

*Arte anarquista no  
pós-Segunda Guerra:  
The Living Theatre e  
Laboratório de Ensaios*



Imagens do espetáculo *Paradise now*, do The Living Theatre, 1968, fotografia (detalhe).

*Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe*

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas  
(Unicamp). claudiatolentino.ufu@gmail.com

## Arte anarquista no pós-Segunda Guerra: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios

Anarchist art in post-Second War: The Living Theatre and Laboratório de Ensaios

*Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe*

### RESUMO

Por meio de dois movimentos artísticos ocorridos no pós-Segunda Guerra (The Living Theatre e Laboratório de Ensaios), este artigo analisa a maneira como os anarquistas promoveram ações de transgressão e de experimentação da utopia anárquica. As práticas artísticas permitiram a construção de um campo de experimentação no qual as ideias libertárias poderiam ser efetivadas, vivenciadas e propagadas, minando os desdobramentos e valores associados à guerra, como trevas, fronteiras e individualismo. Essa concepção de arte, fundamentada na aliança entre estética e vida, não partiu de uma elaboração exclusivamente anarquista, mas foi apropriada pelos militantes como forma de combate à alienação e ao autoritarismo da sociedade vigente. A estética, com seu inesgotável potencial para instruir e incentivar a ação, tornou-se uma ferramenta de estímulo da sensibilidade libertária.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte anarquista; The Living Theatre; Laboratório de Ensaios.

### ABSTRACT

*Through two artistic movements created after the Second World War (The Living Theater and Laboratório de Ensaios), this article analyzes the way some anarchists promoted actions of transgression and experimentation of anarchic utopia. Artistic practices allowed the construction of a field of experimentation in which libertarian ideas could be carried out, experienced and propagated, deconstructing the values associated with war, such as darkness, borders and individualism. This conception of art, based on the alliance between aesthetics and life, did not start from an exclusively anarchist elaboration, but was appropriated by the militants as a way of combating the alienation and authoritarianism of the current society. Aesthetics, with its inexhaustible potential to instruct and encourage action, has become a tool for stimulating libertarian sensitivity.*

**KEYWORDS:** anarchist art; The Living Theater; Laboratório de Ensaios.



*A arte, em vez de ser um objeto feito por uma pessoa, é um processo acionado por um grupo de pessoas. A arte é socializada. Não é alguém dizendo algo, mas pessoas fazendo coisas, dando a todos (incluindo os envolvidos) a oportunidade de ter experiências que, de outra forma, não teriam tido.<sup>1</sup>*

A epígrafe acima foi retirada da obra *A year from monday* (1967), do anarquista John Cage.<sup>2</sup> Este autor concebeu a arte como um produto social, como resultado de um processo capaz de suscitar nos envolvidos experiências diversificadas. Longe de considerar o artista um gênio ou um ser excepcional, ele defendia que todos os homens poderiam compreender e fazer arte — concebida como uma modalidade de ação direta e, portanto, baseada na espontaneidade, na decisão livre dos indivíduos. Em Cage, a arte possui um caráter educativo ao permitir a experimentação de novas percepções e sensibilidades, despertando nos envolvidos a autonomia, a confiança, uma melhor compreensão de si, além do espírito da cooperação. Ela não possui um fim em si mesma, pois trata-se de um mecanismo de libertação e, como tal, deve ser praticada tendo sempre a liberdade como sua diretriz. A arte cageana, possui, pois, uma perspectiva libertária. Quando, em uma palestra proferida em Harvard no ano de 1988, foi questionado sobre o caráter político de sua arte, Cage replicou:

*A performance da música é uma ocasião pública ou social. Isso faz com que a apresentação de uma peça musical possa ser uma metáfora da sociedade, de como queremos que a sociedade seja. Embora agora não vivamos em uma sociedade que consideramos boa, poderíamos fazer uma música na qual estaríamos dispostos a viver. Não quero dizer isso literalmente, quero dizer metaforicamente. Você pode pensar na peça musical como uma representação de uma sociedade na qual você estaria disposto a viver.<sup>3</sup>*

Amparada em um pragmatismo utópico, a arte cageana busca na práxis, por meio da integração de projeções criativas e contingências do mundo real, a experimentação de microcosmos anárquicos. Em outras palavras, trata-se de experiências momentâneas da utopia libertária.<sup>4</sup> Sendo uma figura chave do mundo artístico do pós-Segunda Guerra, Cage e seus pares nos ajudam a compreender como a estética libertária se fez presente e inspirou vários mo-

<sup>1</sup> CAGE, John. *A year from monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967, p. 151.

<sup>2</sup> John Cage foi um compositor, teórico musical, artista e escritor americano cujas composições tiveram um grande impacto no desenvolvimento da música minimalista, eletrônica e da arte performática. É considerado uma figura chave da vanguarda artística americana do pós-guerra. De acordo com Rodrigues e Simões, Cage se aproximou dos anarquismos na década de 1940, durante sua atuação na Black Mountain College, escola de artes situada em Ashville, Carolina do Norte. Nesse momento, aproximou-se de Buckminster Fuller e de figuras do anarquismo americano como Julian Beck e Judith Malina, fundadores do The Living Theatre. Em 1954, ele se mudou para uma comunidade de artistas e intelectuais com feições libertária localizada em Stony Point, em New York, onde conheceu o anarquista James Martin. No final da década de 1960, Cage esteve no Brasil e realizou uma palestra para os anarquistas no Centro de Estudos Professor José Oiticica. Ver RODRIGUES, Thiago e SIMÕES, Gustavo. Para além do concerto: uma nota sobre a anarquia de John Cage. *Verve*, n. 29, São Paulo, 2016.

<sup>3</sup> CAGE, John. *I–VI: John Cage*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p. 178.

<sup>4</sup> Cosmio Quarta argumentou que toda utopia deve ser compreendida como um processo histórico que a humanidade, no curso de sua jornada, de geração em geração, desenvolve e reelabora, para suprir suas carências, suas necessidades. Ver QUARTA, Cosmio. Utopia: gênese de uma palavra-chave. *Revista Morus: utopia e renascimento*, n. 3, Campinas, 2006, p. 49.

vimentos e expressões artísticas desse período. Nas linhas que se seguem tratamos da maneira como, no pós-1945, os anarquistas promoveram, por meio da arte, ações de transgressão e de experimentação da utopia anárquica.

