

## DESLOCAMENTOS E PROCESSOS CRIATIVOS NA CONTRACULTURA

DISPLACEMENTS AND CREATIVE PROCESS IN THE COUNTERCULTURE

**Alessandra Vannucci**

Alessandra Vannucci  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Professora do Curso de Direção de Teatro da ECO / UFRJ, onde também trabalha na Pós-Graduação em Artes Performáticas, como Coordenadora de Linha de Pesquisa e professora. Publicou os seguintes livros: *Critica da razão teatral* (2004); *Uma amizade revelada* (2005); *Un baritono ai tropici* (2007) e *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. (2014). Ela atualmente está pesquisando métodos de ativismo teatral (*Teatro do Oprimido* e *Living Theatre*).

Alessandra Vannucci  
Federal University of the Rio de Janeiro (UFRJ)

Professor at the Theater Direction Course at ECO/UFRJ, where she also works at the Post-Graduation in Performing Arts, as Research Line Coordinator and professor. Published the following books: *Critica da razão teatral* (2004); *Uma amizade revelada* (2005); *Un baritono ai tropici* (2007) and *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. (2014). She is currently researching methods of theatrical activism (*Theater of the Oppressed* and *Living Theater*).



## **RESUMO:**

Alessandra Vannucci investiga a trajetória do Living Theatre com ênfase no período em que a companhia se estabeleceu no Brasil, nos anos 70. Neste artigo, a autora procura traçar as rotas poéticas que a companhia construiu nos seus processos laboratoriais de criação para materializar a sua utopia revolucionária não-violenta: táticas de resistência ao poder e ao Estado.

**Palavras-chave:** Living Theatre; Brasil, Década de 70; Estado; Utopia revolucionária

## **ABSTRACT:**

Alessandra Vannucci investigates the trajectory of the Living Theater with an emphasis on the period in which the company established itself in Brazil in the 1970s. In this article, the author seeks to trace the poetic routes that the company built in its laboratory creation processes to materialize the his non-violent revolutionary utopia: tactics of resistance to power and the state.

**Keywords:** Living Theatre; Brazil, 70s; State; Revolutionary utopia

## DESLOCAMENTOS E PROCESSOS CRIATIVOS NA CONTRACULTURA

Alessandra Vannucci

Pesquisando processos de criação e seus impactos políticos, no teatro do século XX, emerge a trajetória do Living Theatre, companhia norte-americana de origem, mas nômade por opção. Especialmente, a viagem ao Brasil do grupo em 1970-71, na fase mais brutal do regime militar, proporcionou a descoberta de novos caminhos na arte, nas ideias e nos comportamentos cotidianos, através da experiência de uma realidade de extrema opressão. Em busca de espaços mentais e geográficos onde realizar sua utopia revolucionária não violenta, prosseguindo percurso iniciado pelo grupo em Paris, nas manifestações de maio de 68 e na impactante passagem pelo Festival de Avignon daquele verão, com a peça libertária (e censurada) *Paradise now*, tais caminhos se traduziram na experimentação de táticas de resistência que questionariam frontalmente o poder e o Estado.

Após conhecer morros, teatros, carnavais, terreiros, favelas e coletivos artísticos como o Oficina, em São Paulo, surge a ideia de "saturar" uma cidade inteira, ou seja, preenchê-la com cenas que visavam "revelar" a memória dos muros e a sombra da opressão em cada esquina, praça, monumento. A missão estético-política (nomeada de *Legado de Caim*) mobiliza o grupo numa jornada Brasil adentro, até o coração das minas de Ouro Preto onde permanecem trabalhando intensamente, de janeiro a julho de 1971. Por hospedar o Festival de Inverno, manifestação ícone da cultura hippie, a cidade era alvo prioritário da repressão por parte do regime militar agindo em estilo faroeste com tiroteios, prisões e execuções sumárias. Com suas comunidades miseráveis, sem acesso à arte e exploradas por séculos de opressão racial, sexual e de classe, a vila colonial fornecia aos artistas (nesta altura uma tribo de 21 integrantes de diversas nacionalidades que haviam se juntado aos fundadores, Judith Malina e Julian Beck) a imagem-síntese do legado da violência – compreendida como dispositivo biopolítico essencial à acumulação mundial do capital. Porém, a expectativa de apresentar a obra, com cinquenta ações cênicas imersivas e interativas montadas na forma de um *happening* urbano com características *site-specific*, na programação do Festival de Inverno, foi impedida pela voz de prisão. Seguiu o encarceramento e o processo, por porte de

