
O DIÁRIO RASURADO DE JUDITH MALINA E AS NARRATIVAS IMPOSSÍVEIS DA DITADURA MILITAR

Fernanda Cristina Sant'ana Dusse¹

Resumo: Judith Malina, fundadora do grupo teatral The Living Theater, foi uma das poucas vozes capazes de romper com a narrativa uníssona do regime militar no Brasil ao publicar seu diário de prisão semanalmente no jornal *Estado de Minas*. O presente artigo busca avaliar como o texto propõe narrativas contra hegemônicas para o período, observando a edição feita pela UFMG em 2008, a qual apresenta uma série de paratextos escritos contemporaneamente, responsáveis por debater as condições de produção do diário e a postura sociopolítica de Malina. Para tanto, serão focalizadas as escolhas da atriz por romancear o período passado na prisão, omitindo as cenas de violência ali presenciadas, mas garantindo, assim, a publicação de textos de uma ativista contrária a regimes totalitários.

Palavras-chave: Ditadura militar; Judith Malina; Memórias contra hegemônicas.

Abstract: Judith Malina, co-founder of The Living Theater group, was one of the few voices capable of breaking the imposed narrative of the Military Government in Brazil by publishing her prison diary weekly in the *Estado de Minas* newspaper. This essay aims to discuss how her text proposes counter-hegemonic narratives for the period, considering the edition launched by UFMG in 2008, which presents a series of contemporary paratexts, responsible for debating the diary's conditions of production and Malina's sociopolitical status. The present essay focuses on the actress' decisions of mystifying her time in prison by omitting the violence, and yet guaranteeing the publication of texts written by an activist against all totalitarian regimes.

Keywords: Military Dictatorship; Judith Malina; Counter-hegemonic memories.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Póslit) da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com a dissertação *Signos Partidos: uma análise da (des)construção da subjetividade na narrativa de 'O quieto animal da esquina', de João Gilberto Noll* (2013). Professora adjunta de Língua Portuguesa e suas literaturas no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET - MG). E-mail: fernandadusse@gmail.com.

O estudo da história parece ter assumido, desde o início do século XX, uma característica fundamentalmente dialética: seu interesse se justifica tanto pela preservação do passado e das histórias de seus agentes, quanto pela possibilidade de avaliação do presente, ou seja, pela construção das narrativas contemporâneas a partir da elaboração dos períodos anteriores. Nessa esteira, o trabalho com a história pode ser fruto do desejo de inserção de memórias contra hegemônicas que possibilitem a multiplicidade de histórias e a revisão de discursos totalizantes. Permitir a inclusão de vozes antes silenciadas na construção de memórias sociais significa confirmar que o espaço político é sempre caracterizado por discursos conflitantes e que a história dita oficial traz a marca das estruturas de poder.

No Brasil, desde o fim da ditadura militar, tem havido um especial esforço por parte dos historiadores por resgatar fragmentos das histórias silenciadas daqueles que foram vítimas da violência e da intolerância do governo vigente. No começo do século XXI, com a possibilidade de reabertura dos arquivos e julgamento dos militares pela Comissão da Verdade, o desejo de se buscarem essas narrativas marginais, carentes de documentação oficial, tornou-se vital para o grupo que exige a revisão da história recente do país.

Nesse ínterim, a Editora da UFMG lançou, a partir da indicação do então secretário-adjunto da Cultura de Minas Gerais, Marcelo Braga de Freitas, a obra *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*, como parte da coleção “Arquivo do Dops”. No livro, conta-se sobre o ano em que parte do grupo de teatro nova iorquino passou no Brasil, em sua maior parte na cidade de Ouro Preto e, com isso, a obra recupera também esse momento na história do Living Theatre, já que há poucos registros de sua passagem pelo país. Afinal, além de fotos e dos mapas confeccionados para a peça que planejavam, *O legado de Caim*, existem apenas alguns relatos de Julian Beck sobre a experiência brasileira. O material editado pela UFMG traz, além do diário, notícias sobre a prisão, cronologias das peças do grupo e artigos assinados por Heloisa Starling, Adyr Assumpção e Ilion Troya, um estudante de Ciências Sociais que passou o ano com os atores, acompanhando-os, inclusive, durante a prisão.