### “Higiene mental” no pós-Segunda Guerra

Após 1945 é possível observar uma guinada das estratégias de atuação anarquista, que recorriam à filosofia, à psicologia, à sociologia e às artes, atribuindo-se cada vez mais importância a habilidades físicas, emocionais e intuitivas do indivíduo e à sua relação com o outro. De acordo com Todd Gitlin, no pós-Segunda Guerra inúmeros intelectuais de diferentes lugares concordavam que o espírito de comunidade estava sendo arrasado e que a alienação do convívio com o outro conduzia à insegurança no que diz respeito à unidade estabelecida entre indivíduo e sociedade. A bomba atômica refletia esse mesmo mal-estar na medida em que ameaçava o futuro, proporcionando uma áurea de medo.<sup>5</sup> Esta arma de destruição em massa, aliada ao desenvolvimento tecnológico, demonstrava a vulnerabilidade dos homens, despertando os sentimentos de perda, de alienação e de isolamento. Fontes e disciplinas diversas apostavam em uma filosofia humanista e holística comprometida com a unidade entre os homens, entre o indivíduo e o mundo, entre o corpo e a mente. Em outras palavras, buscava-se transformar o homem moderno, encarado como emocionalmente impotente, divorciado de seus sentimentos e instintos, pouco à vontade com o seu corpo e com o mundo. No caso do anarquismo, não é difícil identificar essa preocupação: do campo da psicologia, por exemplo, autores como Eric Fromm, Herbert Marcuse, Wilhelm Reich e Paul Goldmam foram constantemente referidos nos escritos libertários, como é possível constatar no fragmento abaixo, retirado de um jornal anarquista:

*A humanidade mudou e está mudando; homens e multidões, o seu modo de ser e o que chamamos de consciência não é mais o das últimas décadas. Isto pode ser visto em um conjunto de coisas, mas sobretudo na nova geração que se apresenta mais e mais como uma regeneração do homem e de sua história. Mas o que resume politicamente essa grande mudança em curso é o declínio visível dos aparelhos de poder sobre povos e pessoas. Ações de comando e manipulação estão em queda ao passo que a ação direta e consciente das massas, o chamado “espontaneísmo”, está sempre aumentando. Eu gostaria de observar o quanto isso é importante, pois a alma das pessoas ou sua estrutura psíquica é tão crucial quanto questões econômicas. [...] A descoberta de William Reich, o anunciador de uma humanidade sem cepas e inibições, e as afirmações de Marcuse, um novo pensador revolucionário, sem medos reverenciais em relação às dogmáticas do passado, trouxeram notas inéditas aos homens.<sup>6</sup>*

Este fragmento denuncia a existência de uma doença mental em curso, que afogava o homem em um estado de inatividade e alienação, dotando-o de uma impotência afetiva. Esta seria uma consequência oriunda não apenas dos traumas causados pelas guerras, mas também do desenvolvimento tecnológico e capitalista. Em uma passagem deste mesmo jornal afirma-se que “Erich

<sup>5</sup> Ver GITLIN, Todd. *The sixties: years of hope, days of rage*. New York: Bantam Books, 1987.

<sup>6</sup> *L'adunata dei Refrattari. Dinamica sociale*, ano XLVII, n. 15, Nova York, jul. 1968, p. 2.

Fromm, um eminente sociólogo, escreve que a civilização ocidental não obstante ao seu progresso técnico cria doentes mentais em números crescentes culminando em um individualismo do homem impedindo sua capacidade afetiva, tornando-os autômatos, à mercê das forças negativas da sociedade que tornam a vida árida, sombria, triste e complicada”.<sup>7</sup>

O Centro de Cultura de São Paulo<sup>8</sup> e o Centro de Estudos Professor José Oiticica (Cepjo)<sup>9</sup> promoveram diversas palestras sobre “higiene mental”; discutia-se como a psicologia e a psicanálise contribuíam cada vez mais com práticas científicas de libertação da mente humana e, portanto, de libertação do indivíduo de uma condição subserviente, individualista e alienada.<sup>10</sup> Além de cursos, os membros dos centros organizaram diversas atividades culturais e artísticas que tinham o intuito de aprimorar a capacidade criadora e amplificar a solidariedade e a harmonia entre os homens.

De acordo com Deborah Kathleen Middleton, nas décadas de 1950, 1960 e 1970 é possível observar, no mundo artístico internacional, um grande interesse por conceitos como espontaneidade, oportunidade, acaso e uma ênfase na experiência e no processo (não no produto) artístico. Rejeitava-se o artifício e formas de arte mortas, estáticas e cerebrais, em favor do sensível, do potencial vivo de todo ser humano. Partia-se de uma relação estreita entre arte e vida em uma tentativa de tornar a arte palpável, carregada de elementos mais humanos e passíveis de suscitar a criatividade e a imaginação. Tal como Gitlin, a autora demonstrou que essa orientação artística teve inspirações diversas: na psicologia, na filosofia moderna, na cultura oriental e nos movimentos de vanguarda tais como o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo.<sup>11</sup>

Sensíveis perante as guerras, pensadores e artistas atentaram-se para o flagelo e autodestruição dos homens e apontaram para a lógica e para a racionalidade como tentativas infrutíferas de transformação do mundo. Mais do que nunca era necessário que o homem transformasse a si mesmo para, assim, alcançar mudanças afetivas e efetivas no mundo. Os anarquistas no pós-Segunda Guerra compartilharam esses preceitos. Não é raro encontrar alguns

<sup>7</sup> *L'adunata dei Refrattari*, ano XXXVIII, n. 45, Nova York, nov. 1959, p. 2.

<sup>8</sup> O Centro de Cultura Social de São Paulo foi fundado em 1933 pelos anarquistas Edgard Leuenroth, Pedro Catallo e Florentino de Carvalho como um espaço de luta, divulgação e desenvolvimento de atividades libertárias. Outras informações sobre o Centro podem ser encontradas em AVELINO, Nildo. *Anarquistas: ética e antologia de existências*. Achiamé: Rio de Janeiro, 2004.

<sup>9</sup> O Cepjo foi criado em 1958 no Rio de Janeiro por Ideal Peres, Edgar Rodrigues, Ênio Cardoso, Esther Redes e outros anarquistas que se diziam preocupados em “despertar e estimular o sentimento de elevação da personalidade, e elevando-a à prática da verdadeira solidariedade humana, para a paz e bem-estar universais”. Este princípio, exposto em sua ata de criação, aparece ao lado do seguinte objetivo: desenvolver “sua ação por meio de cursos, palestras, conferências, debates, congressos, exposições, excursões, publicações, e outras iniciativas”. Além da realização destas atividades, o Cepjo colaborou com o Movimento Estudantil Libertário (MEL), o Grupo de Teatro Social (Grutepa), o Movimento Pacifista Brasileiro, o Centro Internacional de Pesquisas sobre Anarquismo do Brasil (Cira-Brasil), o Cine-Clube, o Centro Brasileiro de Estudos Internacionais e com o Centro de Cultura de São Paulo. A sede do centro foi invadida e fechada pela ditadura militar em 1969 e seus membros enfrentaram um longo processo que perdurou até o ano de 1972.