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 63-75 | jan. / jun. 2017

drogas. A nova condição não interrompeu as atividades do grupo, que se desdobraram em uma peça (*Sonho dos prisioneiros*, dirigida por Beck com companheiros de cela) e na redação de um diário (*Diário da prisão*, escrito por Malina e publicado como reportagem diária pelo jornal *Estado de Minas*). Sob intensa pressão da opinião pública internacional, a ação na justiça foi interrompida por decreto de expulsão assinado pelo presidente Médici sob alegação de que o grupo estaria instigando campanha difamatória contra o Brasil.

A interrogação sobre o que pode a Arte diante da persistência dos sistemas de dominação alimentará o meio século de trabalho sucessivo do Living Theatre até hoje, determinando uma transformação radical dos hábitos artísticos e cotidianos do grupo bem como de comunidades teatrais no mundo inteiro, influenciados ou diretamente afetados por sua passagem – como foi o caso, no Brasil, do Oficina. A jornada brasileira do grupo, por sua singular condição de processo estético-político tendo um evento teatral que não aconteceu, mas que provocou uma espetacular auto-exposição dos dispositivos de repressão do regime militar, parece capaz de revelar estruturas constitutivas daquela fase histórica da nação – e que permanecem operantes até hoje. Prisioneiros do DOPS, apontando ao mundo aquela única cena irrepresentável, os artistas do Living constituíam, para o governo golpista, um problema muito mais sério do que soltos e apresentando suas cinquenta cenas nas ruas.

Contudo, o episódio foi omitido pela história política e esquecido pela historiografia teatral, como vários outros que não se tornaram “marcos” da cultura produzida e registrada pelas mídias no Brasil durante a ditadura militar. Mesmo limitado (1970-71), oferece uma abordagem privilegiada dos procedimentos poéticos e ideológicos de um movimento global de longo prazo que veio a ser desqualificado no Brasil por comentários superficiais, até mesmo moralistas, da crítica produzida por grandes mídias: a chamada “contracultura”. Seus múltiplos legados, como apontam outras pesquisas, revelam-se essenciais na instrumentalização de gerações sucessivas, no âmbito das artes, como da política e da vida. Sem empreender uma revisitação nostálgica, interessa aqui ressaltar a forma singular em que um grupo de artistas e intelectuais oriundos de diferentes regiões do mundo, deslocando-se para fora dos centros que poderiam se tornar sua zona de conforto, conseguiram articular uma comunidade criativa no Brasil, ao redor de práticas e representações da “contracultura” naquele momento em circulação pelo

país; e demonstrar o caráter transdisciplinar e contemporâneo – urgente – dos debates que o recorte propõe. Por um lado, a necessidade de que seja feita pública análise dos acontecimentos da época da ditadura; por outro, a instância de protesto que hoje ocupa as ruas, contra a sorradeira persistência e até mesmo oficial restauração de regimes de exceção. A viagem do Living nos interroga: ainda é possível pensar a revolução, aliás, a maravilhosa revolução não violenta, como tantos utopistas fizeram no passado? Qual a função da arte e dos artistas nesta luta?

