manifestou na iniciativa da *Guerrilha do Araguaia*, processo empreendido entre 1970 e 1973.

As rupturas na esquerda, não apenas em contexto brasileiro, mas também internacionalmente, estavam ligadas a essa divergência e à proposição de outros modelos revolucionários. O modelo leninista que foi empregado na Rússia baseava-se na ideia de centralismo democrático, em que as propostas deviam ser discutidas coletivamente e depois de aprovadas, adotadas de maneira geral. Com o desenvolvimento do estado soviético, as decisões começam a se tornar cada vez mais centrais e cada vez menos democráticas. A perspectiva de revolução foi uma delas, especialmente a partir do “socialismo em um único país”. Outros se alinharam a perspectiva trotskista que propunha a revolução permanente, processo em que por meio da instituição de uma ditadura do proletariado seria possível empreender mudanças profundas na sociedade evoluindo de uma sociedade feudal para uma etapa industrial, sem a necessidade de uma revolução burguesa. A disputa pelo poder na Rússia após a morte de Lenin em 1924 foi vencida por Stalin, que consolidou sua política de estado e perseguiu fortemente opositores. Trotsky que havia fugido para o exílio, terminou por ser assassinado em sua casa no México em 1940.

A esquerda dessa forma possui diversas vertentes teóricas e nacionais, cada uma delas com uma concepção de revolução e metodologias específicas. A antropóloga Ruth Cardoso, ao analisar os movimentos sociais na América Latina e seu contexto na década de 1970, pontuou que nesse momento, “as revisões do marxismo estavam despertando um grande interesse.

Consumia-se avidamente Althusser e as releituras de Gramsci, procurando compatibilizar o marxismo com as ilusões, e depois com as desilusões de 1968” (CARDOSO, 1987). Compreender essas mudanças e as filiações entre os partidos é importante na compreensão dos processos políticos em curso no Brasil, além de explicar a fragmentação e em muitos momentos fragilização dos movimentos à esquerda do espectro político, mesmo em meio a uma luta comum contra o militarismo e as pautas conservadoras e neoliberais. Outra herança da tradição russa para o Partido Comunista do Brasil é uma dificuldade na discussão das pautas identitárias. Os comitês e dirigentes do partido estavam muito comprometidos com uma ideia de proletariado operário e com a causa camponesa, porém não compreendiam as demandas de uma juventude urbana. A representatividade de mulheres e negros era baixa e até os dias de hoje, alas mais conservadoras resistem a discussão de gênero, justificando em muitos momentos posturas machistas, homofóbicas e racistas, sob o pretexto de fortalecimento da luta comunista e depois da revolução do proletariado, a oportunidade histórica para lidar com as identidades. Esses traços de uma moral burguesa vão ser ainda decisivos na visão que os membros do Partido Comunista do Brasil vão ter sobre os movimentos de contracultura e sua negação desses grupos como forma de arte e cultura relevantes para a sociedade na década de 1960.

Dunn chama atenção para como as manifestações contraculturais foram compreendidas de maneira diferente pelas esquerdas latino-americanas. Em contextos como o uruguaio e entre os peronistas de esquerda na Argentina, o rock era compreendido como uma forma de acessar e mobilizar as juventudes na luta por transformações sociais, uma revolta de caráter urbano. Por outro lado, em Cuba o rock foi banido das rádios em determinados momentos, sob a justificativa de americanização da cultura nacional, bem como acusações de que as produções contraculturais representavam um estímulo à autogratificação, excessos e uma ênfase em transgressão incompatível com a mentalidade de disciplina e sacrifício pessoal socialista. Ainda segundo Dunn, entrevistas sugerem que “milhares de jovens, incluindo "hippies, de cabelos compridos e descontentes", foram enviados para fazendas e acampamentos, onde se dedicavam ao trabalho manual e participavam de sessões obrigatórias de reeducação”³³ (DUNN, 2016, p. 12, tradução nossa).

³³ Moore cites one interview that suggests that thousands of young men, including “hippies, long-haired ones, malcontents,” were sent to farms and camps, where they engaged in manual labor and attended compulsory reeducation sessions.

2.2. O movimento dos direitos civis nos EUA

A contracultura como compreendemos hoje tem suas origens na década de 1950, especialmente ligada ao movimento dos direitos civis americanos. Este, por sua vez, tem como primeiro movimento os atos de insurgência da população negra estadunidense. Esses protestos e a movimentação política advinda da força popular intensificaram os processos de revolta contra a segregação racial nos EUA.

Em 1865 a escravidão é abolida nos EUA, após os conflitos entre os estados abolicionistas do Norte e os estados escravocratas do Sul na chamada *Guerra de Secessão* (1861-1865). Porém, como o fim da escravidão legal foram criadas formas de segregação nos anos seguintes, processo esse que teve como marco uma decisão da suprema corte de 1896, o caso *Plessy v. Ferguson* que tornava legal a segregação racial. Este foi início da chamada doutrina “*Separate but equal*” que instituía que negros e brancos usariam serviços separados, mas com a mesma qualidade. Dessa forma, o transporte público, serviços de saúde, escolas, banheiros e bebedouros eram segregados em 11 estados ao sul dos EUA, os chamados estados confederados. (KUNFALVI, 2014).

Essa situação se estendeu até a década de 1950, com forte resistência de movimentos negros que denunciavam a todo momento a precariedade dos serviços destinados a negros e o processo de exclusão de pessoas de cor em processos básicos da vida social como o voto. A situação muda com o caso *Brown v. Board of Education*, julgado pela Suprema Corte em 1954, ele foi fundamental ao declarar que a segregação de alunos em escolas para brancos e escolas para negros era inconstitucional em todos os estados da nação.

Este caso abre um precedente jurídico e permite que diversos outros tribunais decidissem a favor da população negra. Apesar da decisão judicial, a segregação não desapareceu e diversos políticos se recusaram a cumprir a lei, fomentando ações civis que mantinham a separação. Isso inicia uma série de protestos e dá força às iniciativas dos movimentos negros. Esse é o momento em que a desobediência civil passa a ser uma opção não violenta de enfrentamento a um estado injusto.

Este foi o caso da estudante Claudette Colvin (1939 -), jovem negra de 16 anos, que em 1955 se recusou a ceder seu banco para uma pessoa branca em um ônibus na cidade de Montgomery, no estado do Alabama. Nove meses após esse incidente a desobediência se

repetiu quando Rosa Park (1913-2005), não se levantou de seu banco em um ônibus na mesma cidade e foi presa por isso. Rosa Park se tornou um símbolo da luta por igualdade, liderando um boicote ao sistema de ônibus da cidade de Montgomery, que só terminou após nova decisão da suprema corte determinando a inconstitucionalidade da segregação no transporte público. A ativista juntamente com o pastor da igreja batista Martin Luther King Jr (1929-1968) e outros importantes nomes do movimento lideraram atos e mobilizações por todo o país.

O maior desses atos foi a Marcha em Washington por Trabalho e Liberdade em 28 de agosto de 1963. Neste dia, em frente ao Lincoln Memorial, Martin Luther King proferiu o discurso que ficou conhecido como “I have a dream”, no qual durante 16 minutos ele falou de maneira eloquente para cerca de 250 mil manifestantes. Ao denunciar a segregação e declarar a crença em uma nação com direitos iguais, na qual brancos e negros pudessem viver e prosperar de mão dadas, ele reafirma a estratégia pacifista do movimento e fala da necessidade de ações concretas em favor da mudança da realidade.

Cem anos depois, o negro ainda está definhando nos cantos da sociedade americana e se encontra exilado em sua própria terra. E por isso viemos aqui hoje para dramatizar uma condição vergonhosa. [...] No processo de conquista de nosso lugar de direito, não devemos ser culpados de atos ilícitos. Não procuremos satisfazer nossa sede de liberdade bebendo da taça da amargura e do ódio. Devemos conduzir nossa luta para sempre no plano elevado da dignidade e da disciplina. Não devemos permitir que nosso protesto criativo degenere em violência física. Mais e mais uma vez, devemos nos elevar às alturas majestosas do encontro da força física com a força da alma³⁴ (I have a dream, 1963, tradução nossa)³⁵.

Martin Luther King foi assassinado no balcão do quarto de hotel em que estava hospedado na cidade de Memphis no dia 04 de abril de 1968. O povo preto estadunidense entende que a liberdade, em um país que usava e ainda usa essa palavra de maneira tão frequente, não era um direito assegurado a eles e precisava ser conquistada, performada nas ruas. Os grandes e pequenos atos públicos foram uma das formas encontradas nessa batalha, que se estendeu para tribunais e perpassou o cenário político do país por muitos anos.

³⁴ One hundred years later, the Negro is still languished in the corners of American society and finds himself an exile in his own land. And so we've come here today to dramatize a shameful condition. [...] In the process of gaining our rightful place, we must not be guilty of wrongful deeds. Let us not seek to satisfy our thirst for freedom by drinking from the cup of bitterness and hatred. We must forever conduct our struggle on the high plane of dignity and discipline. We must not allow our creative protest to degenerate into physical violence. Again and again, we must rise to the majestic heights of meeting physical force with soul force.

³⁵ A gravação em áudio do discurso na íntegra com transcrição está disponível no site: <https://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihaveadream.htm> acesso em 19/07/2022.

A maior parte da resistência foi feita de maneira pacífica, mas vale aqui ressaltar o papel ativo de grupos como os Panteras Negras, fundado em 1966 pelos universitários negros Huey Newton (1942-1989) e Bobby Seale (1936 -). O grupo foi organizado com o propósito de combater a violência policial de motivações racistas, cada vez mais presentes em atos e manifestações. Eles tinham como perspectiva ideológica a autodefesa armada, especialmente no enfrentamento a força opressiva do estado e de grupo supremacistas brancos como a Ku Kux Klan³⁶.

O movimento pelos direitos civis nos EUA, se utilizou em muitos momentos de estratégias de desobediência civil. Essas práticas consistem em protestos pacíficos em que os manifestantes se recusam a cumprir leis e normas aplicadas pelo governo, por as considerarem injustas. O conceito foi formulado originalmente por Henry David Thoreau (1817-1862), filósofo e poeta abolicionista que escreveu em 1849 um ensaio chamado *Resistance to Civil Government* também conhecido como *On the Duty of Civil Disobedience*. As ideias de Thoreau influenciaram fortemente os membros da chamada geração *Beat*, bem como toda a contracultura americana. Trazendo fundamentalmente uma ideia de que é importante se rebelar contra leis injustas e que para além disso *a liberdade é uma luta constante*, como bem diz o título do livro de 2018, da filósofa e Pantera Negra Angela Davis (1944-). Haja visto que ainda presenciamos casos de violência policial contra a população negra, nos EUA, no Brasil e em diversos outros países.

O anseio de populações historicamente oprimidas se ampliou ao longo da década de 1960, com o crescimento do movimento feminista. As mulheres foram às ruas em busca do direito ao controle de seus corpos, direito esse muitas vezes negado inclusive na atualidade. Importante mencionar a revolução causada pela criação da pílula anticoncepcional na liberdade sexual das mulheres, mas que o movimento também marchava por respeito a sua força de trabalho, pelo fim de estruturas patriarcais que tinham respaldo legal, pelo direito ao prazer e especialmente pela igualdade de direitos³⁷.

Para concluir esse recorte do contexto estadunidense, acrescento nesta constelação de movimentos a luta dos homossexuais, que teve seu marco no ano de 1969 com a Revolta de

³⁶ Grupo de extrema direita estadunidense que defendia a supremacia branca, o nacionalismo branco e o antissemitismo, promovendo atentados em diversas cidades.

³⁷ Para mais informações sobre o movimento feminista no contexto dos direitos civis americanos ver os escritos de Angela Davis, especialmente o livro *Women, Race & Class* de 1983.

Stonewall. O Stonewall Inn era um clube gay localizado no bairro de Greenwich Village na cidade de Nova York. Bares como este eram constantemente atacados pela polícia da cidade, mesmo com a decisão de 1966 que declarava que pessoas suspeitas ou abertamente gays poderiam ser servidas nesses estabelecimentos. Seguiu, porém, a proibição a comportamentos homossexuais em público: dar as mãos, beijos ou danças com parceiros do mesmo sexo.

Muitos desses estabelecimentos pagavam a policiais corruptos para serem avisados sobre as operações que seriam conduzidas, assim eles conseguiam se preparar e escapar da truculência policial (DUBERMAN, 1993). Mesmo assim, a repressão e perseguição eram constantes. Ser lésbica, gay, bissexual, travesti ou uma pessoa transgênero, não só era crime, como também era uma patologia descrita nos livros de psiquiatria. A homoafetividade só foi retirada da lista de doenças psiquiátricas da Organização Mundial da Saúde em 17 de maio de 1990 (LAURENTI, 2005).

Na noite de 28 de junho de 1969, a força policial da cidade de Nova York invade sem aviso o bar na Christopher Street e de maneira truculenta tenta fechar o Stonewall Inn. As violências foram muitas, como quando policiais femininas conduziram Drag Queens e Crossdressers aos banheiros para verificar o sexo biológico daquelas pessoas. Usar roupas do sexo oposto era uma violação do estatuto estadual de roupas apropriadas ao gênero.

Apesar da truculência com que a polícia tratou todos os frequentadores, eles não se dispersaram e, desobedecendo às ordens, seguiram nas ruas. Vizinhos e clientes de outros bares se juntaram à massa nas ruas, se recusando a ir para casa. A repressão foi violenta. Isso inicia uma sequência de seis dias de revolta, com um número maior de manifestantes dia após dia. A rebelião de Stonewall não foi a primeira vez que gays e lésbicas reagiram aos ataques abusivos da polícia. Porém, ele foi o primeiro a gerar uma consistente organização política e nos anos seguintes assumiu o status de celebração. As condições históricas e o lugar em que os protestos tomaram lugar são fundamentais para que o acontecimento se constituísse como um marco na luta por direitos da comunidade LGBT em todo o mundo (ARMSTRONG; CRAGE, 2015).

Memórias coletivas são "imagens do passado" que os grupos sociais selecionam, reproduzem e comemoram através de "um conjunto particular de práticas". Como Wagner-Pacifi argumenta, as memórias coletivas nunca são "sem forma". [...] O fator de corporificação é o que todas as memórias coletivas compartilham". Como a memória é corporificada varia dentro e entre as

sociedades. Portadores de memória podem incluir livros, estátuas, memoriais, ou desfiles³⁸ (ARMSTRONG; CRAGE, 2015, tradução nossa).

Stonewall se constituiu como uma memória coletiva a ser re-performada. Corpos em protesto e em celebração. A data se tornou um marco da luta pela libertação dessa população como um ritual a ser repetido anualmente em diversas cidades dos Estados Unidos e ao redor do mundo. As paradas do orgulho LGBTQIA+, que começaram como uma grande rebelião, são a fisicalização (*embodiment*) da liberdade de gênero dessa população.

2.3. Os automóveis ardem em chamas: Um paralelo entre o maio de 1968 no Rio e em Paris

No início de março de 1968, os protestos em Paris se iniciaram após estudantes ocuparem o prédio da administração da Universidade de Nanterre. Entre as reivindicações estavam o fim de regras conservadoras, como a separação dos estudantes por gêneros nos alojamentos, mas também a insegurança com relação ao mercado de trabalho, insatisfação com o governo de Charles De Gaulle (1890-1970) e demandas pela mudança no sistema educacional francês. A repressão policial foi violenta, o que não encerrou os protestos, que seguiram durante os meses de março e abril. Em maio, os alunos da Universidade de Sorbonne, a maior do país, se uniram aos estudantes de Nanterre em protestos cada vez maiores. Também os trabalhadores ligados a sindicatos operários e movimentos de esquerda se juntaram à luta por trabalho e melhores condições de produção. A resposta do estado seguia violenta e a cidade foi tomada por protestos e greves. As manifestações em Nanterre guardavam em seu cerne a revolta dessa juventude contra todo o conservadorismo de seus pais e cresceram reunindo diversas causas e grupos. Em maio, o palco para a revolução estava montado “com 10 milhões de operários em greve, a cidade sitiada, barricadas no Quartier Latin e o poder em xeque” (ZAPPA; SOTO, 2018, p. 17).

Mas o que me fascina, desde o início desse movimento era a necessidade que todos sentiam de se falar. As pessoas em geral desciam às ruas, não apenas os estudantes. Havia uma mistura social rara, uma necessidade de discutir, de reinventar o mundo, um desejo de liberdade, uma explosão. [...] Lembro-me de uma jovem estudante tentando conversar com os operários através de uma grade; havia uma necessidade de compartilhar um desejo meio louco de mudar o mundo (BARBEY; MORAES, 2018, p. 128).

³⁸ Collective memories are “images of the past” that social groups select, reproduce and commemorate through “particular set of practices”. As Wagner-Pacifici argues, collective memories are “never formless. [...] The fact of embodiment is what all collective memories share.” How memory is embodied varies within and between societies. Carriers of memory may include books, statues, memorials, or parades.

4. Paris maio de 1968, fotografia de Bruno Barbey.



Fonte: BARBEY; MORAES, 2018, p. 114.

Somavam-se a esses ideais um movimento internacional de revolução cultural, que se levantava não só contra as ideias da geração anterior, mas também contra a guerra e os regimes autoritários no mundo inteiro. Em janeiro de 1968 o mundo contemplava as reformas libertárias da chamada Primavera de Praga e em fevereiro grandes manifestações contra a *Guerra do Vietnã* tomaram as ruas de Berlim. Diversos outros movimentos amplificavam as vozes dessa juventude que queria liberdade e estava disposta a lutar por isso.

O historiador estadunidense Theodore Roszak em seu *The making of a counterculture* (1969), chamou atenção para o conflito de gerações que, apesar de ser uma constante na história, parece ter se exacerbado e adentrado o cenário político da década de 1960 em diversos países do mundo. Essa juventude que em Paris teve o apoio dos sindicatos, especialmente durante as greves gerais do Maio de 1968, terminou por se ver isolada em seus ideais, encontrando uma esquerda passiva ou ainda alinhada com os poderes institucionais. Foi o caso do Partido Comunista francês e da Confederação Geral do Trabalho (CGT - Confédération Générale du Travail) que foram coniventes com as ações do presidente Charles de Gaulle para finalizar as greves e desmobilizar as manifestações (ROSZAK, 1969).

Herdeiros de um legado institucionalizado da esquerda, os jovens radicais da Europa ainda tendem a se ver como os campeões "do povo" (ou seja, da classe trabalhadora) contra a opressão da burguesia (ou seja, na maioria dos casos, de

seus próprios pais). Assim, eles tentam corajosamente se adaptar aos padrões familiares do passado. Eles se aproximam automaticamente ao longo de linhas ideológicas honradas pelo tempo para encontrar aliados - dos trabalhadores, dos sindicatos, dos partidos de esquerda... apenas para descobrir que estas alianças esperadas estranhamente não se concretizam e que se mantêm sozinhos e isolados, uma vanguarda sem seguidores³⁹ (ROSZAK, 1969, p. 2).

Os jovens que representavam a contracultura no mundo terminaram por ser considerados anarquistas demais por alas mais conservadoras da esquerda. Esquerda essa que em países como Itália e Alemanha estava alinhada com o governo e que na França, foi conivente às ações que desmobilizaram as greves e rebeliões. Esse movimento aconteceu também no Brasil, onde o Partido Comunista, se posicionou de maneira contrária aos métodos utilizados por essa juventude. O chamado “partidão” que seguia uma perspectiva ortodoxa, alinhada ao stalinismo, descredibilizava a chamada cultura do desbunde enquanto ação política, acreditando que após a derrota das guerrilhas urbanas e rurais no final da década de 1960, cabia agora esperar pelo momento e pela forma corretas de enfrentar os militares.

5. Manifestação em Paris fotografada por Bruno Barbey e manifestação nas ruas do Rio de Janeiro fotografada por Pedro de Moraes.



Fonte: BARBEY; MORAES, 2018, p. 48.

Ana Cecília Martins e Cristianne Rodrigues, ao comentar a atuação dos fotógrafos Bruno Barbey em Paris e Pedro de Moraes no Rio de Janeiro, apresentam alguns pontos

³⁹ The heirs of an institutionalized left-wing legacy, the young radicals of Europe still tend to see themselves as the champions “of the people” (meaning the working class) against the oppression of the bourgeoisie (meaning, in most cases, their own parents). Accordingly, they try valiantly to adapt themselves to the familiar patterns of the past. They reach out automatically along time-honored ideological lines to find allies - to the workers, the trade unions, the parties of the left... only to discover that these expected alliances strangely fail to materialize and that they stand alone and isolated, a vanguard without a following.

fundamentais para pensarmos os diferentes contextos de mobilização em um paralelo entre França e Brasil:

Bruno e Pedro, no entanto, atuavam em contextos e condições muito distintos: o primeiro, em uma velha república, com uma democracia solidamente conquistada ao longo dos séculos e que via a insurgência da juventude como resposta a uma tradição conservadora; o segundo, em plena ditadura militar, instalada quatro anos antes numa frágil nação republicana do então Terceiro Mundo, onde estudantes travavam uma guerra contra o regime, suas políticas antidemocráticas e violentas, às vésperas do período mais dramático da repressão (MARTINS; RODRIGUES *apud* BARBEY; MORAES, 2018, p. 11).

6. Fotografia da fachada da Sorbonne em Paris por Bruno Barbey e Câmara Municipal do Rio de Janeiro por Pedro Moraes.



Fonte: BARBEY; MORAES, 2018, p. 38.

Na primeira fotografia podemos ver a frase em francês “*defense d’interdire*”, inscrita na fachada da Sorbonne, frase que em português significa “é proibido proibir”. A segunda imagem é a foto de uma estudante em frente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, no dia seguinte à morte do estudante Edson Luís de Lima Souto. A frase foi adotada como palavra de ordem no Brasil, sendo também tema da música de mesmo nome de Caetano Veloso.

Edson Luís foi um estudante secundarista de 17 anos, que foi morto a tiros por um tenente da polícia militar carioca no dia 28 de março de 1968. A ação aconteceu durante resposta truculenta da polícia a protestos por melhoria da qualidade da comida servida no refeitório universitário, apelidado de Calabouço (BARBEY; MORAES, 2018). Este acontecimento foi o estopim de uma série de manifestações que começaram no dia seguinte, após o enterro do secundarista e depois disso houve um ano inteiro de atos e mobilizações.

No Brasil, os jovens foram às ruas contra a ditadura, se levantando contra os abusos de poder do regime militar, que havia sido implementado há 4 anos, figurando ainda na cabeça de muitos como um período curto de transição e que logo a democracia seria retomada. O jogo político se acirrava e as dicotomias se ampliavam. Sempre importante lembrar que o regime civil-militar contava com apoio de uma parcela significativa da população, que também havia tomado as ruas em 1964, com eventos como a *Marcha da família com Deus pela liberdade* e com diversos grupos paramilitares, como o *Comando de caça aos comunistas*.

7. Confronto com a polícia durante as manifestações no Rio de Janeiro por Pedro Moraes e em Paris por Bruno Barbey.



Fonte: BARBEY; MORAES, 2018, p. 38.

O militarismo presente no Brasil de 1968 era um eco do militarismo estadunidense, tendo o governo dos EUA financiado e apoiado ditaduras em diversos países sul-americanos, em seu projeto anticomunista. Este militarismo trazia a ideia de ordem, hierarquia, poder, além de uma postura higienista, que buscava não só o controle das instituições por meio da força, mas também o controle dos corpos por meio da moralidade. Corpos esses que deveriam seguir padrões estabelecidos, sejam eles no serviço militar obrigatório, seja na sociedade, se mantendo funcionais e longe dos perigosos delírios comunistas, que poderiam destruir a nação.

8. Protesto nas ruas de Paris em 1968 por Bruno Barbey.



Fonte: BARBEY; MORAES, 2018, p. 54.

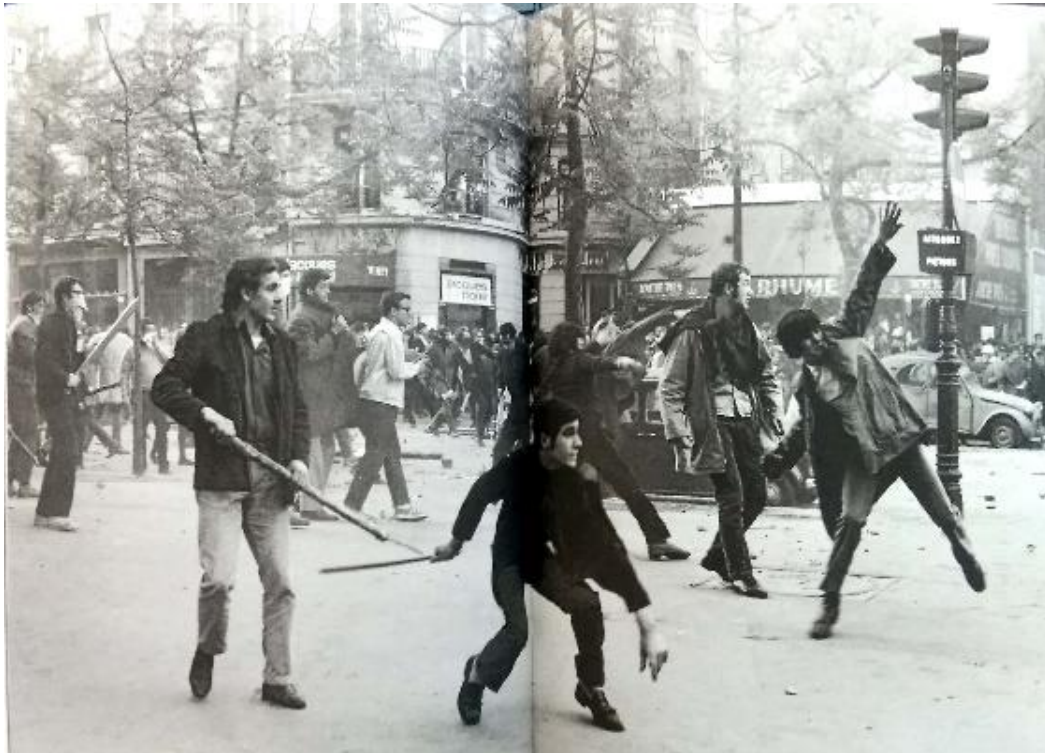
Já os estudantes tinham ares anárquicos, desejando, acima de tudo, desejar. Uma juventude que não queria mais ser espectadora dos processos históricos, se levantando contra todas as normas e instituições. Se levantavam contra a indústria de massa, e contra o domínio do capital sobre seus corpos e cotidianos, ao mesmo tempo em que se opunham ao regime comunista propagado pela URSS, bem como contra seus manuais e sua burocratização. Como no discurso proferido por Daniel Cohn-Bendit⁴⁰ (1945 -) na Sorbonne em 68: “A sociedade de consumo deve morrer de morte violenta. Queremos um mundo novo e original. Recusamos um mundo em que a garantia de não morrer de fome seja trocada pela certeza de morrer de tédio” (BARBEY; MORAES, 2018, p. 12).

Eles possuíam, assim, uma postura orientada à esquerda, na busca por igualdade de direitos e justiça social, sendo, porém, criticados e atacados tanto pelos movimentos de direita quanto por parte da esquerda, que se mantinha conservadora e que olhava com descrédito o movimento. Esses jovens queriam construir um mundo novo, sob a bandeira da liberdade e do amor, cantavam pelo mundo suas utopias, pichavam muros, levantavam faixas e iam à luta com as armas que tinham pela revolução política e cultural que vislumbravam. Os movimentos contraculturais escapavam às polarizações por meio do exercício da contradição, guiados pela ideia de que liberdades individuais deveriam se unir para lutar pelo seu direito à diferença.

⁴⁰ Daniel Cohn-Bendit foi um líder estudantil franco-alemão que se formou como publicitário e foi eleito como membro do parlamento europeu de 1994 a 2014, além de atuar politicamente em diversas instâncias com mandatos e através da militância.

Gritando “abaixo a ditadura” e querendo pôr abaixo não só os regimes autoritários, como também as ideias conservadoras de uma geração que já tinha tido seu tempo.

9. Coreografia da revolta: estudantes lançam pedras contra policiais em pleno boulevard Saint-Germain, fotografia de Bruno Barbey.



Fonte: BARBEY; MORAES, 2018, p. 92.

2.4. Liberdade como ação: O existencialismo sartreano e a contracultura.

Os tons anárquicos da contracultura brasileira estavam alinhados com as ideias dessa juventude em protesto da Europa. Pensando o ativismo e a prática política de maneira integrada às discussões do norte global. O marxismo e a prática política tal como pensado pelo existencialismo reverberava fortemente entre jovens, artistas e intelectuais brasileiros, que tinham acesso cada vez mais rápido à essas produções. Em artigo publicado nos EUA, Fernando Peixoto ao analisar a história do teatro na década de 1960, comenta que: “Por outro lado, vistos

em conjunto, o Arena e o Oficina estavam empenhados em construir uma consciência socialista entre as classes médias: havia mais Sartre do que Marx neles”⁴¹ (PEIXOTO, 1990).

O jornalista e filósofo por formação Luiz Carlos Maciel era o representante de uma parcela da imprensa que discutia em suas matérias a contracultura, especialmente na coluna *Underground* publicada semanalmente a partir de 1970 no jornal satírico *O Pasquim*. Chegando a ser chamado de o *guru da contracultura*, Maciel utilizava um tom mais sério e irônico, apresentando não só o que era produzido no país como também repercutindo as discussões de uma contracultura internacional. Importante mencionar que a coluna, encontrou resistência inclusive entre os representantes da esquerda dentro do *Pasquim*: “fiquei meio perplexo porque a esquerda, como já assinali, não gostava nada do tal de underground; achava um absurdo, uma irresponsabilidade, naquele momento histórico alguém desbundar. A direita também não gostava porque achava uma pouca-vergonha!” (MACIEL, 1996, p. 123).

Maciel atestou em muitos de seus textos a importância do existencialismo sartreano no discurso da contracultura, tendo inclusive escrito e publicado em 1967 um livro a respeito: *Sartre, vida e obra* (MACIEL, 1986[1967]). Ele defende que a contracultura se conecta com as ideias do filósofo francês em seu caráter prático e na compreensão do mundo por meio do exercício da liberdade como ação consciente e tomada de decisão, longe do pessimismo e quietismo muitas vezes atribuído ao existencialismo por seus opositores.

A essa noção, isto é, de uma subjetividade condicionada pela racionalidade instrumental, a contracultura associou uma outra da qual, ao invés do pessimismo em relação ao futuro da humanidade, resultou a esperança; ao invés de um destino inescapável, porquanto condicionado "desde fora", ofereceu a possibilidade, ainda que ínfima, de rompimento com a estrutura sobre a qual foi forjado o real. E o fez por intermédio de uma noção muito elementar, a de que o ser humano, a despeito de seus condicionamentos, é essencialmente livre; ele está, como disse Sartre, "condenado a ser livre" (CAPELLARI, 2007, p. 215).

Esta liberdade existencial, tal como foi proposta por Sartre, repercutiu não apenas nas produções artísticas do período, mas também na mobilização e articulação política dessa juventude. O próprio Sartre se juntou às manifestações do Maio de 68 e as ideias de projeto de vida e a necessidade de uma postura social revolucionária inspiraram e fundamentaram a

⁴¹ By contrast, seen together, the Arena and Oficina were engaged in building a socialist conscience among the middle classes: there was more Sartre than Marx in them.

mobilização de diversos grupos pelo mundo. Dessa forma cabe aqui uma contextualização da filosofia sartriana e dos principais conceitos ligados ao existencialismo proposto pelo francês.

Jean-Paul Sartre proferiu em 1946 uma conferência intitulada *O existencialismo é um humanismo*. Nela ele se propôs a explicar suas ideias sobre o existencialismo, especialmente aquelas que havia desenvolvido anos antes em sua obra *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica* (1943), respondendo às críticas de seus opositores. Em si, a conferência já foi um evento *cult*, sendo noticiada por toda Paris, com ingressos esgotados e tumulto na porta. De maneira muito didática ele contextualizou parte a parte seu posicionamento na filosofia existencialista.

Sartre se graduou em filosofia pela École Normale Supérieure (Escola Normal Superior de Paris) em 1929, conhecendo, ainda na graduação, Simone de Beauvoir (1908-1986), que foi sua companheira e importante colaboradora durante toda a vida. Após a conclusão de sua graduação, Sartre começa a ensinar em uma escola secundária, interrompendo esse processo para ir a Berlim se aprofundar na fenomenologia de Edmund Husserl⁴² (1859-1938) e no existencialismo de Karl Jaspers⁴³ (1883-1969) e Martin Heidegger⁴⁴ (1889-1976), além das obras do dinamarquês Søren Kierkegaard⁴⁵ (1813-1855). Essas ideias o conduzem à base de sua filosofia, que foi explorada e desenvolvida ao longo de seus primeiros escritos, como o romance *A náusea* (1938), sendo essa a sua primeira publicação, e seus estudos sobre a imaginação a partir da fenomenologia de Husserl: *A Imaginação* (1936), *Esboço para uma teoria das emoções* (1938) e *O Imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação* (1940).

Em 1939, Sartre foi convocado para servir nas forças francesas contra o avanço nazista, sendo preso em 1940 e libertado um ano depois. Durante seu tempo na prisão, ele se dedicou à leitura de *Ser e tempo* (1927) de Heidegger e a partir desse estudo e utilizando a fenomenologia de Husserl, ele propôs uma análise da ontologia, que é o ramo da filosofia, ligado a metafísica geral, que estuda o ser e a existência. Ela se dedicou a responder perguntas como: O que pode

⁴² Edmund Gustav Albrecht Husserl foi um filósofo e matemático alemão, fundador da escola da fenomenologia.

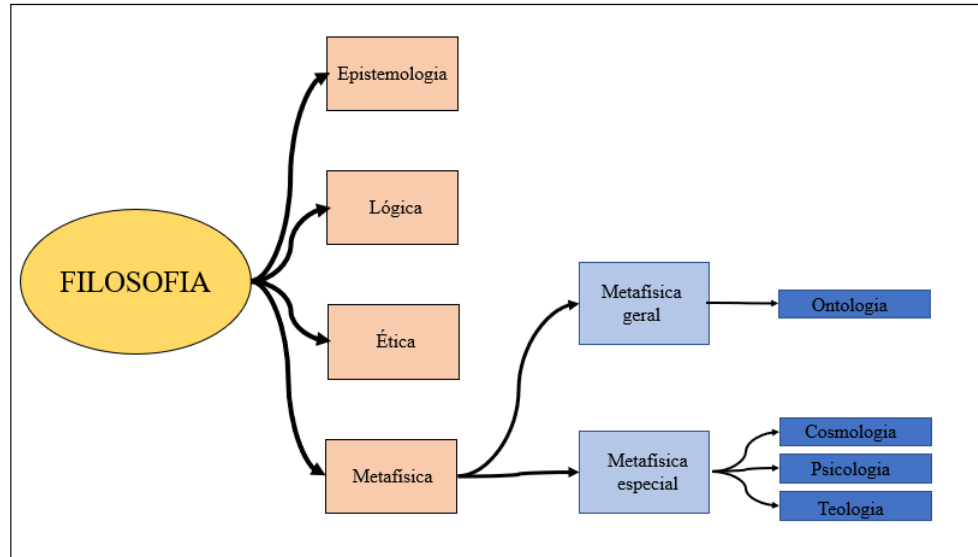
⁴³ Karl Theodor Jaspers foi um psiquiatra e filósofo suíço alemão que influenciou fortemente a teologia, a psiquiatria e a filosofia moderna.

⁴⁴ Martin Heidegger foi um filósofo, escritor, professor e reitor universitário alemão, pertenceu a fenomenologia e foi aluno de Husserl.

⁴⁵ Søren Aabye Kierkegaard foi um filósofo, teólogo, poeta e crítico social dinamarquês, amplamente considerado o primeiro filósofo existencialista.

ser considerado existência? O que significa ser? Quais entidades existem e por quê? Quais são os vários modos da existência?