<sup>10</sup> Mais informações sobre os cursos de higiene mental podem ser consultadas nos seguintes jornais anarquistas brasileiros: *A Plebe, Ação Direta e O Libertário*. Em São Paulo, os cursos foram realizados entre os anos de 1947 e 1949 e, mais tarde, entre os anos 1962 e 1964. No Rio de Janeiro os cursos se concentraram entre os anos de 1958 e 1959.

<sup>11</sup> Ver MIDDLETON, Deborah Kathleen. *The theatre of affect*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Hull, Hull, 1993.

deles envolvidos em vários movimentos artísticos de vanguarda em diferentes lugares do globo.<sup>12</sup> Encontramos também atuações artísticas movidas por dilemas libertários que partilhavam destas inquietações. O Laboratório de Ensaios de São Paulo, por exemplo, organizou diversas apresentações que compartilharam os princípios destes movimentos, não necessariamente por influência ou inspiração direta, mas por partilhar preceitos em comum que tinham como base uma atitude não hierarquizada pautada na liberdade.

O anarquista Souza Passos, ao discorrer sobre a importância da expressão artística na construção de uma sociedade anárquica, afirmou que a arte e a vida devem se fundir tendo como base a liberdade: “não concebo nada mais belo, elevado e artístico, do que o indivíduo livre, sentindo e manifestando as suas forças criadoras na poesia, na música, na escultura ou em qualquer outra forma de expressão do sentimento pela arte, sem que tenha pela frente, a refreá-la, a tolher-lhe a vontade, nessa estúpida engrenagem baseada nos preconceitos sociais e nos interesses do Estado”.<sup>13</sup> Reflexão semelhante foi realizada por John Cage em uma entrevista concedida a Joan Retallack:

JC [John Cage]: *Você iria a um show e ouviria essas pessoas tocando sem um condutor, hum? E você veria esse grupo de indivíduos e se perguntaria como diabos eles conseguem ficar juntos? E então você gradualmente perceberia que eles realmente estavam juntos, e não por causa da música feita para que estivessem juntos. Em outras palavras, eles não estavam fazendo um, dois, três quatro, um, dois, três, quatro, hum? Mas todas as coisas que eles tocavam estavam juntas, e cada uma estava vindo de um deles separadamente, e elas estavam todas juntas. A união viria de dentro, em vez de ser imposta, hum. Eles não estavam seguindo um condutor, nem seguiam uma métrica combinada. Nem estavam seguindo uma. . . posso dizer, poesia combinada? — significando um sentimento ou expressão, hum. Cada um poderia estar se sentindo de um jeito diferente ao mesmo tempo em que estavam juntos.*

JR [Joan Retallack]: *Então, isso é realmente um tipo de microcosmo de uma...*

JC: *De uma sociedade anarquista, sim. Eles não teriam nenhuma ideia comum, eles não estariam seguindo nenhuma lei comum. A única coisa que estariam de acordo seria algo com que todos concordassem. . . isto é, que horas são. Eles concordariam que o relógio está certo.*<sup>14</sup>

Para Cage, a arte deveria permitir ao leitor/observador e ao próprio artista a experimentação de um microcosmo libertário. A experiência poética e musical tornaria possível a promoção de comunidades libertárias nas quais artistas e partícipes experenciam um ato criador conjunto sem a interferência de nenhum tipo de autoridade. Trata-se de concretizações momentâneas da utopia anarquista, do *éthos* e da sensibilidade libertária. Nas páginas seguintes, examinaremos dois movimentos artísticos libertários do pós-Segunda Guerra que expressam bem essa criticidade e uma tentativa de, por meio da arte, contribuir com a criação de novos modos de ser e de estar no mundo: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios.

<sup>12</sup> Como exemplo, convém recordar a atuação de Jackson Mac Low no movimento Fluxus; André Breton no movimento surrealista; Jean Jacques Lebel com as expressões artísticas do *happening*; Irwin Allen Ginsberg no movimento *Beat*; entre outros.

<sup>13</sup> PASSOS, Souza. O sentido artístico do anarquismo. *A Plebe*, ano XXXIII, n. 31, São Paulo, fev. 1951, p. 2.

<sup>14</sup> CAGE, John e RETALLACK Joan. *Musicage: cage muses on words, art, music*. John Cage in Conversation with Joan Retallack. Hanover: University Press of New England, 1996, p. 50 e 51.

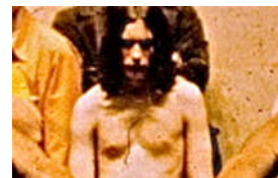
## The Living Theatre

*Um grupo de pessoas se reúne. Não há autor para se apoiar nele e afastar o impulso criativo. Destruição da superestrutura da mente. Então, a realidade aparece. Ficamos meses juntos conversando, absorvendo, criando uma atmosfera na qual não apenas nos inspiramos, mas também nos sentimos livres para dizer o que quisermos. Enorme selva pantanosa, uma paisagem de conceitos, almas, sons, movimentos, teorias, samambaias de poesia, grosseria, ermo, andanças. Então ele se junta e toma forma. No processo, um formulário é apresentado. Quem fala menos pode ser quem inspira o que fala mais. No final, ninguém sabe quem foi realmente responsável pelo que foi obtido, o ego individual desaparece na escuridão, todo mundo é feliz, todo mundo tem uma satisfação pessoal maior do que a de quem está sozinho. Sentido isso, o processo de criação artística coletiva, retornando à antiga ordem, parece uma regressão. A criação coletiva é um exemplo do processo de autogestão anarco-comunista que tem mais valor para as pessoas do que uma peça.*<sup>15</sup>

Em um livro sobre as experiências do The Living Theatre, o anarquista Julian Beck<sup>16</sup> definiu o trabalho artístico desenvolvido pela companhia como um processo de autogestão anarquista. Anti-hierárquica e regulada pela livre cooperação, a arte deste grupo foi caracterizada como experiência e expressão da anarquia. Criado em Nova York no ano de 1947, o The Living Theatre foi projetado como uma alternativa ao teatro comercial, uma iniciativa off-Broadway que questionava as convenções teatrais como o lugar do ator, a função do público, a utilidade de um texto escrito ou de um espaço especificamente teatral.