Em primeiro lugar, parece relevante revisitar o panorama da “contracultura” para além do suposto “desbunde” de hippies locais e até mesmo para além da marginalidade em que foram representadas as suas pautas transgressivas – as quais ganham ainda mais interesse, pela sua permanência como práticas inspiradoras e ressonâncias teóricas no âmbito contemporâneo. Arquivos pouco visitados (com é o caso dos fundos que hospedam as fontes sobre o período brasileiro do Living) oferecem possibilidade de editar narrativas biográficas capazes de subverter aquele dispositivo desqualificador e redutor, abrindo canais para uma leitura da “contracultura” como movimento incessante da cultura. À luz de recentes propostas teóricas sobre os rumos e as possíveis tarefas da arte neste começo de milênio, como as oferecidas por Jacques Rancière e Giorgio Agamben, mas também da bibliografia clássica sobre temas do interesse da pesquisa (como os estudos de Stuart Hall, Edward Said e James Clifford sobre estéticas da diáspora e escritas auto-etnográficas vinculadas a viagens e deslocamentos de ideias; de Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Roland Barthes e Philippe Lejeune sobre relações entre escrita e memória; de Foucault, De Certeau, Deleuze sobre dispositivos de resistência, táticas de criação e de cura; de Walter Benjamin, Gershom Scholem e René Girard sobre as relações entre sacrifício e violência, sob o ponto de vista das tradições judaica e católica; de Wilhelm Reich e Marcuse, sobre formas de vida transgressoras) desvendam-se percursos incomuns até mesmo nos arquivos já conhecidos.

O panorama passa a compreender o trabalho de artistas e intelectuais que, a par dos artistas do Living, naquele contexto histórico entenderam a viagem não como mera exploração etnográfica, mas como dispositivo epistemológico de ampliação da visão e da consciência e, portanto, como processo de subjetivação estético-política através da criação e de seu registro. Neste sentido, a “contracultura” precisa absorver o impacto da intensa passagem de Pier Paolo Pasolini (com Maria Callas) por Recife e

Rio, em 1970, quando escreveu o poema *Gerarchia* (1971, p. 205) no qual se inclui como um desesperado profeta em sua “descida a Cafarnaum”, lá onde também o Cristo começou a sua pregação. O impacto da tumultuada viagem de Jean Genet a São Paulo, no mesmo ano, para assistir à montagem histórica de sua peça *O balcão*, quando aparece como personagem avassalador, tanto no diário de Ruth Escobar, como de Judith Malina. Invertendo o mapa, interessa avaliar o impacto da estadia do Hélio Oiticica em NYC (1970-76), quando mergulha no registro gráfico (em cadernos e cartas) de seu processo de criação e vida, abandonando o alvo da obra em favor de procedimentos ambientais e imersivos (“penetráveis”), como a série de labirintos, ninhos e cabines *undergrounds* (“subterrâneos”) que propõem ao espectador uma vivência, mais do que uma assistência contemplativa – culminando nas instruções para as experiências sensoriais (“experiment-actions”). E ainda, o impacto da primeira e única leitura, em Nova York, de *Torquemada*, de Augusto Boal no âmbito da excursão da Primeira Feira Paulista de Opinião, em março de 1972, após o autor ter sido preso e torturado pelo regime militar. Leitura, não incidentalmente, seguida por um debate sobre “theatre and revolution” com o próprio Boal, Bernard Dort, Julian Beck e Judith Malina, no Hunter College Assembly Hall. Convidado pelo Boal a realizar cenários para a Feira, Oiticica talvez estivesse na plateia. Beck e Malina acabavam de voltar do Brasil onde haviam vivido um ano e meio.

Em junho de 1970, após um inverno passado em contínuos confrontos com a polícia federal dos EUA, entre fábricas em greve, edifícios ocupados, campi universitários, a constatar com “enorme desespero” (assim título o diário de Judith daquele ano) que o movimento de maio de 1968, diante do recrudescimento da repressão, poderia perder o caminho pacifista e recorrer às armas, os dois artistas haviam decidido aceitar o convite recebido por Zé Celso e Renato Borghi no inverno anterior, ainda em Paris, para que se juntassem aos artistas brasileiros oprimidos pelo regime. A *action cell* reduzia-se ao casal e à filha Isha, de seis anos; mas tinha um plano estratégico (*a plot*) para responder ao apelo; e preparava cuidadosamente sua missão revolucionária não violenta como uma campanha teatral visando tornar perceptíveis as estruturas de dominação, através de procedimentos artísticos que funcionassem como dispositivos experienciais capazes de literalmente “sensibilizar” o povo anestesiado por séculos de imperialismo e opressão. Leituras de autores referenciais da sua geração, tais como Wilhelm Reich,