10. Gráfico com a divisão dos ramos da filosofia.



A obra *O Ser e o Nada*, publicada em 1943, se ocupou dessas questões, dividindo em quatro partes suas mais de 700 páginas na edição original. Considerando a densidade do trabalho e as críticas que recebeu por sua defesa do existencialismo ateu, Sartre promoveu a conferência *O existencialismo é um humanismo*, buscando explicar sua posição e os paradigmas filosóficos a que havia estabelecido em trabalhos anteriores. O texto foi publicado e passou a se configurar como um guia sobre o existencialismo, influenciando diretamente toda uma geração de jovens nas décadas seguintes, especialmente na década de 1960.

A edição de 29 de outubro de 1945 do *Le Monde* anunciou uma conferência de Sartre intitulada “Existencialismo é um Humanismo”, na qual ele iria expor os princípios gerais da sua filosofia. O evento provocou extraordinária frisson nos meios cultos. “Tout Paris” afluiu para assisti-la. Tornou-se um sucesso cultural impressionante, pois provocou a atração de um espetáculo esportivo, com sua seqüela de tumultos, pescoções, cotoveladas e cadeiras quebradas. Sartre, ao ver aquele apinhado de gente chegou a imaginar que era uma manifestação dos comunistas contra ele. [...] Quando a conferência foi publicada integralmente em 1946, ela tornou-se o Catecismo do Existencialismo, servindo desde então como uma síntese das ideias essenciais de Sartre (GUEDES, 2022, p. 2)

Em um primeiro momento, ele apresentou as críticas que lhe são feitas pelos comunistas. Eles acusavam o existencialismo de incitar as pessoas a permanecerem no imobilismo do desespero. Por outro lado, os católicos acusavam o existencialismo de enfatizar a “ignomínia humana”, esquecendo de toda uma gama de elementos positivos na humanidade, além de

destituir o sentido de moral da vida ao retirar Deus do sistema, criando a ideia de que cada um pode fazer o que quiser. Ao apresentar uma distinção entre o existencialismo católico e o ateu, Sartre apresenta sua concepção de existencialismo.

O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1970, p. 10).

Para Sartre o idealismo vê a essência como instruções que determinam como um objeto ou ente devem ser. Esse projeto seria concebido antes da existência do objeto em si, determinando a priori o que ele é a função que deve exercer. Ele usa o exemplo de um corta-papel, que antes de ser fabricado foi planejado para ter determinadas características e servir a determinada função. O corta-papel existiu antes como ideia e depois como objeto físico. Nessa perspectiva os seres humanos também seriam concebidos a priori, tendo essa essência determinada antes de sua existência. Podemos pensar que em uma perspectiva religiosa, um ser superior nos concebeu para sermos algo, com um propósito pensando antes de nossa existência. Para o existencialismo, porém não existe um projeto anterior a existência, o homem existe primeiro como ser e depois como essência. Não existe algo a priori, primeiro existimos e a partir da nossa existência produzimos o modelo de ser humano que podemos chamar de essência.

Para o existencialismo ateu, não existe um deus que nos crie e dê sentido a nossa existência. Esse lugar está vazio. Dessa forma o homem existe e é forçado a lidar com o nada. Por meio do seu existir, ele constrói o projeto de ser humano que deseja e dessa forma constrói também um projeto de humanidade. Ao contrário da crítica feita pelos comunistas, o existencialismo não seria uma ideia imobilizadora, que leva as pessoas ao quietismo. Pelo contrário, ao destituir o ser humano de um Deus que o conceba e mais do que isso de um sentido dado por uma vida após a morte, o existencialismo coloca o homem sozinho no mundo. Vazio de sentido, ele deve se constituir humano e produzir a si mesmo. A vida, dessa forma, não tem nenhum sentido além daquele que damos a ela por meio de nossa ação consciente.

Somos impelidos à ação por ser ela essencial à nossa constituição como seres humanos. A ação consciente nesse sistema é responsável pela criação de todas as coisas, só por meio dela a vida ganha sentido. Essa ideia é apresentada por Sartre inicialmente em *O ser e o nada*.

O conceito de ato, com efeito, contém numerosas noções subordinadas que devemos organizar e hierarquizar: agir é modificar a *figura* do mundo, é dispor de meios como vistas a um fim, é produzir um complexo instrumental e organizado de tal ordem que, por uma série de encadeamentos e conexões, a modificação efetuada em um dos elos acarrete modificações em toda a série e, para finalizar, produza um resultado previsto. [...] Com efeito, nos convém observar, antes de tudo, que uma ação é por princípio intencional (SARTRE, 2007, p. 536).

Ao descrever a necessidade de uma ação consciente, Sartre colocou um importante ponto na discussão sobre a mobilização social. A ação nada mais é do que uma ação direcionada à mudança, por meio de uma consciência daquilo que não é. Quando olhamos para o mundo, somos levados a pensar no que ele poderia ser, nas mudanças que queremos. Dessa forma somos conduzidos a ver aquilo que não existe ainda e por meio desse olhar podemos agir na construção desse mundo diferente. Ao perceber esse caráter negativo da realidade podemos promover uma ação direcionada à criação de algo novo. Só por meio da descoberta daquilo que não é, da consciência da falta, é que se pode empreender uma ação em sua direção. Essa ação é o exercício da intencionalidade, buscando um fim específico.

Citando como exemplo o proletariado de 1830, Sartre explica que esses trabalhadores poderiam se rebelar contra uma redução de seus salários, mas não contra a precariedade de toda a sua realidade de vida, por não conceber uma outra realidade que não fosse a sua situação presente. Para que essa revolta acontecesse seria necessário perceber o que não existe, ou seja, conceber que outra realidade é possível. Por meio dessa consciência do que não é, os operários podem agir na intenção de modificar a sua realidade.

Porém, se realmente a existência precede a essência, o homem é responsável pelo que é. Desse modo, o primeiro passo do existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência. Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens (SARTRE, 1970, p. 11).

O existencialismo, aqui, coloca o homem como responsável pela constituição de sua própria essência e fazendo isso projetamos e construímos a ideia de humanidade. Nesse ponto

surtem termos como angústia, desamparo e desespero, que para Sartre são uma resposta à consciência de que a ideia do que é ser humano é produzido pela minha ação como indivíduo:

[...] o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 1970, p. 13).

Somos levados, a partir desse pensamento, à compreensão de que só a nossa ação e a nossa própria vida podem construir o mundo e a existência que desejamos. Assim, somos livres para escolher o caminho e o sentido que desejarmos, somos condenados à nossa liberdade. Ao percebermos isso, somos impelidos à ação que dá sentido à nossa existência e que com isso molda toda a experiência humana.

O quietismo é a atitude daqueles que dizem: os outros podem fazer o que eu não posso. A doutrina que lhes estou apresentando é justamente o contrário do quietismo, visto que ela afirma: a realidade não existe a não ser na ação; aliás, vai mais longe ainda, acrescentando: o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida (SARTRE, 1970, p. 13)

A juventude da década de 1960 encontrou no existencialismo fundamentação para o seu desejo de mudança e compreendeu ali um chamado à ação e ao engajamento, por meio da construção de um projeto de vida que coloque na existência o projeto de ser humano que se quer. Ao perceber a responsabilidade individual de cada um na constituição do mundo: “[...] o existencialismo diz-lhe que a única esperança está em sua ação e que só o ato permite ao homem viver. Nesse plano, estamos, por conseguinte, perante uma moral da ação e do engajamento” (SARTRE, 1970, p. 31).

Sartre e Simone de Beauvoir estiveram no Brasil de agosto a outubro de 1960, realizando encontros com intelectuais, artistas, estudantes e sindicalistas, além de proferir conferências e conceder entrevistas a diversos jornais do país (ROMANO, 2000). Essa passagem do filósofo por aqui, fez com que suas ideias fossem ainda mais difundidas e nos anos seguintes o existencialismo passou a aparecer em diversas produções artísticas, “sempre enfatizando a importância da liberdade existencial do homem, a postura social revolucionária e

a valorização da arte como forma de expressão, de sentimentos e ideias” (MONTEIRO, 2007, p. 11)⁴⁶.

2.5. Corpos em protesto, corpos em performance

Aqui proponho um entendimento da contracultura como movimento de múltiplas faces, mas que guarda como cerne a ideia de performar a liberdade desejada. Esse aspecto pode ser visto nos protestos, organizações políticas e manifestações artísticas do período, compreendendo igualmente os aspectos da vida cotidiana de seus integrantes. Dois são os conceitos fundamentais nessa perspectiva, performance e liberdade.

Em seu artigo *Choreographies of Protest* de 2002, a coreógrafa e teórica da dança Susan Leigh Foster propõe uma análise de três protestos, buscando compreender o papel do corpo nessas ações. Realizadas em momentos diferentes, esses atos buscavam mudar aspectos distintos da sociedade e guardam em comum a utilização de táticas não-violentas em ações treinadas e ensaiadas de não cooperação.

Não pretendo ler estes eventos como dança, pois isso descontextualizaria radicalmente sua motivação e intenção. Nem pretendo demonstrar os laços estreitos entre artistas e ativistas que podem influenciar uma determinada escolha de ação. Em vez disso, quero reconstruir estes eventos, fazendo-lhes os tipos de perguntas que um estudioso de dança pode fazer: o que estes corpos estão fazendo?; De que forma e como significam suas moções?⁴⁷ (FOSTER, 2003, p. 396, tradução nossa).

A pesquisadora analisou um tipo de protesto denominado *sit-ins* que consistia basicamente no de jovens negros se dirigirem a áreas de alimentação de grandes lojas e centros de compras e se sentarem em lugares reservados unicamente para pessoas brancas. As ações se iniciaram em fevereiro de 1960 na cidade Greensboro no estado da Carolina do Norte, eram realizadas com grupos pequenos de quatro pessoas em média e logo passaram a se repetir cotidianamente e serem replicadas em diversas cidades.

⁴⁶ Algumas obras que analisam a relação entre o existencialismo sartreano e a tropicália: “Nada no bolso ou nas mãos” Influências do existencialismo sartreano na contracultura brasileira 1960-1970 (MONTEIRO, 2007); Existencialismo sartreano e a contracultura brasileira: uma análise intertextual da canção Alegria, Alegria (SANTOS; MEZZOMO; PÁTARO, 2014).

⁴⁷ I do not intend to read these events as dance, for that would radically decontextualize their motivation and intent. Nor do I intend to demonstrate the close ties between artists and activist that may influence a given choice of action. Instead, I want to reconstruct these events, asking of them the kinds of questions that a dance scholar might ask: what are these bodies doing?; what and how their motions signify? [...]

As ações eram coordenadas e os manifestantes recebiam treinamentos em técnicas de protesto não violentas, sendo preparados para não reagir, mesmo em situações de resposta agressiva por parte de outros cidadãos ou da polícia. Sempre munidos de cópias da lei que declarava a ilegalidade da segregação, eles educadamente informavam as pessoas sobre a obrigatoriedade que todo estabelecimento tinha de servir pessoas brancas e negras nos mesmos espaços. Mesmo assim, essas pessoas ficavam sentadas sem serem atendidas até que as lojas fechassem.

Foster apresenta com sua análise um processo em que esses corpos, preparados para isso, performavam a ideia que defendiam: “seus corpos mostravam repetidamente a questão ‘Por que nós não podemos ser servidos?’”⁴⁸ (FOSTER, 2003, p. 397). Os corpos dos manifestantes produziam essa mensagem perturbando ordem e escancarando a injustiça daquela situação. Eles colocaram em prática o axioma de Mahatma Gandhi (1869-1948) e performando a mudança que desejavam ver no mundo. Os manifestantes realizavam workshops e treinamentos nessas técnicas desde 1940 por grupos como CORE (*Committee on Racial Equality*) e a SCLC (Southern Christian Leadership Conference). Eles seguiam princípios aprendidos dos movimentos de independência da África, das práticas utilizadas na luta pela independência na Índia e pelo pacifismo cristão, especialmente com nomes como Martin Luther King. Corpos preparados inclusive para reduzir danos causados por agressores, sempre sem revidar ou utilizar de violência.

Poderíamos praticar coisas como, por exemplo, como proteger sua cabeça de uma surra e como proteger uns aos outros. Se uma pessoa estivesse levando uma surra, praticaríamos outras pessoas colocando seus corpos entre essa pessoa e a violência, para que a violência fosse mais distribuída e esperava-se que ninguém ficasse seriamente ferido. Praticaríamos não revidar se alguém nos batesse⁴⁹ (FOSTER, 2003, p. 400, tradução nossa).

Foster apresenta no trecho acima o depoimento de Diane Nash, uma das líderes entre os manifestantes da cidade de Nashville no estado do Tennessee. Ela descreve um dos workshops realizado por Jim Lawson, outro manifestante que havia ido a Índia estudar as técnicas de ativismo não violento, propostos pelo movimento organizado por Ghandi. Esses treinamentos,

⁴⁸ [...] their bodies continually posed the question, 'Why can't we be served?'

⁴⁹ We could practice things such as how to protect your head from a beating and how to protect each other. If one person was taking a several beating, we would practice other people putting their bodies in between that person and the violence, so that the violence would be more distributed and hopefully no one would get seriously injured. We would practice not striking back if someone struck us.

realizados de maneira informal, utilizavam técnicas de teatro (*role-playing*) para preparar os manifestantes para o ambiente de hostilidade com o qual eles seriam recebidos nos restaurantes.

Com o potencial de erupção violenta tão elevado, os manifestantes rapidamente desenvolveram protocolos de comportamento para temperar seus próprios impulsos e para acomodar o agregado diversificado de fisicalidades ao seu redor. Trabalhando com igrejas, agentes educacionais e, às vezes, com ativistas antissegregacionistas do Norte, eles rapidamente se organizaram e começaram a esboçar regras e regulamentos⁵⁰ (FOSTER, 2003, p. 4, tradução nossa).

Estes manifestantes, corpos negros em protesto, estavam ensaiados e treinados para aqueles atos, eles possuíam protocolos específicos e eram repetidos de maneira quase cotidiana. Eram, em si, ações físicas, comportamentos que deveriam ser realizados em todos os atos. Buscavam a manutenção da mensagem antissegregacionista, por meio de uma estratégia pacifista, mesmo diante da hostilidade dos funcionários, donos dos restaurantes, policiais, passantes ou de pessoas ligadas a grupos supremacistas. A análise realizada pela professora Foster evidencia o treinamento como parte fundamental dos protestos. Sem essa preparação as pessoas estariam sujeitas a uma série de riscos à sua integridade física e ao objetivo da ação.

Proponho aqui uma leitura desses atos a partir do conceito de performance proposto por Richard Schechner, buscando especialmente compreender o processo dos protestos em seus estágios de preparação, na ação e em seus desdobramentos. Essa abordagem pode evidenciar como essas ações de protesto são também utilizadas nos processos artísticos dos grupos a serem analisados nos capítulos seguintes.

O diretor teatral e teórico Richard Schechner, em seu livro *Between Theater and Anthropology* de 1985, desenvolveu seu conceito de performance em um profundo diálogo com o trabalho do antropólogo Victor Turner (1920-1983). Para Schechner toda performance é construída a partir de comportamentos restaurados, que em uma analogia com o universo cinematográfico, são comportamentos vivos, tratados como um diretor de cinema trata tiras (*strip*) de um filme.

O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: comportamento não vazio, mas carregado de significados de transmissão multivocais. Estes termos difíceis expressam um princípio único: o eu (self) pode agir em/como outro; o eu social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis. O comportamento simbólico e reflexivo é o fortalecimento do teatro no processo

⁵⁰ With the potential for violent eruption so high, protestors quickly developed protocols of behavior to temper their own impulses and to accommodate the diverse aggregate of physicalities around them. Working with church and school officials and sometimes de-segregationist activists from up north, they quickly organized and began to sketch out rules and regulations (FOSTER, 2003, p. 4).

social, religioso, estético, médico e educacional. Performance significa: nunca pela primeira vez. Significa: pela segunda vez, pela enésima vez. A performance é "comportamento duplamente comportado"⁵¹ (SCHECHNER, 1985, p. 36, tradução nossa).

A partir dessa compreensão de comportamento restaurado e partindo do processo ritual descrito por Turner, Schechner dividiu a performance em sete fases, a fim de compreender como os comportamentos são restaurados e inseridos em contextos rituais e artísticos. Turner, em sua análise do processo ritual, parte da sistematização feita pelo antropólogo franco-holandês Arnold van Gennep (1873-1957), que no início do século XX publicou o livro *Os ritos de passagem* (1909). Nele, o autor promoveu um estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, no qual buscou reconhecer as características comuns a ritos de iniciação em diferentes culturas. Para ele os ritos de passagem possuem três fases: separação, liminaridade e re-agregação (*reincorporation*).

Turner, ao analisar os rituais do povo Ndembo, do noroeste da Zâmbia, dedicou profunda atenção ao estado de liminaridade presente no interior do ritual. Esse é o momento em que a pessoa se encontra fora da ordem social do grupo, sendo alguém sem status. Uma fase transitória que tem seus próprios códigos e símbolos.

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p.118).

Ao analisar a performance, Schechner tomou como base a compreensão de ritual e liminaridade trazida por Turner e construiu uma estrutura que permitia visualizar os elementos constitutivos desse processo. Assim, ele propôs uma sistematização do processo da performance em sete fases: treinamento (*training*), workshop, ensaio (*rehearsal*), aquecimento (*warm-up*), performance, “desaquecimento” (*cool-down*) e desdobramentos (*aftermath*).

Schechner chamou atenção para o fato de que as terminologias dadas podem variar de uma cultura para a outra e que a supressão ou menor ênfase em uma fase, não implica em

⁵¹ Restored behavior is symbolic and reflexive: not empty but loaded behavior multivocally broadcasting significances. These difficult terms express a single principle: The self can act in/as another; the social or transindividual self is a role or set of roles. Symbolic and reflexive behavior is the hardening into theater of social, religious, aesthetic, medical, and educational process. Performance means: never for the first time. It means: for the second to the nth time. Performance is “twice-behaved behavior.”

incompletude, mas um ajuste do processo de performance a fim de atingir objetivos e necessidades específicas. “[...] Por exemplo, nos dramas do Noh há uma ênfase no treinamento, mas poucos ensaios; no *parateatro* de Grotowski existe uma grande questão com os workshops, mas sem performance⁵²” (SCHECHNER, 1985, p. 99, tradução nossa).

A sistematização do processo da performance proposto por Schechner não se propõe a dar conta de todos os aspectos do ritual. Ela se constitui como uma forma de ler as performances e suas etapas, compreendendo o ritual como um processo performático, assim como uma produção de teatro ou *performance art*⁵³. Ele apresentou uma metodologia que possibilita a análise de performances artísticas e de ritos, dentro de suas próprias limitações, como ele pontua ao discutir as performances na pós-modernidade.

Embora o processo de workshop-ensaio e o processo ritual sejam análogos, os termos usados para descrevê-los não se encaixam perfeitamente. Isto ocorre porque os estudiosos muitas vezes trataram o teatro, a arte e a religião separadamente. Mas o processo básico de performance é universal: o teatro é a arte especializada nas técnicas concretas de restauração do comportamento [...] A conclusão do processo de workshop-ensaio é a performance pública; isto é análogo ao que Van Gennep chama de "reincorporação" e o que Turner chama de "reintegração". É claro que todo o projeto pode entrar em colapso, especialmente em circunstâncias modernas e pós-modernas, onde as apresentações são mais propensas a serem voluntárias, liminoides, do que obrigatórias, liminais. Quando as coisas dão errado e as pessoas se dispersam, ocorre um "cisma"⁵⁴ (SCHECHNER, 1985, p. 99, tradução nossa).

No contexto desta pesquisa, compreendemos os protestos como performance, na perspectiva trazida por Schechner, considerando que as fases descritas por eles nos auxiliam na compreensão do processo de produção desses atos público produzidos pelos manifestantes. O primeiro ponto que nos interessa nesta análise é como os protestos e as manifestações se utilizam de elementos trazidos das performances artísticas, especialmente do teatro e da dança. O professor David Schlossman apresenta em seu livro *Actors and activists: politics,*

⁵² For example, in Noh drama training is emphasized, but there is very little rehearsal; in Grotowski's paratheater there is a great deal of workshop but no performance.

⁵³ Compreendo *performance art* como um movimento artístico ligado à arte conceitual desenvolvidas pós 1950. Para uma discussão mais extensa sobre o termo conferir o artigo do professor Robson Corrêa de Camargo, *Performance e performance art: superando as velhas tra(d)ições* de 2016.

⁵⁴ Although the workshop-rehearsal process and the ritual process are analogous, the terms used to describe them don't fit together neatly. This is because scholars have often treated play, art, and religion separately. But the basic performance process is universal: theater is the art specializing in the concrete techniques of restoring behavior. [...] The conclusion of the workshop-rehearsal process is the public performance; this is analogous to what Van Gennep calls "reincorporation" and what Turner calls "reintegration." Of course, the whole project can collapse, especially in modern and postmodern circumstances where performances are more likely to be voluntary, liminoid, than obligatory, liminal. When things go wrong and people scatter, a "schism" occurs.

performance, and exchange among social worlds uma análise de como as manifestações se utilizam do teatro e da dança em seus procedimentos e formas:

As manifestações não acontecem simplesmente, elas constituem eventos pré-estabelecidos e coreografados; como o sinônimo raramente utilizado de protesto implica, estes eventos são "manifestações" de desejos e reclamações previamente estabelecidos. Muitos ativistas de convenções utilizam, ao montar demonstrações, elementos constitutivos da performance. Estes componentes incluem: sinais, faixas, marchas, discursos, cantos e die-ins (nos quais uma multidão de manifestantes se deita em um lugar público, como uma praça ou no meio de uma rua, para simbolizar as mortes causadas pela ação ou pela inação, de oficiais). Além disso, uma manifestação como um todo constitui uma performance⁵⁵ (SCHLOSSMAN, 2002, p. 87, tradução nossa).

Em outra perspectiva, os protestos também forneciam elementos que eram depois reorganizados e inseridos em performances. O ato público promovido como performance pelo *The Living Theatre* em suas ações no Brasil se constitui como materialização do desejo pela ação coletiva e pela mobilização de toda a cidade em torno da crítica social e política. Falaremos mais das estratégias utilizadas pelo grupo no capítulo 3, ao descrever e analisar a série de performances de rua intitulada *Legado de Caim*, realizadas em 1970 e 1971 no Brasil.

Quando pensamos o processo da performance, tal como proposto por Schechner na análise dos protestos antissegregacionistas descritos pela professora Foster, podemos perceber como a preparação dos manifestantes gera a performance. A centralidade do treinamento e a descrição dos ensaios apresentam as características dessa ação coletiva e como ela culmina no ato público e se desdobra após o seu fim.

Por treinamento, Schechner compreende o processo pelo qual o conhecimento ou habilidades já estabelecidas são transmitidas. Podemos falar em um treinamento como o momento em que um mestre ensina a seu discípulo, evidenciando uma relação em que o mais experiente passa princípios para aqueles que estão adentrando o campo. São exemplos de treinamento, os cursos e práticas empreendidas por grupos de protestos na década de 1960 nos EUA, no contexto das manifestações pelos direitos civis eles aprendiam e treinavam sistematicamente técnicas de protesto não-violentas, tendo como base as técnicas usadas na luta

⁵⁵ Demonstrations do not Simply happen, they constitute pre-arranged and choreographed events; as the seldom-used synonym for protest implies, these events are "manifestations" of previously established desires and grievances. Many conventions activists use when mounting demonstrations constitutive elements of performance. These components include: signs, banners, marches, speeches, chanting, and die-ins (in which a crowd of demonstrators lies down in a public place, such as plaza or the middle of a street, to symbolize deaths caused by the action or the inaction, of officials). Moreover, a demonstration as a whole constitutes performance.

anticolonial indiana. Outro exemplo são os treinamentos físicos dos grupos de teatro, bem como o treinamento em técnicas específicas como o Jazz e o sapateado no caso do Dzi Croquettes, especialmente com a expertise de Lennie Dale durante a produção do espetáculo *Gente computada como você*. O treinamento é o momento de preparação onde são transmitidas estruturas novas e acontece o enriquecimento de um vocabulário físico, gestual ou simbólico, fornecendo material para o processo de produção de uma performance.

O workshop é o momento em que conhecimentos ou habilidades prévias são desconstruídas, fragmentadas com o objetivo de preparar a sua inserção em um contexto de performance. Nesse estágio acontece uma reorganização do corpo a fim de permitir que novas estruturas sejam arranjadas. Schechner apresenta o workshop dentro do processo da performance, como análoga à fase *liminal-transicional* dos rituais. Por outro lado, os ensaios são a fase em que esses comportamentos são organizados a fim de criar uma performance: “Os ensaios são o oposto dos workshops. Durante os ensaios, longas e longas tiras de comportamento restaurado são dispostas para fazer um novo todo unificado: a performance”⁵⁶.

Embora o processo de workshop-ensaio e o processo ritual sejam análogos, os termos usados para descrevê-los não se encaixam perfeitamente. Isto é porque os estudiosos muitas vezes trataram o teatro (play), a arte e a religião separadamente. Mas o processo básico de performance é universal: o teatro é a arte especializada no técnicas concretas de restauração de comportamento⁵⁷ (SCHECHNER, 1985, p. 99, tradução nossa).

Ainda na fase de preparação, os ensaios eram o momento em que a estrutura do protesto era organizada e repetida. Os manifestantes ensaiavam como se estivessem preparando uma peça de teatro, utilizando técnicas de dramatização e improvisação com papéis definidos, o chamado *role-playing*. Dessa forma, alguns ativistas representavam manifestantes que realizavam os *sit-ins* e outros membros do grupo interpretavam possíveis opositores que poderiam facilmente agredi-los⁵⁸ (FOSTER, 2003).

Após a realização da performance, Schechner propôs como desdobramentos do processo as respostas dadas pela crítica, os arquivos e memórias a serem registradas e eventualmente re-

⁵⁶ Rehearsals are the opposite of workshops. In rehearsals longer and longer strips of restored behavior are arranged to make a new unified whole: the performance.

⁵⁷ Although the workshop-rehearsal process and the ritual process are analogous, the terms used to describe them don't fit together neatly. This is because scholars have often treated play, art, and religion separately. But the basic performance process is universal: theater is the art specializing in the concrete techniques of restoring behavior.

⁵⁸ In such workshops, participants practiced role-playing both as protestors and as those who might easily aggress against them.

performadas. No caso dos protestos, os desdobramentos são a multiplicação dos grupos de ativistas, a adesão de novos manifestantes à causa e o fim da segregação em lugares específicos. A pressão exercida pelo crescente número de manifestantes termina por gerar a transformação da sociedade por meio da força. O protesto é uma ação coletiva que promove a mudança por meio da união e organização de pessoas. São corpos colocados em performance da e pela mudança. Ao colocarem seus corpos em protesto, esses manifestantes não só agiam diretamente naquele ato político, como se sentiam eles mesmos responsáveis pela mudança realizada no mundo.

Os sit-ins nas praças de alimentação, no entanto, figuram como uma pedra angular deste ativismo porque deram a tantos indivíduos a oportunidade de participar diretamente de uma ação que reivindicava novos direitos e uma nova justiça. Como explicou um manifestante: "Eu mesmo *dessegreguei* uma praça de alimentação, não outra pessoa, não um homem grande, não um homem poderoso, mas um pequeno eu. Eu caminhei no piquete, sentei-me e as paredes de segregação caíram"⁵⁹ (FOSTER, 2003, p. 9, tradução nossa).

A ação coletiva é um ponto central na perspectiva política da contracultura. Os grupos e coletivos buscavam construções políticas por meio do poder de seus corpos em conjunto. Importante evidenciar que um protesto também gerava a transformação dos indivíduos que participavam delas, por meio de uma consciência da importância de sua ação na conquista de direitos e no processo de mudança da sociedade, como apresentado no relato acima. Nos grupos artísticos analisados nesta pesquisa, o fenômeno coletivo ganha grande importância na produção de novas estéticas políticas. Podemos perceber isso no trabalho desenvolvido pelo TUCA e pelo The Living Theatre que durante o festival de teatro de Ouro Preto convoca o público a tomar parte da performance de maneira ativa, produzindo um acontecimento artístico e político, com ares de protesto.

⁵⁹ The lunch counters sit-ins, however, figure as a cornerstone of this activism because it gave so many individuals the opportunity to participate directly in an action that asserted new rights and a new justice. As one protestor explained: "I myself desegregated a lunch counter, not somebody else, not some big man, not some powerful man, but little me. I walked the picket line and I sat in and the walls of segregation toppled".

PARTE 2 - EXPERIÊNCIAS CONTRACULTURAIS NO TEATRO BRASILEIRO

3. O TERCEIRO DEMÔNIO - TUCA (1970)

A afirmação do individual numa ação coletiva
Na manifestação do profundamente individual
A revelação do profundamente coletivo
A revelação do mítico invisível
O mito tornado ação
(O Terceiro Demônio⁶⁰)

3.1. História TUCA

O Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) é um espaço ligado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo⁶¹, instituído em 1963 e inaugurado em 1965, concebido inicialmente como um lugar destinado a realização de formaturas, palestras e conferências. Nos anos de sua construção houve grande pressão por parte da comunidade acadêmica para que o teatro fosse utilizado pelos estudantes, atendendo a uma demanda da sociedade por espaços que servissem e oferecessem arte e cultura para populações de baixa renda. Nesse contexto surgiu o Grupo TUCA, formado por alunos de diferentes cursos da universidade, o coletivo reivindicava a utilização do espaço, de maneira que esse atendesse não a um objetivo burocrático, mas que se constituísse como espaço democrático com uma clara responsabilidade social, neste caso o acesso à arte de maneira popular, alcançando diferentes estratos sociais da cidade.

Empregar verba da Universidade no contexto de construir um espaço para formaturas era descabido, na lógica da arte para todos, os Centros Populares de Cultura eram vistos como espaços ricos em discussões, porém havia a necessidade de investimento nas periferias carentes onde aparelhos culturais não eram comuns como nos espaços privilegiados onde se encontra o TUCA até hoje (NOVAES, 2009, p. 3).

⁶⁰ O texto faz parte do material de divulgação do espetáculo *O Terceiro Demônio* e pode ser visto nos arquivos digitais do TUCA, disponível em <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/galerias/terceiro-demonio-palco/fotos/12.jpg> acesso 19/01/2024.

⁶¹ Fundada em 1908 como Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento, tornou-se Universidade Católica de São Paulo em 1946 e recebeu no ano seguinte o título de pontifícia, pelo Papa Pio XII.

Dois elementos contribuem para a compreensão da ação política do TUCA, o primeiro é sua ligação com o movimento estudantil que se estabelecia na cidade de São Paulo e no Brasil na década de 1960 e um segundo ponto é o papel de uma ala progressista da igreja católica com as Comunidades Eclesiais de Base⁶² e a busca por democracia e justiça social. No campo estudantil, a PUC-SP sendo uma das maiores universidades do Brasil, teve alunos e professores envolvidos em diversos protestos contra o regime militar. Um dos marcos históricos dessa resistência foi a invasão do campus universitário em 22 de setembro de 1977, durante o 3º Encontro Nacional dos Estudantes, que buscava a reorganização da União Nacional dos Estudantes (UNE) que havia sido colocada na ilegalidade após o golpe de 1964. O Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, que havia sido fundado em 1961 partia de uma ideia de arte popular revolucionária que tinha como objetivo a educação das massas para a construção de uma sociedade comunista.

Localizado no bairro de Perdizes, Zona Oeste de São Paulo, o teatro foi inaugurado em abril de 1965 com apresentação do espetáculo *Morte e Vida Severina*, primeira produção do Grupo Tuca, com texto de João Cabral de Melo Neto, direção-geral de Roberto Freire, direção de atores de Silnei Siqueira e a música assinada por Chico Buarque. O espetáculo foi uma escolha que atendia objetivos ideológicos por se tratar de um autor nacional e que abordava em sua trama questões de cunho social e político, ao retratar a vida de um retirante do sertão que busca por melhores condições de vida no litoral. Em uma questão de ordem mais prática o projeto permitia que o grupo colocasse um maior número de pessoas no processo, tendo diversos alunos em cena, mas também envolvidos na pesquisa histórica, geográfica, na produção de cenários, figurinos, luz, o que favorecia a proposta de inclusão de diferentes cursos e setores da universidade na obra. Segundo dados do teatro, a recepção foi muito positiva, tendo o grupo se apresentado 32 vezes para um público de 17.500 pessoas, entre elas se apresentando no IV Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy na França, tornando o espetáculo notícia na imprensa nacional e internacional. Essa visibilidade chama a atenção para a produção

⁶² As Comunidades Eclesiais de Base, foram importantes no enfrentamento à ditadura por trazerem para o contexto religioso uma visão social de trabalho, atuando junto a comunidades carentes na promoção de uma leitura da realidade, promovendo uma crítica social e a organização de grupos e pessoas em torno das ideias de justiça social e combate a desigualdades. O movimento que era ligado à teologia da libertação, foi perseguido pelo regime e enfrentou forte resistência inclusive dentro da própria igreja, com diversos padres e religiosos sendo perseguido, presos e executados, especialmente após 1968. O movimento que se iniciou entre os anos de 1956 e 1960 na Diocese de Natal e no município de Barra de Paraí no estado do Rio de Janeiro, se ligou diretamente às propostas de educação popular, em um contato muito próximo com as ideias de Paulo Freire e da pedagogia do oprimido (cf. SILVA e BARBOSA, 2020).

artística do TUCA, mostrando ainda o caráter político do grupo, com ênfase na força do teatro produzido na universidade.

Com o sucesso da primeira montagem, o grupo ampliou as possibilidades de exploração do teatro universitário com uma perspectiva diferente do teatro comercial e intensificou os processos de experimentação, com uma proposta de trabalho voltada ao teatro não-verbal, por meio de uma pesquisa corporal focada na ação e na fisicalidade. *O & A* de 1967, seu segundo espetáculo, contava a história do enfrentamento entre conservadores e progressistas, onde o som de O representava o velho e A o novo. Sem falas, o corpo passa a ocupar papel central não apenas na proposta estética, mas também na visão política do grupo, orientado pela luta dos estudantes por justiça social e democracia. Vale lembrar que após 1968 a censura ao teatro cresceu no Brasil e esse controle era feito por meio da análise dos textos dramáticos, bem como pela visita de censores a ensaios e apresentações públicas. Produzir uma peça sem falas era ainda uma forma romper as barreiras linguística, possibilitando uma internacionalização ainda maior do grupo que seguia recebendo convites para festivais latino-americanos e europeus de teatro. A estratégia evitaria ainda problemas com a censura, trazendo a discussão política para o corpo.

O terceiro espetáculo do grupo é *Comala*, uma criação coletiva, que contava com 30 estudantes em diferentes funções dentro da produção, contribuindo para uma consistente pesquisa e elaboração da obra, baseada no romance *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Rulfo. A adaptação conta a história do personagem Juan Preciado que após a morte da mãe vai até a cidade de Comala à procura do pai. Ele encontra nesse processo os moradores em uma atmosfera de suspense onde não fica claro se eles estão vivos ou são apenas fantasmas. O processo de montagem trabalhou o texto de maneira a produzir um espetáculo não-verbal, estreado em 1969 sob a direção de Mario Ricardo Piacentini. Ele, que havia estreado como ator em *Morte e Vida Severina*, era também um dos fundadores do Grupo Tuca. Com um intenso trabalho de treinamento físico o grupo impressionou curadores e gente de teatro pelos festivais que passou, como foi o caso do Festival de Teatro Universitário de Manizales na Colômbia. A apresentação que rendeu ao grupo uma menção honrosa na edição de 1969 do festival, garantiu também um convite para que o grupo retornasse no ano seguinte com uma nova produção. Nessa perspectiva iniciou-se o processo do quarto espetáculo do grupo *O Terceiro Demônio*.