De acordo com Cristina Sanches Ribeiro, a companhia surgiu por meio do encontro intelectual e afetivo entre Beck e Judith Malina.<sup>17</sup> O casal, impactado pela reflexão de intelectuais como Erwin Piscator, Paul Goodman, Herbert Read, Wilhelm Reich e Antonin Artaud, colocou em prática um teatro experimental e militante de viés anarquista que conferia voz a todos os participantes (artistas e plateia) por meio de uma horizontalização de todo o processo artístico. Tratava-se de um movimento sem “regras, sem começo, meio e fim. Era um acontecimento, e variava de acordo com todas as nuances de cada apresentação. Por ser criado a partir de todo o grupo, buscando a horizontalização do processo, sem se preocupar com a autoria, o Teatro Livre foi o auge de um processo coletivo e colaborativo”.<sup>18</sup>

Em sua primeira fase, o objetivo do The Living Theatre foi produzir novas formas poéticas de teatro e, por isso, buscava na poesia contemporânea um meio de renovação da linguagem cênica. Os trabalhos de autores como Paul Goodman, John Ashbery, García Lorca, Brecht e Pirandello foram encenados nesse contexto. A partir da década de 1960 a companhia começou uma marcha itinerante visitando várias partes do mundo, inclusive o Brasil. Neste período, transformou-se em um coletivo de artistas que viviam e trabalhavam



<sup>15</sup> BECK, Julian. *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 57.

<sup>16</sup> Julian Beck (1925-1985) foi um ator, diretor de teatro e poeta anarquista. Junto com Judith Malina foi o responsável pela criação do The Living Theatre.

<sup>17</sup> Judith Malina (1926-2015) foi uma atriz, diretora de teatro e cinema, além de poeta anarquista. Foi ao lado de Julian Beck responsável pela criação do The Living Theatre.

<sup>18</sup> RIBEIRO, Cristina Sanches. *The Living Theatre e a criação coletiva: interseções no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Udesc, Florianópolis, 2016, p. 47 e 48.

juntos, valorizando o comprometimento físico e político de seus participantes. O objetivo era fazer do teatro um microcosmo libertário, uma poética capaz de dar início a um ato revolucionário no exato momento da apresentação no palco. Para tanto, valorizava-se a participação do público, que deveria se portar como criador e experimentador da anarquia. Há uma forte integração entre arte e vida. O palco, no caso, foi concebido como lugar de projeção utópica da ação revolucionária, um laboratório social. De acordo com o historiador Christopher Innes, eles “assumiram que a mudança espiritual individual é a pré-condição para uma mudança política externa significativa, que lidar com uma questão social em seus próprios termos apenas perpetuará o ciclo estabelecido de violência e opressão de que é um sintoma; e seu objetivo era, portanto, criar imagens que funcionassem como uma inspiração emocional, desafiar tabus e padrões de pensamento socialmente condicionados”.<sup>19</sup>

Judith Malina e Julian Beck insistiam que qualquer mudança política e social só poderia ocorrer se houvesse, num primeiro momento, uma transformação na psique e no corpo dos indivíduos. Nesse sentido, a arte se tornaria um mecanismo privilegiado de experimentação da utopia libertária, da vivência em um microcosmo livre, solidário e universalista no qual os homens conheceriam melhor suas potencialidades e se libertariam das conveniências, da alienação e dos preconceitos que os oprimiam.

O itinerário do The Living Theatre, caracterizado pelo nomadismo e por suas tendências sincréticas, tornavam suas iniciativas culturalmente acolhedoras. O grupo esteve no Brasil nos anos iniciais da década de 1970, atuando em parceria com o Grupo Oficina.<sup>20</sup> Seus membros foram presos pela ditadura militar na Colônia Penal de Ribeirão das Neves, mas uma mobilização internacional (encabeçada por artistas e pensadores renomados como John Lennon, Yoko Ono, Allen Guinsberg, Michel Foucault, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Bernardo Bertolucci, Mick Jagger, Jean Luis Barrault, Jane Fonda, Bob Dylan e Jean-Luc Godard) tornou possível a deportação dos artistas para os Estados Unidos, acusados de práticas subversivas.<sup>21</sup> Fazia parte do perfil deste grupo atuar em locais inusitados, como nas ruas e prisões, não somente para exercer seu característico ativismo, mas também para usar espaços não hierárquicos, ou seja, que não separam, como num palco, atores e públicos. Essa integração visava emancipar o potencial criativo de cada um, demonstrando que a vida seria uma manifestação artística e a arte, um desdobramento da vida. Por outras palavras, bastava estar vivo para atuar, como sugeriu Julian Beck em uma de suas falas: “Faça o que você quiser. Teatro livre. Faça o que você quiser... Teatro livre significa que qualquer um pode fazer o que quiser. Significa que qualquer coisa feita por qualquer um é perfeita”.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> INNES, Christopher. *Holy theatre: ritual and the avant garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 188.

<sup>20</sup> O Grupo Oficina foi um grupo de teatro de vanguarda brasileiro criado em 1958 por José Celso Martinez Correra. Ele encenou peças de importantes nomes do teatro de vanguarda como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowsky, e Antonin Artaud. O grupo seguia os preceitos de eliminação de fronteiras entre palco e plateia, entre artistas e espectadores, entre arte e vida.

<sup>21</sup> Sobre a vinda de Beck e Malina ao Brasil, ver SIMÕES, Gustavo. Uma conversa com Judith Malina. *Ecopolítica*, n. 13, São Paulo, 2015, p. 13 e 14, e MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

<sup>22</sup> BECK, Julian *apud* PENNER, James. The Living Theatre and its discontents: excavating the somatic utopia of *Paradise Now*. *Ecumenica*, v. 2, n. 1, 2009, p. 17.