Marcuse, Jean Genet, George Bataille, Pierre Klossowski, Deleuze (especialmente *O frio e o cruel*, de 1967) e Renée Girard, norteiam a leitura de *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre (traduzido em italiano em 1965, com título *Il padrone e lo schiavo*) e dão sentido à viagem, que incorpora projeto antigo de montagem inspirado no ciclo de contos *Legado de Caim* do Barão Leopold von Sacher-Masoch (*Das Vermächtnis Kains*, 1870-77). A compreensão, por Freyre, da natureza erótica da mais impactante matriz das relações de poder no Brasil – o “sadismo de senhor e o correspondente masoquismo de escravo, excedendo a esfera da vida sexual e doméstica, em um campo mais largo: social e político” (2002, p. 123) – encaixaria perfeitamente no projeto Sacher-Masoch. Pois, segundo Judith Malina (em um dos ensaios de Ouro Preto transcritos em seu diário, apud Beck, 1975, p. 263) a acomodação da escravidão nos mitos eufemísticos de “docilidade” do oprimido versus “cordialidade” do opressor em nome da miscigenação racial, que só poderia ter acontecido de forma pacífica em um sistema democrático – o que evidentemente, não ocorreu – naturaliza a submissão como condição necessária ao progresso ou até mesmo existência presente da nação. Na contramão disso, a criação do Living previa um texto-mapa de uma cidade real, onde a dependência sadomasoquista se manifestaria em todos os níveis da estrutura social, tais quais Estado, Propriedade, Dinheiro, Trabalho, Matrimônio, Justiça, Morte. Para tanto, são montadas cenas imersivas (“rituais”) para a rua, nas quais atores compartilhariam a dor dos escravos, atuando lado a lado de espectadores “favelados” aos quais caberia a decisão de tomar parte das ações reconhecendo-se no papel daquele que cria opressão ou no papel daquele que cria liberdade. A experiência da crueldade seria portal de desvelamento e de transformação, pois, através dela, produzir-se-ia (ao modo de Artaud) uma elevação “alquímica” de consciência de todos os participantes; diante da visão crua da realidade removida e suspensa em fantasma, enquanto impossível de ser padecida, a classe dominada apreenderia (ao modo de Brecht) a não mais imitar a classe dominante.

A hibridação da influência de Artaud (muito presente em espetáculos imediatamente anteriores, como *Paradise now*, de 1968) com o legado de Piscator (que havia sido mestre de Malina) e de Brecht é extremamente relevante; sendo que, após a experiência brasileira, o grupo desloca sua ação estético-política do propósito de “se oferecer como vítima” (Artaud) a uma postura de resistência ativa que implica na elaboração de uma série de táticas para “dizer a verdade” (Brecht) e, mesmo assim, sobreviver. O especial

interesse é devido ao fato de que esta hibridação destaca o trabalho europeu do Living nos “anos de chumbo” quando, na contramão da maioria dos grupos politizados, busca levar sua luta para fora da clandestinidade e usar a arte como arma radicalmente não violenta para a revelação dos conflitos, oferecida e possivelmente apropriada como meio de expressão e de transformação das relações sociais por cidadãos-atores. Neste sentido, seu compromisso para com o sonho de Artaud de um teatro “sem espectadores”, ou seja, um teatro de encontro no qual ninguém estaria excluído da experiência estética, distanciando-se das formas exotéricas de outros grupos “artaudianos” como o Teatro-Laboratorium de Jerzy Grotowski, aproxima-se das modalidades interativas do arsenal do Teatro do Oprimido, como o Teatro Invisível e o Teatro-Forum, desenvolvidas por Augusto Boal em seu exílio europeu, no mesmo período.