11. Imagem de folheto teatral da peça Comala.



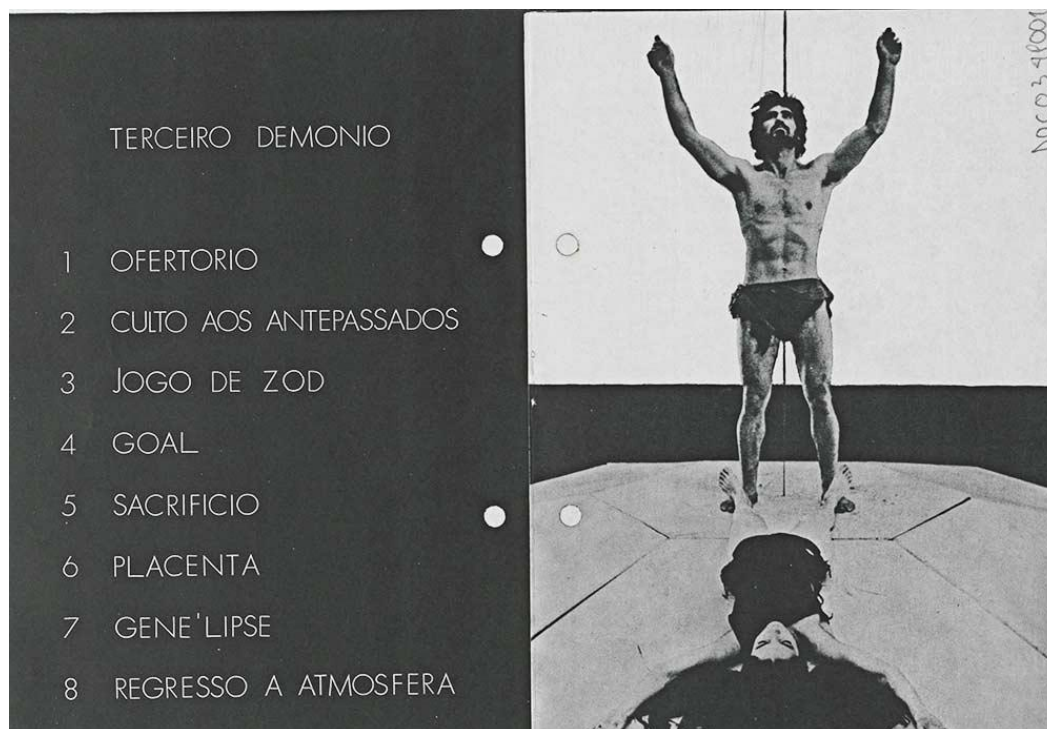
Fonte: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/galerias/comala-palco/fotos-comala/5.jpg> acesso em 20/12/2023.

3.2. Vá ver o demônio

O Terceiro Demônio estreou em Brasília em 07 de julho de 1970, seguida de temporada em São Paulo nos meses de agosto e setembro e a participação do grupo no Festival de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia. Sob a direção de Piacentini, a criação coletiva foi produzida a partir de uma série de laboratórios de corpo, luz e cenografia. O processo se iniciou com composição de um novo coletivo de integrantes que seriam convidados a participar dos laboratórios e se integrariam na produção de maneira orgânica, sem que houvesse uma seleção propriamente dita, mas que todos tivessem oportunidade de permanecer ou deixar o espetáculo. Nesse processo de experimentação o coletivo se dividiu em três grupos responsáveis por criar três cenas, que depois foram integradas formando um único espetáculo. O trabalho baseava-se em obras da literatura latino-americana como *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marques, *Alef*, de Jorge Luís Borges e *El reino de este mundo*, de Alejandro Carpentier, porém mais uma vez sem falas. Com ênfase nas ações físicas dos performers e partindo da improvisação, o processo de treinamento físico foi conduzido por Helena Villar que também fez a assistência de direção do espetáculo. Villar é representante da primeira geração de bailarinos e coreógrafos

formados por Maria Duschenes, pioneira da dança moderna no Brasil e uma das principais responsáveis pela difusão do método Laban⁶³. Fundamentais no ritual criado em cena espetáculo as músicas foram assinadas por Carlos Hartlieb e Hermes de Aquino, e a luz por Marcelo Kujawski.

12. Imagem do encarte com sequência de cenas de O Terceiro Demônio.



Fonte: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/galerias/terceiro-demonio-palco/fotos/13.jpg> acesso em 20/12/2023

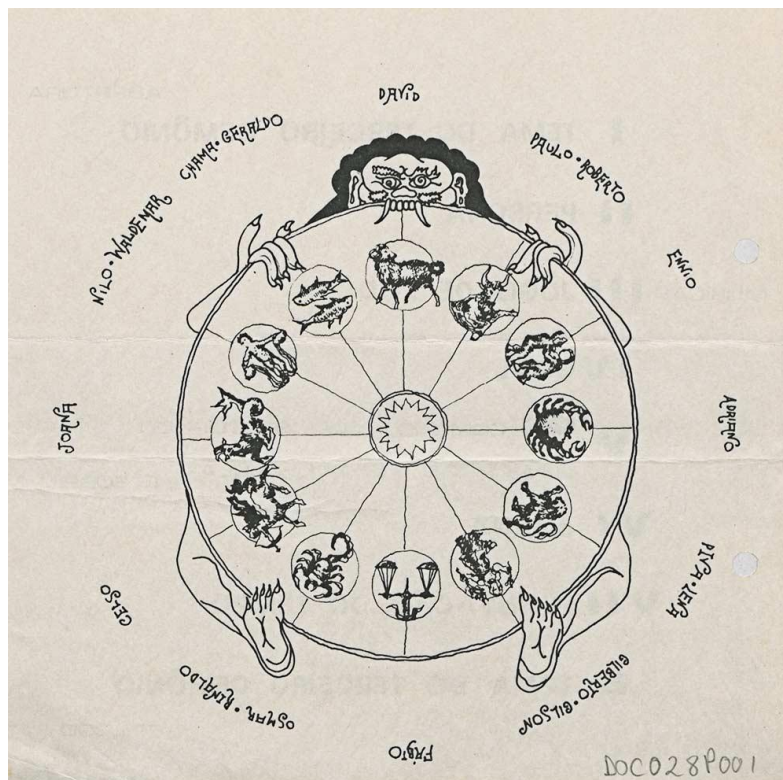
O espetáculo é dividido em 4 sequências, no início o público entra no teatro, que tem a plateia iluminada e no palco, ocultos na penumbra, dois atores formam uma estátua de “carrasco e vítima”. Quando todos se acomodam, os demais atores entram vindos da rua cantando, até pararem diante do palco. A música termina e no silêncio as luzes se invertem, colocando no foco a estátua, momento em que o carrasco ergue seu machado e desfere um golpe na vítima que está aos seus pés. O golpe é interrompido antes do fim e o teatro inteiro se ilumina, as portas do teatro se fecham de maneira ruidosa, como se anunciassem que todos, atores e público estão

⁶³ O Método de estudo do movimento desenvolvido por Rudolf von Laban (1879-1958) é um sistema que descreve e analisa o movimento, sendo utilizado no treinamento de atores e bailarinos, na produção de uma gestualidade mais ampla e orgânica.

presos. Os atores tentam subir no palco, mas não conseguem, enfrentando a resistência de uma parede invisível. Inicia-se uma nova música, como a abertura de um show e os atores descobrem que devem criar personagens, cada um deles deve trazer ao palco uma nova criação a cada apresentação. Para auxiliar em sua composição escolhem e vestem figurinos que estão dispostos no proscênio. Depois de compostos os personagens sobem ao palco, como que sinalizando que o espetáculo ia começar, as luzes se apagam.

Na próxima sequência as luzes se acendem em focos de maneira alternada e cada personagem começa a improvisar sua cena individualmente perseguindo as luzes que acendem e se apagam pelo espaço cênico. Nesse momento os atores proferem falas indistintas, falando todos ao mesmo tempo de maneira a não produzir sentido algum, até se unirem no centro do palco. O foco único sob o qual os atores se reúnem reduz de tamanho e o espaço de representação se fecha, pressionando todos contra o centro até que a ação chega ao seu ápice e todos se separam em 4 grupos (terra, ar, fogo e água). No centro surge uma elevação no palco, um altar. Nos grupos, os atores criam cenas, nesse momento de maneira mais organizada e gradativamente vão se dividindo em 12 posições ao redor do altar, cada um representando um signo do zodíaco. Os performers então começam a realizar movimentos elípticos ao redor do palco, e os signos em lados opostos começam a se enfrentar em batalhas que terminam com todos deitados no chão como se estivessem mortos. Fim da sequência B.

13. Imagem do encarte de O Terceiro Demônio, com nomes dos performers e as casas do zodíaco.

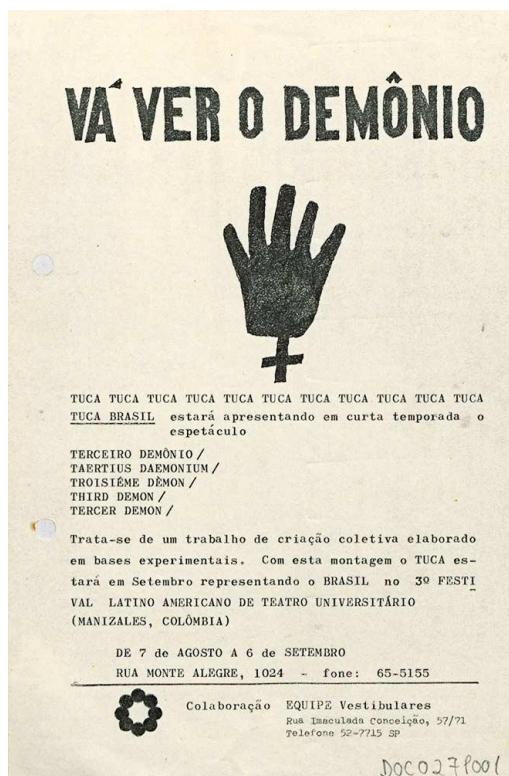


Fonte: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/galerias/terceiro-demonio-palco/fotos/1.jpg> acesso em 30/01/2024.

A sequência C se divide em duas partes “o templo” e “um ritual”. Na primeira parte doze varas de bambu presas a um círculo de madeira formam uma estrutura que desce do teto sobre os atores no chão, trazendo-os de volta à vida. O templo vai se abrindo, formando uma pirâmide e depois um cilindro. Uma chama se acende no meio do palco e os performers ainda limitados pela estrutura de bambu, começam um ritual com sons primais, saltando o fogo e incorporando espíritos maus. A pessoa que interpretou a vítima incorpora agora o carrasco e vice-versa, ambos lutam usando golpes de capoeira, até que o carrasco apaga a chama como forma de proteção. Todos os atores correm para a plateia, mas antes que alcancem a plateia flashes de luz os paralisam e depois assustados buscam lugares para se esconder no palco. Na sequência D acontece um novo enfrentamento a vítima começa a ser vencida pelo carrasco e os outros atores começam a cercá-la como em uma caçada e a oferecem em sacrifício. Encurralada no centro do palco a vítima se entrega e o carrasco do fundo do palco profere golpes que terminam por derrubar todos os atores do círculo exceto a vítima. Inicia-se o momento da gestação, no qual o carrasco e a vítima cobrem aqueles que estão no chão com um grande plástico transparente formando uma bolha. A vítima está ligada a ele por uma corda, como um

cordão umbilical, dando voltas e passando nove vezes em frente ao carrasco que gira o templo no sentido oposto. A bolha vai se dilatando e pulsando até o momento do nascimento quando se rompe e os atores saem livres, já despojado de seus personagens em um voo lento, acompanhados pelas luzes. Todos seguem para a plateia com a mesma música utilizada para iniciar o espetáculo, as portas do teatro se abrem e o espetáculo termina em um ritmo festivo.

14. Cartaz de divulgação do espetáculo O Terceiro Demônio.



Fonte: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/terceiro-demonio-palco.html> acesso em 20/12/2023.

Após curta temporada em São Paulo, o espetáculo seguiu para a Colômbia, onde foi apresentado no Festival de Manizales, que tinha como convidado especial naquele ano Jerzy Grotowski. Ao assistir à produção, o polonês que já se encontrava em uma fase de trabalho mais estrita e austera, aceitou conduzir um trabalho com o grupo Tuca e segundo Silvana Garcia o diretor foi conciso em sua intervenção e “seu estímulo à ação foi a ‘Eu sou o que sou’. Após um período relativamente longo no qual os atores improvisaram – eu entre eles – o mesmo sentou-se no círculo e dirigiu comentários a cada um dos atuantes” (GARCIA, 2005, p. 35). Após esse encontro, Piacentini mantém contato com Grotowski e é convidado para realizar um estágio com ele em Marselha em 1971 e por pouco mais de um mês trabalhou com o mestre

como ator e assistente. Após esse estágio, ele retorna ao Brasil e trabalha em uma nova montagem de *O Terceiro Demônio*, aplicando os exercícios e métodos aprendidos⁶⁴. A nova montagem do espetáculo tal qual as outras ganha grande visibilidade e realiza em 1972 uma temporada de 6 meses pelos Estados Unidos. Essa fase do grupo, porém se deu após um período de grandes enfrentamentos políticos e forte perseguição por parte dos órgãos de censura, tendo diversos membros do grupo sido presos. Em 1971 em meio a crescentes divergências internas e falta de apoio da universidade, o grupo rompeu suas relações com o teatro e com a universidade, seguindo sem apoio institucional por mais algumas temporadas.

A experiência com o teatro de Grotowski já tinha sido importante para a montagem original de *O Terceiro Demônio*, considerando que os laboratórios desenvolvidos durante o processo, partindo de um processo de treinamento físico e improvisação colocavam o corpo na centralidade da criação, fortalecendo o encontro entre esses corpos em performances e os corpos que se sentavam para presenciar aquelas ações. Segundo Silvana Garcia as ideias de Grotowski chegam a São Paulo no final da década de 1960, dentro do recém-formado Departamento de Teatro da Universidade de São Paulo, primeiro com o texto *A voz*, conferência pronunciada por Grotowski em meio de 1969, em Wrocław (Breslávia) e traduzida para o português por Luiz Roberto Galízia. Garcia apresenta ainda a entrada do diretor Celso Nunes como docente, após período na Europa, no qual teria estagiado com o diretor polonês.

Piacentini já repercutia as ideias de Grotowski em seu trabalho desde *Comala*, como pode ser visto em um texto do grupo com data de 12/10/1969, no qual o coletivo apresenta uma série de citações e ideias que orientaram a montagem, segundo Garcia, algumas delas atribuídas ao diretor polonês. O texto também faz parte de material de divulgação do espetáculo *O Terceiro Demônio* e é apresentado como uma descrição das ideias do grupo, especialmente o que eles entendiam como laboratório ou *Labor-oratório*:

... a chave da proposta é a relação consciente-inconsciente/o ponto de partida é o ator/ o ator matéria-prima e acabado/ o ator instrumento/ o ator depositário e detentor da «chave»/ a ação/a ação/ o ator percorre o caminho consciente/inconsciente/em forma de ação/se expõe/se impõe/o ator é o instrumento da ação/ o ator é o instrumento da ação/ o ator é a ação (GARCIA, 2005, p. 34).

⁶⁴ Piacentini se encontrou novamente com Grotowski durante sua passagem pela Argentina e depois durante sua participação no festival de teatro organizado por Ruth Escobar em São Paulo em 1974 (GARCIA, 2005).

A produção de Grotowski teve algumas fases, duas delas bem-marcadas, a fase do teatro laboratório e a fase do *parateatro*. Na primeira, o diretor, juntamente com Ludwik Flaszen⁶⁵ (1930-2020), desenvolve uma série de treinamentos físicos que buscavam o desenvolvimento expressivo dos performers por meio da ação e da vocalidade. A ideia central no processo era que o teatro deveria retornar àquilo que ele tinha de fundamental: o encontro entre aqueles que estão em cena e o público. Assim a ênfase da encenação deveria recair sobre o corpo e sobre a presença e não sobre os elementos estéticos, daí a expressão *teatro pobre*. Essas ideias foram desenvolvidas entre os anos de 1959 e 1969, primeiro quando ele foi diretor do Teatro das 13 Fileiras na cidade de Opole. O grupo se mudou em 1965 para Wrocław, mudando seu nome para Teatr Laboratorium. As ideias desse período foram reunidas no livro *Em busca de um teatro pobre*, cujo título original é *Towards a Poor Theatre*, que foi publicado em 1968 pelo Odin Teatret e com organização de Eugenio Barba, que tinha se aproximado do grupo em 1962 e se tornou um dos principais divulgadores do trabalho de Grotowski. O livro reuniu textos de diversos autores que relatavam as experiências de montagens e treinamentos, bem como textos teóricos e de conferências proferidos pelo diretor. O livro foi publicado no Brasil em 1971 com tradução de Aldomar Conrado.

A segunda fase de trabalho de Grotowski foi chamada de *parateatro* e foi o momento em que o diretor rompe definitivamente com a divisão entre palco e plateia, produzindo apenas um lugar comum de encontro para que pequenos grupos de pessoas pudessem compartilhar uma experiência física e espiritual. Um processo que se distancia da ideia de teatro formulada pelo diretor em seu teatro pobre e passa a ser pensada em uma perspectiva mais religiosa da experiência humana. Essas ideias estão em coerência com seu tempo e com as próprias ideias da contracultura, à medida que não só convidam a plateia a tomar parte da ação dramática, como poderemos ver nas ideias de contágio performativo, mas destitui a experiência da divisão primordial entre aqueles que veem e aqueles agem. Não há mais o lugar para onde se vai para ver (theatron em grego θέατρον), mas um espaço cerimonial em que todos compartilham a experiência sensível do corpo através de exercícios e treinamentos. Essa abordagem física é essencialmente não verbal e foi defendida pelo diretor como uma ruptura com sua prática anterior, que não o interessava mais. Outro ponto de contato entre o *parateatro* e a contracultura é sua relação com a espiritualidade, na busca de uma ampliação da consciência e conexão entre

⁶⁵ Ludwik Flaszen foi um diretor polonês que juntamente com Grotowski fundou o Teatro das 13 Fileiras e o Teatro Laboratório.

o humano e a natureza, relação também presente nos espetáculos do TUCA sob a direção de Piacentini.

Garcia (2005) ao recuperar as origens da influência de Grotowski no teatro brasileiro atribui ao TUCA as primeiras produções que se utilizaram das ideias do diretor polonês, pautando seu trabalho nos laboratórios, treinamentos e na improvisação. Ela salienta ainda como o teatro baseado na improvisação foi importante como uma ferramenta política, produzindo um espaço de jogo e experimentação que se criava entre o texto dramático e a vida cotidiana. Dessa forma grupos desenvolviam atividades em periferias, nas quais utilizavam a dramaturgia como um ponto de partida para a discussão da realidade dos problemas da comunidade. Nesse processo o corpo era o local de encontro do teatro com a política, o ambiente teatral produzia não só um lugar seguro para a expressão como também apresentava uma linguagem para a comunicação das opressões vividas. A pesquisadora cita o trabalho do diretor colombiano Enrique Boaventura, do Núcleo Independente, coordenado por Celso Frateschi, o TTT (Truques, Traquejos e Teatro), sob a coordenação de Hélio Munoz e o União e Olho Vivo, sob a coordenação de César Vieira (GARCIA, 2005).

4. THE LIVING THEATRE (1970-1971)

Neste capítulo será realizada uma análise da história do grupo americano *The Living Theatre*, até a sua conturbada passagem pelo Brasil a convite de José Celso Martinez Corrêa e do Teatro Oficina. Eles realizaram diversas experimentações e conduziram diferentes processos em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, se apresentando em favelas e nas ruas após processos de vivência com a comunidade e com os habitantes, até serem presos antes da apresentação de sua performance no Festival de Inverno na cidade de Ouro Preto, quando foram denunciados e presos por porte de maconha e subversão. O fato gerou notícias de repercussão internacional e uma mobilização de artistas como John Lennon, Marlon Brando e Bob Dylan, em abaixo assinado exigindo a libertação dos integrantes detidos. O incidente se encerra com a expulsão do grupo do país por “manchar a imagem do Brasil”. Nesse processo, vale destacar as estratégias estéticas desenvolvidas pelo The Living Theatre, desde o seu estudo das estéticas políticas da primeira metade do século XX, com destaque as montagens dos textos de Brecht e a influência decisiva do trabalho de Piscator, mestre de Malina em seus primeiros anos de carreira, na produção de um teatro voltado à revolução. Assim são pontos fundamentais nessa construção o rompimento das barreiras físicas e simbólicas entre palco e plateia, a estratégias de contágio performativo e o uso da rua como espaço a ser tomado e ressignificado nas relações de opressão e poder.

4.1. História do grupo

O The Living Theatre foi criado em 1947 pela atriz, diretora e escritora Judith Malina (1926-2015) e pelo ator, poeta e artista plástico Julian Beck (1925-1985) na cidade de Nova York. Ele é hoje a companhia de teatro mais antiga ainda em atividade nos EUA, tendo ocupado diversos espaços na cidade e passado também por períodos de autoexílio e produção em outros países do mundo. Durante esses mais de 70 anos de atividades eles tiveram diversas produções e fases desenvolvendo uma linguagem que se utilizava essencialmente do tensionar da relação palco-plateia, instigando a atividade do público. Com uma perspectiva política orientada pelo anarquismo e buscando uma revolução não-violenta, eles se ligaram a diversos movimentos políticos e sociais pelos locais onde passaram, refletindo de maneira estéticas as ideias de coletividade que experimentavam em seu cotidiano. Richard Schechner em seu prefácio para o

livro *The Piscator notebook* (2012) produz uma síntese desse espírito contracultural presente no The Living Theatre:

A bandeira do Living é o estandarte negro da anarquia, às vezes tingido de vermelho com o comunismo, bafejado pela maconha, distorcido pelo ácido; uma nova tribo que grita poesia, enfurecida contra as loucuras da autoridade, amando os inimigos e também os amigos até a morte, cuspidando desprezo e depois, inesperadamente, amolecendo e perdoando, abraçando e convidando: "Você, sim, VOCÊ, venha conosco! Junte-se a nós!" E muitos foram⁶⁶ (SCHECHNER *in* MALINA, 2012, p. XVI, tradução nossa).

O encontro entre Judith Malina e Julian Beck se deu em Nova York em 1943, quando ele tinha dezoito anos e ela dezessete. Segundo Marrs (1982) ambos já tinham o desejo de atuar e acabaram se tornando inseparáveis, compartilhando uma paixão um pelo outro e por temas como pintura, política e teatro. A relação com o teatro de ambos havia sido construída durante a infância, sendo Malina filha de uma atriz, que tendo de deixar a carreira ao se casar com um rabino, tinha sua filha como representante do legado artístico da família. Julian Beck nasceu em Nova York, filho de pais judeus de classe média, seu pai de polonês e sua mãe da primeira geração nascida nos EUA de uma família alemã. Durante toda a sua infância ele foi levado de maneira sistemática por sua mãe para visitar os grandes museus da cidade e também para assistir diversos espetáculos na Broadway.

Desde os quatro ou cinco anos de idade, eu me interessava por teatro. Aos quatro anos de idade, eu fazia apresentações circenses na sala de estar para o entretenimento da família. Aos seis anos, eu estava participando de peças escolares, era levado à ópera e ao teatro, uma apresentação no Metropolitan de João e Maria, também Peter Pan e Alice no País das Maravilhas no Le Gallienne's Civic Repertory, na 14th Street. Aos sete anos de idade, eu já estava escrevendo roteiros, mais peças escolares, fazendo shows em casa, O Homem Invisível, coisas do tipo bruxaria, peças de fantoches na Yamaha, filmes todos os sábados como o ponto alto da semana, exceto durante os meses de inverno, quando eu me integrava à loja de rádios do bairro, onde podia ouvir a transmissão da matinê da ópera. Leitura voraz de peças no ensino médio e ir ao teatro sempre que possível⁶⁷ (BECK, 1964, p. 180, tradução nossa).

⁶⁶ The Living's flag is the black banner of anarchy, sometimes toned red with communism, puffed high by weed, twisted by acid; a neo-tribe shouting poetry, raging against the lunacies of authority, loving enemies, and friends too, to death, spitting scorn and then unexpectedly going soft and forgiving, embracing and inviting: "You, yes, YOU, come with us! Join us!" And many did (SCHECHNER *in* MALINA, 2012, p. XVI).

⁶⁷ From the time I was four or five I was concerned with theatre. At the age of four I gave circus performance in the living room for the entertainment of the family. At six I was appearing in school plays, was taken to the opera and the theatre, a Metropolitan performance of *Hansel und Gretel*, also *Peter Pan* and *Alice in Wonderland* down at Le Gallienne's Civic Repertory on 14th Street. At the age of seven I was writing screenplays, more school plays, playing shows to be done at home, *The Invisible Man*, witchdoctor kind of things, puppet plays at the YMHA, movies every Saturday as the high point of the week except during the winter months when I integrated myself at the neighborhood radio store where I was allowed to listen the

Dessa forma, desde muito jovem Julian Beck teve um intenso contato com a vida cultural da cidade desenvolvendo com esses espaços e processo uma relação muito mais próxima do que com a escola em si. Sobre as instituições de ensino ele descreve sua própria experiência durante o ensino básico como “[...] truques legais, rebaixamento espiritual e doutrinação sistemática do espírito servil, processo conhecido como educação⁶⁸” (BECK, 1964, tradução nossa). Ele chegou a iniciar seus estudos na Faculdade de Yale, que fica localizada em Connecticut, abandonando o curso em seu segundo ano e retornou a Nova York, determinado a se dedicar a pintura e a poesia. Nesse processo se aproxima de diversos artistas de vanguarda como Peggy Guggenheim (1898-1979), André Breton (1896-1966), Marcel Duchamp (1887-1968), Jackson Pollock (1912-1956) e William Baziotes (1912-1963). Em meio a esse ambiente que possibilitava o contato com ideias transgressoras e revolucionárias no campo das artes, Beck e Malina se dedicavam a estudar autores como James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972), Federico Garcia Lorca (1898-1936), Marcel Proust (1871-1922), Edward Cummings (1894-1962), Gertrude Stein (1874-1946), Rainer Rilke (1875-1926), Jean Cocteau (1889-1963) e outros. O casal então percebe que existia um atraso na experimentação artística promovida no teatro em relação àquela empreendida por outras linguagens artísticas. Os experimentos estéticos promovidos pelos artistas no campo da pintura, escultura e instalação “[...] implicando em uma vida que o teatro não sabia que existia, um nível de consciência e inconsciência que realmente se encontrava no palco⁶⁹” (BECK *apud* MARRS, 1982). Este é o momento em que é necessário criar o espaço de experimentação para que essa vida fosse colocada em cena.

As ideias sobre o que fazer no teatro se tornaram mais específicas e, por volta dos dezoito anos, mais ou menos na época em que conheci Judith, que tinha dezessete anos, comecei a perceber que o teatro, tal como existia naquela época, 1943, não tinha lugar para mim. Não havia nenhum teatro em que eu pudesse trabalhar e que me satisfizesse. Judith era mais persistente. Ela insistia em trabalhar no teatro e, se não houvesse lugar para trabalhar, ela criaria um lugar para trabalhar. Ela me falou sobre isso. Não houve hesitação; é claro que faríamos nosso próprio teatro⁷⁰ (BECK, 1964, p. 180, tradução nossa).

matinee broadcast of the opera. Voracious reading of plays in high school and going to the theatre as often as possible (BECK, 1964, p. 180).

⁶⁸ legal trickery, spiritual debasement, and the systematic indoctrination of the servile spirit, which process is known as education.

⁶⁹ [...] implying a life that the theater didn't know existed, a level of consciousness and unconsciousness that rarely found itself onto the stage (BECK *apud* MARRS, 1982).

⁷⁰ The ideas about what to do in theatre became more specific and around the age of eighteen, just about the time I meet Judith, she was seventeen, I began to realize that the theatre such as it existed at that time, 1943, had no place for me. There wasn't theatre I could work in that could be all fulfilling. Judith was more tenacious. She

O teatro do qual Julian Beck se referia era essencialmente aquele que era desenvolvido na Broadway, em grandes casas de espetáculo com mais de 500 lugares e que se ocupavam de produções altamente comerciais. Teatros com uma capacidade medianos entre 100 e 500 lugares são chamados de off-Broadway e aqueles com menor capacidade, até 100 lugares, off-off-Broadway. As primeiras experiências do recém fundado The Living Theatre eram apresentadas para pequenos públicos na sala da casa de Beck e Malina e eram em sua maioria poemas encenados e fragmentos de textos⁷¹. Em dezembro de 1951 o grupo se instala em seu primeiro espaço na cidade, o Cherry Lane Theatre e começou uma proposta de produção e apresentação que ainda não era comum no contexto novaiorquino: “Nessa época, a Off-Broadway estava começando a atrair atenção e, assim, alimentados pelo sucesso, os Becks iniciaram o sistema de repertório, colocando Faustina, de Paul Goodman, em uma programação alternada com as outras peças”⁷² (MEE, 1962, p. 196, tradução nossa).

Os espetáculos do grupo começaram a chamar a atenção da crítica e do público da cidade, com produções como *Ubu Rei* de Alfred Jarry e do poema *Os heróis* de John Ashbery, montagens que segundo Mee (1962) traziam uma linguagem forte e referências à homossexualidade. Assim, no outono de 1952 o departamento de bombeiros da cidade encontra uma série de irregularidades no local e o teatro é fechado. Esse procedimento que levou ao fechamento do Cherry Lane Theatre se repetiu em diversos momentos da história do grupo, que ocupou mais de seis localidades diferentes. Há naturalmente uma relação entre as ações do corpo de bombeiros e de outros órgãos regulatórios com o incômodo causado pelas ideias e posicionamentos políticos do grupo. Abordar temáticas como homossexualidade e drogas não era apenas um tabu, como também era crime no período, mas falar sobre liberdade e questionar as estruturas sociais fosse talvez ainda pior naqueles anos.

O grupo só voltou a ter um espaço próprio dois anos depois, quando em 1954 conseguiram um alugar um loft barato no cruzamento entre a 100th Street e a Broadway. Nesse momento eles produziram espetáculos como *Orfeu* de Cocteau, *Esta noite improvisa-se* de Pirandello e

insisted on working in the theatre and if there was no place to work then she would make a place to work. She told me about this. There was no hesitation; of course, we would make our own theatre (BECK, 1964, p. 180).

⁷¹ Uma lista com todas as produções do The Living Theatre, bem como autores e a direção dos espetáculos pode ser encontrada como anexo à esta tese. As informações, em sua maioria foram retiradas do site oficial do grupo e atualizados pelo pesquisador.

⁷² Off-Broadway had just begun to attract notice at this time, and so, fed on success, the Becks started their repertory system placing Paul Goodman’s Faustina on an alternating schedule with the other plays (MEE, 1962, p. 196)

Fedra de Racine. “A ideia dos Becks ao abrir essa nova casa era o sonho da maioria dos jovens revolucionários do teatro. Eles não cobriam entrada, ensaiariam uma peça até sentirem que ela estava pronta para estrear e pagariam os artistas dividindo as contribuições feitas na porta”⁷³ (MEE, 1962, p. 196, tradução nossa). Ainda segundo Mee (1962) mais uma vez a experiência não durou muito e em 1956 o Departamento de Edificações da cidade determinou que o apartamento onde a utopia teatral acontecia pelo encontro de artistas e 60 pessoas na plateia, era na verdade apropriado apenas para 18 ocupantes.

Em 1957 o grupo encontra um novo espaço na esquina da 14th Street e da Avenida das Américas. Um local onde anteriormente funcionava uma loja de departamentos, que em um trabalho coletivo foi adaptado para conter um auditório, escritórios, camarins, sala para ensaios e aulas, depósitos e uma lojinha. O novo teatro foi inaugurado em janeiro de 1959 com uma montagem de *Many Loves* peça de William Carlos Williams, que segundo a ácida crítica de Charlies Mee, contava com potente direção de Julian Beck, porém carecia de ator e atrizes que conseguissem concretizar essas ideias de maneira satisfatória. Em sua análise ele critica veementemente a atuação de Malina, mas chama atenção para o estranhamento presente na performance de Beck:

Julian Beck é o mesmo ator amador, mas muito melhor do que sua esposa. Ele é casual, com uma voz irritante, e nunca perde de vista o fato de que é Beck interpretando um papel. Na maior parte do tempo, ele parece um zumbi. Mas ele apresenta seu personagem com a mesma inteligência com que dirige; cada faceta do papel é exposta, e o público vê um retrato completo. Há algo de V-effekt no estilo de Beck (e, conseqüentemente, da companhia), e há uma boa dose de acaso⁷⁴ (MEE, 1962, p. 198, tradução nossa).

A análise de Mee tem relação com a própria formação e pesquisa do grupo no campo do teatro político. E a origem desse processo pode ser atribuída ao engajamento político do casal, mas especialmente aos estudos de Malina com o diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966), que foi essencial na construção das técnicas utilizadas pelo grupo. Ela participou dos workshops dramáticos ministrados por ele na *The New School* em Nova York, quando tinha ainda 19 anos. Malina que nasceu em Kiel, cidade ao norte da Alemanha, se mudou com os pais para os EUA

⁷³ The Becks' idea in opening this new house was the dream of most young theatre revolutionaries. They would charge no admission, rehearse a play until they felt it was ready to open, and pay the talent by dividing up contributions made at the door (MEE, 1962, p. 196)

⁷⁴ Julian Beck is the same amateur actor, but far better than his wife. He is casual, with a grating voice, and he never loses sight of the fact that he is Beck playing a role. Most of the time he looks like a zombie. But he presents his character with the same intelligence with which he directs; every facet of the role is exposed, and the audience sees a full portrait. There is something of the V-effekt in Beck's (and consequently the company's) style, and there's a good deal of chance (MEE, 1962, p. 198).

com três anos de idade em 1929. Piscator que foi um nome fundamental para o teatro político mundial, deixou a Alemanha em 1936 e foi para a URSS onde permaneceu por quase dois anos e seguiu para Paris e em 1940 para os EUA. O diretor foi o primeiro a utilizar o termo Teatro Épico (*episches Theater*), adaptando-o do trabalho do dramaturgo Arnolt Bronnen⁷⁵ (1895-1959) e introduzindo a ideia de um teatro como tribuna, influenciando decisivamente o trabalho de Brecht com quem colaborou durante os primeiros anos do séc. XX⁷⁶. Sua concepção de teatro buscava trazer a realidade social e política para a cena, em um movimento contrário à ilusão e ao sentimentalismo do naturalismo desenvolvido por Stanislavski nas fases iniciais do Teatro de Arte de Moscou. Ele foi responsável pela introdução de uma série de inovações técnicas na cena teatral, como o uso de filmes e projeções no palco, que ali existiam como documentos a serem analisados de maneira crítica pela audiência ainda no período da República de Weimar (1918-1933).

Ao descrever a técnica teatral de Piscator, Malina evidencia a chamada interpretação objetiva, onde o foco do ator não recai sobre o personagem que interpreta, mas sobre a relação que ele como atuante estabelece com aqueles que assistem. Assim é mais importante comunicar-se com a plateia do que estabelecer uma relação mimética com aquela figura que está sendo retratada. Essa é uma característica da atuação no teatro épico de Piscator e Brecht, que em certa medida contribuiu para a forma como o The Living Theatre compreendeu atuação, voltando-se mais para o real daqueles corpos que atuam do que para a representação. Porém no teatro de Piscator o público permanece em silêncio, guarda para si as reflexões que o conduzirão à revolução e esse é o passo adiante dado por Malina e Beck, convocar o público a assumir seu papel ativo na performance que está sendo realizada e mais ainda na revolução não-violenta a ser empreendida no mundo.

O processo de aprendizado desenvolvido por Malina junto a Piscator levou a uma ampliação das habilidades da jovem não apenas no campo teatral, mas essencialmente no campo político. Considerando que Piscator compreendia o teatro sempre como uma ferramenta orientada à revolução, acreditando ser essa uma perspectiva que não pode ser perdida durante o processo sob o risco de produção de uma arte esvaziada de sentido e formalista. Malina e Becks por outro lado compreenderam que essa revolução é essencialmente diversa, menos direcionada ao comunismo e em uma perspectiva mais anarquista pautada no desejo dos

⁷⁵ Arnolt Bronnen foi um escritor, dramaturgo e diretor de teatro austríaco ligado ao expressionismo.