O estímulo direcionado ao espectador visava expandir sua consciência e torná-lo ciente dos constrangimentos políticos e sociais dos quais era vítima. Por meio de obras renomadas, como *Paradise now*, apresentado pela primeira vez no Festival de Avignon a 24 de julho de 1968, buscavam mover o público à ação, chegando inclusive a incentivar o movimento estudantil francês em sua atuação no importante episódio ocorrido no ano de 1968. *Paradise now* pode ser um exemplo esclarecedor, na medida em que pretendia problematizar as convenções, as guerras, a perseguição à diferença, e propor um novo modelo de arte capaz de alcançar os espectadores, levando-os à experimentação da ação direta. Outra atitude recorrente neste grupo teatral, que inclusive pode ser notada em *Paradise now*, é a encenação de momentos de transe que ocasionam manifestações primitivas, ações baseadas na loucura. Inspirados no livro *The politics of experience* (1967), de R. D. Laing, o grupo acreditava que havia outra maneira de encarar a loucura, seguindo a linha do movimento antipsiquiatria dos anos 1960 segundo a qual haveria uma dimensão positiva no “colapso psicológico”, pautada na libertação e na destruição temporária do ego, o que traria, como consequência, um estado de consciência mais esclarecido. Estas medidas influenciaram, diretamente, a produção de *Paradise now*, que termina com uma sátira dirigida ao jardim do Éden, transformando a Árvore do Conhecimento em Árvore da Vida: foi quando os atores saíram do teatro na companhia do público bradando que o teatro está na rua, e que a rua pertence ao povo. Como afirmou James Penner, a obra em questão buscava abalar a plateia por meio de ações irracionais, da criação utópica de “corpos moles” (avessos, portanto, à rigidez do corpo sexualmente reprimido), do repúdio à linguagem convencional. Este seria o caminho para eliminar as distâncias entre teatro e mundo real. Diferentemente do teatro tradicional, que reproduz formas predeterminadas de comportamento, a linguagem não-verbal seria um meio de problematizar os valores e inventar novas formas de comunicação, mais libertadoras. O desconforto, portanto, seria um pré-requisito na libertação dos corpos, no combate contra a violência (e, por extensão, contra a guerra), na projeção utópica de uma sociedade afastada das convenções.

De acordo com Edson Passetti, *Paradise now* “trata de ‘uma viagem vertical a revolução permanente’, a ‘bela revolução não violenta anarquista’. São oito raios (*rungs*) ou atos expressos cada um em ritos, visões e ações, compostos por orientações a encenação e textos”.<sup>23</sup> O *script* da peça foi elaborado a partir de um mapa de uma jornada coletiva na qual o elenco interage com os participantes, convidando-os à ação. Dividida em oito atos, cada um composto por ritos, visões e ações, a estrutura da peça foi adaptada a partir dos “degraus hassídicos” descritos pelo anarquista judeu Martin Buber no final da década de 1940.<sup>24</sup> O hassídismo, em linhas gerais, é um movimento religioso que orienta seus seguidores rumo a uma vida de alegria entusiástica terrena. Para tanto, eles deveriam buscar o *hitlahavut*; uma ascensão para o infinito efetuada “degrau por degrau” por meio de ações que permitiriam uma contemplação total, um êxtase durante o momento vivido. O fiel precisaria, em primeiro lugar, se tornar uno, dono de si, desvencilhando-se de todo sofrimento

<sup>23</sup> PASSETTI, Edson. *Paradise now*. Verve, n. 14, São Paulo, 2008, p. 90.

<sup>24</sup> Ver BUBER, M. *Histórias do Rabi*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

mento e de impulsos ruins; todavia, a unicidade só se tornaria plena por meio da relação harmônica com o outro. Partindo destes preceitos afinados à utopia libertária, em *Paradise now* os degraus (ou 8 atos da peça) conduziam a um estado de consciência revolucionário, a uma “revolução permanente anarquista”<sup>25</sup> do indivíduo. Para Malina e Beck qualquer mudança política (especialmente a anarquia) só poderia ser alcançada se acompanhada de uma mudança pessoal e espiritual. A peça foi projetada como um ritual que permitia aos participantes experimentar uma conversão revolucionária do corpo e da mente, substituindo os autoritarismos e repressões por uma total libertação.

Ao final da peça, os participantes foram convidados a colocar em prática a experiência vivida. Esse convite foi acompanhado da expressão “Mudança é o estado natural do ser. Revolução permanente é a condição natural do anarquismo”.<sup>26</sup> Tal afirmação deixa entrever que para os anarquistas, a utopia libertária não seria a efetivação de uma sociedade perfeita e estática, mas um devir histórico caracterizado por um estado de conciliação e construção conjunta entre os homens. Por meio da arte, The Living Theatre buscava proporcionar a vivência, mesmo que momentânea, da anarquia, cabendo a cada um a decisão de torná-la uma prática cotidiana e partilhá-la em seu meio.

### Laboratório de Ensaios

Em janeiro de 1967, em plena ditadura militar brasileira, período de recrudescimento de ações repressivas diante de manifestações de estudantes e artistas contra o regime, o jornal anarquista *Dealbar* anunciava o início das atividades do Laboratório de Ensaios do Centro de Cultura Social de São Paulo:

*O Centro de Cultura Social, com a exposição dos companheiros Ailson e Bonetti, de pintura e desenho, inaugura o seu “Laboratório de Ensaios”. Essa designação não se limita a nominar apenas o local, mas também o movimento de arte que nele agora começa a cumprir-se. O Laboratório foi criado para dirigir-se à juventude, para estimular os artistas jovens e tentar reuni-los. As nossas portas estão abertas para a juventude que tenha aspiração de liberdade, que tenha ânimo de buscá-la e consinta em dialogar. Era preciso que essa juventude soubesse que basta um pequeno ritual e uma pequena sala se torna em teatro, em galeria de exposição, em rincão de arte. Destes locais como o Laboratório, pequenos teatros, existem 400 em Buenos Aires, 80 em Paris; queremos vê-lo multiplicado em São Paulo.*<sup>27</sup>

Os anarquistas Waldir Kopesky,<sup>28</sup> Ailson Braz Corrêa<sup>29</sup> e Francisco Cuberos<sup>30</sup> estiveram à frente da criação do Laboratório de Ensaios, um espaço de experimentação artística no qual aconteciam peças teatrais, exposições de pin-

<sup>25</sup> O termo “revolução permanente” foi apropriado da obra *Paths in utopia* de Martin Buber. Ver BUBER, Martin. *Paths in utopia*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.

<sup>26</sup> Ver PASSETTI, Edson, *op. cit.*, p. 104.

<sup>27</sup> KOPESKY, Waldyr. Nós. *Dealbar*, ano I, n. 4, São Paulo, jan. 1967, p. 8.

<sup>28</sup> Militante do Centro de Cultura Social de São Paulo, Kopezky trabalhou no teatro e no cinema. Atuou também no Teatro de Arena de São Paulo.

<sup>29</sup> Pintor e membro ativo do Centro de Cultura Social de São Paulo na década de 1960.