No âmbito do teatro produzido no Brasil na década de 70, fica evidente a influência desta ideia no percurso do Oficina imediatamente sucessivo ao cruzamento dos dois grupos em São Paulo, em 1970, apesar da prevista parceira ser interrompida por desentendimentos até hoje não esclarecidos, porém expostos com fartas e contraditórias informações seja nos diários do Julian Beck, como em entrevista por mim realizada em 2014 com Judith Malina, em NYC e com Zé Celso, em SP. O peculiar processo de criação de *Gracias, señor*, pautado pela convivência comunitária e pela decisão de sair de São Paulo em viagem pelo Brasil (*Utopia*) onde a ocupação de povoados e cidades na modalidade do *happening* seria guiada, não por textos, mas por mapas, constitui uma ruptura estética e comportamental no percurso do Oficina que aponta claramente para uma intensa absorção das ideias e ideologia do Living. O fato de que o Oficina, nos dizeres do Zé Celso, passe então a incorporar “procedimentos do teatro de vanguarda, contracultura e teatro vivencial” (Martinez Corrêa, 1998, p.181-182), mesmo que o diretor minimize a eficácia do encontro que não aconteceu, diz ele em entrevistas, em razão da postura colonizadora dos norte-americanos, parece relevante para a nossa pesquisa. Pois estimula uma análise comparativa das fontes que desvenda, ao menos, a lucidez com que, nos cadernos de Julian Beck, a experiência etnográfica assume a literalidade de seu ponto de vista e discurso, adotando uma série de significativos ajustes na escrita (assunção da terceira pessoa no registro dos ensaios; versões repetidas da mesma crônica; colecionismo de objetos, desenhos, símbolos e dados catados nas mídias) que são anunciados como procedimentos de não interpretação e dispositivos



anticoloniais. Neste ponto, a postura que virá a ser chamada de “contracultura” revela determinação de manter-se em luta “contra a cultura”, ou seja, contra todas as formas de institucionalização da vida que, na sociedade afluyente então descrita por Marcuse (muito citado nos cadernos de Beck e Malina) mercantiliza qualquer valor, até mesmo a transgressão, em um fluxo obscuro de mercadorias. Importa ressaltar que o convite do Zé Celso para que o grupo conhecesse a “realidade” brasileira (em português e entre aspas nos cadernos, como se fosse algo complexo, ainda sujeito a interpretação) encaixava em uma fase de subjetivação do Living como tribo nômade, em permanente deslocamento por Festivais europeus. Tal opção, aparentemente uma estratégia de sobrevivência após o primeiro autoexílio dos EUA (1956), nesta fase é assumida como opção ética, solidamente ancorada nas leituras anárquicas que os alimentavam (Proudhon e Paul Goodman, aos quais junta-se a obra de José Oiticica, avô do Helio e responsável pela sua educação, que Beck começa a traduzir logo que recebe o convite). O grupo buscava uma forma transgressora de existência recusando limitar-se à sua representação – inclusive, recusando convites europeus para a sua institucionalização, pois esta comportaria também a aceitação de aparatos de controle de uma ou outra nação.

Em alternativa, só aparentemente paradoxal, em junho de 1970 escolhem a dispersão e a viagem da *action cell* ao Brasil. Mesmo que tocasse uma corda sensível – uma certa idealística necessidade de pôr-se a serviço dos menos afortunados – o apelo ecoava uma convocação ideológica essencial à geração 68: o chamado para que empregassem “seus músculos e cérebros em outra direção, para inventar o homem total que a Europa foi incapaz de fazer triunfar” (último parágrafo de *Os danados da terra*, de Franz Fanon, 1961, leitura obrigatória na época). Alimentada pela compreensão de que qualquer luta de libertação é antes de mais nada uma luta cultural, ou melhor, contra cultural, a viagem do grupo ao dito “terceiro mundo” vinha sendo organizada por Julian e Judith como uma ação de guerrilha teatral radicalmente pacifista e anticolonial, capaz de dar sentido prático à utopia anárquica da convivência sem classes e sem nações, em um espaço geopolítico e estético à margem do dito “primeiro” mundo. Assim como para o amigo poeta Pier Paolo Pasolini, cuja citada viagem ao Brasil integra périplo cinematográfico “sob o imundo estupendo sol” (1971, p. 23) de países pós-coloniais, o mergulho na “realidade” brasileira significou também abdicar da degeneração da