⁷⁶ Cf. KERZ 1968; FREITAS, 2017.

indivíduos que a compõe. “Eles [The Living Theatre] internalizaram a fervorosa dedicação política de Piscator e adicionaram – provavelmente mais pelas contribuições de Beck do que das de Malina – uma variedade poética imbuída com uma plasticidade estética de vanguarda”⁷⁷ (SCHECHNER *in* MALINA, 2012, p. XVIII, tradução nossa).

O teatro desenvolvido pelo The Living Theatre dessa forma foi influenciado pelas artes conceituais que estavam sendo desenvolvidas nos EUA nas décadas de 1950 e 1960, além de uma tradição teatral ligada ao teatro político europeu, especialmente o alemão. Outro nome fundamental na construção da estética proposta pelo grupo foi o teatro ritualístico de Antonin Artaud (1896-1948). O professor Peter Zazzali em seu artigo de 2008 promoveu uma análise de como o grupo unia as ideias de Brecht e Artaud em *The Brig*, espetáculo de 1963, dirigido por Judith Malina.

Enquanto a abordagem de Brecht era didática e buscava "alienar" o envolvimento emocional do espectador com uma peça, fazendo com que ele respondesse criticamente a uma determinada narrativa e incitasse a ação política, o sistema de Artaud era abstrato e criava um encontro visceral, místico e ritualístico entre os artistas e o público. Os estudiosos do teatro quase sempre consideram suas estratégias antitéticas, e raramente uma obra teatral envolve simultaneamente os dois sistemas. *The Brig* foi excepcional nesse aspecto. Assim como as peças de Brecht, a peça se baseava em um grupo, exibia o Gestus brechtiano e era definitivamente política. Por outro lado, ela ecoou o Teatro da Crueldade de Artaud, envolvendo os sentidos do público ao envolvê-lo hipnoticamente no ambiente violento do presídio e, coincidentemente, transformando o espaço teatral em um manicômio de pesadelo. Era tão visceral quanto didático, tão distanciador quanto catártico. Se a abordagem de Brecht possibilitou o engajamento do raciocínio crítico do espectador, o paradigma de Artaud pode ser visto na maneira como a trupe de Beck e Malina mexeu com suas emoções. O resultado foi uma performance experimental rica e revolucionária para sua época⁷⁸ (Zazzali, 2008, p. 4, tradução nossa).

⁷⁷ They [The Living Theatre] internalized the fervid political dedication of Piscator and added – possibly more from Beck’s input than Malina’s – a highly poetic strain infused with an avant-garde painterly aesthetic (SCHECHNER *in* MALINA, 2012, p. XVIII).

⁷⁸ Whereas Brecht’s approach was didactic, and sought to “alienate” the spectator’s emotional involvement with a piece, thereby causing him/her to critically respond to a given narrative and incite political action, Artaud’s system was abstract, and created a visceral, mystical, and ritualistic encounter between the performers and the audience. Theatre scholars almost always consider their strategies as antithetical, and rarely does a theatrical work simultaneously involve both systems. *The Brig* was exceptional in this regard. Like Brecht’s plays, the piece relied on ensemble playing, exhibited Brechtian Gestus, and was definitively political. On the other hand, it echoed Artaud’s Theatre of Cruelty by engaging the audience’s senses by hypnotically encompassing them within the violent milieu of the brig, and coincidentally, transforming the theatrical space into a nightmarish madhouse. It was as visceral as it was didactic, as distancing as it could be cathartic. If Brecht’s approach enabled the engagement of the spectator’s critical reasoning, Artaud’s paradigm can be seen in the ways Beck and Malina’s troupe stirred his/her emotions. The end result was a rich experimental performance that was revolutionary for its time (Zazzali, 2008, p. 4).

Malina ao escrever sobre a direção de *The Brig* acrescenta junto à Brecht e Artaud, também Piscator e Meyerhold. Trazendo de cada um deles elementos constitutivos do espetáculo, como as inspirações construtivistas de Meyerhold que influenciaram a criação dos sets que constituem o cenário desenhado por Beck. E descreve ainda a intensidade do trabalho físico proposto a partir das ideias de Artaud: “Foi ele quem exigiu do ator as grandes proezas atléticas: os gestos sem sentido transformados em danças de dor e insanidade⁷⁹” (Malina, 1964, p. 86, tradução nossa).

Em *The Brig*, Malina explorou as estruturas que geram a opressão, pensando na prisão que é o local onde a ação se passa como uma imagem forte para a compreensão do mundo. Assim como a fala de Beck ao se referir a escola como um lugar destinado à doutrinação do espírito servil e de morte do desejo, ela também dizia sobre a necessidade de perceber as formas como as instituições e a sociedade conduzem os seres humanos à repetição de padrões e à morte da utopia. Em cotidiano permeado por leis e regulamentações dos corpos que restringem não só a liberdade como o desejo, nos tornando prisioneiros. Assim, o espetáculo se utiliza de uma estética de vanguarda como forma de posicionamento e militância: *The Brig* deixou sua marca no teatro americano, pois foi fundamental para o desenvolvimento da vanguarda da cidade de Nova York na década de 1960 e demonstrou o uso eficaz da performance experimental do Living Theatre como fonte de ação política⁸⁰ (ZAZZALI, 2008, p. 2, tradução nossa).

Mesmo com o sucesso de *The Brig* o grupo enfrentava diversos problemas financeiros e era incapazes de manter o teatro da 14th Street, que já acumulava dívidas com o aluguel e mais de vinte três mil dólares em dívidas com a receita federal (Internal Revenue Service) e mais uma vez o The Living Theatre teria que fechar suas portas, porém não sem um último fim de semana de espetáculo. A receita federal interdita o prédio e os atores se negam a sair, sendo impedidos de quebrar os selos colocados pelos agentes federais nas portas do prédio. No fim de semana, usando como entradas, saídas de emergência, janelas e passagens pelo teto um público de 40 pessoas entra no prédio para uma última apresentação, vinte e cinco pessoas foram presas nessa noite por “impedir funcionários federais de executar suas funções” (Marrs, 1982, p. 34, tradução nossa). O fechamento do teatro devido ao não pagamento de impostos apenas retificou

⁷⁹ He it was who demanded of the actor the great athletic feats: the meaningless gestures broken off into dances of pain and insanity (Malina, 1964, p. 86)

⁸⁰ The Brig left its mark on the American theatre, as it was seminal in the development of the New York City avant-garde of the 1960s, and demonstrated The Living Theatre’s effective use of experimental performance as a source of political action. (ZAZZALI, 2008, p. 2).

as ideias do grupo de que é impossível produzir e desejar em um mundo regido pelo dinheiro, o que Beck chamou de Mammon⁸¹. Também relevante pensar que na década de 1960, muitos jovens especialmente aqueles ligados ao movimento Hippie, se levantavam contra o estado, se recusando a servir ao exército ou a pagar impostos. Eles eram fortemente influenciados pelas ideias de Henry Thoreau (1817-1862), que escreveu o livro *A Desobediência Civil*, publicado em 1849, após o autor ter sido preso por não pagar impostos.

Lembrando que essa não era a primeira e nem seria a última vez que Beck e Malina seriam presos, em 1957 o casal passou 30 dias na prisão por se recusarem a participar de um exercício de exercício de defesa civil. Sendo por volta desse período que os dois leram a tradução para o inglês da obra *O Teatro e Seu Duplo* de Antonin Artaud, o que estimulou muito do processo do grupo em direção a um teatro mais voltado à ação do que ao texto. No que concerne ao incidente do teatro na 14th Street, Beck foi condenado a 30 dias e Malina a 60 dias de prisão, porém o juiz decidiu que eles estavam autorizados a deixar o país para realizar uma apresentação de *The Brig* em Londres e que poderiam se apresentar para cumprir a pena ao retornarem ao país.

Assim, em setembro de 1964, o grupo deixa os EUA e início um exílio autoimposto, inicialmente cumprindo um contrato em Londres e seguindo em um processo nômade, vivendo com pouco e desenvolvendo processos por onde passavam. Beck e Malina retornam aos EUA no inverno de 1964-1965 para cumprir a pena, mas o restante do grupo segue na Europa, iniciando depois disso um período de intensa produção coletiva, voltada à experimentação de uma estética política destinada à revolução anarquista e não-violenta em que acreditavam. Esse é o momento de produções como *Mysteries and Smaller Pieces* estreado em Paris e Roma em 1964 e *Frankstein* estreado em Veneza em 1965, ambas criações coletivas do grupo. Além da montagem de textos clássicos como a produção de *As criadas* de Jean Genet estreada em 1965 em Berlim e Torino e de *A Antígona de Sófocles* de Brecht estreada em 1967 em Krefeld na Alemanha e Torino na Itália. Nesse momento vale ressaltar a importância do espetáculo *Paradise Now*, entre as produções coletivas ele foi especialmente influenciado pelas vivências do grupo em Paris durante os primeiros meses de 1968, gerando uma experiência que mudou

⁸¹ Mamom é um termo, derivado da Bíblia, usado para descrever riqueza material ou cobiça, na maioria das vezes, mas nem sempre, personificado como uma divindade. A própria palavra é uma transliteração da palavra hebraica "Mamom" (מָמוֹן), que significa literalmente "dinheiro".

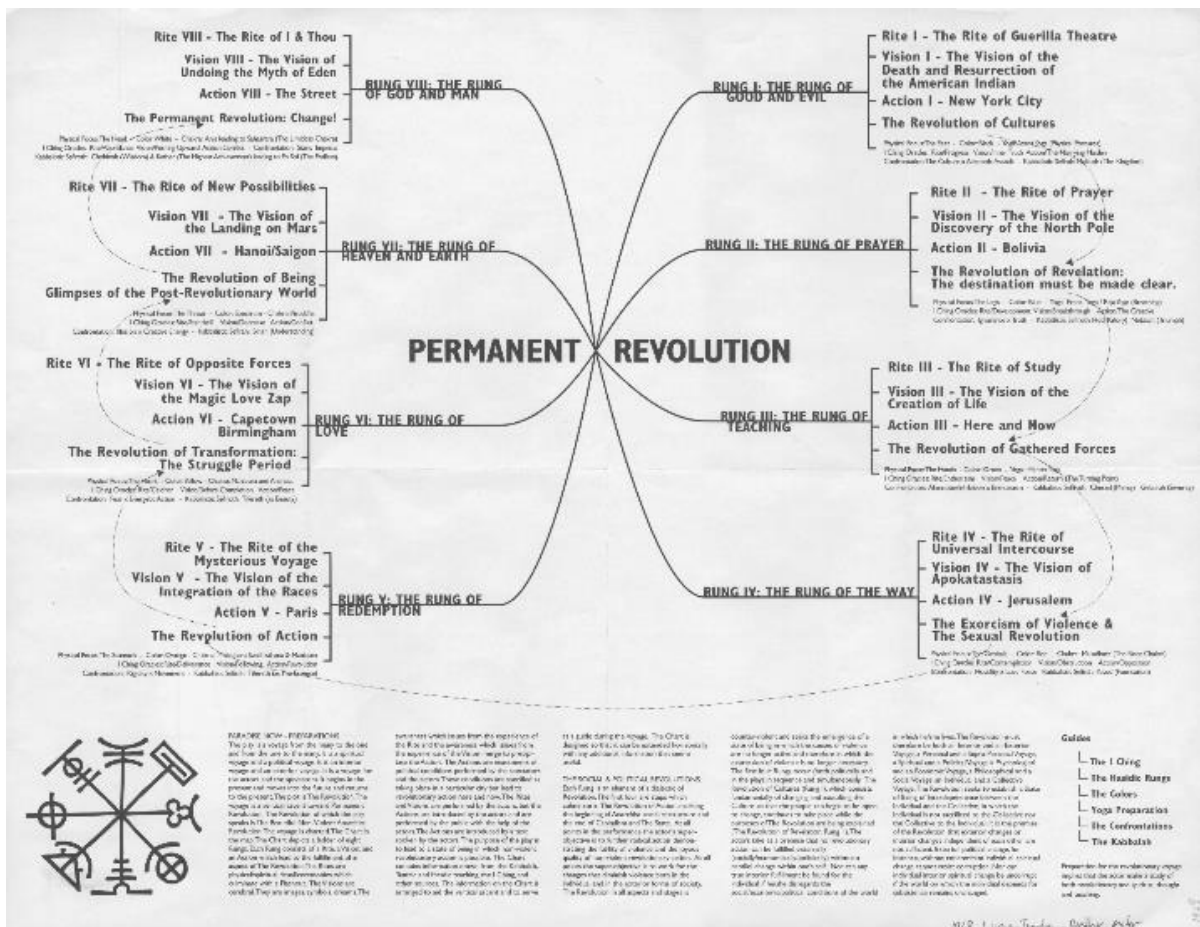
não só a perspectiva de teatro empreendida pelo grupo, como também influenciou diversos grupos e artistas como o próprio Teatro Oficina.

4.2. Paradise Now (1968)

No meio do público performer confrontam o público com frases como “Eu não posso viver sem dinheiro” e “Eu não posso fumar maconha” momento em que um dos atores acende um cachimbo com a erva, outros um baseado, convidado também as pessoas do público a fumar ou acender seus próprios cigarros. Ao gritarem “Eu não posso andar sem roupas” ele começam a se despir, alguns ficando com os peitos de fora, com tangas ou complemente nus. Novamente estendendo o convite para que as pessoas que os assistem façam o mesmo, caso queiram. Os artistas iniciam uma série de movimentos, produzem formas com seus corpos, conduzem rituais e preparações para a revolução não violeta que deveria mudar o mundo, não em alguns anos, mas ao final da sessão. O espetáculo é um convite à construção imediata do paraíso, em que as liberdades individuais sejam preservadas, em que a felicidade seja uma produção diária do desejo.

Apresentado pela primeira vez na França em julho de 1968, o espetáculo é descrito pelo grupo como “uma viagem vertical à revolução permanente” que acontece em oito estágios (*rungs*) cada um deles compostos por ritos, visões e ações. A ideia era quebrar com a representação e construir uma relação direta entre aqueles que atuam e os que chegaram ao local da apresentação naquele dia. Para isso o grupo buscava sempre conhecer a realidade da cidade e das pessoas que vivam ali, construindo esse contato sensível e pautado no real. A pesquisa do grupo durou um ano e a preparação do elenco seis meses, com forte influência dos processos vividos durante o primeiro semestre de 1968 na França. Nessa criação coletiva o grupo utiliza a ideia de uma viagem espiritual e política, mais uma vez trazendo uma dimensão ritualística e física para a cena, assim como feito nas duas produções coletivas anteriores: *Mysteries and Smaller Pieces* de 1964 e *Frankenstein* de 1965. Em *Paradise Now* não há um texto prévio, existindo apenas uma sequência de ações e intenções que visam conduzir performers e público por esse caminho de preparação da revolução a ser feita no agora, pela potência do encontro.

15. Poster Revolução Permanente criado para a produção Paradise Now do The Living Theatre.



Fonte: BAM Archives, disponível em <https://levyarchive.bam.org/Detail/occurrences/4994>

O poster acima apresenta a estrutura da viagem proposta pelo grupo em *Paradise Now*, começando do canto superior direito temos o primeiro estágio, seguindo em sentido horário os outros sete. Nas chaves podemos ver nessa ordem o ritual, a visão, a ação e o tipo de revolução a que esse raio se destina. Abaixo de cada chave há uma série de referências do que conduz a ação desempenhada naquele estágio do processo como as partes do corpo que estão em foco, ou ainda as indicações sobre “guias” determinados pelo grupo. Os guias, como colocados no

canto inferior direito são: o I ching⁸², os círculos hassídicos (*Hasidic Rungs*)⁸³, as cores, preparação de Yoga, as confrontações e a cabala⁸⁴.

O Rito é um ritual/cerimônia físico/espiritual que culmina com um Esclarecimento. A Visão é cerebral. São imagens, símbolos, sonhos. A consciência que emerge da experiência do Rito e a consciência que emerge da experiência da Visão se fundem para provocar a Ação. As Ações são encenações de condições políticas realizadas pelos espectadores e pelos atores. Essas condições são especificadas como ocorrendo em uma determinada cidade, mas levam a uma ação revolucionária aqui e agora. Os Ritos e as Visões são realizados pelos atores, mas as Ações são introduzidas pelos atores e realizadas pelo público com a ajuda dos atores. As ações são introduzidas por um texto falado pelos atores. O objetivo da peça é levar a um estado de ser no qual a ação revolucionária não violenta seja possível (Permanent Revolution, 1964, tradução nossa)⁸⁵

Trazendo elementos de diversas culturas e construído essencialmente com base em ações físicas, *Paradise Now* não apresenta personagens, mas performers que convidam aqueles que ali estão a se preparar para a revolução. Tendo o próprio processo de montagem do espetáculo sido influenciado por duas importantes revoltas naquele ano, além dos grandes protestos ligados ao Maio de 1968, o grupo também participou ativamente da ocupação do Teatro Odeon em Paris e dos protestos da classe artística francesa contra o caráter comercial do Festival de Avignon. Isso fez com que o grupo foi desconvidado do festival, não impedindo que eles fossem e causassem grande tumulto na programação. Era aquele o momento de uma virada na sociedade e os artistas ali presentes, acreditavam que era essencial para as artes acompanharem os desenvolvimentos que estavam sendo produzidos nas ruas por meio dos protestos. A ideia era a produção não só de uma nova estrutura contra a visão mercantilista sobre as artes, mas uma

⁸² O I Ching ou Yi Jing, geralmente traduzido como Livro das Mutações ou Clássico das Mutações, é um texto clássico chinês que pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de ensinamentos.

⁸³ O hassídico é um movimento dentro do judaísmo caracterizado pela ênfase na alegria religiosa, além da formação de comunidades dirigidas por rabinos que herdaram a sua

⁸⁴ O termo cabala vem do hebraico Qabalah, que literalmente significa “receber” ou “algo recebido”, referindo-se ao processo inicial no qual a transmissão era oral. Para o judeu, esse termo também possui o significado de “tradição”, ou seja, significa a tradição mística em Israel (ASHERI, 1995, p. 255 *apud* LIMA, 2018).

⁸⁵ The Rite are physical/spiritual ritual/ceremonies which culminate with a Flashout. The Vision are cerebral. They are images, symbols, dreams. The awareness which issues from the experience of the Rite and the awareness which issues from the experience of the Vision merge to precipitate the Action. The Actions are enactments of political conditions performed by the spectators and the actors. These conditions are specified as taking place in a particular city but lead to revolutionary action here and now. The Rites and Visions are performed by the actors, but the Actions are introduced by the actors and are performed by the public with the help of the actors. The Actions are introduced by a text spoke by the actors. The purpose of the play is to lead to a state of being in which non-violent revolutionary action is possible (Permanent Revolution, 1964)

nova estética política, era preciso ir além e desenvolver uma nova forma de fazer teatro condizente com o seu tempo.

Tanto a revolução de Paris de maio de 1968 quanto os protestos do Festival de Avignon de julho atuaram como catalisadores na afirmação da missão política das performances do Living Theatre, e a necessidade de atuar para e com um público que normalmente não frequentava o teatro tornou-se premente. A teatralidade da revolução liderada pelos enragés franceses deu à trupe americana a oportunidade de encenar plenamente seu teatro revolucionário⁸⁶ (JOUVE, 2018, p. 2, tradução nossa).

A experiência vivida pelo Living Theatre na França, se apresenta ao grupo em um momento de virada na estética que eles perseguiram, levando o grupo ainda mais longe do ideal de teatro como espaço e coletivo de repertório e aproximando-os de uma ideia de teatro em ação direta com o público. Havia nesse movimento uma resposta as tendências das artes performativas da década de 1960 e sua busca por uma integração com realidade e pelo tensionar das fronteiras entre ação estética e realidade e um resgatar de formas de teatro engajado europeias do início do século. Vale lembra a forte influência de Brecht e Piscator na formação estética do grupo, e de como os diretores alemães haviam se dedicado especialmente na década de 1920 a pensar um teatro que não só se comunicasse com a classe operária, mas que convidasse essas pessoas a tomar parte da ação, como na proposta das peças didáticas brechtianas. A ocupação do Teatro Odeon e toda a ação desenvolvida pelo grupo em meio aos protestos fez com eles compreendessem a necessidade de um teatro em ação direta, que produzisse a ação, ou como Augusto Boal formulou alguns anos depois para falar do seu Teatro do Oprimido, o teatro como um ensaio para a revolução, ou teatro como arte marcial. O Living Theatre também queria que o público deixasse seu lugar de passividade e assumisse a responsabilidade na mudança da sua realidade, para isso eles entendiam que a experiência teatral era o momento de preparação do corpo, compreendido em sua dimensão física e mental, para a produção desse impacto.

Eu diria que Paradise Now foi um ponto de virada na definição do conceito de "Teatro de Mudanças" pela companhia. Antes dessa criação, o Living Theatre excursionou pela Europa com peças que visavam mudar a sociedade, denunciando suas falhas para que os espectadores reagissem e tomassem providências. Essa nova produção inaugurou uma nova fase em que, como veremos, a performance tinha o objetivo de realmente mudar os próprios

⁸⁶ Both the Paris revolution of May 1968 and the Avignon Festival protests of July acted as catalysts in affirming the political mission of The Living Theatre's performances, the necessity of playing for and with an audience which did not usually attend the theatre now became pressing. The theatricality of the revolution led by the French enragés gave the American troupe the opportunity to fully enact their revolutionary theatre (JOUVE, 2018, p. 2).

espectadores para que uma sociedade melhor pudesse ser criada a partir dessas transformações individuais⁸⁷ (JOUVE, 2018, p. 2, tradução nossa).

Essa nova estética passava essencialmente pelo corpo, por uma reconexão física e profunda em cada indivíduo, que despertando para essa outra percepção da realidade se integrava ao coletivo. Os performers agiam como xamãs que conduziam a experiência criando um lugar em que todos poderiam dilatar seus corpos e se tornar não mais espectadores ou atores, mas participantes em um mesmo ritual. Vanucci (2017) pontua ainda que por meio do compartilhamento de partituras físicas e textuais, o grupo buscava a criação de um espaço de vivência, um teatro sem espectadores, como pensou Artaud. Esse ideal era investigado pelo coletivo desde 1959, quando após ler *O teatro e seu duplo* eles começam a experimentar técnicas para “recriar a realidade” ao invés de repetir a ficção.

4.3. O Legado de Caim

"O teatro está nas ruas. As ruas pertencem ao povo. Liberte o teatro. Liberte a rua. Comece"
(Paradise Now, 1968)

Nos meses seguintes o grupo, que naquele momento já contava com 30 integrantes continua sua experiência nômade, estabelecendo uma comunidade de vida, em que compartilhavam os espaços, se relacionavam entre si, tinham filhos e se mantinham unidos pelo propósito claro de fazer teatro. Assim como as outras experiências analisadas nesta tese, a criação de comunidades de vida aparece de maneira recorrente em grupo ligados às contraculturas, por mais que esses momentos sejam limitados no tempo e se desfaçam ou reconfigurem, há um desejo pela vivência comunal. Mais uma vez retorna a ideia de Goffman e Joy ao pensar que as contraculturas não se limitam a suas representações artísticas, mas que

⁸⁷ I would argue that *Paradise Now* was a turning point in the company's definition of the concept of "Theatre of Changes." Prior to that creation, the Living Theatre toured Europe with plays that aimed to change society by denouncing its flaws for the spectators to react and take steps. This new production inaugurated a new phase in that, as we are going to see, the performance was meant to actually change the spectators themselves so that a better society could be created from these individual transformations (JOUVE, 2018, p. 2)

devem ser performadas no cotidiano, em um desejo não só se projetar a sociedade alternativa, mas vive-la na prática.

Com a grande repercussão e visibilidade que o The Living Theatre adquiriu nos últimos anos da década de 1960 o grupo recebe diversas ofertas para se estabelecer residência fixa e ocupar teatros subsidiados, como forma de desenvolver suas práticas. Porém eles optam por buscar outras experiências fora da Europa e dos EUA e em 1969 viajam para o Marrocos. A ideia era vivenciar e aprender com os saberes de culturas ancestrais do norte africano, aprendendo com suas cosmologias formas de se reconectar e pensar a sociedade a partir de outras chaves “energizados pelos mistérios e rituais da existência humana pré-capitalista” (Vanucci, 2017, p. 88). Nesse momento o grupo decide se separar em três células de ação, uma permaneceria na Europa, outra partiria para a Índia e outra, que incluía Julian Beck e Judith Malina, seguiria para o Brasil. O nomadismo é um procedimento contracultural muito difundido naquele período, especialmente entre os coletivos artísticos. Podendo ser visto no Teatro Oficina, que realiza em 1971 uma expedição de 10 meses pelo Brasil. Chamada de Utopia (Utopia dos Trópicos) o grupo viaja do Rio de Janeiro à Manaus, passando por Salvador e Garanhuns, cidade em que o Bispo Sardinha havia sido devorado em 1556, processo no qual o grupo se dedica a pesquisar as culturas que compõem o Brasil. Também o Dzi Croquettes utiliza-se de sua viagem à Europa como uma forma de nomadismo passando por diversas cidades, se decidindo por fim pelo retorno ao Brasil para se apresentar na Bahia e se conectar com a experiência das comunidades hippies como Arembepe, que naquele momento chamavam a atenção de artista como Janis Joplin e outros ícones contraculturais. Esse nomadismo tem ares messiânicos, pensado essencialmente na busca da liberdade, na construção de redes e relações com outros grupos contraculturais e na possibilidade de construções de meios de existência mais solidários.

A assunção do nomadismo como opção é, portanto, um dispositivo de guerrilha, pois permite escapar da repressão, e um comportamento messiânico, já que desarticula as relações com o espaço e o tempo instituídos por fronteiras e calendários e permite a entrada em um tempo revolucionário, de preparação do mundo a porvir, que pulsa no interior do tempo cronológico, capaz de ressignificar a vida cotidiana e potencializá-la como processo criativo permanente, desvinculado da produção de espetáculos (VANUCCI, 2015, p. 209).

A célula do The Living Theatre que decide vir ao Brasil atendendo ao chamado de José Celso Martines Corrêa e Renato Borghi do Teatro Oficina, que ao encontrar o grupo durante

sua viagem à Europa, relatam a experiência de opressão que estava sendo vivida por artistas e pela sociedade sob a vigência do Ato Institucional Nº 5. Dessa forma, o grupo chega ao país em julho de 1970 com a intenção de promover um ciclo de performances de rua intitulado *O Legado de Caim*, sendo esta a primeira experiência de rua do grupo. Além disso, o grupo tinha a ideia de criar uma colaboração com Teatro Oficina e o grupo argentino Los Lobos, parceria essa que nunca chegou a ser efetivada por divergências criativas durante o processo. Porém, as vivências e trocas entre os coletivos geram uma série de influências mútuas, que resultaram em produções como o espetáculo *Gracias, Señor*.

Na perspectiva do The Living Theatre, há uma continuidade do trabalho desenvolvido em *Paradise Now*. No final da apresentação realizada em Avignon o grupo termina o espetáculo abrindo as portas do teatro e convidando o público a tomar as ruas: "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, *apud* Vanucci, 2017, p. 86). Esse processo gera frutos e reverbera nas ruas do Brasil, onde o grupo propõe atos públicos em uma ideia de se apropriar das cidades e discutir processos de escravização, como descrevem os membros do grupo Steven Ben Israel (1938-2012) e Andrew Nadelson (1949-1993) em entrevista ao *Tulane Drama Review* em 1971:

O Legado de Caim é um espetáculo de rua. Ele foi concebido para ocorrer em todas as diferentes áreas de uma cidade inteira em um período de duas ou três semanas. É um espetáculo de 150 peças separadas, que tratam de todas as diferentes funções de uma cidade. As peças são para pessoas pobres, para bancos, para fábricas, para praças públicas, para estudantes e até mesmo para um salão de baile. É um espetáculo que lida principalmente com o tema da escravidão do homem e suas manifestações. É uma tentativa de exorcismo dessa escravidão como a conhecemos⁸⁸ (RYAN, 1971, p. 22, tradução nossa).

Segundo Vanucci, o grupo investigava as razões e raízes antropológicas da repressão na sociedade capitalista. Para isso articulava as referências para entender a relação entre patrão e escravo, servidão e sadomasoquismo. Eles frequentavam desde a década de 1950 o ciclo de contos *O Legado de Caim* (*Das Vermächtnis Kains*, 1870-1877) do austríaco Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895). A obra inacabada foi originalmente planejada para ser dividida em 6 volumes, cada um deles relacionado a um tema: amor, propriedade, estado, guerra,

⁸⁸ The Legacy of Cain is a street spectacle. It was conceived to take place in all the different areas of an entire city over a period of two or three weeks. It is a spectacle of 150 separate plays, dealing with all the different functions of a city. The plays are for poor people, for banks, for factories, for public squares, for students, even a ballroom. It is a spectacle that deals primarily with the topic of man's enslavement, and its manifestations. It is an attempt at an exorcism of this enslavement as we know it (RYAN, 1971, p. 22).

trabalho e morte, como uma forma de compreender diferentes aspectos da sociedade. O grupo articulou junto a essas ideias as reflexões promovidas por Jean Genet em *As Criadas* (texto montado pelo grupo em 1965), onde Genet identifica servidão com prazer masoquista. E por último o grupo estudava *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre (1900-1987), obra em que o autor propõe que existe uma equivalência entre o sadismo do senhor e o masoquismo do escravizado. Com uma visão crítica as ideias do autor o grupo reconhece o tom conciliador da análise freyriana apresentada em eufemismo como a “docilidade” do oprimido versus a “cordialidade” do opressor, o que propõe uma visão açucarada da escravidão, visão essa que se enraíza nas ideias do “bom senhor” advindas de sua infância como criança filha de pais donos de engenho em Pernambuco⁸⁹. A leitura sadomasoquista da relação de dominação feita por Freyre apesar de acurada, omite uma dimensão histórica e convalida a submissão, como uma condição necessária, em uma forma de provar sua defesa da miscigenação e da harmonia racial como forma de construção da sociedade brasileira. Sobre as relações de sadismo e masoquismo em Freyre, Vanucci completa:

Indiretamente, e com muita antecipação, a omissão [de Freyre] prova a suspeita de Foucault de que “prazer e poder não se anulam” sendo ao contrário encadeados por mecanismos complexos e maleáveis de incitação entre a 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 (VANUCCI, 2012, p. 6)

A pesquisa proposta pelo The Living Theatre assim buscava compreender a fundo que estruturas psicológicas são essas que geram um prazer masoquista no servo e no escravizado, permitindo a propagação dessas estruturas de poder. Dessa forma eles buscavam responder a questão de como os explorados e oprimidos, mesmo estando em maior número, não se rebelavam contra seus opressores. Eles percebiam que sim existia um prazer nessa dinâmica de poder tal qual observada por Freyre, descrito por Malina como “porco fascista”, e que essa dinâmica seguia sendo uma verdade na sociedade brasileira e em certa medida segue sendo até os dias atuais, possibilitando a exploração das massas dóceis. A proposta do grupo era escancarar essa relação produzindo uma reflexão que gerasse nas pessoas não apenas a compreensão de sua situação como oprimidos, mas a revolta contra aqueles que os oprimiam e as estruturas sociais que cuidavam constantemente da manutenção da pobreza e da exploração.

⁸⁹ Sobre essa questão o sociólogo Jessé Souza discute o racismo e as generalizações pré-científicas da obra de Freyre em seu livro *A elite do atraso – da escravidão a Bolsonaro* de 2019.

A ideia era que o espetáculo pudesse ser desenvolvido no Brasil e depois performado em outras cidades e países, se adaptando a realidade de cada local por meio de uma vivência que duraria meses, prática essa já empreendida pelo grupo em processos como o de *Paradise Now*: “Pensamos que, devido à grande variedade de vida econômica, social, racial e política do Brasil, ele seria um lugar muito bom para desenvolver o trabalho (RYAN, 1971, p. 22, tradução nossa). Dessa forma o grupo trabalhou durante sua estadia em duas performances, a primeira delas no final de 1970 *Bolo de natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*, produzida pelo grupo na favela do Buraco Quente, no bairro do Campo Belo, zona sul de São Paulo. A segunda foi pensada e desenvolvida durante os primeiros meses de 1971, para ser uma performance composta de diversas ações a serem realizadas na abertura do Festival de Inverno de Ouro Preto em Minas Gerais em primeiro de julho, porém as ações nunca chegaram a acontecer, sendo impedida pela prisão dos integrantes do grupo sob a acusação de porte, tráfico de maconha e subversão.

A performance realizada no Buraco Quente, próximo ao Aeroporto de Congonhas, aconteceu contando com a participação dos moradores, utilizando estratégias que o grupo chamava de contágio performativo. O *The Living* que naquele momento havia sido convidado para conduzir processos com os alunos Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo, leva os estudantes para as ruas da favela, para produzir sete cenas narradas e ilustradas por imagens, cada uma delas abordando um tema: dinheiro, amor, propriedade, poder, a guerra, a morte e o futuro. Entre as cenas eram propostas ações que refletiam a relação escravo-patrão. A última ação deveria ser performada pelos moradores, que deveriam libertar os performers que estavam amarrados. Vanucci ressalta a importância do ato consciente da plateia em tomar parte da ação e ao criar a liberdade de maneira ativa, ele não apenas se sente percebe capaz, mas assume para si o lugar de protagonista, podendo transpor essa força para o seu cotidiano (VANUCCI, 2015). Espetáculos teatrais eram proibidos em favelas no período, o que torna o sucesso da ação no Buraco Quente ainda mais surpreendente.

Data de primeiro de dezembro de 1970 o primeiro espetáculo criado no Brasil, *Bolo de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*, a primeira tentativa de dialogar com os favelados, na periferia de São Paulo, através de narrativas parabólicas. Na cena final, de dentro de um praticável ao centro da área cênica, surge um bolo confeitado como uma pilha de bilhetes de um cruzeiro, para ser partilhado com o público, enquanto se ouve, no alto falante, uma gravação de entrevistas conduzidas pelos atores com pessoas daquela mesma favela, excertos da pesquisa precedente à criação da peça (TROYA, 1993, p. 146).

16. Mapa para apresentação de "Bolo de natal para o buraco quente e o buraco frio.



Fonte: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1931456-mostra-busca-ecos-do-living-theatre-grupo-americano-presos-na-ditadura.shtml>

Já apresentação de Ouro Preto foi preparada durante seis meses, com laboratórios, workshops e treinamentos com atores e habitantes da cidade. O grupo nesse momento tem uma experiência de residência intensa, com a possibilidade de dar aulas para as crianças da cidade, conduzindo ao mesmo tempo vivência que iam desde jogos e treinamentos teatrais a visitas a cachoeiras e trilhas nos arredores da cidade. Durante esse período são criadas diversas ações que vão sendo gradualmente adicionadas a um mapa da cidade. Quando a data prevista para a estreia se aproxima, alguns dos integrantes são presos na rua e no dia 01 de julho, a polícia realiza busca e apreensão dos outros integrantes na casa que o grupo ocupava na cidade. Nesse processo é apreendida maconha usada como principal justificativa para a prisão e os mapas e planos desenvolvidos para a ação que são anexados ao caso como provas de que o grupo organizava ações subversivas e terroristas.

Em ambas a experiências, e em outras performances, como a que foi realizada na comunidade Embu, nas celebrações do réveillon de 1971, chamada de *Ritual de transformação das forças demoníacas em forças celestiais*, o grupo propõe a experiência do ato coletivo. Essa estratégia foi pensada como um convite a tomada das ruas por meio de ações físicas de libertação. O grupo durante as experimentações pensava que as visões planejadas não deveriam ser coreografadas ou conduzidas pelos artistas, de maneira a hierarquizar a relação entre

fazedores e espectadores, ou ainda, de maneira colonial na imagem do estrangeiro que vem como libertador. Por outro lado, elas seriam momentos de fruição e compartilhamento de experiências contra as opressões sofridas por aqueles corpos. A rua naquele contexto passa a assumir centralidade nas estéticas políticas pensadas pelo grupo naquele momento, dada uma necessidade de convocar à sociedade para uma ação não violenta de transformação da realidade. A própria experiência do cárcere modifica a forma como o grupo se relaciona com a opressão e com a ditadura, especialmente quando eles passam a realizar experimentos teatrais e convidar os detentos a tomar parte desse processo.