<sup>30</sup> O sapateiro e ator anarquista Francisco Cuberos tornou-se membro do Centro de Cultura de São Paulo em 1940 onde conheceu o teatro operário.

tura, escultura e desenho, debates sobre cinema e dramaturgia, conferências filosóficas, científicas e sociológicas e recitais de poesia. De acordo com Kopsky, o nome atribuído ao Laboratório (local próprio para a realização de experiências) referia-se também ao movimento artístico que ele representava. Segundo Marco Marinis, os laboratórios de arte foram, no século XX, um lugar privilegiado de pesquisa teatral, um espaço-tempo consagrado à experimentação e à pesquisa de um saber e de um saber-fazer com novos princípios e técnicas (como uma maior preocupação e aproximação com o público).

Por meio das notas publicadas no jornal *Dealbar* sobre os trabalhos desenvolvidos no Laboratório é possível identificar a importância da pesquisa e da experimentação em seu meio. Em boa parte dos encontros realizados, além dos espetáculos ou mostras artísticas, ocorriam debates, cursos e oficinas:

*Os frequentadores mais assíduos do Laboratório de Ensaio, do Centro de Cultura Social, gozaram do privilégio de assistir no dia 27 de outubro à apresentação da peça "Zoo History", de Edward Albee, cujos personagens Jerry e Petter foram representados respectivamente por Ibsen Wilde e Odilon de Souza. Trabalho de interpretação de nível profissional no mais elevado sentido, valorizado por debates que se seguiram à apresentação da peça, com a participação dos intérpretes.<sup>31</sup>*

Em outra nota é possível verificar a multiplicidade de atividades previstas no Laboratório:

*O CCS vem mantendo, através dos seus 34 anos de existência, o habitual roteiro cultural. Para este ano, como nos anteriores, já tem programado um vasto curso de realizações artísticas e culturais. Por intermédio do «Laboratório de Ensaio» realizar-se-ão várias aulas de teatro, assim como debates ao redor de dramaturgia e cinema, exposições de pintura, escultura e desenho. A comissão executiva promoverá ciclos de conferências filosóficas, científicas e sociológicas, com os respectivos debates. Com estas iniciativas, o CCS pensa satisfazer a expectativa dos associados e amigos.<sup>32</sup>*

Mais do que um simples espaço destinado a apresentações de arte, o laboratório era um centro de estudos e de aprimoramento artístico que tinha como meta e princípio a prática da liberdade e o estreitamento das relações sociais:

*neste processo o artístico e o social são indissociáveis: o primeiro diz respeito ao indivíduo, o segundo ao meio. Essa autocriação é, digamos, uma revitalização e uma concretização de alguns ideais na atividade estética do homem e que faz da vida uma obra de arte. Read dirá que se trata de uma reação do espírito contra a matéria num intento de superação de si e numa rebelião contra uma realidade da qual resulta uma afirmação e uma percepção de si e da existência. É desta forma que o ato de criar não significa construção, mas expansão e ampliação com uma certa visão de futuro e um ânimo de rebelião perpétua contra o presente; esse ânimo de rebelião se dirige contra a totalidade de uma civilização: contra seu éthos, sua moral, sua economia e sua política; por que o maior objetivo é operar uma modificação na percepção.<sup>33</sup>*

<sup>31</sup> Os nossos artistas. *Dealbar*, ano II, n. 10, São Paulo, dez. 1967, p. 4.

<sup>32</sup> Centro de Cultura Social. *Dealbar*, ano I, n. 5, São Paulo, set. 1967, p. 2.

<sup>33</sup> AVELINO, Nildo, *op. cit.*, p. 144.

Ao se debruçar sobre as práticas teatrais anarquistas ocorridas na cidade de São Paulo durante o século XX, Maria Thereza Vargas chegou à conclusão de que havia no teatro libertário

*um diálogo que transcende a comunicação explícita do texto encenado. Não se trata de repetir “mais uma vez estória conhecida”, mas sim de um ato coletivo de reconhecimento de personagens e situações exemplares a fim de que atuem no comportamento de cada um. Uma vez que a criação literária não é tão importante quanto a realidade do espetáculo, todas as possíveis atualizações de conteúdo ficam por conta da interpretação dos atores. Não há registros que possam documentar a resistência de um texto a décadas e décadas de reencenação. Mas o mais provável é que não tenha se alterado como texto, e sim (quando necessário) na ênfase atribuída pelos atores a este ou aquele problema.*

*Quando a imprensa comenta a reação do público, mostra que o comportamento durante o espetáculo é francamente ativo. Nada indica um respeitoso silêncio diante da manifestação artística. Pelo contrário estabelece-se um diálogo sonoro com o espetáculo deixando evidente a aprovação ou a repulsa do público.*

*Fica evidente que a manifestação do público nada tem a ver com a qualidade do espetáculo, mas com a identificação da plateia aos problemas ou personagens presentes no palco.*

*O espetáculo é o porta-voz das convicções e sentimentos da plateia. Para isso é preciso que seja despido de mistérios, reforçando um conhecimento prévio e proporcionando um estímulo à expressão do espectador.<sup>34</sup>*

De acordo com Vargas, desde o início do século XX o teatro anarquista brasileiro configurou-se a partir de uma relação estreita entre palco e plateia. Mais importante do que se ater a roteiros e a teorias de encenação, a preocupação central dos artistas concentrava-se em suscitar significados e percepções nos expectadores. Eles participavam do ato artístico (um ato de criação coletiva) e, mais do que isso, “o espetáculo se refere a uma causa maior; o comparecimento do espectador já tem a gratificante representatividade de um compromisso e de um apoio à causa referida. Estar no teatro quer dizer muita coisa”.<sup>35</sup>

Outra característica apontada por Vargas refere-se à preocupação dos anarquistas em levar ao público obras que instituíssem um *êthos* estético e moral. Em suas palavras, a “pregação ideológica é indissolivelmente ligada a um conceito muito amplo de formação cultural. O anarquista deve ser um homem treinado para usufruir e produzir obras que, além de úteis, tenham um sentido estético próprio. Além de conscientizar, a arte é uma experiência que realiza uma potencialidade humana”.<sup>36</sup> Esta preocupação pode ser detectada nos jornais anarquistas do pós-Segunda Guerra. Os articulistas do *Dealbar* se mostraram preocupados com o tipo de arte praticado pelos homens, denunciando o aparato cultural que a grande mídia oferecia ao público. Assim, eles se colocaram como “o novo e pequeno Davi”, que derrubaria “os modernos Golias



<sup>34</sup> VARGAS, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de informação e documentação artísticas do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 36 e 37.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.