língua, da cultura, da paisagem italiana, assumindo o fracasso da realidade conhecida. Da mesma forma, para Hélio Oiticica, o deslocamento para o lugar marginal (a favela), mesmo com toda aura romântica, significava uma opção ética, de entrada em um tempo de subjetivação fora dos carimbos, implicando assunção da diferença como forma de vida e de criação e absorvendo a luta pelos direitos civis que no Brasil se dava, mal ou bem, em plena ditadura. Em seus diários, Judith Malina (como Beck, de origem judaica, filha de um rabino de tradição nômade) articula seu perpétuo deslocamento como “nomadismo” desancorado da ideia de cosmopolitismo intelectual (privilegio das elites e legado do imperialismo ocidental). Além de clássico dispositivo anárquico (sendo uma eficiente tática de fuga da repressão) o nomadismo significava assumir, segundo Judith, a entrada no tempo messiânico, aquele “tempo que resta” que pulsa no interior do tempo cotidiano, desarticulando as relações com espaço e tempo instituídos por pertencimentos, residência, fronteiras e calendários; o tempo no qual prepara-se a revolução final.

Incidentalmente, nestes casos (Beck e Malina, Pasolini, Oiticica) o deslocamento coincide com a deflagração de uma prática compulsiva de escrita em cadernos pautados, não pelo perfeccionismo dos conteúdos em vista da produção de um texto, mas, sim pela permanente reinvenção de registros, cânones e modos de recepção, manifestando a pujança dos processos criativos dos quais a eventual obra é nada mais do que um resto. É fato muito relevante para a pesquisa que procedimento similar caracterize a opção estético-política de Boal qual, uma vez no exílio e divorciado dos modos teatrais “engajados” de sua geração (CPC da Une), renuncia aos conteúdos politizados (o espetáculo formatado e apresentado por atores a espectadores) em favor da multiplicação da forma como dispositivo político (o jogo que ainda deve ser jogado por “espect-atores”). As fontes manifestam atitudes de pesquisa auto etnográfica paralelas às práticas de criação, repercutindo a ideia de *performance* nas artes plásticas, onde o procedimento substitui a obra; mas o que é relevante aqui é que as fontes assumem o deslocamento geográfico como processo criativo em si, sempre alternativo enquanto sugere ao corpo outros caminhos de existência. A pesquisa de documentos que relatam fatos vivenciados pelo Living em Ouro Preto revela que, após o encarceramento, o grupo entende que não haveria impedimento à missão revolucionária, mas somente à forma canônica de espetáculo como havia sido pensada. A prisão fazia parte das

expectativas; o temperamento messiânico do casal os predisponha a um estado de alerta, de prontidão a atravessar qualquer fronteira, não somente geográficas, para compreender a si mesmo e seu papel naquele contexto. O acaso da voz de prisão ter acontecido na Praça Tiradentes, embaixo da estátua do herói “barbado e de cabelo comprido, como nós” (Malina, 2011) torna-se, na escrita, imagem reveladora que compensa a frustração: “Enquanto éramos removidos da cena do Festival, fizemos parte de sua noite inaugural. Foi nossa a noite de estreia. Nossa e do herói com a corda no pescoço. Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, todos ficaram olhando em silêncio enquanto o camburão fez a curva e deixou a praça. Nossa única, inesquecível cena para o Festival foi nossa partida” (ibidem).