17. Julian Beck e Judith Malina presos em Ouro Preto, 1971.



Fonte: <https://www.jornaltornado.pt/caso-living-theatre-o-dia-em-que-marlon-brando-mick-jagger-e-john-lennon-venceram-medici/>

A prisão do grupo termina por interromper esse processo de experimentação, além de gerar grande repercussão internacional e uma mobilização de artistas como John Lennon, Jean-Paul Sartre, Marlon Brando e Bob Dylan, que em abaixo assinado exigiram a libertação dos 15 integrantes do grupo. A notícia do encarceramento da companhia foi publicada no The New York Times em 15 de agosto de 1971 e relatava as condições em que os membros do grupo

estavam sendo tratados, salientando que a “maioria dos americanos foi tratada melhor do que os outros. Os membros australianos, canadenses, alemães, austríacos e portugueses da trupe foram maltratados e os dois brasileiros e um peruano foram torturados”⁹⁰ (LESTER, 1971, tradução nossa). O incidente se encerra com a expulsão do Living Theatre do país por “manchar a imagem do Brasil”.

⁹⁰ Most of the Americans were treated better than the other. The Australian, Canadian, German, Austrian and Portuguese members of the troupe were knocked around and the two Brazilians and a Peruvian were tortured.

5. GRACIAS, SEÑOR (1972) - TEATRO OFICINA

Nos primeiros anos da década de 1970 o Teatro Oficina inicia uma série de vivências coletivas, se entendendo e configurando como uma comunidade de vida e produção, partindo em uma temporada que dura 10 meses pelo Brasil. Em seu retorno ao sudeste, o grupo promove uma apresentação de sua nova proposta comunicativa, que não deveria ser mais chamada de teatro, mais de Te-ato e no início de 1972 o grupo estreia o espetáculo *Gracias, Señor*, que tinha oito horas de duração, divididas em dois dias. Performers e público se misturavam em uma experiência coletiva, que buscava a promoção de uma ação concreta por parte dos presentes. Fortemente influenciado pela vivência que o Oficina teve com o The Living Theatre, ele segue uma proposta estética próxima a criada em *Paradise now* (1968), buscando por meio da negação da representação teatral e uma confrontação direta entre atuentes e plateia, ativar dos corpos para prepará-los para a revolução. O espetáculo utiliza não só a criação coletiva, como também a possibilidade de fisicalização das ideias políticas do grupo por meio de suas oito cenas temáticas. Entre elas, "Aula de Esquizofrenia" na qual o grupo utilizava repolhos para simbolizar cérebros submetidos à lobotomia; a "Divina Comédia", que mostrava os mecanismos de repressão da indústria cultural; a "Ressurreição dos Corpos", que partia para o contato físico entre atores e espectadores com a ideia de transmitir energias vitais; a "Barca", que fazia uma viagem marítima para uma utópica liberação dos corpos; dentre outros (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

Ramos pontua que a produção de *Gracias, Señor* é o ponto de virada da linguagem do Teatro Oficina, que gera a produção da estética que o grupo tem colocado em cena desde sua reinauguração no prédio desenhado por Lina Bo Bardi em 1994, momento em que as atividades são retomadas sob o nome de Uzyna Uzona. Ele aponta que o espetáculo é o momento em que o grupo amplia o papel já crescente do coro desde *Roda Viva* (1968) e *Galileu* (1968), com a substituição de uma estrutura teatral com protagonistas e uma clara divisão entre atuentes e espectadores, por uma proposta de carnavalização e comunhão dos corpos. Ramos acrescenta que “essa radicalização estética e política do Oficina, cristalizada na hegemonia do coro, iniciada no Brasil em 1971 e germinada na revolução dos cravos, revela-se hoje, [...] ainda vigorosa e vicejante (RAMOS, 2020).

5.1. Trajetória de uma rebeldia cultural

Diversos são os trabalhos dedicados a história do Teatro Oficina, considerando sempre sua seminal importância para a proposta estética de criar um teatro brasileiro. Fernandes aponta como constante na produção do grupo a relação com o espaço urbano, a importância do coro e o papel fundamental de José Celso Martinez Corrêa como ator, encenador, dramaturgo, compositor e agente cultural “desde a Cia Teatro Oficina, de 1958 a 1973, ao Oficina Samba, de 1973 a 1979, passando pelo 5º Tempo, de 1979 a 1983, para chegar ao Teatro Oficina Uzina Uzona, de 1984 até *Os Sertões*” (FERNANDES, 2020), ciclo em 5 espetáculos totalizando 27 horas, encenado entre 2000 e 2007.

Silva busca realizar uma historiografia do grupo na publicação *Oficina: do teatro ao Teatro* de 1981 no qual ele recupera as origens do grupo no ano de 1955 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e as primeiras montagens e prêmios. O autor chama atenção ainda para a importância da relação estabelecida pelo Oficina com o Teatro de Arena, um importante expoente do teatro paulistano, fundado em 1953, que tinha como diretor Augusto Boal⁹¹ (1931-2009) e atores como Oduvaldo Vianna Filho⁹² (1936-1974) e Gianfrancesco Guarnieri⁹³ (1934-2006). O Arena foi fundamental na proposição de uma estética e dramaturgia brasileiras, e não a reprodução de uma tradição teatral europeia. Para Silva o contato do Oficina com o Arena foi o que “orientou o grupo [Oficina] para a busca de um teatro que poderia ser definida como ‘preocupado socialmente’” (SILVA, 1981).

Boal foi essencial na fase de profissionalização do Oficina no início da década de 1960, quando ministrou aulas de interpretação, trazendo elementos de treinamento e técnicas com as quais tinha tido contato durante sua passagem por Nova York entre 1950 e 1956, especialmente das vivências junto ao Actors Studio. Esses treinamentos traziam conceitos do teatro realista e

⁹¹ Augusto Pinto Boal foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional e fundador do Teatro do Oprimido, conjunto de práticas estéticas ligadas ao teatro e que buscam a emancipação política de seus praticantes.

⁹² Oduvaldo Vianna Filho, também conhecido como Vianinha, foi um dramaturgo, militante comunista, ator e diretor de teatro e televisão brasileiro, fundador do CPC da UNE e importante nome do teatro engajado no Brasil.

⁹³ Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi De Guarnieri foi um ator, diretor, dramaturgo e poeta italiano naturalizado brasileiro, fundador junto com Vianinha do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE) que depois se integrou ao Teatro Oficina.

de como ele havia sido recebido e se transformado no contexto teatral estadunidense. E foi também no início da década de 1960 que o Oficina convidou Eugênio Kusnet (1898-1975) para ministrar oficinas do “método Stanislavsky” para o grupo, passo importante na formação técnica do coletivo (SILVA, 1981, p. 22). Kusnet havia estudado na Rússia com alguns seguidores de Stanislavsky e foi o principal responsável pela introdução das ideias desenvolvidas na fase naturalista do Teatro de Moscou no Brasil, tendo influenciado diretamente a trajetória cultural do Oficina e do Arena. Este é o momento em que o Oficina promove a encenação realista de *Os Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki em 1963, grande sucesso à época.

A relação estabelecida entre Boal e José Celso é analisada por Paulo Vinícius Bio Toledo em seu trabalho sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964. O autor ressalta como os espetáculos *Arena conta Tiradentes* do Arena e *O rei da vela* do Oficina, ambos estreados em 1967 são um marco na redefinição da estética empreendida por ambos os diretores. A partir desse momento o trabalho de ambos transitou pela “mudança de perspectivas temáticas, passando por novas proposições estruturais da encenação e da dramaturgia até chegar, no começo da década de 1970, em que práticas que queriam ser uma espécie de ruptura produtiva com a instituição teatral e com a forma *espetáculo*” (TOLEDO, 2018, p. 13). Dos processos desenvolvidos no Arena, Boal propôs o sistema curinga, um processo em que um ator assume a posição de articulador entre a representação e a realidade, ele propõe questões e levanta problematizações sobre temáticas específicas para a plateia, assumindo também o papel de outros personagens, em referência à carta do baralho que pode assumir o lugar de outras cartas, esta figura é chamada de Curinga. Boal desenvolve sua estética primeiro em um contexto de espetáculos como *Arena conta Zumbi* (1965) que tinha em suas proposições muito de um teatro político da primeira metade do século XX, e utilizava de um teatro musicado e popular na produção da reflexão sobre a realidade vivida no período pós-golpe, trazendo muito de um teatro épico narrativo, que busca uma abordagem discursiva e dialética na compreensão da realidade. Nos anos seguintes, no período em que Boal se exilou, primeiro em países latino americanos e depois na Europa, ele experimentou a chamada *dramaturgia simultânea*, processo em que os atores tinham personagens pré-estabelecidos que improvisavam situações propostas pela audiência. Essa estética foi então transformada no Teatro Fórum, metodologia na qual situações são construídas como perguntas para a plateia, que é convidada a pensar, se organizar e substituir o oprimido, atuando e tomando parte do jogo teatral para propor soluções para

problemas reais. A perspectiva interativa do teatro fórum, seguia um desejo de construção de uma estética teatral orientada para a mudança social, para a produção de impacto político e orientada pelos princípios de solidariedade e justiça social.

Os processos desenvolvidos no Teatro de Arena, se localizavam dos em uma proposta de teatro político que está entre a arte engajada ligada ao PCB e uma arte ainda de tendência burguesa, pensada para uma classe média e intelectual paulistana. As aproximações com o pensamento revolucionário e as propostas de arte comunista vão ser colocadas no que foi chamado à época de *estética partidão*⁹⁴. O PCB desenvolvia desde a década de 1920 salões e mostra voltados a apresentar artistas que trabalhassem na perspectiva de mostrar em suas obras temáticas sociais. Já falamos aqui sobre a importância das obras de Jorge Amado na composição dessa arte comunista no Brasil e poderíamos incluir ainda na literatura artistas como Oswald de Andrade (1890-1954) e nas artes visuais outros modernistas como Tarsila do Amaral (1886-1973) e Cândido Portinari (1903-1953), ainda que este não tenha participado da Semana de 22.

No teatro essa estética foi desenvolvida especialmente no CPC da UNE, que foi fundado após a montagem de 1960 do espetáculo *A Mais Valia Vai Acabar, seu Edgar*, texto de Vianinha com direção de Chico Assis, iniciou suas atividades em 1962 e foi encerrado com o golpe militar em 1964. Ele nasceu de uma insatisfação de Vianinha e Guarnieri com a proposta artística do Teatro de Arena, que por mais que se desenvolvesse no sentido de uma arte engajada, continuava existindo como um “teatro de classe média”. O CPC por outro lado se desenvolvia na perspectiva didática de educar as populações mais pobres, produzindo conhecimento de maneira simples e didática. Com o Golpe, a UNE foi colocada na ilegalidade e o CPC foi desfeito. Vianinha e Guarnieri continuaram suas experimentações no contexto do Arena e seguiram numa proposta de teatro orientada à emancipação estética das massas, trazendo alguns elementos do realismo socialista como uma proposta didática de educação comunista, porém de uma maneira dinâmica, questionando a forma e os entendimentos de teatro orientado à esquerda.

As experiências do Oficina estavam ligadas as propostas da antropofagia Oswaldiana, dialogando diretamente com o movimento de contracultura do período, especialmente com os

⁹⁴ Outros exemplos de uma estética partidão são: o espetáculo *Eles não usam black tie* texto de Gianfrancesco Guarnieri montado com grande sucesso pelo Teatro de Arena em 1958; O filme *Cinco vezes favela* (1962) de 1962 com cinco histórias, cada assinada por um diretor deferente, considerada obra inaugurou do cinema novo; além textos teatrais como *Rasga coração*, escrito por Vianinha entre 1972 e 1974.

contatos estéticos entre diferentes linguagens artísticas que produziram nos anos seguintes a Tropicália. A montagem do texto *A vida Galileu*, escrito por Brecht entre os anos de 1938 e 1943 e dirigida por José Celso em 1967, foi uma produção importante na história do grupo, por estar ainda ligada a um desejo de produzir um teatro político ligado à Brecht e às referências clássicas do teatro, mas que em sua encenação deixa claro um posicionamento estético voltado à revolução brasileira no teatro que se criava ali por meio da ideia de antropofagia. Este é o momento em que a ação do coro contagia a plateia e assume a centralidade da ação dramática, na cena do carnaval do povo, o que no texto seria uma cena curta, se torna na montagem do Oficina uma festa que se desdobrava por 30 minutos do espetáculo. Em um momento em que o grupo vivia constantes embates ideológicos e estéticos, com muitos membros desejando uma abordagem mais racionalista de questões políticas e sociais, a festa do coro vence o texto dramático propondo como ação política a força do coletivo em cena.

Após o Golpe Civil-Militar de 1964 as propostas de teatro orientado ao social, passaram a ser cada vez mais vigiadas e censuradas, especialmente sob a perspectiva de defesa contra ideologias comunistas. Valentini (2011) ressalta os enfrentamentos vividos entre o Oficina e a censura pós-1964, processo esse que em muitos momentos aumentou a publicidade ao redor das produções do grupo. A censura nas artes brasileiras não se inicia com o Golpe de 1964, tendo tido diversas fases com diferentes prioridades e estratégias políticas, mesmo após o golpe os instrumentos da censura mudaram de acordo com a fase do regime, sendo mais permissivo em alguns momentos e mais linha dura em outros (COSTA, 2008). A censura também exigiu dos artistas negociação e mobilização política, buscando viabilizar a apresentação de seus espetáculos. Como no episódio de 1961 ao estrear o espetáculo *A Vida Impressa em Dólar*, momento em que o Oficina inaugura seu novo teatro na rua Jaceguai n.º 520, mesmo local que o grupo ocupa até hoje, porém naquele período em um prédio assinado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que havia proposto duas plateias paralelas e o palco ao centro em formato de corredor. Na ocasião festiva, o grupo teve a presença de diversas personalidades incluindo o Diretor de Diversões Públicas, acompanhado de oito censores. O fato mostrava a intensidade dos enfrentamentos que o grupo teria com a censura, porém representava também visibilidade para o grupo em forma de burburinho no meio teatral e entre a intelectualidade do período (SILVA, 1981).

O fogo precipitou a transformação física do espaço. Em maio de 1966, um incêndio destruiu o Teatro Oficina, na rua Jaceguai, 520. Nesse ano, depois de um festival retrospectivo, a companhia viajou para o Rio de Janeiro e

desenvolveu um laboratório de interpretação com o diretor e ensaísta Luiz Carlos Maciel. Eles buscavam uma nova gestualidade a partir das ideias de Brecht e do psiquiatra Wilhelm Reich, mergulhando em um curso de filosofia política com o marxista Leandro Konder (LEAL, 2023).

Durante a década de 1960, faziam parte do elenco do Oficina atores como Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Dina Staff e outros. Havia naquele momento duas vertentes de trabalho no grupo, uma delas mais racionalista que entendia a necessidade de espetáculos mais estruturais na discussão política, como o teatro brechtiano. Uma outra vertente tensionava a investigação do grupo para outros sentidos políticos que poderiam ser construídos por meio do teatro, como as ideias relacionadas ao coro, ao desbunde e à carnavalização, vindo daí processos e montagens como *O rei da Vela*. Fernando Peixoto, que era membro do comitê central do PCB, diretor de teatro e importante nome do teatro brasileiro, tendo atuado diretamente na construção e estruturação crítica do CPC da UNE, foi fundamental na trajetória do Oficina sendo membro ativo do grupo entre os anos de 1963 e 1968. Betti (2012) ressalta que o ator, original de Porto Alegre, era conhecedor da língua alemã e leu os escritos de Brecht no original, tendo ele mesmo traduzido para o português textos como *Na selva da cidades*, *Um homem é um homem* e *O Processo de Joana D'Arc*. De sua experiência com Brecht, Peixoto trouxe para o Oficina o texto *A vida de Galileu* e interpretou o personagem Andreia Sarti na montagem que o grupo realizou em 1968, sob a direção de José Celso.

Em artigo aceito para publicação 1988 na revista estadunidense *The Drama Review*, Peixoto propôs uma defesa do teatro brasileiro, analisando o papel colonizador do teatro jesuítico e os caminhos na construção de um teatro brasileiro, passando pela antropofagia modernistas e a construção de uma cena orientada pelas ideias marxistas. O artigo tem um erro de tradução que termina por desinformar, se configurando como um erro documental para os estudiosos em língua inglesa, ao traduzir TBC, sigla de Teatro Brasileiro de Comedia por Teatro Brasileiro Comunista (*Brasilian Communist Theatre*). O TBC foi um grupo paulista que teve um importante impacto na história do teatro brasileiro, propondo um modelo de teatro profissional de gosto burguês que importou muitas de suas estratégias e técnicas e que pouco tinha a ver com as discussões sobre comunismo como erro faria pensar. Peixoto apresenta como a entrada de jovens que desejavam utilizar o espaço do TBC como instrumento político produz o Teatro de Arena – *um anti-TBC*. E este é o momento que o autor considera mais intenso criativamente na cena brasileira de 1958 a 1968, colocando a promulgação do AI-5 como marco fundamental na desestruturação do projeto de construção de um teatro nacional. Ele apresenta

um levantamento da produção dramaturgica que consegue ser encenada no período com nomes como Guarnieri, Vianinha, Plínio Marcos, João das Neves e Chico Buarque. Pontuando os desenvolvimentos feitos na encenação pelo Oficina e chamando atenção para tendências negativas no teatro nacional.

Tendências negativas também surgiram durante esse período: a mística do "teatro do corpo" e o próprio misticismo, ou seja, a aceitação de princípios irracionais e um teatro ritualizado como uma celebração religiosa primitiva carregada de desespero. A criação coletiva, um dos mais ricos processos criativos desenvolvidos no teatro latino-americano, tornou-se uma desculpa para rejeitar os textos escritos e o que eles implicavam em termos de complexidade, historicidade e racionalidade. Muitos trabalhos criados coletivamente na época eram superficiais, ingênuos: jovens e grupos jovens tentando encontrar meios de expressar seus pequenos mundos interiores, imersos em si mesmos, céticos em relação a enfrentar preocupações sociais ou se envolver politicamente (PEIXOTO, et al, 1990), p. 68, tradução nossa)⁹⁵.

As tendências negativas são a influência contracultural em si, que era vista por Peixoto e outros representantes da esquerda tradicional como uma distração ou negação do processo político e social que precisava ser enfrentado pela arte. Esse movimento é chamado de “uma visão politicamente ambígua da contracultura, que para membros do Partidão era um problema pois os jovens “se tornaram progressivamente menos interessados em política à medida que se envolviam mais em outras formas de comportamento consideradas "desviantes", como o consumo de maconha e LSD” (DUNN, 2016, p. 29, tradução nossa)⁹⁶. A descrição feita por Peixoto poderia ser colocada como uma descrição ou uma crítica negativa ao trabalho do TUCA em o *Terceiro Demônio*, ao falar sobre o teatro do corpo, o misticismo e a criação coletiva. Mas essa oposição entre racionalidade e historicidade na construção narrativa e o trabalho físico com bases e processos muito mais ligados ao corpo e ao acontecimento teatral, era basicamente a crise que se estabelecia também dentro do Oficina. O próprio Fernando Peixoto teve contato com essas tendências experimentais no Brasil e no exterior ao visitar os EUA, bem como festivais na Europa, além de teatro como o Berlin Ensemble, teatro comandado por Brecht na DDR (Alemanha Oriental). Apesar da crítica Peixoto apenas atesta que o teatro brasileiro do

⁹⁵ Negative tendencies also surfaced during this period: the mystique of the “theatre of body” and mysticism itself – that is, the acceptance of irrational principles and a ritualized theatre as a primitive religious celebration loaded with despair. Collective creation, one of the richest creative processes developed in Latin American theatre, became an excuse to reject written texts and what they implied in terms of complexity, historicity, and rationality. Many collectively created works of the time were superficial, naïve: young people and young groups trying to find the means to express their small inner worlds, immersed in themselves, skeptical about facing social concerns or getting involved politically.

⁹⁶ They became progressively less interested in politics as they became more involved in other forms of behavior regarded as ‘deviant’, such as consuming marijuana and LSD.

início da década de 1970 estava conectado ao discurso contracultural que apontava para o acontecimento teatral, o *happening*, a performance art, as ideias de Grotowski e as influências do existencialismo na discussão sobre política.

Pecorelli (2014) chama atenção para a relação das produções realizadas pela Oficina na segunda metade da década de 1960 com o que a teórica alemã Erika Fischer-Lichte chamou de virada performativa (*performative turn*) nas artes em seu livro *Estética do Performativo*⁹⁷ (FISCHER-LICHTE, 2008 [2004]). Fischer-Lichte analisou o movimento que as artes tiveram especialmente após a década de 1960 em direção à produção de acontecimentos que trouxessem o espectador mais próximo do real. Ela parte da análise de obras que utilizavam o risco físico e a dor como uma forma de se opor à representação teatral, como uma forma de turvar as fronteiras entre arte representativa e a vida em si. Ela cita como exemplo a performance *Lips of Thomas* realizada pela artista iugoslava Marina Abramovic em 24 de outubro de 1975 na Galeria Krinzinger em Innsbruck na Alemanha. Fischer-Lichte chamou atenção para o tensionar da experiência performativa que questiona os lugares de expectadores e performers. Em *Lips of Thomas*, Abramovic entra na galeria, tira suas roupas, prende a uma parede ao fundo da galeria uma fotografia de um homem e desenha um pentagrama ao redor dela. Ela então se senta em uma mesa, que tinha uma garrafa de vinho, uma jarra contendo quase um quilograma de mel (2 libras, aproximadamente 0,907 gramas), uma taça de cristal, uma colher dourada e um chicote. Ela então come todo o mel, bebe todo o vinho, quebrando a taça em sua mão direita e começando a sangrar. Ela então se levanta vai até onde a fotografia está e olhando para a plateia desenha com uma lâmina uma estrela de cinco pontas em sua barriga. Ela então pega o chicote e começa a se autoflagelar de frente para a fotografia e com as costas para a plateia, até que suas costas sangrem. Por fim, ela se deita em um caminho feito de cubos de gelo com as costas para o gelo e a barriga para um aquecedor fixado sobre ela. O aquecedor faz com que o pentagrama em sua barriga sangre mais. A performer se manteve imóvel em sua autotortura por 30 minutos, até que membros da audiência, ao não suportarem a situação, intervêm tirando-a do gelo e cobrindo-a com casacos. Este é o momento em que o público é questionado de maneira muito concreta e compelido a questionar seu papel passivo de espectador, as fronteiras entre aquele que vê e aquele que age se turvam e deixam de fazer sentido. Abramovic não atua, ou

⁹⁷ Publicado originalmente sob o título de *Ästhetik des Performativen* em 2004, a obra só ganhou publicação em português em 2019, com tradução de Manuela Gomes pela editora Orfeu Negro de Portugal. No percurso da pesquisa foi utilizada a tradução em inglês *The Transformative Power of Performance* de 2008.

representa nenhuma de suas ações, mas por outro lado experiencia a dor e a ação real em seu corpo, “isso colocava o público em uma posição profundamente perturbadora e agonizante que invalidava tanto a convenção estabelecida da performance teatral quanto a reação humana em geral a uma determinada situação”⁹⁸ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 12, tradução nossa). Retomarei essa questão mais a frente ao analisar a relação entre os neoconcretistas no Brasil e as proposta do Oficina especialmente no contexto do Te-ato *Gracias, Señor*.

Enquanto o amplo espectro das artes vivia, em nível mundial, aquilo que a teórica alemã Erika Fischer-Lichte dirá uma “virada performativa” (performative turn), Jaceguai montava *O Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Galileu Galilei*, *Na Selva das Cidades*, e em 1971 partia em viagem pelo país naquilo que chamou de *Utopias*. Passando por diversas cidades do norte, nordeste e centro-oeste brasileiro, o grupo criaria situações de natureza política e poética que implodiriam totalmente os parâmetros da representação teatral (dramaturgia, personagem, caixa preta, “quarta-parede”, edifício teatral etc.), borrando os limites entre arte e vida (PECORELLI, 2014, p. 16).

As produções a que Pecorelli faz menção são marcos na história do teatro brasileiro e foram um sucesso de público e crítica à época. Considerada como ponto de virada na história do teatro brasileiro, a montagem do espetáculo *O Rei da Vela* e sua estreia no dia 29 de setembro de 1967 é colocado como marco inaugural da fase moderna do teatro nacional, trazendo inovações estéticas em seus três atos, que “não prefiguram um enredo, antes uma colagem de quadros com referenciais populares ou eruditos, como o circo, a ópera e o teatro de variedades” (SANTOS, 2018). A peça teve uma importância fundamental no movimento cultural brasileiro em curso naquele período reinserindo a antropofagia oswaldiana na discussão sobre uma arte nacional e engajada. Após assistir ao espetáculo Caetano Veloso escreve a letra da música que seria depois intitulada *Tropicália*. A nesse momento uma projeção do no Oficina nacional e internacionalmente. A produção é convidada a se apresentar em Florença na Itália, no Festival de Nancy na França e depois na capital francesa.

⁹⁸ This put the audience in a deeply disturbing and agonizing position that invalidated both the established convention of theatrical performance and generally of human responsiveness to a given situation (Tradução nossa).

18. Teatro Oficina na montagem de O Rei da Vela em 1967.



Fonte: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml> acesso em 14/01/2024.

O Rei da Vela estreou em Paris a 10 de maio de 1968. Quando os atores voltavam ao hotel, mal puderam atravessar o “Quartier Latin” que já estava em pé de guerra com suas noventa barricadas. [...] *O Rei da Vela* esteve em cartaz durante todo aquele agitado período da vida em Paris, e sempre com casa lotada (SILVA, 1981, p. 54).

Assim o Oficina se junta a outros grupos e artistas que se encontravam no centro da revolução contracultural que se desdobrava em manifestações e ocupações por toda Paris, possibilitando o encontro com o The Living Theatre e a especialmente uma experiência revolucionária que se desdobrava nas ocupações e nas ruas. De volta ao Brasil, o grupo produz o espetáculo *Roda Viva*, texto de Chico Buarque que despertou o medo e a controvérsia na opinião pública. O espetáculo causou forte repercussão entre as alas conservadoras e foi alvo de violentos ataques por parte do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) que invadiu o Teatro Ruth Escobar em São Paulo no dia 18 de junho de 1968, agredindo ao elenco e depredando os cenários do espetáculo.

19. Primeira página da Folha e ao lado a manchete do Jornal da Tarde, ambos do dia 19 de julho de 1968.



Fonte: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2018/07/18/1968-atores-de-roda-viva-sao-agredidos-e-teatro-e-depredado/> acesso em 14/01/2024.

Os artistas da peça *Roda Viva* foram duramente espancados, ontem à noite, por um grupo de 20 homens que, armados de cassetetes e jogando bombas de gás lacrimogênio, invadiram o Teatro Ruth Escobar no final do espetáculo. Os invasores quebraram tudo o que puderam, bateram em todos os artistas, principalmente no contra-regra José Luiz Araújo e na atriz Marília Pera, que, depois de várias vezes mordida, foi obrigada a andar nua pela rua. O contra-regra José Luiz apanhou tanto que teve que ser internado no Pronto Socorro Iguatemi (Jornal A Folha da Tarde, 19/07/1968 *apud* SILVA, 1981, p. 58).

A violência se repete em Porto Alegre e por fim o grupo decide não apresentar novamente a produção. A partir dessa experiência, o grupo começou a pensar sobre a perseguição ao conhecimento e a restrição das liberdades e do direito ao pensamento divergente. É o momento em que o grupo decide montar o texto *A vida de Galileu* de Brecht. José Celso resistia em se aproximar do teatro brechtiano, considerando-o em racionalista, porém ele cede considerando que é o momento de o grupo pensar essas questões e se conectar com o seu público, em uma estética mais burguesa. O grupo faz isso trazendo sua estética ao longo das três horas e meias de encenação, em que cenas como o carnaval são ampliadas e assumem papel central na representação ao trazer a carnavalização tropicalista para a discussão lógica sobre religião, ciência e a necessidade de heróis (ou anti-heróis no caso de Galileu). O espetáculo combina um grupo de artistas mais experientes, que assumem os papéis centrais no espetáculo, e outro grupo de artistas mais jovens que integra o coro. Essa divisão inicia um cisma no grupo que levou à saída de alguns integrantes e a mudança na estrutura do Oficina nos anos seguintes. Após *Galileu* o grupo embarcou em outra montagem brechtiana em *Na Selva das Cidades* texto escrito ainda na década de 1920 com afinidades expressionistas, processo que o Oficina explora ao máximo, além de promover uma experiência de treinamentos e ensaios baseados nas ideias do polonês Jerzy Grotowski (1933-1999).

5.2. Em busca do real – o Te-ato *Gracias, Señor*

A década de 1960 trouxe para o Teatro Oficina atenção do público e da crítica a nível mundial. Porém, após todos os sucessos e controvérsias, o grupo passa a encerrar divergências internas em seus processos de criação. Silva (1981) apresenta como a divisão interna no grupo se conecta diretamente às produções e experimentações que o grupo vinha desenvolvendo e termina por configurar uma mudança no curso da companhia:

Durante as últimas apresentações de *Na Selva das Cidades*, a crise interna do grupo se aguçou. Iniciava-se já na *Selva*, um processo que no fundo era a destruição da própria ideia de teatro. Tratava-se de uma concepção ainda em embrião, que iria configurar-se em *Gracias Señor* [...]. Foi então que surgiu, marcando uma nova fase, na vida do conjunto a experiência de criação com o Living Theatre. O contato com Living, portanto, não aconteceu em condições normais do Oficina, isto é, como proposta estudada de uma nova pesquisa, mas sim de um processo que o próprio José Celso chamou de “morte” (SILVA, 1981, p. 69).

Após o fim da colaboração com o Living, o Oficina se encontrava ainda sem solução para seus conflitos internos, e decide sair em turnê pelo Brasil. Então em 1971 o grupo inicia a intitulada *Utopia - Utopia do Trópicos*, uma viagem que durou 10 meses, nos quais o grupo apresentou os espetáculos *O Rei da Vela*, *Pequenos Burgueses* e *Galileu Galilei*, pelas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife, Natal, Fortaleza, Crato, Juazeiro do Norte, São Luís, Belém e Manaus. Durante esse período, o grupo viveu uma experiência comunitária, renunciando a sua estrutura empresário, de forma que todos os integrantes passaram a receber de maneira igualitária, sem distinções entre elenco profissional e amador. Eles também utilizaram a temporada como uma forma de radicalização de sua experiência estética, especialmente na perspectiva de interação com o público, o que o grupo definiu como processo para o “trabalho novo”, que depois se concretizou como a montagem de *Gracias, Señor*. A atriz Maria Adenil Vieira reconhece como a vida comunitária era fundamental para o entendimento do trabalho que o grupo estava desenvolvendo e relutava em chamar de teatro, ressaltando a função da experiência comunitária: “seria uma integração público-plateia. Não existiria palco, mas uma proposta nossa em que a plateia iria sendo integrada até que no fim, nós e eles seríamos uma coisa só. (...) É preciso vivermos uma coisa só (comunidade) para transmitir uma coisa só também” (SILVA, 1981, p. 79).

A temporada das *Utopias* foi o momento em que o grupo se dedicou a experimentar diferentes formas de intervenção na rua, *happening*, criados como forma de criação e

preparação para o “trabalho novo”, elas eram baseadas no contato direto com o público, pensando meios de interação e mobilização coletiva. em relação ao espaço e às vivências que o grupo tinha tido no local. As apresentações se realizavam em espaços convencionais e são definidas por Zé Celso como o “cavalo de Troia” (MARTINEZ CORREA, [1972] 1998, p. por meio do qual o grupo acessava o público, se inseria na imprensa e criava espaços de contato e troca com as pessoas da cidade. A experiência mais importante na constituição de *Gracias, Señor* aconteceu em Brasília, quando o grupo performou para em torno de duas mil pessoas, em sua maioria estudantes, com qual o grupo tinha tido contato durante as apresentações dos espetáculos e pequenos *happenings* desenvolvidos ao longo da semana, como forma de convidar as pessoas para o evento principal. Como relata Zé Celso:

Fazer o *Trabalho Novo* era religioso, mítico; era como se tudo tivesse que ser colocado de lado. [...] Naquela manhã conseguimos uma ligação incrível com os estudantes. Naquele dia, inclusive, acabamos de bolar a estrutura do *Trabalho*: ela estava perfeita, completa. O espaço foi dividido em três áreas. A área térrea, onde se passava a coisa mais didática; os subterrâneos – um túnel de quase novecentos metros – onde ia se passar a “Divina Comédia”, a parte da “descida aos infernos”, como nós chamamos (que era o mergulho nos anos 1970); a parte de cima, a parte do “Sonho” (como é a parte do “Navio”, em *Gracias Señor*) – e o *campus* todo como área de representação (MARTINEZ CORRÊA, [1972] 1998, p. 181).

Em sua descrição Zé Celso evidencia como a performance realizada em Brasília foi o momento de testar as estratégias criadas para o *Trabalho novo*, que na ocasião já assumia um formato próximo ao que foi denominado no retorno do grupo ao sudeste como *Gracias, señor*. Uma experiência em que o grupo utilizando as ideias de *happening* mergulha e se aprofunda em sua pesquisa sobre o papel do coro em suas obras. Nele o público é provocado em diferentes momentos, primeiro sendo levado a abdicar de sua individualidade, nas cenas denominadas “Aula de esquizofrenia” e “Divina comédia”. O grupo apresenta a ideia de que o público deve ser uma massa única, educada a reproduzir, para isso utilizam repolhos como cérebros para trazer a ideia de uma lobotomia, para que aconteça a homogeneização do pensamento. Todos são levados, público e performers à um momento de transe, em que caminham juntos e repetem slogans como “inteligência é burrice” ou “criar é obedecer”. Ao se deslocarem juntos, amplia-se a ideia de coletividade e a divisão entre atuantes e espectadores deixa de fazer sentido todos estão diretamente envolvidos na ação. Existe ainda uma estrutura que é proposta por aqueles que pertencem ao grupo, porém as pessoas são convidadas a agirem. Quando o coletivo renuncia à sua individualidade vem o momento da morte e em seguida da ressurreição.

A terceira parte da performance realizada em Brasília é o momento em que o grupo segue para a parte do *Sonho*, que depois passou a constituir a parte da *Viagem em Gracias, Señor*. Neste momento todos começam a dançar e se movimentar de maneira livre, explorando as possibilidades de liberdade do corpo, em o que Zé Celso descreve como “um playground enorme”. Após esse momento o grupo inicia a parte denominada *Sete usos do bastão*. Nesse momento a proposta é pensar “há muitos objetos num só objeto, mas o objetivo é um só” (MARTINEZ CORRÊA, [1972] 1998, p. 183). Assim o bastão é passado de mão em mão para que todos os presentes mostrem o seu uso para o objeto “usando o bastão para uma finalidade, até atingir o objetivo”. A parte final da performance é chamada de Te-Ato, momento em que é realizada uma celebração entre o público e os performers, em que todos cantam e dançam juntos. No momento final da experiência de Brasília, o grupo segue unido para um canteiro próximo à reitoria da universidade, munidos de sementes de diversas frutas e legumes, como batata, abóbora e tomates; ali todos começam a cavar buracos e a plantar, o bastão é colocado no centro do canteiro como um marco. Em um determinado momento da ação os performers se retiram e deixam o público realizando a ação sozinhos.

Gracias señor era uma “peça-estrutura” de autoria coletiva, sem direção. “Atuadores”, e não mais atores, coordenavam uma experiência nova de comunicação, recriavam uma viagem pelo Brasil: utilizavam tudo o que podia ser anotado, visto, filmado, etc., ao mesmo tempo que falavam do processo geral do grupo Oficina. A divisão entre vida e teatro era abolida. *Gracias Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao “Te-ato”. Em uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em atuator de “te-ato”... A vida renovada na arte (SILVA, 1981, p. 206).