que buscam trazer a humanidade”.<sup>37</sup> Golias, no caso, foi caracterizado pela mídia da época em “jornais, revistas, rádios e televisões, mais instrumentos de propaganda comercial, de promoção de mediocridades de toda sorte, de propagação de péssimos exemplos e de frivolidades, do que de esclarecimento e de difusão de cultura”.<sup>38</sup>

Por outro lado, os militantes envolvidos na publicação do *Dealbar* não deixaram de assinalar iniciativas artísticas de seu tempo, que expressavam um caráter livre. O pintor Manoel José de Mattos, ao se referir a algumas criações da pintura contemporânea, afirmou o seguinte:

*Atualmente, em todo o Universo, os artistas estão motivados pelos problemas da sensação espacial, influenciados pelas recentes explorações da astronáutica. Uns vivem inebriados, visualizando as belezas coloridas que devem existir além da barreira do som, onde desaparece a gravidade. Outros pesquisam o inconsciente coletivo através de estudos de psicologia ou da quimioterapia, para atingir as portas da percepção e arrancar de lá visões carregadas de vivências universais. Desses estudos e desses voos espaciais imaginários resulta, às vezes, uma pintura que, além da busca cerebral e equilíbrio plástico, pode provocar emoções controvertidas ao observador que com ela estabelece diálogo. Pintura de crise, de experiência, de insatisfação? A resposta será pessoal, dos que já puderem manter o diálogo com a nova forma de sentir. Por certo, é a pintura da hora que passa, sincera, ardente, criadora, inquietante; transposição de uma realidade nova em que o homem se esforça por descobrir, pelos cálculos e pela tecnologia, o que o artista, abrindo uma janela no cosmos, almeja dominá-lo no plano lírico.*<sup>39</sup>

O universo musical, especialmente o *jazz*, também carregaria consigo uma característica inovadora, pois, no momento do improviso, além de executante, o músico também se convertia em compositor:

*contrariamente à chamada música séria, em que o executante é somente o intérprete de algo criado por outra pessoa, no jazz o processo criação execução é acrescido de uma terceira forma decisiva: a improvisação. Assim, o executante é ao mesmo tempo criador, o que lhe confere uma dignidade extra de compositor. Temos então que qualquer música, dependendo do tratamento, pode ser executada «jazzisticamente», e inversamente temas jazzísticos podem ser aproveitados para outro tipo de comunicação musical. [...] Isso parece vir provar a enorme força viva que é o jazz, erradicando-se em centenas de direções e desenvolvendo-se através de uma série imensa de estilos, o que, se por um lado causa uma certa confusão no espírito dos leigos, demonstra de sobejo sua tremenda vitalidade. Gosto do jazz por isso: essa linguagem musical sui-generis, totalmente destituída de formalismos e academismos, essa linguagem viva que transcende as barreiras das nações, os preconceitos, os sectarismos, as ideologias, constitui-se num mundo fascinante para mim e milhares de outras pessoas em todas as partes do mundo.*<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Ver Davi contra Golias. *Dealbar*, ano II, n. 8, São Paulo, out. 1967, p. 3.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> MATTOS, Manoel José. Conversa sobre arte contemporânea. *Dealbar*, ano I, n. 3, São Paulo, mar. 1966, p. 9.

<sup>40</sup> CARVALHO, Sérgio. Isto é um pistom. Isto pode fazer muito barulho. E pode fazer jazz. Mas v. sabe mesmo o que é jazz? *Dealbar*, ano I, n. 2, São Paulo, p. 8.

Há, desde o primeiro número do *Dealbar*, um apelo à arte como instrumento de transgressão social, de resistência e de construção de um *éthos* libertário.<sup>41</sup> Seus articulistas foram militantes que participavam do Laboratório e do Centro de Cultura Social de São Paulo.<sup>42</sup> Mais do que um lugar de formação cultural, os centros de cultura anarquistas podem ser pensados como uma modalidade de exercício da prática libertária. Tal como em uma sociedade anarquista, ali prevaleceria os princípios da liberdade, igualdade e da solidariedade, sem a manutenção de hierarquias entre seus membros. O indivíduo seria, ao mesmo tempo, um aluno e um mestre, com liberdade para expor suas ideias e aprender por meio da exposição de ideias dos demais. O auxílio mútuo, portanto, deveria reger o funcionamento desses espaços, capazes de oferecer ao indivíduo a oportunidade de se associar voluntariamente pelo livre acordo.<sup>43</sup>

De acordo com Jaime Cubero, a experiência do centro inspirou-se no “Ateneu Libertário”, associação de caráter cultural, científico e/ou literário surgida na Europa na primeira metade do século XIX. O pressuposto básico dos ateneus era a promoção da cultura entre os homens. Como promotores da arte e da cultura, estes centros criticaram um modelo cultural próprio de sociedades autoritárias e discriminatórias, alcançando as ruas para atingir um público maior. Como entidade autônoma e livre, os ateneus buscariam, por meio de adesões voluntárias e com sua administração baseada em rotatividade, promover uma cultura de caráter libertário envolvendo temas negligenciados à época, como sexualidade e ecologia. O Centro de Cultura, portanto, teria uma pauta idêntica àquela que animava os ateneus, pois seu intuito também era o de orientar o aprendizado das pessoas priorizando uma ética de teor libertário.<sup>44</sup>

Dentre os militantes que atuaram no Centro de Cultura no período aqui estudado, convém destacar o papel desempenhado pelos jovens artistas integrantes do Laboratório de Ensaios. Kopezky, por exemplo, foi responsável pela direção de duas importantes peças: *Os guerreiros* (1967) e *Onde anda a liberdade?* (1967). Este diretor enfatizou que as atividades do Laboratório eram especialmente desenvolvidas para atingir a juventude, encarada como a força do presente e do futuro. Ao experimentar a liberdade e a anarquia por meio da

<sup>41</sup> *Dealbar* traz ainda escritos críticos de psicanalistas, médicos e professores através de uma linguagem simples, porém legitimada por um saber. Tais escritos buscam validar um modo ideal de conduta para o homem (tratando, por exemplo, de discussões sobre o alcoolismo, a tolerância racial, a ética política e a responsabilidade social). O jornal dispõe ainda de uma rica discussão sobre temas como o universalismo (pensado como contraponto ao nacionalismo e ao imperialismo) e o solidarismo (discutido como oposto à fraternidade cristã e liberal). Ver *Dealbar*, 1965-1968.