Da montagem prevista, o *Legado de Caim*, haviam sido realizadas poucas cenas, como dissemos, visando revelar o dispositivo sadomasoquista nas instâncias sociais, através de histórias ficcionais de conflito entre personagens. Já no tribunal, atores e atrizes atuavam em seu nome, tendo seu destino pessoal em jogo; e ao mesmo tempo atuavam no papel público de prisioneiros sendo julgados. Se compreendeu então que somente assim (sendo encarcerados, sendo julgados) haveria a possibilidade de “saturar” até aquelas instâncias de auto representação do poder, penetrando com seu dispositivo de subversão o coração do Estado. Em um bilhete carinhoso, Beck convida Malina a considerar o julgamento uma “oportunidade descontada de qualquer eventual sentença” (apud Malina, 2008, p. 91) já que, mesmo decretada, a prisão não poderia ter sobre eles nenhum efeito corretivo; pelo contrário: seriam eles que, no tribunal, dentro dos muros do cárcere, provocariam um lento processo de corrosão e ruína de tais estruturas. Seria então, continua Beck, “um vigoroso momento de teatro, porque altera o plano concebido e nos leva para uma estratégia ainda melhor”. Pelas notícias recolhidas, a presença do grupo no Fórum de Ouro Preto foi marcada por uma curiosa contracena, uma verdadeira *performance* com efeito que não se limitava a ultrajar a corte: “Judith recitava trechos da *Antígona*. Tom abençoava o juiz. Jimmy explicava que sua euforia não era causada por maconha, mas por suas experiências na macumba” (idem, p. 147). Julian Beck rezava, em posição de yoga.

Da mesma forma, a condição um tanto anômala de ter seu diário de prisioneira censurado, traduzido e publicado diariamente no *Estado de Minas*, é aproveitada como dispositivo de subversão do *panoptikon* prisional, pois, acatando preventivamente a

censura imposta pelo estar entre grades, Judith Malina pode encenar a si mesma e aos seus carcereiros, naquele cenário, com relativa liberdade. Ao passo que é vigiada, a prisioneira/autora vigia e denuncia. A escrita do diário é confeccionada como texto, sim, mas como texto performático e auto ficcional, que comporta suspensão do pacto de sinceridade e alteração das normas do calendário, em nome do poder estratégico da palavra. Anos depois, a autora comentou a sua atuação de personagem de atriz presa, porém boa mãe, boa esposa e, cereja no bolo, boa prisioneira em boas relações com seus carcereiros: “E’ tudo mentira”. Os efeitos são clamorosos: pois a ficção subverte a verdade imposta pelo saber público (de que se trataria de uma perigosa subversiva de hábitos imorais, cujo encarceramento seria justificado como atitude corretiva). A subversão, porém, se dá sutilmente, sem enfrentar tal poder, ao contrário atribuindo-lhe tratamentos de cordialidade até mesmo no exercício da mais extrema violência. A dialética sadomasoquista que sustenta o dispositivo repressivo do cárcere torna-se claramente perceptível mesmo a leitores desavisados; o pressuposto saber dos carcereiros se volta contra a instituição.

Fica claro que o que está no diário e no caderno do artista nem sempre é, ou definitivamente nunca é, a obra que está sendo realizada, assim como não é a vida que está sendo vivida; no lugar disso, o diário aponta exceções, desejos, irrealidades e outras obras possíveis – um acervo de gestos inoperosos nos quais, diria Giorgio Agamben (2014), contempla-se a potência-de-não, a potência do artista sem obra. A escrita do diário em si é contemplação de tal potência, pois desloca o gesto da escrita de sua tarefa de utilidade comunicativa, normativa e o suspende em pura potência – assim como a poesia faz com a linguagem – de tal modo que não é de se estranhar que tal escrita se inscreva no arsenal de práticas ascéticas que, na filosofia antiga, preenchem o tempo do *otium*: aquele tempo dedicado ao cuidado de si, que a mera necessidade obriga a interromper com atividades negativas (*negotium*). No caso de uma escrita em situações-limite, como é o caso da reclusão de Malina, tal gesto cumpre função de uma terapia auto aplicada, seja para controlar os impulsos e transcender a rotina e seja para compreender, analisar, fixar ou, eventualmente, esquecer os traumas vividos. Por este viés, “o lugar da obra é o sujeito que, transformando-se, se faz capaz de escrevê-la” (Agamben, *idem*, p. 119); realizada ou não, a obra nada mais é que uma pedrinha no itinerário de edificação da vida. A verdadeira obra é a vida e não a obra.

## REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 2004.

BECK, Julian. *La vita del teatro*. Torino: Einaudi, 1975 [orig. San Francisco, 1972].

MALINA, Judith. *Diário da prisão*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais, 2008.

MALINA, Judith. *Palestra dramática para o Forum das Letras de Ouro Preto*. 2011.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro Ato*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti, 1971.