Ao propor seus experimentos performativos sob o nome de Trabalho Novo, o Oficina considerava que o que estava sendo produzido não era um espetáculo teatral, mas o grupo chamou de Te-ato. Em essência a motivação era construir estratégias de comunicação que poderiam ser utilizadas no ambiente teatral, ou não como no caso de Brasília, para mobilizar a ação concreta do público. O termo foi empregado como uma forma de dizer que o que eles estavam promovendo ali não era teatro e conduzia para a o ato em si, para a ação. No retorno ao sudeste, o grupo promoveu uma sessão para mostrar ao seu público, o que era essa nova abordagem comunicativa que havia sido desenvolvida durante sua viagem pelo Brasil, a performance foi chamada *Gracias, Señor* e aconteceu no início de 1972 no Rio de Janeiro⁹⁹. O

⁹⁹ Ficha técnica de *Gracias, Señor*, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo: Criação Coletiva dos atuadores: José Celso Martinez Correa – Renato Borghi; Henrique Maia Nurmberg – Ester Goes; Maria Alice Vergueiro – Maria Stamini de Arruda; Maria Aparecida Milan – Tony – Analu; Maurício (Baixo) – Gustavo (bateria); Hugo

Te-ato marca ainda um novo momento do grupo, considerando que da composição do Oficina de o *Rei da Vela* (1968) restavam apenas Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa. Silva (1982) descreve a produção como a sistematização das experiências do grupo depois das vivências com o Living Theatre e o grupo argentino Los Lobos, um retorno ao experimentalismo. Representando o fim de uma jornada de criação e um processo de investigação iniciado em 1968 e que terminou com a ruptura e reestruturação do grupo em 1971.

20. Programa do espetáculo *Gracias, Señor*.



Fonte: <https://www.abitare.it/en/events/2018/10/28/art-dictatorship-brazil-exhibition-sao-paolo/>

Bandeira B. P. F. (ritmo piano elétrico); Luiz Antônio Martinez Correa – Márcio; Ana (*fly now*); Lina Bo Bardi (espaço cênico); Teresa Bastos (transas) – Reginona (*pay now*); Cid (rachaduras) – Rock (curto-circuito); Goes Borgui (*baby*) – filme de Mandassaia, do Herbert. Filhos Prediletos de São Paulo (SILVA, 1982, p. 83).

A nova forma de comunicação direta com o público pensada para *Gracias, Señor*, tem como ponto fundamental a não representação e a quebra da divisão espacial e simbólica entre o palco e a plateia. Essa abordagem que já estava sendo experimentada pelo grupo desde o coro de *Galileu* agora assume um novo significado ao propor o fim da passividade do espectador por meio da criação de um jogo dramático, e se direcionar a uma ação concreta na transformação do mundo. O Te-ato se colocava inicialmente como uma proposta comunicativa com múltiplos significados “que vão desde ‘te uno a mim’, até ‘te obrigado a unir-se a mim’ (SILVA, 1982, p. 203). Eles tinham como proposta inicial em suas experimentações durante a viagem pelo Brasil a priorização do contato com as pessoas, buscando abandonar as estruturas clássicas de palco e plateia, rejeitando a um teatro representativo europeu e retornando ao contato humano como um processo comunal.

Para isso, entretanto, precisou abandonar o que herdou de outras épocas (sua fixidez num local específico arquitetônico, a ideia de que é uma mercadoria), para voltar à sua raiz (o contato inventivo entre um grupo de pessoas). O melhor meio de informação e conscientização, de transformações, seria a informação proveniente do testemunho de um corpo em contato com outros corpos, na medida em que todos se dispõem a um contato vivo e criativo - isto seria o teatro na sua acepção mais literal; o "Te-ato", para o grupo Oficina (SILVA, 1982, p. 203).

O bastão utilizado na cena final de espetáculo é analisado por Mostaço (2008) sob duas perspectivas, a primeira delas é sua relação com o neoconcretismo. O *Manifesto Neoconcretista* publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serviu de abertura para a exposição de Arte Neoconcreta, do Museu de Artes Modernas do Rio de Janeiro. O texto que é assinado por seis artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanúdis (1915-1986) discorre sobre os caminhos que a arte seguia ao desenvolver as ideias concretistas experimentadas por artistas como Mondrian (1872-1944), Pevsner (1902-1983) e Malevich (1879-1935), além de aprofundar discussões no campo da filosofia das formas simbólicas (Cf. CASSIER [1923] 1992; LANGER [1948] 1954) e da Gestalt. Essas ideias foram desenvolvidas nas artes visuais brasileiras e produziram o que Hélio Oiticica chamou de Nova Objetividade. Em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade* de 1967, Oiticica propôs seis características gerais para a arte brasileira de vanguarda:

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas

e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); é – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, [1967] 1986).

Nessa perspectiva artistas como Lygia Clark e Oiticica criaram obras que tem na participação do público seu elo final de desenvolvimento. Um exemplo é a série de obras denominada *Bichos* de Clark, esculturas criadas a partir de formas geométricas e articulações, as pessoas poderiam tocar e modificar a obra produzindo diferentes figuras. Os artistas ligados ao Neoconcretismo produziram experimentações e pesquisas com as linhas e formas geométricas, partindo da bidimensionalidade, rompendo com a frame do quadro, invadindo o espaço e se tornando esculturas, que convidam o público à criação. Como já analisado no primeiro capítulo, Oiticica produziu duas séries fundamentais nessa perspectiva performática do concretismo, os Penetráveis e os Parangolés. Essas obras buscavam a partir da ressignificação de objetos, criar ação por parte das pessoas, os parangolés precisam do movimento daqueles que visitam a exposição, é preciso vesti-lo e dançá-lo. Da mesma forma é preciso caminha de pés descalços pela estrutura que compõe a obras *Tropicália*. A cena do bastão em *Gracias, Señor* traz a ideia de que um objeto por mais simples que seja, pode ser utilizado como uma forma de provocar a ação concreta naqueles que tem contato com a obra.

21. Lygia Clarck, Bicho, escultura, alumínio, 21x82x90 cm, acervo do Museu de Arte de São Paulo.



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho> acesso em 29/12/23.

22. Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta (1967), de Hélio Oiticica.

Foto: Claudio Oiticica, circa 1968



Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/> acesso em 29/12/2023.

Outra relação pontuada por Mostaçó (2008) é a origem da cena do bastão, ela foi inspirada em uma cena denominada *Os sete usos de uma lança* (*Sieben Lanzenverwertungen*) da peça didática *Os Horácios e os Curiácios* (*Die Horatier und die Kuriatier*) escrita por Brecht em 1935 e só performada pela primeira vez em 1958, na cidade de Halle na Alemanha. As peças didáticas foram espetáculos escritos entre 1928 e 1934 para serem performados em escolas e por coros operários, em um momento da produção brechtiana em que o dramaturgo queria que seus espetáculos fossem performados por não-atores, utilizando o teatro como tática na formação política desses grupos. Nessa perspectiva, o uso dessa cena como inspiração para a cena do bastão em *Gracias, Señor* não é por acaso. O Oficina produziu uma experiência política por meio de uma performance coletiva, onde o público era convidado a realizar ações em diferentes momentos. A cena do bastão era um dos últimos recursos utilizados pelo grupo para produzir a performance da plateia, dessa maneira todos aqueles que estavam presentes realizariam uma ação diferente com o objeto e a cena só terminaria quando todos mostrassem suas ideias. O espetáculo era pensado como uma forma de trabalhar o comportamento das pessoas por meio de suas ações, como analisa Mariângela Alves de Lima em sua crítica de 1972 ao espetáculo:

Para o Oficina não interessa mais atingir apenas o nível consciente da personalidade. Em 1972 o avanço político do grupo inclui uma outra forma de abordagem do fenômeno político. Uma abordagem que considera a organização do sistema introjetada na personalidade individual, atuando inclusive ao nível do inconsciente. Assim o fenômeno político é focalizado a partir de sua célula primária de manifestação visível: o comportamento. Esse seria o primeiro índice de avaliação de uma situação política. E uma das coisas que o teatro pode fazer é criar uma situação em que o comportamento coletivo se manifeste, sob a impunidade aparente de uma situação fictícia (LIMA [1972] 2020, p. 266).

Lima (2020) ao analisar a estratégia política do grupo nesse espetáculo como um treinamento, em “uma abordagem que considera a organização do sistema introjetado na personalidade individual, atuando inclusive em nível inconsciente” (LIMA 2020, p. 266). Ela defendeu que a experiência era construída para provocar uma reação na plateia, sendo essa uma interferência emocional: participação ou agressão. Dessa forma o espetáculo necessitava da ação da plateia para continua, para completar a obra, assim como pensado pelos artistas do movimento neoconcretista brasileiro. As experimentações propostas no *Trabalho Novo* pelo Oficina não só estavam em sintonia com as performances e a arte conceitual analisada por Fischer-Lichte ao contextualizar a virada performativa (*performative turn*), como estavam construindo essa estética juntamente com as vanguardas internacionais. A busca dessa reação emocional podia ser vista também nas performances que tinham risco físico, como as realizadas por Marina Abramovic nos anos de 1970, bem no episódio em que Caetano Veloso é vaiado e provoca a plateia com seu discurso-happening durante o III Festival Internacional da Canção.

A confrontação já é uma forma de questionamento. Entre os diversos momentos do espetáculo há cortes deliberados em que o espectador é abruptamente remetido à consciência das emoções que partilhou através da condução emocional. Invariavelmente as rupturas conduzem a uma investigação das alternativas de escapatória para uma situação opressiva. Alternativas que apontam sempre uma saída para fora do teatro. A ideia é oferecer simultaneamente a vivência e a reflexão. E remeter o espectador de volta à ação (LIMA, 2020, p. 268).

Gracias, Señor dessa forma buscava produzir um envolvimento que passava pela emoção e pela empatia, mas que conduzia a uma ação prática de transformação do mundo. A descrição feita por José Celso da performance realizada em Brasília mostra como a prática de ação concreta se desdobrava da experiência estética para a realidade, especialmente no final da performance quando todos começaram a plantar sementes de batata, tomate, abóbora e beterraba em um canteiro. Ao conduzir o público para uma ação concreta, no ato de plantar o grupo está indicando o caminho de sua ação política. A versão final do espetáculo mudou e se adaptou aos diferentes espaços em que se apresentou, mas sempre mantendo uma relação com

a rua e com a comunidade ao redor, sempre lembrando o público que aquela experiência não estava desligada da vida e mais do que isso era uma preparação a ação direta de modificação da realidade.

O Oficina apresentou *Gracias, Señor* em fevereiro de 1972 no Teatro Tereza Rachel do Rio de Janeiro, em abril a sessão de Te-ato foi levada ao Teatro Ruth Escobar em São Paulo e em junho proibida pela censura em todo o território nacional. Com isso a comunidade de vida Oficina também se desfez e cada um dos artistas seguiu em seus processos de trabalho. Levantamento da crítica apresentado por Silva (1982) mostra uma polêmica gerada à época entre o crítico Sábado Magaldi e José Celso Martinez Corrêa, que tece dura crítica ao espetáculo, ao dizer que a experiência comunicativa proposta pelo grupo sob o nome de Te-ato tornou-se “teatro, só que frequentemente mau teatro. No momento em que o elenco se submeteu à contingência de atuar num teatro e dividir o espetáculo em duas partes com horário e pagamento de ingressos, desconfigurou-se sua proposta e castrou-lhe a eficácia” (MAGALDI [1972] *apud* SILVA, 1982). Magaldi salienta o impacto dos cortes realizados pela censura e como eles alteraram o espetáculo, que segundo ele não alcança o happening total ou seu intuito político de promover uma experiência estética de estímulo à ação e engajamento de sua audiência. Ana Helena Camargo de Staal em cronologia do trabalho do Oficina de 1958 a 1974, salienta que:

Gracias, Señor é um espetáculo-chave na trajetória do Teatro Oficina. De um lado, marca claramente

Em laudas e laudas, a intelectualidade paulista e carioca destrincha o espetáculo de ponta a ponta. Os vereditos chovem de todos os lados: ambíguo, anarquista, irresponsável, hermético, poético, inteligente, paradoxal, excessivamente teatral... A juventude estudantil adora e não esvazia o palco, uma vez terminada a sessão de te-ato: o Oficina se transforma num fórum de discussão permanente. Uma violência pública opõe Sábado Magaldi e Zé Celso (STAAL, 1998, p. 333).

O pensamento político empreendido em *Gracias, Señor* não se desfaz e reverbera nas ações propostas durante o ano de 1972 no espaço da rua Jaceguai que passa a ser chamado “Casa das Transas” buscando em diversas ações integrar cinema, música, teatro e gastronomia. Em dezembro de 1972, após o grupo ter estreado uma versão de *As três irmãs* de Tchecov que igualmente não agradou muito à crítica, Renato Borghi deixa o Oficina. O que sobra do projeto político de *Gracias, Señor* é um desejo pela ação concreta, que era empreendido por José Celso, que após ter sido preso em julho de 1974, se exilou em Portugal, participando do processo da

Revolução do Cravos¹⁰⁰ e depois seguindo para Angola e Moçambique a fim de integrar as lutas anticoloniais em ambos os países. Esse é o momento em que o diretor utilizou o cinema como possibilidade de documentação e produção estética dos processos revolucionários vivenciados, nos filmes *O Parto* (1975) documentário em 36 minutos sobre a queda do salazarismo em Portugal e *25* (1977) documentário em 120 minutos sobre o processo de independência de Moçambique.

Pecorelli ao estudar os espetáculos *Macumba Antropófaga* (2012) e *Acordes* (1985-1986) propôs uma leitura dos processos desenvolvidos sob a proposta do te-ato como performance, utilizando a proposta de comportamentos restaurados na perspectiva de Schechner. O Oficina em seu processo de dar nomes as suas experimentações como te-ato busca se libertar de uma filiação à *performance art*, reivindicando um lugar de originalidade em sua produção estética. Aqui não produzirei uma comparação dos dois modelos apresentados, mas no interessa mais entender como o processo do grupo produziu uma estética engajada no Brasil da década de 1970 e como essa estética respondendo a uma demanda de contágio, atender a um objetivo social, mobilizando a audiência em direção a uma ação concreta de mudança da realidade. A reflexão feita por Magaldi sobre a mudança que o te-ato teve ao tentar se adaptar ao teatro institucional indica que a proposta foi eficiente enquanto happening, produzido no contexto das Utopias, mas que perdeu sua força ao se incapaz de conduzir o público que estava naquele teatro ao engajamento físico no jogo teatral. É inegável o quanto as experimentações e o contato com o público foram importantes no processo de experimentação e formação política do grupo, se desdobrando em outras produções e na própria constituição de uma estética política ligada à contracultura brasileira.

¹⁰⁰ A Revolução dos Cravos aconteceu em 25 de abril de 1974, em Portugal, e foi o movimento que deu fim a ditadura que regia o país desde 1926 e que havia ganhado ares fascistas com a chegada de Antônio Salazar em 1932 e a mudança da constituição em 1933.

6. DZI CROQUETES (1972-1978): PERFORMANCES, POLÍTICA E ANDROGINIA

6.1. Babado inicial

O objetivo desse capítulo é contextualizar a ação do grupo Dzi Croquettes, compreendendo sua história, forma de organização e os procedimentos usados em sua produção *Gente computada como você* (1972). A partir da descrição do espetáculo, alguns pontos serão elaborados como a identidade, tal como proposta por Stuart Hall, especialmente pensando as identidades de gênero e suas subversões na performance andrógina dos membros do grupo. As identidades nacionais também se misturam dentro da experiência vivida e performada pelo Dzi Croquettes. Aqui é utilizado o conceito de antropofagia, tal como proposta por Oswald de Andrade (1890-1954) em seu *Manifesto Antropófago* (1929) mostrando como o grupo devora as referências norte-americanas e europeias e constrói uma nova ideia de brasilidade sobre o palco.

O Dzi Croquettes se constrói como grupo contracultural por meio de sua afinidade com o movimento hippie, o discurso pacifista e a centralidade do corpo no discurso político, pensando gênero e sexualidade. No espetáculo, os performers são masculinos e femininos, misturando e confundindo os padrões e definições tão caros às esferas conservadoras da sociedade, especialmente em um Brasil pós 1968. Além dessa fisicalização e coletividade em sua produção o grupo articula a ideia de contracultura como desbunde.

Desbunde, segundo o dicionário de língua portuguesa *Michaelis*, pode significar o ato ou efeito de ficar deslumbrado com alguém ou algo, sendo também o adjetivo atribuído à pessoa que causa esse deslumbramento. Em outra definição, que tem mais a ver com o ideário contracultural que buscamos, a palavra significa uma perda do autocontrole, especialmente após ingerir drogas, significando ainda a adoção de um estilo de vida devasso ou que afronta os padrões convencionais da sociedade (DESBUNDE, 2015). Este foi o principal nome dado à contracultura brasileira, *cultura do desbunde*, trazendo a ideia de vivência da liberdade sexual no deslocar das bundas e mesmo do “dar a bunda”. Fortemente associado ao movimento hippie e a uma ideia de liberação sexual implícita no termo, ele foi utilizado para denominar esses movimentos ligados à contestação cultural e política por meio do corpo, das performances artísticas e do uso de drogas. Como bem definiu Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*:

Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo *des* a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o *hip* – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo [...] (VELOSO, 2017, p. 23).

A análise feita por Caetano, talvez seja a que melhor aproxima o termo do que ele define, especialmente por conectá-lo à palavra Hippie. Os desbundados brasileiros seriam, pois, estas pessoas que buscavam uma outra forma de ver a vida, especialmente por essa liberação do corpo em suas dimensões físicas, ideológicas, químicas e afetivas. Considerados por muitos como “alienados”, esses *malucos beleza* queriam construir uma sociedade alternativa, com ideias muitas vezes criticadas por reacionários e ortodoxos nos vários âmbitos políticos. Segundo Dunn, o neologismo passou a definir uma série de práticas contraculturais tais como “da alegria psicodélica ao afastamento silencioso da família e da sociedade para buscar uma vida menos dedicada ao trabalho e ao consumo e mais voltada para o ócio criativo”¹⁰¹ (DUNN, 2016, p. 30).

Já a androginia é o nome dado a uma “confusão” proposital entre as “fronteiras” estabelecidas do masculino e feminino na caracterização de uma pessoa ou personagem. A performance artística ou pessoal articula elementos masculinos e femininos, une e/ou justapõe os dois, produzindo desequilíbrios nesse binarismo socialmente estabelecido (RODRIGUES, 2017).

Partindo da análise do espetáculo montado pelos Dzi Croquettes em 1972, buscamos compreender como algumas produções de caráter comercial, e que articulavam aspectos da contracultura como o ideário hippie e as ideias de liberdade sexual e de gênero, construíram obras de apelo popular e que articularam poética e esteticamente as questões de identidade e experimentalismo, mesmo em momento de intensa repressão, em um Brasil pós-1968 com o Ato Institucional Nº 5. E com isso podemos pensar que tipo de arte política era essa que estava sendo produzida e como ela impactou o cotidiano, os valores e as formas de mobilização política e social, dentro e fora de cena.

Compreende-se arte política como uma forma de arte de mobilização e crítica intencional ao status quo, em suas várias determinantes, do modo de vida ao ativismo direto, porém não

¹⁰¹ (...) from psychedelic revelry to quiet withdrawal from family and society to pursue a life less devoted to work and consumption and more oriented toward creative leisure.

necessariamente ligada a tendências políticas organizadas ou partidárias de esquerda ou direita ou suas formas tradicionais. Comprendemos que, para além de um discurso ideológico, todas as formas de arte que buscam questionar a realidade social, cultural e histórica da vida, consciente ou inconscientemente formulam questões e promovem estranhamentos, levando o público a pensar e ampliar sua sensibilidade, seu existir no mundo e, também, sua capacidade crítica (Cf. FREITAS, 2017; CAMARGO, 2009).

Dentre os diversos movimentos iniciados na música, nas artes visuais e no cinema, durante os anos da ditadura civil militar brasileira (1964-1985), surge, entre o teatro e a dança ou com o teatro e a dança, o grupo Dzi Croquettes, formado por 13 performers que desenvolveram um espetáculo em estilo cabaré, entretecendo números de dança, música e esquetes cômicas. O grupo iniciou suas atividades no Rio de Janeiro, com a montagem de um show para o Cabaret Casanova no bairro da Lapa (outubro de 1972), que foi também apresentado no Programa de televisão de Flávio Cavalcanti (outubro de 1972) e depois seguiu se apresentando em boates como Monsieur Pujol, no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro (dezembro de 1972 a Março de 1973) e TonTon Macout, na região da Rua Augusta em São Paulo (Março de 1973). Nesse trânsito entre Rio e São Paulo, o grupo ganha grande destaque no cenário nacional, montando um espetáculo e conseguindo atrair grande público ao teatro Treze de Maio (SP, maio de 1973 a novembro de 1973), uma temporada de praticamente um ano que lotou suas 600 cadeiras.

Com o sucesso das apresentações e o aumento da tensão política no país, o Dzi Croquettes inicia uma turnê internacional, passando por palcos de Lisboa, Paris, Turim e Milão. Entre crises financeiras, sucessos de bilheteria e muitas tensões internas, o grupo recebe diversos convites, mas termina por voltar ao Brasil e, com isso, entram em novas crises, o que acaba por levar à ruptura do grupo, em 1976. Alguns dos membros continuam e o grupo monta outros espetáculos, buscando outros formatos, porém sem o mesmo sucesso¹⁰². Entre novos altos e baixos, terminam por encerrar suas atividades em 1982.

Com músicas e cenas escritas pelo ator e artista plástico Wagner Ribeiro de Souza (1936-1994) e o rigor técnico e expertise do cantor, bailarino e coreógrafo norte americano Lennie

¹⁰² O grupo monta em 1976 o espetáculo *Romance* e volta a Europa, porém com uma estrutura diferente, mais voltada ao teatro. O grupo não agrada o público, que esperava algo na mesma linha do primeiro espetáculo. Montam depois o espetáculo TV Croquette Canal Dzi, que buscar retomar a estrutura de cabaré e consegue com isso boa aceitação do público.

Dale (Leonardo La Ponzina, 1934-1994), o grupo atraiu olhares e lotou teatros por onde passou. Chamando atenção para um trabalho que, além de trazer um impacto estético e cultural necessário ao momento de conservadorismo nacional, propunha novas formas de existência e impressionava por sua qualidade técnica. O elenco, totalmente masculino, usando roupas e acessórios femininos, mostrando muito do corpo e misturando barrocamente a figura do feminino com seus pelos, barbas, músculos aparentes, adicionando paetês e muita purpurina. As performances tinham referências que vinham do travestismo dos blocos de carnaval do Rio de Janeiro e se estendiam para a técnica de música e dança que se conectam à experiência de Lennie Dale na Broadway.

O espetáculo procurava conquistar sua legitimidade irreverente, naqueles tempos de grande censura, extravasando ou justificando suas proposituras com o costume já aceito na festa carnavalesca brasileira de travestismo: “A linguagem era uma linguagem de cabaré, mas sobretudo usando o carnaval carioca, onde os homens se vestem de mulher” (DZI, 2009, 20’15”). O travestismo do carnaval carioca é amplamente explorado no livro de James Green, *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2019). Na introdução, o autor ressalta a tradição carnavalesca muito presente no Brasil, de homens saírem para os dias de folia vestindo roupas de suas mães, tias, irmãs e namoradas. Ao comentar sobre o carnaval de 1939, onde diversos homens saíram vestindo-se de Carmen Miranda, após o sucesso do filme *Banana da terra* (1939), o historiador acrescenta: “O costume, entre certos homens brasileiros, de travestir-se com roupas típicas das mulheres afro-brasileiras há muito fazia parte do carnaval” (GREEN, 2019, p. 31).

Dessa forma, analiso a prática do grupo Dzi Croquettes como performance da e na cultura, articulando as ideias de performance política no Brasil da década de 1970 e seus movimentos de herança e reinvenção das contraculturas mundiais. Evidencia-se os aspectos constitutivos dessa estética andrógina que se opunha não apenas aos regimes conservadores ligados aos governos ditatoriais, mas também vigorosamente às formas de arte política proposta por grupos de esquerda organizados. É objetivo deste capítulo, entender como este grupo de pessoas (*nem homens, nem mulheres, gente*, como se afirmavam) influenciou toda uma geração de artistas e produtores ligados ao entretenimento e à mídia brasileira nos anos seguintes.

6.2. Nem dama nem valete, eu sou um Dzi Croquettes¹⁰³

A história do Dzi Croquettes é contada especialmente em duas obras. A primeira é o livro *A palavra mágica – a vida cotidiana do Dzi Croquettes* (2010), de Rosemary Lobert, fruto de sua pesquisa de mestrado desenvolvida no Departamento de Antropologia do IFCH-Unicamp e defendida em 1979. O livro foi publicado em 2010 e apresenta uma etnografia do grupo, buscando compreender as categorias e os sistemas simbólicos dessa ideia contestadora, a partir da análise do espetáculo *Gente computada igual a você* (1972), apresentado entre 1972 e 1976. A segunda obra é o documentário *Dzi Croquettes*, lançado em 2009, uma produção de Tatiana Issa e Rafael Alvarez. O documentário, que foi premiado em diversos festivais, busca construir a história do Dzi por meio de entrevistas com seus membros vivos e diversas personalidades que participaram ativamente desse movimento. O filme promove ainda uma relação direta entre o contexto histórico e as experimentações estéticas do grupo. Tomo por base essas duas obras para brevemente apresentar a trajetória do grupo, considerando que essa perspectiva histórica nos auxilia no entendimento de como era desenvolvido o espetáculo. Importante ressaltar a grande produção de trabalhos de pesquisa acadêmica¹⁰⁴ que buscam compreender aspectos distintos da prática do grupo, especialmente após o lançamento do documentário, em 2009.

Os Dzi Croquettes começam com Wagner Ribeiro, Bayard Tonelli (1947 -) e Reginaldo di Poly (1949 – 1984), que se encontram por acaso no Rio de Janeiro, em agosto de 1972. Decidem então montar um texto escrito por Wagner que, segundo Bayard, “todo mundo amava e ninguém montava” (DZI, 2009). Assim começam os ensaios para se apresentarem no Cabaret Casanova, no bairro da Lapa¹⁰⁵. Aos poucos os outros membros vão chegando à montagem, convidados para testes, como foi o caso do ator Ciro Barcelos, que nesse momento morava com Lennie Dale. Dessa relação, Dale, que já era famoso como bailarino e cantor, é convidado para assistir a um ensaio e se junta ao grupo no dia seguinte. Dá-se assim a formação do que seria ironicamente chamado de família Dzi: A mãe - Wagner Ribeiro de Souza, o pai - Lennie Dale,

¹⁰³ Trecho da música “Tá boa santa” de Cláudio Lins. <https://www.letras.mus.br/claudio-lins/1767596/>, acesso em 01.01.2020.

¹⁰⁴ Cf. GREEN, 2019; PRIETO-STAMBAUGH, 2019; OLIVEIRA, 2018, 2015; SILVA, 2017; RODRIGUES, 2017; FREITAS, 2016; TEÓFILO & POCAHY, 2016; SCHÜTZE, 2015; TOLEDO, 2015; ALVES, 2014; FOSTER, 2013; VICENTE, 2013.

¹⁰⁵ O bairro da Lapa no Rio de Janeiro passou por diversas fases, fervilhando com o tempo dos teatros de revista, como reduto da boemia carioca em outros e com momentos de abandono e marginalização. No final da década de 1960 o lugar vivia momento de transição, por meio das tentativas do estado de revitalização: “Ao longo de três décadas (50, 60 e 70) a região recebeu inúmeras intervenções no seu espaço físico. A modificação do espaço, por meio de suas reformas modernizadoras, acompanhada pelo êxodo da boemia, por motivos já supracitados, convergiu para uma degradação do lugar” (SILVA, 2014, p. 79).

as tias Bayard Tonelli, Reginaldo di Poly e Roberto de Rodrigues (1945 - 1989), as filhas Paulo Bacellar (1952 – 1993), Cláudio Gaya (1946 - 1992), Ciro Barcelos (1953 -), Rogério di Poly (1952 - 2014) e Carlinhos Machado (1943 - 1987), as sobrinhas Benedicto Lacerda (1948 -) e Cláudio Tovar (1944 -) e a empregada Eloy Simões (1951 - 1987).

Ao descrever o espetáculo e suas estruturas, Lobert (2010) chama atenção para a ambiguidade presente em toda a apresentação. Ela aparece fundamentalmente na ambiguidade de gênero, que é central em todo o processo. Essa exposição do corpo que se coloca no entre lugar do masculino e feminino, brincando com signos e classificações, termina por mexer com as estruturas sexuais das pessoas que assistiam, como salientou o ator Rogério Cardoso, que não fez parte do grupo, mas assistiu ao espetáculo e comentou sua percepção no documentário (DZI, 2009). Existia ali algo de sedutor, seja pela sexualidade latente, quanto pela criação de imaginários de liberdade e desejo ligados as vivências sexuais, especialmente em momento de grande conservadorismo. Essa ambiguidade se manifestava, ainda, na condução dramatúrgica, que intercala momentos de comédia e poesia, em meio a coreografias e canções. Toda a produção era ambígua e dúbia à medida que seus proponentes evitam classificações, sendo ao mesmo tempo românticos e satíricos. Como pensou Sábado Magaldi (1927-2016) em uma de suas críticas ao grupo: “os artistas se assumem e se criticam, marginalizam-se no underground e caçoam do gênero, vestem-se de mulher e não se depilam, ostentando longas barbas” (MAGALDI *apud* LOBERT, 2010, p. 45). Tal como Magaldi, o pesquisador David Foster, em seu artigo *Cultural re-visions of the Brazilian troupe, Dzi Croquettes*, promoveu um paralelo antagônico entre a performance satírica do Dzi e a performance dos militares, especialmente pela ênfase dada pelo regime militar a uma hipermasculinidade e a ideologias patriarcais (FOSTER, 2013). A antítese estética proposta entre a hipermasculinidade da performance dos militares e a ambiguidade da performance do Dzi Croquettes, terminavam por romper com todo um discurso hegemônico. A performance daqueles homens travestidos colocava a androginia frente ao autoritarismo do regime.

[...] eles estavam interessados principalmente em questionar as convenções e identidades de gênero estabelecidas e em desconstruir as rígidas convenções de gênero que eram parte integrante do Brasil supostamente decente e cujo domínio era particularmente aplicável pelo masculinismo do regime militar, com ênfase na hipermasculinidade e ideologias patriarcais¹⁰⁶ (FOSTER, 2013, p. 2, tradução nossa).

¹⁰⁶ they were primarily interested in question established gender conventions and identity and in deconstruction the rigid conventions of gender that were integral to allegedly decent Brazil and whose dominance was

A ditadura militar no Brasil se construía de muitas formas e promovia diversas performances. Entenda-se que essas performances se manifestam tanto em eventos ritualizados quanto cotidianas, tal como formulado Erving Goffman (1922-1982) em seu *A representação do eu na vida cotidiana* (1985 [1959]). O militarismo é essencialmente performático, com um alto rigor estético e cênico mostrado nas roupas, na movimentação, no respeito à hierarquia e aos seus símbolos. Todas essas fachadas são articuladas na construção de uma performance pessoal codificada e muito bem cuidada. Performance essa que se elabora em grandes desfiles, representações de um nacionalismo, repleto de musicalidade com as bandas, coreografias muito bem ensaiadas e com uma relação quase catártica por parte da plateia.

23. Desfile de 7 de setembro em Brasília, em 1972 e ao lado em 2022.



Fonte: 1972: Acervo Arquivo Nacional; 2022:Creditos: Carlos Vieira/Correio Braziliense.

Este nacionalismo podia ser visto ainda em propagandas e slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o” ou “Eu te amo, meu Brasil”, massificados por meio de músicas e campanha em rádio e TV. Da mesma forma, há uma performance enrijecida, higienista e disciplinar das forças armadas que se estabeleceu como norma, em contraposição aos hippies e desbundados. Esses grupos e subculturas eram veementemente combatidos por meio da propaganda institucional. A performance do Dzi Croquettes se manifesta nesse contexto como uma forma de contestação e afronta contracultural aos costumes e às instituições estabelecidas. O controle dos corpos promovido pelo regime era sutil e cotidiano, em proibições como o uso de minissaias e homens de cabelos cumpridas nas escolas, por exemplo. Este é o ponto de tensão entre a performance artística empreendida pelos Croquettes e o cotidiano autoritário.

particularly enforce by the masculinism of the military regime, with its emphasis on hypermasculinity and patriarchal ideologies (FOSTER, 2013, p. 2).

Se de um lado se viam homens vestindo fardas muito alinhadas que procuravam impor disciplina e ordem, do outro lado se apresentavam corpos igualmente másculos que mostravam seus pelos em movimentos cheios energia e ambiguidade. Eles usavam meias arrastão e maquiagens pesadas cheias de brilho, que procuravam discutir esteticamente a diversidade. No palco se rompia, com a performance da masculinidade dominante, que se impunha pela força. No palco do Dzi Croquettes se apresentava uma outra possibilidade, andrógina, ambígua, vária, ganhando força exatamente por seu lugar de antítese, beleza e implícita liberdade.

O espetáculo se inicia com um foco e um frase “*Life is a cabaret*, mentira... amor, amor, amor e somente amor...” e aos poucos vão se revelando diversos corpos que contestam ou esgarçam qualquer enquadramento de gênero, sendo algo entre o masculino e o feminino, *genderfuckers*, termo utilizado para definir pessoas que deliberadamente confundem ou mandam mensagens contraditórias relacionadas a ideia de masculino e feminino estabelecida, geralmente por meio de roupas ou de uma performance pessoal ou artística:

“Nem senhores, nem senhoras
Gente dali, gente daqui
Nós não somos homens, também não somos mulheres
Nós somos gente [...] gente computada igual a você
Você querendo uma flor, nós temos...
[Aponta para um outro personagem que vai chegando:]
Você querendo uma porrada, nós temos
Só não temos duas coisas
Não tem destino e não tem sexo
[E dirigindo-se à audiência:]
Agora você, como está a sua cabeça?
E você?
Agora venham com tudo fazer uma nova cabeça
Porque dentro de já, já, já,
Vai pintar uma família,
Muito pirada e muito maravilhosa
[Do limiar da mancha de luz vão surgindo, então, outras figuras:]
Agora não se assustem não e lembrem/
Que foi uma palavra mágica/
DZZZIII! (LOBERT, 2010, p. 48).

A descrição que Lobert faz do espetáculo tem como referência a apresentação do dia 23 de maio de 1973, realizada no Teatro Treze de Maio no Bixiga, em São Paulo. Após o *Monólogo de abertura*, todo o grupo invade o palco em uma profusão de movimentos, trazendo para cena roupas, maquiagem e gestos, cada um à sua maneira, preservando como unidade a junção do masculino e do feminino. Assim, podemos perceber que texto e aspectos estéticos colaboram e se integram promovendo uma mesma ideia. É por meio da plasticidade do espetáculo que se completa a temática proposta. São pessoas do gênero masculino dançando coreografias muito

bem ensaiadas, com movimentos firmes trazidos do jazz e da dança moderna. Elas se apresentavam cobertas de purpurina cintilante e colorida, usando grandes cílios e vestuários que unem maiôs de franjas e lantejoulas, malhas de balé desfiadas, chapéus extravagantes, perucas, fraques, gravatas, meias de futebol (LOBERT, 2010).

De uma gaiola de tule florido, com seus braços magros e compridos, uma “bruxinha” enfeitiça o palco inundado de luz. Dois dos atores entoam, ao microfone, uma canção marcial enquanto uns dez dançam: “Dzi Croquettes, as internacionais”. Os movimentos coreográficos são rápidos e precisos, e o que eles parecem dizer se dilui na complexidade do conjunto: um gesto – começando – genericamente – na ação – num feminino, ao se decompor e se transformar num “virar a bolsa” ou alternativamente num balanceio sensual de quadris se desdobrando na expressão virilizante de força (LOBERT, 2010, p. 50).