<sup>42</sup> O Centro de Cultura Social iniciou suas atividades em janeiro de 1933, com uma conferência da escritora argentina Concepción Fernandez intitulada “Música como fator de aproximação dos povos”. O centro promovia conferências, cursos, exposições, montagens teatrais, comícios etc. e participou de campanhas favoráveis à luta antifascista, distribuindo panfletos e organizando reuniões. Nos primeiros anos da ditadura o centro desempenhou um papel importante no meio libertário, especialmente por meio da criação do Laboratório de Ensaios em 1966, que Jaime Cubero considerou a “mais fecunda experiência do Centro de Cultura Social no campo das artes”. Ver VALVERDE, Antonio. Socialismo libertário, educação e autodidatismo: entrevista-depoimento com Jaime Cubero. *Educação e Pesquisa*, v. 34, n. 2, São Paulo, 2007, p. 404.

<sup>43</sup> Ver RODRIGUES, Edgard. *Entre ditaduras (1948-1962)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1993, p. 218.

<sup>44</sup> Ver VALVERDE, Antonio, *op. cit.*

arte, estes jovens poderiam agir em prol de sua consolidação no mundo.<sup>45</sup> Em uma carta, Jaime Cubero enfatizou o compromisso de alguns militantes com o centro e os esforços de divulgação, reforçando a necessidade de mobilizar mais jovens para lutar pela causa:

*Tivemos várias representações teatrais (com debates inclusive), de diversos grupos de jovens que, atraídos pelas possibilidades do Laboratório, têm atuado conosco. Temos divulgado algumas no Dealbar como você deve ter notado. Ainda nos dois últimos sábados tivemos no dia 10 o poeta Lindolf Bell e mais quatro poetas, todos jovens, que nos proporcionaram uma noite memorável, abrindo inclusive boa perspectiva para o futuro. No dia 17 tivemos o grupo teatral formado por jovens bancários dissidentes do Sindicato oficial, muito bom. Na segunda-feira estiveram no Centro expondo e debatendo conosco o problema do sindicalismo na luta social.*<sup>46</sup>

O anarquista Pedro Catallo (membro do Centro de Cultura Social de São Paulo e diretor do jornal *Dealbar*), em uma carta, elogiou as atividades do Laboratório destinada à juventude, ressaltando que “eclodiu um furioso entusiasmo pela iniciativa que tomaram os irmãos Cuberos e o Valdir, de transformar o Centro de Cultura Social num teatro de arena”.<sup>47</sup> Cubero reforçou o caráter odisséico do centro e a mobilização precária de companheiros para incentivar e promover as práticas culturais, tendo sido eles os responsáveis por transformar “a sala do Centro de Cultura em um pequeno teatro de arena”, com quatro apresentações semanais “com média de 40 pessoas assistindo por sessão”, incluindo estudantes, membros de entidades sindicais e fábricas etc.<sup>48</sup>

Após a inauguração do Laboratório de Ensaios, o jornal *Dealbar* publicou um artigo no qual assinalou de forma mais contundente seu caráter estético e educacional:

*Paredes e teto azuis, uma sala, um teatro de arena, nossa exposição. Onze refletores, Vivaldi, Bach, Villa Lobos, quatro banquinhos pretos, flores secas, uma rosa. Dez homens, uma mulher, vinte e nove obras. A dedicação do Cuberos, o apoio do Kopezky, a boa vontade do Germinal, um trabalho de equipe. Eis aí os ingredientes de nossa exposição de artes plásticas: arte de laboratório [escrito com maiúsculas]. Arte de laboratório [idem] quer dizer, arte de pesquisa, busca da verdade, desejo de comunicação. Na busca empreendida, tudo nos pareceu válido, desde que comunicasse algo. Terra, chaves, «crayon», óleo, «gouache», recortes da imprensa, ecoline, madeira, o cotidiano dilacerado e reunido, eis o material usado, o barro manipulado. Arte pela Arte. Isto, cremos, é uma forma de amor. Pois o desamor está aí, é o caos a que assistimos. Revoltados somos. Mas da revolta não nos servimos para escandalizar. Somos todos silenciosos. Filtramos o desamor, cada obra nossa é um prolongamento de nosso próprio eu. Um vôo de liberdade. Um ato de amor destruindo ou anulando o ódio inútil. Vivemos do idealismo, acreditamos nele. Queremos vivo o mundo ideal (teórico) que herdamos. Nossa luta já começou. Não somos, e é oportuno assinalar, homens reunidos em torno de si próprios. Não somos um grupo restrito, fechado. Quem amar o amor; amar a arte*

<sup>45</sup> Ver VIANNA, Allyson Bruno. *Anarquismo em papel e tinta: imprensa, edição e cultura libertária (1945-1968)*. Tese (Doutorado em História) – UFC, Fortaleza, 2014, p. 100.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 87.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>48</sup> *Idem, ibidem*, p. 85 e 86.

[palavra escrita em maiúsculas], *amar a criatura humana sem preconceito algum que nos dê a mão. Quem gostar de Literatura, Música, Teatro, Cinema, Pintura e tudo o mais que represente cultura, nosso entusiasmo estará à sua espera. Anotem: Rua Rubino de Oliveira, 85 – Capital, S. Paulo.*<sup>49</sup>

A “pobreza” do teatro, para usar um termo de Grotowski, remete à valorização de assessorios, adornos ou de uma grande estrutura em detrimento do trabalho coletivo de criação e experimentação da anarquia. Materiais simples, como madeira e barro, seriam igualmente capazes de tocar, impactar e envolver a todos. O mundo ideal teórico (livre, igualitário e solidário) referido no fragmento poderia ser experienciado neste espaço, buscando incentivar os participantes a levar uma vida livre pautada na prática da ação direta. O teatro foi caracterizado pela liberdade e horizontalidade: todos seriam promotores do espetáculo, da anarquia. Era, pois, uma arte de resistência, antiautoritária, livre. Como ponderou Nildo Avelino, o Laboratório de Ensaios foi a “resistência anarquista contra a ditadura na própria ditadura”.<sup>50</sup> E, mais do que isso, o Laboratório de Ensaios, tal qual The Living Theatre, era resistência a uma sociedade marcada pelo terror, pelo individualismo, pela alienação, pela falta de criticidade e de amor ao mundo.

*Artigo recebido em 15 de março de 2020. Aprovado em 20 de abril de 2020.*

---

<sup>49</sup> Ver Arte de Laboratório. *Dealbar*, ano I, n. 6, São Paulo, jul. 1967, p. 4.

<sup>50</sup> AVELINO, Nildo, *op. cit.*, p. 87.