Há nesta performance uma proposta de revolução dos hábitos e costumes que não só mexia com a mente das pessoas, mas também com toda uma organização social, que não era capaz nem de classificar o que estava sendo posto em cena. Se anunciaram inicialmente como “Show de Travestis”, mas passaram logo a ser chamados de andrógenos, “variante mais florida e aceitável para o estilo estético que apresentavam” (LOBERT, 2010). Esta denominação passa também por uma questão de classe, como pontua James Green:

“No fundo, no fundo, é tudo a mesma coisa; travesti é bicha de classe baixa; agora, andrógino é filho de militar”. Embora isso passasse por um comentário meramente humorístico, a observação da trupe era bastante pungente, pois a retratação de homossexuais na imprensa passava, de fato, por uma codificação de classe (GREEN, 2019, p. 421).

A questão de classes é central na compreensão de dois aspectos. O primeiro é o uso do termo Show de Travestis na divulgação do grupo. As travestis apresentavam um outro tipo de show, perseguindo um ideal de feminilidade e sensualidade, comumente associado à prostituição, o que gerava uma marginalização dessas performances. O Dzi utilizava o termo “show de travestis” nos classificados da imprensa (chamados tijolos) como forma de orientar o público. Porém, há uma mudança na denominação especialmente quando o grupo passa a ocupar espaços como o Teatro Treze de Maio, um teatro economicamente reservado às classes burguesas.

Um segundo ponto que merece ressalva é a interferência desse recorte de classe nas estruturas da censura. Os militares mandaram chamar o grupo para esclarecimentos e chegaram a assistir uma sessão exclusiva. O espetáculo foi proibido, porém logo liberado, considerando que membros do grupo tinham parentes militares. A ação da censura não foi homogênea durante os anos do regime, o período do Governo Médici (1969-1974) foi um dos mais duros

do regime, com forte repressão e perseguição de intelectuais e artistas. A censura era um processo burocrático e que estava sujeito a influências e interferências conforme interesse daqueles que estavam no regime (cf. FICO, 2002).

O espetáculo produzido pelo Dzi Croquettes promovia uma crítica às estruturas padrões de gênero, que não perturbavam apenas os conservadores de direita, mas atingiam diretamente a todo um amplo movimento de esquerda que era igualmente pautado na heteronormatividade (FOSTER, 2013) e no preconceito. Nesse processo a androginia e o desbunde são pontos centrais no caráter político da performance. O desbunde proposto pelos Dzi Croquettes faz parte de toda uma maré contracultural que buscava romper as barreiras daquilo que era visto até então como arte política, atendendo ainda a um anseio do público, que tinha outros desejos além da pura militância e buscava por novas formas de discurso e contraposição ao regime militar.

Os movimentos das contraculturas iniciados em outros países do mundo, de Nova York a Paris, haviam sido deglutidos pelos artistas brasileiros, que passavam a buscar formas de questionar os valores hegemônicos, colocando no terreiro antropofágico das performances artísticas brasileiras o uso de drogas, a rejeição ao consumo e a desestabilização de códigos sexuais em suas performances, “especialmente nas questões da virgindade feminina antes do casamento e da heterossexualidade normativa para homens e mulheres” (GREEN, 2019, p. 419). O trabalho do Dzi Croquettes também se apresentava como uma forma de luta pacífica por um Brasil melhor, como pode ser visto no comentário feito por Benedicto Lacerda, no documentário sobre o grupo.

Quando eu fui dizendo a ele [Wagner] que eu achava que só tinha um jeito de a gente conseguir mudar alguma coisa nesse país, que era a luta armada. Ele então me convenceu. E eu me lembro até hoje, ele dizia: “Criança, porque em vez de a gente, é... com armas. Por que que não se faz arte? Que é muito melhor.” (DZI, 2009, 24’37”).

O Dzi como tantos outros que decidiram seguir por uma via contracultural, viam na arte e na cultura uma forma diferente de militância. Outro ponto desta citação que merece ressalva é a relação que todos os membros do grupo tinham com o movimento hippie¹⁰⁷, especialmente

¹⁰⁷ Hippie vem de *hipster*, um termo da cultura negra que se referia, na década de 1930 e 1940, a determinados fãs do jazz. Durante a década de 1950 passa a ser utilizada pelos membros do movimento *Beat*, como Allen Ginsberg (1926-1997) e Jack Kerouck (1922-1969), personagens que influenciaram diversos jovens americanos com obras como o poema *Howl* (GINSBERG, 1956) e o romance *On the road* (KEROUCK, 1957) durante a década de 1960 (PETRUZZELLO, 2017).

na figura de Wagner Ribeiro. Os hippies, além de lutarem contra a guerra do Vietnã, criaram comunidades de práticas culturais e religiosas diversas, apresentando vivências comunitárias alternativas.

A contracultura brasileira floresce na década de 1960 e tem diversos representantes em suas diferentes manifestações. São diferentes expressões que compartilhavam entre si um experimentalismo e um desejo por tensionar as fronteiras estabelecidas e ampliar universos de criação e expressão. Todas elas empenhadas em produzir artisticamente seus distintos *agoras* (BENJAMIN, 1987, p. 229). Outro fator que merece ser ressaltado é o diálogo de referências estéticas nacionais e internacionais, como foi o caso da guitarra elétrica e do *rock in roll* na música popular brasileira. A performance política do Dzi Croquettes também passa por esse processo intercultural, *antropofagizando* diversas referências e produzindo sua própria performance.

6.3. Dzi Croquettes l'Internationale ou Só a antropofagia nos une.

O artigo de Foster sobre o Dzi chama atenção a um fato curioso, a internacionalização do grupo começa na escolha do nome, que faz uma brincadeira com o som do vocábulo “The” (Dzi) do inglês e a palavra croquete que, já sendo pronunciada com ar francês, ganha mais um t, dando um tom estrangeiro ao nome do bolinho que é uma das inspirações para o nome (FOSTER, 2013). A gíria da época ainda colocava o croquete brasileiro, com um t apenas, como sinônimo de falo. Mas essa internacionalização não fica por aí, à medida que os membros do grupo falavam múltiplas línguas e estavam conscientes dos movimentos artísticos e culturais que se desenrolavam pelo mundo. James Green questiona a narrativa que inspira o nome do grupo, especialmente devido à existência do grupo estadunidense The Cockettes.

Fundado pelo ator Hibiscus¹⁰⁸ (1949-1982), o The Cockettes iniciou suas atividades em outubro de 1969 na cidade de São Francisco na Califórnia. O grupo que era formado por homens e mulheres, totalmente inspirados pela cultura hippie, produzindo performances em que seus

¹⁰⁸ Hibiscus era o nome artístico do ator estadunidense George Edgerly Harris III, nascido na cidade de Bronxville, no estado de Nova York. O ator participou de comerciais e produções de teatro Off Broadway e Off-Off-Broadway. Fundou o grupo contracultural The Cockettes em 1969 e deixou o grupo no ano seguinte e fundou o grupo *Angels of Light* e depois outros coletivos na cidade de Nova York. Morreu em maio de 1982 com Sarcoma de Kaposi, em decorrência de infecção pelo HIV.

membros usavam maquiagens inspiradas nas performances de drag queen, além de glitter e adereços coloridos e com flores. Fortemente influenciados pelo movimento pacifista e pelas manifestações que tomavam as cidades contra a guerra do Vietnã. Suas atividades se iniciaram no bairro de Haight-Ashbury, um reduto contracultural da cidade São Francisco, conhecido por ter diversas comunidades hippies, ou seja, grupos de pessoas que viviam em casas e apartamentos e compartilhavam espaços, tarefas e afetos. Inicialmente as performances eram gratuitas e pregavam a liberdade sexual e de gênero. Quando o coletivo passa a se tornar conhecido, decide cobrar ingressos, o que leva à saída de Hibiscus, que acreditava que todos deveriam ter acesso às performances de maneira gratuita. O grupo seguiu suas atividades até 1972 quando se separou.

24. Grupo The Cockettes nos fundos do Pagoda Palace Theater em São Francisco em 1972.



Fonte: Foto de Clay Geerdes disponível em <https://localnewsmatters.org/2020/12/03/the-cockettes-at-50-revel-in-their-legacy-to-drag-queens-everywhere/>

Os integrantes do Dzi Croquettes, em entrevista ao documentário de Tatiane Issa (2009), negam que o grupo tivesse sido inspirado pela experiência do The Cockettes. Porém, existia naquele período uma grande circulação de informações sobre as experiências contraculturais estadunidenses no Brasil, sendo provável que o grupo tivesse se inspirado e antropofagicamente comido a experiência estrangeira e produzido sua própria estética por aqui. As semelhanças entre as duas experiências vão da estética, que misturava o masculino e feminino, com maquiagens fortes e purpurina colocadas sobre os pelos corporais e longos cabelos de seus membros, até a experiência comunitária, com seus membros vivendo juntos e compartilhando um cotidiano hippie. As diferenças começam no fato de a experiência brasileira ter apenas homens entre seus membros e produzirem um espetáculo com forte inspiração nos musicais, apresentando coreografias marcadas no jazz e no sapateado.

Essas características estéticas dos espetáculos do Dzi Croquettes, se dava essencialmente pela presença e direção artística de Lennie Dale. O cantor e bailarino é talvez uma das chaves para compreendermos a junção das referências culturais e estéticas brasileiras e estadunidenses dentro do grupo. Ele não só traz para o grupo um rigor técnico, especialmente na área da dança e do canto, mas vem colocar o grupo em um estado intenso de criação e renovação. Para compreender essa influência é preciso entender quem é Lennie Dale.

A história dos Dzi Croquettes tornou-se pública e teve garantido seu futuro com a adesão de Leonardo Laponzina (Lennie Dale), dançarino, coreógrafo, cantor e compositor conhecido na época da Bossa Nova. [...] Lennie, na ocasião com 38 anos, era figura conhecida do público brasileiro como “[...] jovem mais ou menos comportado que dança na televisão e nas boates quase sempre vestido de branco”. Nascido no Brooklyn (Nova York), filho de imigrantes italianos, começou a dançar aos cinco anos de idade. Tendo completado 18 anos e participado da peça teatral *West Side Story*, segundo ele, quis “viajar pelo mundo todo. Brasil pra mim foi uma parada dura [referência ao começo da década de 1960]. Logo me apaixonei por tudo. Acho que foi o destino conhecer o Brasil” (LOBERT, 2010, p. 23).

Lennie Dale tinha sido uma *Child Star*, com 10 anos tinha um programa na televisão América e era uma promessa da Broadway, tendo feito alguns espetáculos, mas não se prendendo a nenhum. Era considerado um *bad boy* por não se limitar ou atender as demandas das produções. Ele chegou ao Brasil no início da década de 1960, a convite do empresário de teatro de revista, Carlos Machado (1908-1992). Inicia assim, sua atuação no país, quando começou a se apresentar e produzir shows de música e dança. Frequentando o Beco das Garrafas no Rio de Janeiro, teve contato com a bossa-nova e com samba jazz. Começou então a aprender

mais sobre esses ritmos e produzir seus próprios arranjos. Na fala do jornalista e produtor musical Nelson Motta: “Ele era malandríssimo, ele aprendeu e ensinou. Aprendeu e já devolveu processado” (DZI, 2009, 36’45”).

Após o encontro com Wagner, Lennie traz toda essa bagagem e rigor técnico para o Dzi. O grupo consegue nesse processo unir o texto e a comédia, a um virtuosismo que abriria portas, levando-os mais longe. Este processo pode ser visto na produção do espetáculo *Gente computada igual a você* do Dzi Croquettes. Ao trazer para o palco a androginia liberada no carnaval carioca, o jazz e o sapateado americano, a MPB de Elis Regina (1945-1982) e músicas que brincavam com o inglês, francês e o português, além de referências ao candomblé e a Broadway em um mesmo lugar. É Lennie Dale a chave da união, processamento e organização em cena das diferentes referências e matrizes estéticas, ao que Thiago Granato chamou de uma natureza antropofágica (IRREVERÊNCIA, 2016).

O *Manifesto Antropófago* publicado por Oswald de Andrade em 1928 foi parte do movimento promovido por diversos artistas na década de 1920, para romper com a reprodução acrítica de estéticas europeias e na configuração de proposta de uma arte moderna brasileira. O manifesto propunha um ato consciente na direção de uma estética nacional a ser formada, em um processo de devoração das estéticas estrangeiras tal como fizeram os índios caetés com o Bispo Dom Pedro Fernandes Sardinha (1496-1556). Ele foi um sacerdote português, primeiro bispo do Brasil, que em julho de 1556 viajava rumo a Portugal, quando o barco em que estava naufragou na costa de Alagoas. O bispo e toda a tripulação foram capturados e devorados pelos índios caetés.

A antropofagia (ato de comer carne humana para fins ritualísticos) era comum em muitos povos originários do Brasil, que acreditavam que ao devorar seus inimigos e se nutrir com sua carne, absorviam também a sua força e habilidades. Essa prática é um ato consciente de devoração e não de adoração. O manifesto é uma revolta contra a servidão e a influência colonial na arte brasileira. Contra um padrão civilizatório imposto ele visa a devoração dos cânones estabelecidos e a sua reestruturação em uma perspectiva tropical. Ele propõe uma postura ritualística frente aos encontros culturais e um retorno às práticas dos povos tradicionais brasileiros em detrimento da ciência e religião trazida pelo homem branco.

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a

antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. [...] A baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (ANDRADE, 1928).

No manifesto vemos não apenas a relação de deglutição das culturas na produção de uma forma e de um conteúdo brasileiro, mas uma negação da ideia de pecado e dos paradigmas colocados nesta terra com a invasão portuguesa. E aqui podemos ver como os membros do Dzi Croquettes não só despem suas roupas e rompem com os padrões, mas também destituem a autoridade da lei religiosa e moral sobre seus corpos. O espetáculo produzido pelo grupo é antropofágico no tramar, elaborar e colocar em cena diferentes matrizes estéticas, mas é essencialmente canibal ao retornar, quase que ritualisticamente à toda uma brasilidade tradicional, reeditada e colocada no manifesto de 1928.

6.4. Identidades em jogo

Seguindo pelas veias contraculturais da década de 1960, o Dzi Croquettes articulou em cena diversos anseios, colocando em evidência especialmente a questão das identidades. A primeira delas é a identidade de gênero, ao se colocarem como seres andróginos, nem homens, nem mulheres, mas gente, o grupo se posicionou politicamente frente a uma sociedade que ainda olhava como doença e crime as questões LGBTQIAP+. As identidades nacionais foram também exploradas, quando o grupo constitui uma narrativa que mescla elementos brasileiros e estrangeiros. Todas essas discussões que o grupo apresentava de maneira dramática e visual, estavam em contato com as ideias das contraculturas internacionais e a discussão do que Stuart Hall chamou de *política de identidade* (HALL, 2015).

Hall em seu *A identidade cultural na pós-modernidade* ([1992] 2014) pensou a questão das identidades segundo o princípio de que a partir da segunda metade do século XX, aconteceu uma fragmentação dos sujeitos. Para fundamentar essa ideia Hall apresentou três concepções de sujeito: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito iluminista estava baseado numa concepção da pessoa humana centrada, unificada, dotada das capacidades de razão, de consciência e de ação e que permanecia o mesmo durante o curso da vida. Por outro lado, o sujeito sociológico se baseava em uma ideia de que esse indivíduo, unificado e centrado, agora passa a ser atravessado pela crescente complexidade do mundo e se relaciona e interage com outros indivíduos e processos que interferem no seu ser durante a vida.

Na pós-modernidade o sujeito deixou a centralidade da identidade e passou por um processo de fragmentação, isso aconteceu porque as referências que faziam com que as pessoas tivessem identidades estáveis ao longo de suas vidas passassem a ser relativizadas. A ideia de nacionalidade, gênero e sexualidade, as funções sociais e os lugares no mundo do trabalho, que antes eram determinados e muitas vezes imutáveis, agora se fragmentam no mundo pós-moderno. Para tomarmos um exemplo simples, os filhos que em sua maioria seguiam as profissões dos pais e continuam os negócios da família, passam a ter cada vez mais acesso à educação e outros projetos de vida possíveis. O questionar dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres na sociedade, bem como a emergência de novas formas de efetividade e relacionamento.

Buscando compreender essa “crise das identidades”, Hall promoveu uma análise do conceito de sujeito fixo e estável, tal como pensada no iluminismo e como essa ideia de integridade era sustentada por um conjunto de referências e narrativas que foram se enfraquecendo na modernidade tardia. Essas referências passaram ainda a se permear, permitindo que os indivíduos de uma sociedade deixassem de ser determinados e passassem a construir suas identidades de maneiras híbridas e mutáveis. As identidades passaram a se constituir no tempo e no espaço, de maneira simultânea. Uma mesma pessoa passou a articular identidades diferentes que se apresentavam em momentos diferentes de sua vida, bem como em diferentes contextos políticos e sociais.

O sujeito, previamente vivido, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório variável e problemático (HALL, 2014, p. 12).

Hall apresenta cinco abordagens, para fundamentar essa descentralização dos sujeitos: o marxismo de Althusser, a linguística de Saussure, a psicanálise freudiana, especialmente nas leituras feitas por Lacan, as análises sociais feitas por Foucault e por último ele pensou o impacto dos movimentos sociais nesse processo. A luta pelos direitos civis nos EUA, o movimento pacifista, o feminismo e as questões LGBTQIA+, que colocou a questão de gênero e sexualidade nas ruas e no ativismo político, modificaram a sociedade não apenas em seus aspectos políticos e sociais, mas também na abertura de uma nova forma de produzir ações

políticas. Todos esses movimentos estão diretamente ligados à contracultura produzindo mudanças sociais e desestabilizando regimes políticos, por meio de uma militância pautada na liberdade e na identidade, como apresentado no primeiro capítulo. Durante toda a década de 1960, movimentos sociais surgiram e se fortaleceram na luta, por igualdade e pelos direitos de negros, mulheres e LGBT's. Estes movimentos foram compreendidos por Hall como “o grande marco da modernidade tardia” (HALL, 2015, p. 27).

Fundamental considerarmos o impacto do movimento feminista nesse processo. A luta das mulheres começou alguns séculos antes já com as sufragistas que se organizavam em movimentos pelo direito ao voto e pelo direito sobre seus corpos, já no final do Séc. XIX e início do Séc. XX. O feminismo lutou pelo lugar das mulheres na sociedade, mas conquistou muito mais, apresentando o corpo como uma questão política.

Mas o feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento do conceito do sujeito cartesiano e sociológico:

Ele questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e “público”. O *slogan* do feminismo era “o pessoal é político”.

Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social – a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. [...]

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para a incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero (HALL, 2015, p. 28).

Cabe aqui um pequeno parêntese, para pensarmos um fenômeno que para além de social, passou a ser biológico com a chegada da pílula anticoncepcional. Este foi um importante marco na luta das mulheres, representando uma virada inevitável na liberdade sobre o corpo e a sexualidade da feminina. Essa liberdade dos corpos se estende e interfere diretamente nas lutas e mobilizações pelos direitos da população LGBTQIA+. A primeira pílula anticoncepcional foi desenvolvida nos Estados Unidos pela feminista Margaret Sanger (1879-1966), a milionária Katherine McCronick (1875-1967) e o cientista Gregory Pincus. O processo se desenvolveu durante a década de 1950 e a comercialização do primeiro anticoncepcional oral se deu a partir de 1960 (SANTO E CABRAL, 2017). Margaret Sanger trabalhou durante a primeira metade do século XX, buscando difundir o controle de natalidade, publicando diversos livros, atuando em clínicas e sendo inclusive presa por isso. Porém, sua ação é questionável a partir do momento em que ela compactua com ideias eugenistas, pensando esse controle de natalidade direcionado a populações negras pobres (BRITANICA, 2019).

Também foram importantes temas e processos de mobilização do período, o pacifismo, o movimento de descolonização dos países africanos, a luta antibelicista e o movimento negro norte-americano. Tudo isso acabou por ter um papel central na desestabilização de regimes autoritários e na necessidade de criação de novas formas de se fazer política, frente a crise e fragmentação dos grupos de esquerda, juntamente com o declínio de um comunismo burocratizante, tal como empreendido na Rússia, que não atendia mais aos anseios de uma geração.

A chamada para repensar a mobilização política se estende aos artistas que foram colocados frente a novos paradigmas estéticos e que precisaram pensar novas formas de fazer arte política. Uma arte que se articule para além do discurso e se tornou performática no cotidiano, pressionando a compreensão sobre o corpo e seus limites. Todo esse movimento se desenvolveu em diversas frentes e teve como marco histórico, o ano de 1968. As manifestações promovidas nas ruas de Paris em maio de 68 foram um marco simbólico, mas não se restringindo a um mês e articularam diversos acontecimentos anteriores e que não se encerraram por ali.

Esses são os pilares da contracultura internacional que, segundo Stuart Hall, se sustentava em seis pontos:

O que é importante reter sobre esse momento histórico é que:

- Esses movimentos se opunham tanto à política liberal capitalista do Ocidente quanto à política “estalinista” do Oriente.
- Eles afirmam tanto as dimensões “subjetivas” quanto as dimensões “objetivas” da política.
- Eles suspeitavam de todas as formas burocráticas de organização e favoreciam a espontaneidade e os atos de vontade política.
- Como argumentado anteriormente, todos esses movimentos tinham uma ênfase e uma forma *cultural* fortes. Eles abraçaram o “teatro” da revolução.
- Eles refletiam o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais.
- Cada movimento apelava para a *identidade social* de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e às lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política das identidades* – uma identidade para cada movimento (HALL, 2015, p. 27).

A discussão sobre identidade proposta por Hall pode nos ajudar a compreender o fenômeno cultural e social Dzi Croquettes. A androgenia proposta pelo grupo foi a representação de uma dessas identidades que se fragmentou. Masculino e feminino deixam de ser determinados biologicamente e passam a ser performados cotidianamente, podendo

inclusive se misturar, confundindo os referenciais do binarismo de gênero. No palco estavam em jogo diversas camadas simbólicas que por meio da dança e do teatro provocavam e promoviam os descentramentos do sujeito levantados por Hall. Não havia uma ideia de masculino e feminino fixa, como as esferas conservadoras da política nacional queriam, e ainda querem.

25. Dzi Croquettes em Paris, 1975.



Fonte:

Da mesma forma, no espetáculo promovido pelos Dzi Croquettes, identidades nacionais também se fragmentavam. A questão da cultura nacional foi um ponto discutido por Hall, que pensou a fragmentação dessas identidades a partir dos efeitos da globalização na ideia de nação. Ele apresentou a ideia de culturas nacionais como “comunidades imaginadas”, tal como proposto por Benedict Anderson (1983) e nesta perspectiva, nós nos definimos como brasileiros, americanos, ingleses, buscando o pertencimento a um grupo, mas para além disso há uma ideia de que compartilhamos um conjunto de elementos e referenciais simbólicos comuns a todos daquele país. Assim, “as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas” (HALL, 2015, p. 31).

A noção de pátria e nacionalidade não está posta, por outro lado é performática e relacional. O conceito de identidade móvel trazido por Hall é importante aqui para compreendermos a performance de uma brasilidade promovida pelo Dzi Croquettes. Ao se

apresentar na Europa o grupo modificou o seu espetáculo, buscando atrair o público europeu e se encaixar na chamada arte folclórica, atendendo a uma ideia de identidade brasileira, tal como entendida pelo público francês especialmente. Dois quadros criados durante a temporada do grupo na Europa podem ajudar a compreender essa ideia: Yemelê e Cinema Brasileiro. Os dois podem ser vistos no programa de TV gravado pelo Dzi Croquettes em Paris para a rede NDR (Norddeutscher Rundfunk) da Alemanha¹⁰⁹.

A utilização de temas relativos às raízes brasileiras e ao folclore faz parte das adequações culturais e contextuais que ocorrem como uma resposta à presença em Paris e por fazer um filme a TV alemã, o que motivou a criação de quadros como “Cinema nacional”, “Carmen Miranda”, “Yemelê”... (LOBERT, 2010, p. 288).

Os Dzi Croquettes chegaram a Paris, no final de 1974, com pouco apoio e quase nenhum dinheiro, graças a ajuda de amigos conseguiram realizar uma temporada de 6 meses na cidade luz, em um teatro precarizado e lutando por espaço na imprensa que resistia em dar-lhes visibilidade. Foram para a Itália e voltaram com mais dívidas e novamente sem apoio. Dessa viagem buscaram trazer mais brasilidade ao espetáculo como *Troupe Brésilienne*, fase essa que foi o auge de sua temporada no retorno a Paris. A performance do grupo havia impressionado a atriz e bailarina Josephine Baker¹¹⁰ (1906 - 1975) que cumpria temporada em Paris no Teatro Bobino e faleceu antes do final do contrato. Ela havia dito que se morresse a pauta no teatro deveria ser ocupada pelo Dzi Croquettes. E seguindo com a benção e herança da bailarina o grupo ganhou visibilidade em um grande teatro conquistando um público cada vez mais ilustre. A atriz Liza Minnelli (1946 -) convidou diversos artistas, jornalistas e pessoas influentes na cidade para uma sessão exclusiva e fez com que o grupo rompesse o bloqueio da imprensa e se tornasse a nova sensação da cidade. E nesse contexto que o grupo gravou o programa para a NDR.

A coreografia “Yemelê”, dentro do espetáculo apresentado em Paris, causa comichões na crítica e na plateia, fazendo pensar o caráter do primitivismo na arte a partir da modernidade. Daí a euforia de Josephine Baker ao ser novamente confrontada por um questionamento antigo, que já a assombrava no início de sua carreira artística, e que se repete em meados dos anos 1970. Deste modo, o duo dançado por Lotinha e Lennie revive a interrogação inicial

¹⁰⁹ O vídeo pode ser visto nos extras do DVD oficial “Dzi Croquettes” (2009), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Disponível também em <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&t=636s> acesso em 22/01/2021.

¹¹⁰ Josephine Baker foi uma atriz, bailarina e cantora norte-americana, naturalizada francesa. Suas apresentações como vedete em apresentações de teatro de revista lhe renderam fama, especialmente por trazer para cena certo caráter exótico em performances como aquela em que dança com uma sai feita de bananas.

sobre a cultura europeia do homem branco ocidental e sua relação com o corpo bárbaro (chamado primitivo). Trazendo à cena a cultura iorubá, sob as figuras mitológicas de Oxumaré e Iemanjá, a companhia toca na ferida da arte vanguardista, anteriormente ligada ao fenômeno da ruptura transgressiva. A euforia de Baker é acompanhada da triste constatação de que a hegemonia do domínio do homem branco ocidental é fato presente nas nossas relações políticas e artísticas. As ondulações dos corpos dos bailarinos ao som da canção do compositor Sérgio Mendes exibem o quanto o conceito de outro, ou de exotismo ou de primitivismo continua vigorando nas nossas relações com o caucasiano ocidental (OLIVEIRA, 2015, p. 119).

Em Yemelê o grupo trazia o candomblé para a cena, apresentando uma dança ritual que falava sobre o encontro entre Iemanjá e Oxumaré, em uma coreografia que trazia referências à mitologia Iorubá para falar sobre androgenia. No candomblé Oxumaré muitas vezes é representado como um orixá que é masculino durante seis meses do ano e feminino nos outros seis. Essa característica é trazida pelo Dzi Croquettes como uma colagem entre o mito e esses corpos dissidentes, que igual ao orixá se entregam a mudança, podem ser machos e fêmeas, mas são essencialmente humanos.

26. Coreografia Yemelê, com Lennie Dale e Lotinha, em Paris 1976.



Fonte: Cenas do quadro Yemelê, extraídas do programa produzido pela NDR em 1976 em Paris. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k&t=827s> acesso em 19/07/2020.

6.5. Babado final

A influência do trabalho revolucionário realizado pelo Dzi pode ser vista nas produções teatrais da década de 1980 e seguintes, sejam nos musicais, sejam nas produções televisivas que vão ser classificadas posteriormente como besteirol. Cláudia Raia, Jorginho de Carvalho, Miguel Falabella são de alguma forma exemplos dessa herança do Dzi Croquettes no entretenimento de massas.

Após a ruptura em 1976, o grupo volta a se reuniu em 1991 (a exceção de Eloy, Carlinhos, Reginaldo e Roberto que já haviam falecido), a pedido de Lennie Dale, que havia contraído HIV anos antes e se encontrava doente. Essa foi uma despedida, Lennie e diversos outros

integrantes do grupo falecem, levados pelo vírus e por mortes violentas. O surgimento da Aids no início da década de 1980 representa um corte abrupto na atmosfera de liberação sexual vivida na década anterior, produzindo efeitos especialmente na militância LGBTQIA+. Inicialmente associada a homossexuais masculinos a Aids contribuiu e contribui ainda hoje para a estigmatização e para o preconceito contra gays. Lennie Dale morre de Aids em 1994, outros três artistas do grupo também foram vítimas da doença, são eles: Paulete, Eloy e Cláudio Gaya. Roberto Rodrigues morreu de aneurisma cerebral. E outros três morreram assassinados: Reginaldo morto em Paris, Carlinhos Machado em seu apartamento no Brasil e Wagner Ribeiro é morto no sítio onde vivia com o marido no interior de São Paulo. Rogério de Poly morreu devido a complicações causadas pela diabetes e pela hepatite C. Os demais integrantes do grupo estão vivos e seguem trabalhando com arte, exceto Benedicto Lacerda que se tornou agente de turismo¹¹¹.

Os Dzi Croquettes foram sem dúvida um dos grupos mais contestadores do Brasil no período da ditadura militar, construindo possibilidades de enfrentamento estético ao regime, com influência popular, colocando a androginia no centro da discussão e elevando o desbunde ao nível de crítica e de espetáculo cênico. Antropófagos por natureza, o grupo tece uma obra que chega até nós e apresenta não só o encontro de diferentes matrizes culturais, mas uma capacidade ímpar de produzir, reconstruir e refletir a cultura por meio da vivência das performances artísticas.

¹¹¹ Ciro Barcelos reúne em 2012 um novo elenco e remonta o espetáculo, porém com uma nova roupagem e novas temáticas, seguindo em temporadas até hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A segunda metade da década de 1970 representa não o fim da contracultura, mas uma mudança em muitos dos paradigmas construídos durante a década de 1960. Assim como Gofmann e Joy apresentam em seus *Contracultura através dos tempos* as ideias contraculturais foram naturalmente assimiladas pela cultura de massa e pelo mercado, passando a constituir não mais uma oposição ao que era estabelecido, mas parte integrante do sistema, perdendo sua característica contestadora. Nas contraculturas internacionais essa mudança está relacionada ao fim da Guerra do Vietnã em 1975 e a forte inclusão de pautas ambientais e do pacifismo no cenário político. Há ainda uma mudança no cenário econômico e uma estagnação no crescimento dos países do norte global, promovendo na transição para a década de 1980 uma virada conservadora em muitos governos como é o caso de Ronald Reagan (1981-1989) nos EUA e Margaret Thatcher (1979-1990) no Reino Unido.

No Brasil enquanto os primeiros anos da década de 1970 constituíram momentos difíceis em que o Governo Medici promovia intensa perseguição a artistas e intelectuais, por meio dos mecanismos de censura, prisões arbitrárias e tortura, levando diversos artistas ao exílio, os anos finais da década representam uma mudança gradual no cenário político e social. Essa pressão constante produzida nas ruas em protesto e mobilizações, bem como as produções estéticas do período vão se somar à crise econômica gerada pelo fim do pacote de investimentos externos no país e a alta nos preços do petróleo no final de 1973 gerando um enfraquecimento do regime militar e a escolha do General Ernesto Geisel para a presidência. Ele surge com uma proposta de transição gradual na política, encerrando a política linha dura, reduzindo a censura, em um processo de intensa disputa institucional que leva à redemocratização em 1985.

Os impactos do experimentalismo e das estéticas produzidas no contexto da contracultural foram assimilados pela mídia, sobretudo a televisão que se expandiu juntamente com o projeto de integração nacional. Ressalto os dados da ABINEE (Associação Brasileira da Indústria Elétrica e Eletrônica) coletados pela professora Márcia Bassetto que mostram que em 1960 apenas 0,84% da população tinha acesso a televisão, o número sobe para 4,81% em 1970 e já em 1980 segundo dados do censo 55% da população brasileira tinha televisão em casa. Em 2018 apenas 2,8% da população brasileira não tinha acesso à televisão.

O trabalho historiográfico realizado aqui, abre possibilidades para diversas reflexões e para um entendimento maior do que foi o teatro contracultural brasileiro, na certeza de que como bem pontua Raimundo Matos de Leão (LEÃO, 2009), diferente do vazio cultural muitas vezes atribuído à década de 1970, esse período foi marcado por uma grande diversidade de produções e experimentações (cf. GASPARI et al., 2000). Um momento de fragmentação e o cerceamento nas artes, mas também de proposições de estéticas potentes no campo experimental e na cultura de massa. É inegável que o AI-5 representou um trauma na história brasileira, da qual ainda hoje tentamos nos recuperar em diversos aspectos, como por exemplo na educação bancária e militarista que segue em nossas escolas, ou em um entendimento de que arte como política de governo, e não de estado, colocando artistas sempre entre um lugar de palanque ou alvo. Sequelas que se manifestam ainda no imaginário autoritário que segue inspirando fenômenos como o bolsonarismo e as ideias neoliberais da direita brasileira. Quando pensamos na esquerda do país, ainda estamos por reconciliar as diferentes perspectivas de revolução, que fragmentadas se mostram muitas vezes incapazes de lidar com a complexidade da discussão no campo democrático e da difícil relação com as múltiplas identidades e a importância da base.

Pensar a história da contracultura na década de 1970 é dessa forma compreender o que foi produzido politicamente e esteticamente neste período difuso e complexo e a partir disso abrir espaços para entendimentos de nossa história recente. Os grupos analisados aqui nascem dos ideais da década de 1960, como pode ser visto na formação do Grupo TUCA e sua relação direta com as ideias do movimento estudantil. A prática desenvolvida pela CPC da UNE foi fundamental na orientação desse processo, por orientar o grupo na produção de um teatro direcionado ao popular, para ser compreendido e para se conectar com a realidade de seu público. Assim *O terceiro demônio*, que parte de uma experiência de criação coletiva, coloca em cena trabalhos que são políticos em seus processos e produtos, em uma socialização e horizontalização do processo de montagem. Valendo a pena ressaltar também a função decisiva de Mario Ricardo Piacentini, que não só orientou o processo, como trouxe na segunda e terceira versão do espetáculo uma abordagem ainda mais próxima do teatro de Grotowski, após sua experiência direta com o diretor polonês. A estética proposta por Grotowski era uma oposição à proposta pelo regime socialista, que comandava a Polónia naquele momento. O teatro pobre e depois as experiências do *parateatro* são uma possibilidade outra que se levanta contra o realismo socialista e as orientações do stalinismo para a arte. Elas representaram uma alternativa

que abandonava a estratégia narrativa e focava esforços no potencial do corpo na criação de experiências de conexão entre pessoas por meio do encontro.

A montagem de *O Terceiro Demônio* foi um marco no teatro brasileiro, propondo caminhos da experimentação cênica pautada no uso do teatro não verbal, e preenchido de ritualidade, criados a partir da improvisação e das técnicas de laboratório e com a centralidade nessa experiência do corpo e no encontro entre performers e audiência. Essa foi uma das formas que a arte do período encontrou de resistir e produzir em oposição ao regime que governava o país, processo esse que se deu maneira intensa e tensionou a estrutura do poder mesmo sob forte censura e perseguição 1968 e 1974. Outro exemplo dessa multiplicidade de manifestações estéticas e política pode ser vista ao pensarmos a programação do Teatro São Pedro em São Paulo, que reabre em 1968 após reforma com apresentações de espetáculos de Brecht e Guarnieri. Em 1970 o Teatro inaugura um novo espaço denominado Studio São Pedro, no qual são realizadas apresentações de texto de Vianinha, Chico Buarque, Carlos Queiroz Telles e outros, absorvendo muito da produção de grupos perseguidos pela censura como Oficina e o Arena (Cultura: a história do Theatro São Pedro, 2001).

Distante do experimentalismo de *O Terceiro Demônio* há ainda uma difusão da improvisação e do uso do treinamento teatral como proposta política, pensada no contexto do teatro amador e popular (Cf. CAMARGO, 2009). Grupos focavam suas ações na criação coletiva e estavam comprometidos com um teatro de resistência em comunidades e periferias, como o Teatro Popular União e Olho Vivo¹¹² e diversos outros ligados a universidades e sindicatos, como relata Robson Corrêa de Camargo¹¹³. Assim o teatro do período reverberava questões propostas pelo CPC e desenvolvidas pelo Oficina e pelo Arena com montagens como *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, mas também se multiplicava tanto no experimentalismo da cena do TUCA quando na produção de um teatro popular, pensado para convidar as pessoas a compreender a realidade e refletir sobre ela, por meio de um retorno ao ato coletivo e a estética como uma alternativa política para aquele momento. Mais informações sobre o teatro de grupo desenvolvido no período podem ser conferido na coletânea *Teatro de grupo em tempos de*

¹¹² O Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) foi fundado em fevereiro de 1966, no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, o TUOV completou em 2021, 55 anos de atividades sendo um dos mais antigos grupos de teatro em atividade no Brasil, sob organizado e mobilização de Cezar Vieira (1931-2023).

¹¹³ Conversa com orientador via Signal em 10 de março de 2024.

ressignificação: Criações coletivas sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo (MATE et al. 2023) que mapeou e documentou os grupos de teatro e suas ações nas diversas regiões do Estado de São Paulo, mostrando a pulsante realidade de grupos que desenvolveram diferentes estéticas e processos.

27. Teatro União e Olho Vivo durante os ensaios de "Bumba, meu Queixada" de César Vieira, na antiga sede do grupo na rua Capote Valente na década de 1970.



Crédito: Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fonte: <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo-tuov/>. Acesso em 18/03/2024.

Para além da guerrilha, um movimento produzido majoritariamente por uma juventude de classe média e de caráter vanguardista (que deveria iniciar e incentivar a revolta popular), mas que terminou por não conseguir apoio massivo em nenhum lugar, havia um grande movimento espontâneo que se desdobrava nas cidades¹¹⁴. Na Universidade de São Paulo, estudantes se organizavam e buscavam alternativas para a proibição de reuniões, por meio da organização de mostras de filmes e apresentações de peças teatrais, divulgadas na base do *boca*

¹¹⁴ Reflexão realizada durante conversa com a professora Dra. Miriam Bianca do Amaral (UFG) por telefone em 19 de janeiro de 2024.

a boca. Alunos da ECA se organizavam em “dois grupos, um ligado ao Partidão, e outro que reunia trotskistas e outros desbundados, não havia uma direita organizada, mas policiais que vigiavam, acompanhavam a lista de assinaturas de presença”¹¹⁵. Os estudantes organizavam greves (cf. ESTUDANTES, 1975) e havia também a presença de professores de esquerda em suas diversas versões, como Vladimir Herzog¹¹⁶ (1937-1975) e intelectuais que traziam novidades da França e EUA¹¹⁷ (cf. CHRISPINIANO; FIGUEIREDO, 2004).

Entre experimentalismo, teatro popular, cultura de massa, grupos amadores e profissionais, a década de 1970 foi palco de uma série de estéticas teatrais que se levantavam contra a censura, o conservadorismo e a barbárie do regime militar no Brasil. Essas ações estéticas compõem a multiplicidade de processos políticos que se desenvolviam de maneira fragmentada e sem liderança estabelecida no contexto da contracultura. Havia uma juventude e uma classe artística que se comunicavam e buscavam construir alternativas de resistência por meio da ação coletiva. A experiência *Gracias, Señor* foi para o Teatro Oficina um momento de vivência comunitária e de descoberta estética pelo Brasil, no contexto das Utopias, o termo teatro tenta dar conta da vontade do grupo em construir ações diretas, como a construção de uma ponte, o plantio de árvores, a tomada do espaço urbano. Por mais que a experiência tenha se limitado ao deslocamento e no retorno a casa tenha se desfeito, ela serviu como um farol no período de transição do Oficina. A estética que o grupo vem desenvolvendo no decorrer dos últimos 30 anos tem muito da perspectiva de ação direta pensada no início da década de 1970, sendo este talvez o símbolo do que o grupo elegeu como sua estética. O elo entre essas duas fases é sem dúvidas o próprio José Celso Martinez Corrêa, que foi a constante no grupo dos anos iniciais até os momentos mais recentes do grupo. Longe de ser uma limitação à coletividade do grupo, Zé Celso foi um agregador e um guru que inspirou as gerações do Oficina e após sua morte segue influenciando as ações diretas como a luta pelo Parque Municipal do Bexiga e as montagens em cartaz como *O bailado do deus morto* e *O jogo do poder*, ambos com direção de Marcelo Drummond.

¹¹⁵ Conversa com o orientador Robson Corrêa de Camargo em janeiro de 2024.

¹¹⁶ Vladimir Herzog foi um jornalista, professor e dramaturgo naturalizado brasileiro, nascido na Croácia, foi diretor do departamento de telejornalismo da TV Cultura na década de 1970 além de professor do curso de jornalismo da ECA. Militante do Partido Comunista ele foi torturado e assassinado pelo regime militar nas instalações do DOI-CODI, no quartel general do II Exército, no município de São Paulo.

¹¹⁷ Conversa com o orientador via Signal em 10 de março de 2024.

A experiência empreendida pelo Living Theatre no Brasil mostrou como a contracultura brasileira não só aprendeu com os grupo e movimentos do norte global, como também participou ativamente na construção dessas contraculturas. Desde o encontro do grupo estadunidense com o Teatro Oficina em Paris, durante as barricadas de maio de 1968, a vinda para São Paulo, as experiências frustradas de colaboração, as aulas ministradas na Escola de Arte Dramáticas da USP, as performances desenvolvidas nas periferias da cidade e depois o período de residência em Ouro Preto, são importante momentos no processo estético do Living e mostraram como os acontecimentos políticos e sociais que se desenvolviam no Brasil, eram vistos e interferiam no cenário das contraculturas internacionais. A cena teatral brasileira não só ensinou sobre performance, ato político e possibilitou a experiência das ruas e do povo para o Living, mas também contribuiu para o aprofundamento das discussões sobre colonialismo. A postura do Oficina em relação ao grupo mostra que existia um desejo de colaboração, mas não de reprodução ou filiação à prática estabelecida por eles nos EUA ou na Europa, era necessário compreender a realidade e as necessidade de uma arte ao sul do Equador.

As práticas de contágio performativo aplicadas nas performances do Buraco Quente, Embu das Artes e que seriam aplicadas em Ouro Preto, são um exemplo de estética contracultural que se propunha a uma mobilização política. Elas têm ligação direta com as experiências de *Paradise Now*, mas se modificam de maneira decisiva no Brasil e especialmente quando o grupo passa a conviver com a comunidade em Ouro Preto. O impacto que a convivência dos artistas tem com as pessoas da comunidade é uma importante aproximação entre o social e o estético por meio da vivência coletiva, que as contraculturas buscavam como estratégia política. Dessa forma no contexto dessa pesquisa a contracultura como momento e conjunto de ideais apresentou como estratégia central a conexão estética promovida em uma cena que se confunde com a vida e a ação prática do cotidiano, que integra artistas e não artista de maneira a produzir transformações sociais pelos lugares onde passava. Assim temos a experiência da ocupação do Teatro Odeon em Paris e a participação ativa dos artistas nas revoltas, promovendo não só a discussão política, mas a construção de uma estética nova para ideias de revolução que se articulavam nas ruas. No Brasil a experiência da vida comunitária, o ensinar teatro, os treinamentos, as aulas ministradas às crianças, todas formas de integração e convívio promovidas pelo Living em Ouro Preto podem ser lidas na mesma perspectiva de construção da vida comunitária, como perspectiva de revolução. O mesmo processo foi

mencionado anteriormente na experiência vivida pelo Oficina durante sua temporada pelo Brasil em 1971.

Por sua vez, a prática desenvolvida pelo Dzi Croquettes mostrou como a prática contracultural adentrou a cultura de massa e conseguiu espaço no cotidiano brasileiro, por meio da televisão e do ocupar de espaços como o Teatro 13 de Maio em São Paulo. A irreverência do grupo foi a possibilidade de entrada para a questão da androgenia e problematização do gênero de maneira estética. O grupo ainda experimentou a vida comunitária, na constituição da família Dzi, vivendo, viajando juntos e acolhendo muitos dos fãs nesse convívio. Essa ação motivou ainda a formação da versão feminina do grupo, dando origem às Dzi Croquettas e depois inspirou a criação do grupo As Frenéticas, que se popularizou no cenário cultural brasileiro, especialmente pela música *Dancin' Days* que foi tema da novela de mesmo nome da Rede Globo em 1978. O impacto estético causado pelo Dzi Croquettes na produção cultural brasileira pode ser visto ainda na assimilação da estética teatral e da estrutura cômica trazida pelo grupo em forma de besteiro, inspirando artistas como Miguel Falabella, Cláudia Raia e Jorge Fernandes. Os programas produzidos nessa perspectiva tiveram um grande apelo popular, guardando do grupo o exagero nas performances, a cor e o brilho, mas perdendo no tom provocativo ao se adaptar uma audiência televisiva. Importante marcar que as performances dos Dzi Croquettes também enfrentaram grande resistência por parte mais conservadora da população e do estado, tendo conseguido autorização para se apresentarem, com corte e restrições de idade graças a influência dos artistas envolvidos, especialmente aqueles que tinham parentes entre os militares. Fora do país, assim como outros artistas o grupo encontrou forte rejeição e só consegue romper com esse processo por seus contatos, como no caso de Josephine Baker e Lizza Minnelli. James Green, durante exame de qualificação desta pesquisa, chama atenção para como as dificuldades vivenciadas pelo grupo na Europa foram uma amostra da rejeição e do preconceito com que as performances contraculturais eram recebidas no Brasil e no exterior.

A presente pesquisa tinha como objetivo inicialmente compreender a trajetória dos quatro grupos escolhidos para mostrar como a contracultura se estabeleceu estética e politicamente no Brasil da década de 1970. Nesta etapa é possível identificar que esse objetivo foi atingindo por meio da produção de uma tese que realizou uma grande revisão bibliográfica, reunindo as vozes e perspectivas de diversos estudos, documentos e discussões que abrangem

a história do teatro brasileira, e da contracultura. Contando a história dos grupos ela termina por analisar os impactos gerados por essas performances nesses 50 anos de reverberação da contracultura. Ela consegue mostrar ainda como essa contracultura se relacionou com o cenário político nacional e como desenvolveu uma ação diretamente ligada ao teatro político ou engajado, por meio de propostas concretas que foram experimentadas em contextos de produção e orientadas para a realidade e para a ação concreta. Nessa perspectiva, o presente estudo contribui para a ampliação da historiografia do teatro brasileiro e na produção de um quadro de expressões artísticas e manifestações culturais mais diversos. Na difícil tarefa de definir o que é o teatro político, pergunta essa sem resposta simples ou ausente de disputa, ela busca reafirmar a contracultura como um momento de promoção do pensamento crítico e de ação voltada à transformação da sociedade, seja por meio da vivência plena e livre da sexualidade, do uso de drogas como forma de ampliação da consciência ou de expressão do desejo e do prazer, ou mais diretamente nas ações políticas de protestos nas ruas e na formação de coletivos e comunidades de vida.

As limitações da pesquisa são muitas, como as limitações do próprio pesquisador, as dificuldades de acesso a arquivos e documentos originais, a impossibilidade de realização de entrevistas ou consultas aos agentes envolvidos e em muitos momentos a própria escassez de fontes, perdidas pelo tempo ou pela baixa institucionalização das ações pesquisadas. Igualmente alguns caminhos se abrem como possibilidade para a continuidade desse estudo, que pode se desdobrar em artigos voltados a publicação em revistas especializadas, buscando avançar nas discussões propostas acerca de cada um dos quatro grupos escolhidos, bem como suas relações com o conceito de teatro político no século XX. O teatro contracultural da década de 1970 no Brasil tem muito ainda a ser explorado, como propõe o professor Raimundo Matos de Leão em sua pesquisa sobre o teatro contracultural da Bahia. É preciso que a historiografia do teatro brasileiro se regionalize, se amplie em cores e formas, para se aproximar enquanto narrativa de sua riqueza e diversidade. Há muito ainda para pensar sobre o teatro realizado em outras regiões, como as propostas de teatro pensadas no período da ditadura em Goiás e no norte e nordeste.

Ao final desse percurso de doutoramento, compreendo que durante o percurso dessa pesquisa muitos foram os percalços e desafios, e compreendo que a maior parte deles contribuiu para a minha formação como professor, pesquisador e homem de teatro. Compreendendo ainda que assim como diversos professores me advertiram durante os seminários de pesquisa:

“pesquisa não tem fim, pesquisa tem prazo”. E encerro esse ciclo compreendendo que muitas são as perguntas e análises que os dados aqui reunidos possibilitam e espero encontrar cominhos e financiamentos para isso. Por fim, de volta às imagens míticas, que em diversos momentos desta tese me auxiliaram na compreensão da contracultura, nesse estágio poderia ver a pesquisa como o trabalho de Sísifo que rolando todos os dias a pesada pedra rumo ao topo da montanha, termina por ter que repetir a ação no dia seguinte. Porém diferente da punição apresentada no mito grego, a pesquisa termina sempre por nos deixar em um ponto um pouco mais adiante no caminho, possibilitando com isso uma ampliação da visão. Seguirei rolando essa pedra em direção ao topo do monte, consciente de que este é um trabalho sem fim, mas que o caminho sempre me a de presentear com novas ferramentas e novas lentes para olhar para a cena e para o tempo do teatro.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London: Verso Books, 1983.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago**. [arquivo digital] 1928. Disponível em https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf acesso em 09/12/2021

ALVES, Joelson Barreto. **Dzi Croquettes: corpos-experiência-queer**. Trabalho de conclusão de curso, Graduação em História. Universidade Estadual da Paraíba. 2014. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/8826> acesso em 23/12/2019.

ARMSTRONG, Elizabeth A.; CRAGE, Suzanna M. Moviments and Memory: The Making of the Stonewall Myth. **American Sociological Review**, 2006, vol. 71 (October:724-751).

ASHERI, Michael. **O Judaísmo vivo: as tradições e as leis dos judeus praticantes**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BARBEY, Bruno; MORAES, Pedro de. **1968: Paris, Rio**. Fotografias de Bruno Barbey, Pedro de Moraes; Organização Ana Cecília Impellizieri Martins, Cristianne Rodrigues; Texto Paulo Antonio Paranaquá. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

BAKHTIN, M. Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 7 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. **Fernando Peixoto: Um nome fundamental do teatro no Brasil**. Marxismo 21 [Documento digital]. 2012. Disponível em https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2012/07/FERNANDO_PEIXOTO2.pdf acesso em 01/11/2023.

BRASIL, Clarissa. **O brado de alerta para o despertar das consciências: uma análise sobre o comando de caça aos comunistas**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010. 124 p. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/132846/000984619.pdf?sequence=1&isAllowed=y> acesso em 23/12/2019.

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Margaret Sanger". **Encyclopedia Britannica**, 10 Sep. 2020, <https://www.britannica.com/biography/Margaret-Sanger> acesso em 22/01/2021.

BECK, Julian. How to Close A Theatre. **Tulane Drama Review**, Volume 8 (3): Post War Italian Theatre, p. 180 – 190, Cambridge University Press: Primavera 1964. DOI: <https://doi.org/10.2307/1124719> acesso em 10/07/2023.

_____. Storming the barricades. In BROWN, Kenneth H. **The Brig**. New York, 1964. Disponível em <http://western-scenic-design-11.wdfiles.com/local--files/october-25/beck-thebrig.pdf> acesso em 14/07/2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERGER, Bennett M. **The survival of a counterculture: ideological work and everyday life among rural communards**. New York: Routledge, 2017 [1981].

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução Fernanda Siqueira Miguens. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997

_____. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995

CAMARGO, Robson Corrêa. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a crítica genética e o espetáculo teatral. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, n. 10, p. 197-220. São Paulo, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i10p197-220>. Acesso em 09/01/2025.

_____. A crítica genética e o espetáculo teatral. **Gestos; Irvine** Vol. 22, Ed. 43, p. 13-32, Abr. 2007.

_____. **A crítica e a Crítica Genética**. Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral. [Documento digital] (Texto publicado inicialmente com o nome A crítica genética e o espetáculo teatral em *Gestus* 43 (Abril 2007), p. 13-32. Versão revisada e ampliada em dezembro de 2008 para publicação virtual em academia.org) Disponível em: <https://www.academia.edu/168182/2008>. Acesso em 09/01/2025.

_____. **O mundo é um moinho: o teatro popular no século XX. Histórias e experiências.** Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

_____. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa 6.** Journal of Theatricalities and Visual Culture. California State University. Los Angeles, 2013. Disponível em: https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/Robson_Milton_Singer_e_as_P._C..pdf?1507034520 acesso em 24/12/2019.

_____. Per-formance e Performance Art: Superando as velhas tra(d)ições. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun 2016, p. 11 a 27. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/29283>. Acesso em: 24/12/2019.

CAMPOS (Filho), Romualdo Pessoa. **A esquerda em armas: história da Guerrilha do Araguaia (1972-1975).** Dissertação de mestrado (UFG). Goiânia, 1995. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/ROMUALDO_PESSOA_CAMPOS_FILHO_1_A_214_mesclado.pdf. Acesso em: 14/01/2024.

CAPELLARI, Marcos A. **O discurso da contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970).** [Manuscrito] Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CARDOSO, Ruth. Movimentos Sociais na América Latina. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [Documento digital]. Aceito para publicação em jan. de 1987. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=19017>. Acesso em: 23/01/2024.

CHRISPINIANO, José; FIGUEIREDO, Cécilia. A ECA é o principal foco de agitação da USP. **Revista Adusp.** São Paulo: outubro de 2004. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/33/r33a10.pdf>. Acesso em: 18/03/2024.

CRUZ, Heloisa de Faria. Tuca como lugar teatral de resistência: história e memória *in*

COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.** São Paulo: Annablume, 2008.

CULTURA: a história do Theatro São Pedro. **São Paulo Governo do Estado**. São Paulo, 21/01/2001. Disponível em <https://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/cultura-a-historia-do-theatro-sao-pedro-2/>. Acesso em: 18/03/2024.

CUNHA, M. C. Sociedade e cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 81–91, 2009. DOI: 10.26563/dobras.v3i5.313. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313>. Acesso em: 18 /01/2024.

DAVIS, Angela Y. **Women, Race & Class**. New York: Random House, 1983.

DESBUNDE. In: **Michaelis**. (On-line) São Paulo: Ed. Melhoramento, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/desbunde/> acesso em 25/01/2023.

DUBERMAN, M. **STONEWALL**. History is a weapon. [documento digital] 1993. Disponível em <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/dubermanstonewall.html> acesso em 23/01/2025.

DUNN, Christopher. **Contracultura**. Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. The University of North Carolina Press, 2016.

DZI Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Documentário/Drama. 98 min. Brasil: Canal Brasil e Tria Productions, 2009.

ESTUDANTES da ECA entram em greve. **ECA 50 anos** – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: abril de 1975. Disponível em: <https://50anos.eca.usp.br/estudantes-da-eca-entram-em-greve>. Acesso em: 18/03/2024.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERNANDES, Sílvia. Notas sobre a história do Oficina. **Sala Preta**. Vol. 20, n. 2. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185094> acesso em 31/10/2023.

FERNANDES, Sílvia. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. **Art Research Journal**. V. 1, n. 1, p. 63–74, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5259. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5259>. Acesso em: 09/01/2025.

FERRUGEM, Daniela. **Guerra às drogas e a manutenção da hierarquia racial**. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Serviço Social, PUCRS. Orientadora: Prof. Dr. Maria Isabel Barros Bellini. Porto Alegre, 2018.

FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. Revista **Tapoi**. Rio de Janeiro: 2002, p. 251-286.

FISCHER-LICHTE, E. (Ed.), JOST, T. (Ed.), JAIN, S. (Ed.). (2014). **The Politics of Interweaving Performance Cultures**. New York: Routledge, 2014.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.

FREITAS, Luciano Diogo Oliveira. **O estranhamento (Verfremdungseffekt) e Gestus brechtiano nos filmes de Charlie Chaplin**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017. Disponível em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8574> acesso em 24/12/2019.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Life is a cabaret: A obra dos Dzi para além das lentes do cinema**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. Orientadora: Rosangela Patriota. Uberlândia: UFU, 2016. 236 p. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19742> acesso em 24/12/2019.

FOSTER, David William. Cultural re-visions of the Brazilian troupe, Dzi Croquettes. **Revista Karpa 6** – Journal of theatricalities and visual culture. California States University, Los Angeles. ISSN: 1937-8572. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/7434905/_CULTURAL_RE-VISIONS_OF_THE_BRAZILIAN_TROUPE_DZI_CROQUETTES acesso em 24/12/2019.

FOSTER, Susan L. Choreographies of Protest in **Theater Journal 55**. Vol. 55, n. 3, Dança. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25069277> acesso em 23/12/2023.

GARCIA, Silvana. Apocalipse cum Brasilia Figura – Traços da presença de Grotowski no Brasil in **Cuadernos de picadeiro** – Presencia de Jerzy Grotowski. Ano II, n. 5, março. Buenos

Aires, 2005. Disponível em <https://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/01/Presencia-de-Jerzy-Grotowski.pdf> acesso 20/01/2024.

GARCIA, Luis Britto. **El imperio contracultural:** del rock a la postmodernidad. 4. Ed. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes, 2011 (1991). Disponível em <https://archive.org/details/el-imperio-contracultural.-del-rock-a-la-postmodernidad-luis-britto-garcia/page/4/mode/1up?view=theater> acesso 20/01/2024.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em Trânsito:** da Repressão à Abertura. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem:** estudo sistemáticos dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.; Tradução de Mariano Ferreira, apresentação de Roberto da Matta. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, E. **Presentation of the self.** Doubleday & Co., Nova Iorque, 1959

GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** 10 ed. SP: Vozes, 1985.

GONZAGA, Deusimar. **Arte e vida os parangolés de Hélio Oiticica** – Performances a contrapelo [manuscrito]. Tese de Doutorado, Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2020.

GREEN, James N. **Além do carnaval:** A homossexualidade masculina no Brasil do Século XX. São Paulo: Ed. Unesp, 2019.

GRONBECK-TEDESCO, John A. The Left in Transition: The Cuban Revolution in US Third World Politic *in* **Jornal of Latin American Studies.** N. 40, p. 651-673. Doi: 10.1017/S0022216X08004707. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Disponível em https://www.jstor.org/stable/40056736?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents acesso em 17/01/2024.

GUEDES, Rita. Introdução *in* SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Tradutora Rita Corrêa Guedes. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/455404/Existencialismo+reciclado.pdf> Acesso em 18 de nov. 2022.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. Life and times of the first New Left in **New Left Review**. N. 61 (Jan-Fev), 2010. Disponível em <https://newleftreview.org/issues/ii61/articles/stuart-hall-life-and-times-of-the-first-new-left> acesso em 17/01/2024.

_____. **The Hippies** – An American ‘Moment’. University of Birmingham: Center for Contemporary Cultural Studies, 1968. Disponível em <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP16.pdf> acesso em 09/12/2022.

HUMAN RIGHTS FOUNDATION. **The cost and consequences of the war on drugs**: Report. Nova York, 2019. Disponível em https://hrf.org/wp-content/uploads/2019/05/WoD_Online-version-FINAL.pdf acesso em 20/01/2024.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Anuário Estatístico do Brasil**. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1965/populacao1965aeb_06.pdf acesso em 14/01/2024.

IRREVERÊNCIA sem limites. **Sesc São Paulo** – Matérias da edição. São Paulo, 24/02/2016. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9796_IRREVERENCIA+SEM+LIMITES acesso em 28/12/2019.

JOUVE, Emeline. The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises. **Revue électronique d'études sur le monde anglophone** Vol. 15.2, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/erea/6370> acesso em 04/09/2023.

KERZ, Leo. Brecht and Piscator. **Educational Theatre Journal**. Vol. 20, N. 3, p. 363- 369. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3205177> acesso em 07/07/2023.

KUNFALVI, Lili. **Separate but equal**: Racial segregation in the United States. Budapeste: Institute for Cultural Relations Policy, 2014. Disponível em http://culturalrelations.org/Resources/2014/ICRP_Human_Rights_Issues_2014-02.pdf acesso em 06/02/2023.

KURY, M. G. *Introdução*, in ÉSQUILO... [et al.]; **O melhor do teatro grego**. Tradução Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LAURENTI, Ruy. Homossexualismo e a Classificação Internacional de Doenças. **Revista de Saúde Pública** [online]. 1984, v. 18, n. 5, pp. 344-347. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-89101984000500002> acesso em 22/07/2022.

LEAL, Claudio. Como Zé Celso transformou o Teatro Oficina frente à opressão da ditadura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 de julho de 2023, edição digital. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/como-ze-celso-transformou-o-teatro-oficina-frente-a-opressao-da-ditadura.shtml> acesso em 02/11/2023.

LESTER, Elenore. Living Theatre: Jailed in Brazil. **The New York Times**. 15 de Agosto de 1971, disponível em <https://www.nytimes.com/1971/08/15/archives/living-theater-jailed-in-brazil-the-living-theater-jailed-in-brazil.html> acesso 10/01/2024.

LIMA, Cassia Maranhão. **Cabala judaica e cristã**: um breve estudo comparado. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciência da Religião) UFPB: João Pessoa, 2018.

LYND, Staughton. The New Left in **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**. Vol. 382, Protest in the Sixties, mar., 1969, p. 64-72. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1037115> acesso em 17/01/2024.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. **Underground**: Luiz Carlos Maciel. Claudio Leal (Org.). Edições Sesc São Paulo, 1ª Ed. ISBN: 978-65-86111-55-2. São Paulo, 2022.

_____. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 123.

_____. **Sartre: vida e obra.** 5ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986 [Primeira edição em 1967, pela J. Álvaro].

MALINA, Judith. **The Piscator notebook.** New York: Routledge, 2012.

MARRS, Terrell W. **The Living Theatre: History, theatrics, and politics.** [Dissertação de mestrado] Texas Tech University, 1984. Disponível em: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/13877> acesso em 07/07/2023.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

MATE, Alexandre; LONDERO, Elen, CABRAL, Ivam et al (Orgs.) **Teatro de grupo em tempos de ressignificação:** Criações coletivas sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo. 1. ed. São Paulo: Lucias/Adaap, 2023. Disponível em https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2023/10/TEATRO_DE_GRUPO_2023_compressed.pdf. Acesso em 18/03/2024.

STAAL, Ana Helena Camargo de. Cronologia (1958-1974) *in* MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

MEE, Charles L. The Becks's Living Theatre *in* **The Tulane Drama Review**, Vol. 7, N. 2, 1962, p. 194-205. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/1125074> acesso 23/01/2024.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural – antropofagia e tropicalismo. **Tempo social**, Revista de Sociologia, Universidade de São Paulo. 9 (2): 125-154, outubro de 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a07.pdf> acesso em 24/12/2019.

MONTEIRO, Waldir dos S. **“Nada no bolso ou nas mãos”:** Influências do existencialismo sartreano na contracultura brasileira 1960-1970. Dissertação de mestrado [manuscrito]. Mestrado em história. Vassouras: Universidade Severino Sobra, 2007. Disponível em <http://www.existencialismo.uerj.br/pdf/disserwaldir.pdf> acesso em 07/02/2023.

MORAES, Vanessa; SAGGESE, Ana; FIGUEIREDO, Lorena. Adaptação em *On the road: fendas abertas na realidade*. **Esferas**, ano 11, vol. 2, nº 21, maio-agosto de 2021. ISSN 2446-6190. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/12914/7563>. Acesso em: 26/03/2024.

MOSTAÇO, Edécio. Há muitos objetos em um só objeto. **V Congresso da Abrace** (Anais). v. 9 n. 1 (2008). Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1549> acesso em 17/12/2023.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014, 365p.

NOVAES, Luiza Helena. Patrimônio Histórico, Patrimônio Documental: Uma Experiência no Centro de Documentação e Memória do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) *in Anais do VIII Congresso de Arquivologia do MERCOSUL*. Montevideo, 2009. Disponível em https://www.teatrotuca.com.br/download/artigos/patrimonio_historico.pdf acesso em 24/01/2024.

OLIVEIRA, Haroldo A. G. de. Resistências desbundantes de um corpo Dzi. **Revista do Encontro de Divulgação de Ciência e Cultura**. Unicamp, v. 4. Campinas, maio, 2018. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/edicc/article/view/5851> acesso em 24/12/2019.

_____. **Te contei não?: a "glitter revolution" Dzi escrita em plumas e sangue**. Dissertação de mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. Rio de Janeiro, 2015

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade *in Aspira ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Jeito do corpo: desbunde como resistência político-poética. **Anais - XV Abralic – Experiências literárias textualidades contemporâneas**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 2016. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523280.pdf acesso em 12/01/2020.

PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai** – aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e as práticas cênicas do Teat(r)o Oficina nos espetáculos *Macumba Antropofágica* e *Acordes*. Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Marcos Aurélio Bulhões. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEIXOTO, Fernando; EPSTEIN, Susana; SCHECHNER, Richard. Brazilian Theatre and National Identity. *The Drama Review* (1988-), Vol. 34, N.1 (Mar-Jun 1990), p 60-69. The MIT Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1146006>. Acesso em: 21/03/2024.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

PETRUZZELLO, Melissa. "Where Did the Word Hippie Come From?". *Encyclopedia Britannica*. 19 Jun. 2017. Disponível em <https://www.britannica.com/story/where-did-the-word-hippie-come-from> acesso em 09/02/2023.

PRIETO-STAMBAUGH, Antonio. Performance Artists in Latin America, in CHIANG, Howard (Ed.). **Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer (LGBTQ) History**. Volume 3 (P-Z). Farmington Hills: Cengage Company, 2019.

RAMOS, Luiz Fernando. Comida de Coro: de Gracias, Señor à Uzyna Uzona. **Sala Preta**. Vol. 20, n. 2. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185014> acesso em 31/10/2023.

RYAN, Paul Ryder. The Living Theatre in Brazil. **Drama Review**. Vol. 15(3a): 21-29, 1971.

RODRIGUES, Wallace. A cultura andrógina no Brasil do final do século XX: Dzi Croquettes, Ney Matogrosso e Laura Vison. **Gênero**. V. 17, n. 2, p. 233-247. Niterói, 2017. Disponível em https://www.academia.edu/30335186/CULTURA_ANDR%C3%93GINA_NOS_FINAIS_DO_S%C3%89CULO_XX_REVOLUCIONANDO_AS_ARTES_PERFORM%C3%81TICAS_BRASILEIRAS?auto=download acesso em 13/01/2020.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Tese de doutorado [manuscrito]. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2000. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2000.433792>

ROSZAK, Theodore. **The Making of a Counter Culture**. Nova York: Doubleday & Company, 1969. Disponível em https://monoskop.org/images/b/b4/Roszak_Theodore_The_Making_of_a_Counter_Culture.pdf acesso em 14/01/2023.

SANTOS, Valmir. Coragem e voragem redevivas em ‘O Rei da Vela’. **Teatrojornal**. Documento digital. 2018. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2018/12/coragem-e-voragem-redivivas-em-o-rei-da-vela/> acesso em 10/11/2023.

SANTOS, Ananda Aleluia dos; CABRAL, Cristiane da Silva. “Adeus hormônios”: Novas concepções sobre corpo, saúde e contracepção na perspectiva de mulheres jovens. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

SANTOS, T. S. dos; MEZZOMO, F. A.; PÁTARO, C. S. de O. Existencialismo sartreano e a contracultura brasileira: uma análise intertextual da canção. *Alegria, Alegria*. **Akrópolis Umuarama**, v. 22, n. 2, p. 165-172, jul./dez. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada** – Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. Tradutora Rita Corrêa Guedes. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/455404/Existencialismo+reciclado.pdf> Acesso em 18 de nov. 2022.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance Studies: An introduction**. 3. Ed. New York: Routledge, 2013.

SCHLOSSMAN, David. **Actors and activists: politics, performance, and exchange among social worlds**. New York: Routledge, 2002.

SCHÜTZE, Jessica. **Dzi Croquettes: Teatro de resistência no período da ditadura militar brasileira**. Trabalho de conclusão de curso, Departamento de Artes e Libras, Universidade Federal de Santa Catarina. Orientadora: Dirce Waltrick de Amarante. Florianópolis, UFSC, 2015. 48 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158972> acesso em 24/12/2019.

SILVA, Evandro; BARBOSA, Vanderlei. O encontro da pedagogia do oprimido com a teologia da libertação nas comunidades eclesiais de base: formação de lideranças em perspectiva ética e política in **Revista Devir Educação**, Vol. 4, n. 2, p. 393-410, jul/dez. Lavras, 2020. Disponível em <https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/248/155> acesso em 20/01/2024.

SILVA, Natanael de Freitas. **Dzi Croquettes: invenções, experiências e práticas de si** – Masculinidades e feminilidades vigiadas. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Orientador: Fábio Henrique Lopes. Seropédica, UFRRJ, 2017. 117p. Disponível em: https://www.academia.edu/33955983/DZI_CROQUETTES_INVEN%C3%87%C3%95ES_E_XPERI%C3%8ANCIAS_E_PR%C3%81TICAS_DE_SI_-_MASCULINIDADES_E_FEMINILIDADES_VIGIADAS_DZI_CROQUETTES_Inventions_experiences_and_practices_of_self_-_Masculinities_and_femininities_vigils acesso em 24/12/2019.

SILVA, Alessa P. D. da. **O imaginário da Lapa: Apogeu, decadência e reconstrução.** Dissertação de mestrado [manuscrito]. Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24765/24765.PDF>

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: Do teatro ao te-ato.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SIRIUS, R.U. **Contracultura através dos tempos: do Mito de Prometeu à cultura digital.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

TEÓFILO, Magno C. C.; POCAHY, Fernando A. Performatividades de gênero e sexualidade em Dzi Croquettes: Corpos dissidentes na cena da ditadura militar brasileira. In: BAPTISTA, Maria M.; LATIF, L. (Coord.). **Gênero, direitos humanos e ativismos** – Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais. Coimbra: Grácio Editor, 2016.

THOMÉ, Luciano. Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas. In: **Anais do XIII Encontro Estadual de História da Anpuh RS**, Tema: Ensino, Direitos e Democracia. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2016. Disponível em http://www.eeh2016.anpuh-rs.org.br/resources/anais/46/1476382682_ARQUIVO_Contracultura.pdf acesso em 31/01/2023.

TROYA, Ilion. Fragmentos da vida do The Living Theatre, Ouro Preto, 25º Festival de Inverno, 1993. Pp. 3-20. In: **Ecopolítica**, n. 12, Mai-Ago, 2015. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/ecopolitica/article/download/24726/17592/64308> acesso 20/10/2023.

TOLEDO, Ricardo Emílio de. **Corpo e cultura: um estudo sobre a arte do grupo “Dzi Croquettes”**. Trabalho de Conclusão de Curso (Educação Física), Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Rio Claro, 2015. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/136639> acesso em 24/12/2019.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**. Tese de doutorado. Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2018. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-170648/publico/PauloViniciusBioToledo.pdf> acesso 31/10/2023.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: Estrutura e antiestrutura**. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALENTINI, Daniel Martins. **Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina**. 2011. 191 p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-1971) *in Sala Preta* (PPGAC-USP). Vol. 15, n. 1. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97370/98330>

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VICENTE, Keides Batista. Nós não somos mulheres também não, (...) nos somos gente. Androgenia, dança e contestação política durante a Ditadura Militar no Brasil. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 22, ANPUH, 2013, Natal. **Anais** [...]. Natal, 2013. Disponível em:

http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364168062_ARQUIVO_anphu2013.pdf
acesso 24/12/2019.

YINGER, Milton. Contraculture and Subculture in **American Sociological Review**, Vol. 25, No. 5. Oct., 1960, pp. 625-635. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/2090136> acesso 09/12/2022.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968: Eles só queriam mudar o mundo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

WISNIK, Guilherme. **Folha Explica Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2008.

WILLER, Claudio. **Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WTSH Welcomes New Assistant Editor Dan Joy. When the sun hits [Website], 2013. Disponível em: <http://whenthesunhitsblog.blogspot.com/2013/05/wtsh-welcomes-new-assistant-editor-dan.html>. Acesso em: 21/06/2023.