Evidentemente, o diário de Malina era avaliado pelos militares antes de ser liberado para publicação. As escolhas da atriz por romancear e abrandar a vida na prisão podem parecer ingênuas e pouco úteis em um projeto de divulgação dos abusos da ditadura, mas garantiram a ruptura com o silêncio absoluto, concedendo algumas linhas de jornal àqueles que se posicionavam contra o governo. Ainda assim, lê-lo é um exercício de análise dos silêncios e das rasuras mais do que daquilo que está escrito. Isolado, talvez fosse pouco eficiente para um trabalho que busca as vozes alternativas na ditadura militar brasileira, e essa é, provavelmente, a razão da Editora UFMG por publicá-lo com paratextos tão longos quanto o texto oficial, e que indicam as marcas de silenciamento na página escrita. A presença desses textos posteriores ajuda, assim, a pensar no valor de uma narrativa que tentou preencher o vazio da documentação oficial sobre a presença, a prisão e a expulsão do grupo norte-americano do Brasil, bem como na ausência de textos sobre muitos dos que tiveram suas vidas marcadas pela violência de um governo totalizante.

Por essas razões, somente uma leitura dialógica, que aproxime o momento da escrita do diário e o de sua publicação, pode dar conta de lidar com as informações apresentadas na obra. Publicar o diário de Judith Malina quase 40 anos após sua escrita é, portanto, uma tentativa de recuperar os rastros dessa parte da história do Brasil, como aponta Heloisa Starling na introdução do livro. No mesmo caminho, Eleonora Santa Rosa, em seu prefácio “Viva Malina”, afirma que o objetivo de editar “uma publicação voltada ao resgate de um dos mais deprimentes e impactantes episódios da vida política e cultural de Minas Gerais, nos idos da década de 1970” é “não deixar esquecer, não contemporizar com o que não pode e não deve ser atenuado pelo passar dos anos” (MALINA, 2008, s/p).

Por esse vínculo indissociável entre o passado recente do Brasil e suas lutas políticas atuais, os estudos da ditadura evidenciam que a história não se faz por grandes fatos isolados, mas é sempre processual e múltipla. Tal perspectiva parece estar ilustrada na estrutura do livro, com textos que se distanciam 37 anos no momento de produção, retomando, na composição da

obra, a visão benjaminiana de história e enfatizando a impossibilidade de se olhar para o passado sem contaminá-lo com a perspectiva presente.

Como ilustração para essa leitura dialógica, o livro é composto por um gênero essencialmente processual: o diário. Quem o escreve não pode perceber a narrativa como uma estrutura coesa e organizada, mas, pelo contrário, precisa assumir a incompletude e a impossibilidade de conclusão como necessidades do trabalho. No caso de Malina, não se sabia o que aconteceria com o grupo em seguida e a aflição, embora não esteja marcada nas páginas, era certamente um sentimento pulsante durante a escrita. A estratégia de amenizar a narrativa, como feita pela autora ao falar do cotidiano na prisão, só poderia ser válida nesse gênero inundado pelo tempo presente. No texto de Malina, isso indica seu desejo de proteger a si mesma, aos companheiros levados para outras penitenciárias e às colegas de cela, evidenciando também sua crença de que dizer algo publicamente, ainda que em um texto revisado e censurado, já seria uma forma de romper com o discurso uníssono dos governantes.

Mas o interesse da atriz por narrativas memorialísticas não foi um episódio isolado durante sua prisão. Como ela indica no diário, ali começou a ser escrito um longo texto autobiográfico que fala de sua vida entre 1946 e 1959. Esse material, nunca publicado, está sob os cuidados da Biblioteca Pública de Nova York e ocupa 46 cadernos. Além disso, Malina é também responsável pela biografia do Living Theatre e de Erwin Piscator, uma de suas primeiras e mais importantes referências teatrais.

Diferente desse material, em que décadas separam o período relatado e o momento da escrita, o diário talvez se aproxime mais de sua experiência de criação teatral com o Living Theatre. O grupo, fundado no começo da década de 1950 por ela e seu marido, Julian Beck, trazia uma proposta de teatro *off-Broadway* que questionava a filiação da arte à cultura dominante e seu serviço para a manutenção das estruturas de poder. Inspirados pelas teorias de Bertold Brecht e Antonin Artaud, bem como pela arte surrealista e por reflexões psicanalíticas, os atores buscavam, de fato, um *teatro vivo*, que se construísse a cada apresentação, a partir da integração plena com o público e do

afastamento de uma estrutura dramaturgica que engessasse a peça e transformasse a ação em um mero trabalho mecânico de reprise. Desde sua inauguração, graças à trajetória política de seus fundadores, estiveram em diálogo com importantes artistas e teóricos e sempre tiveram em seu horizonte político a luta pacifista por uma sociedade igualitária, anarquista e livre, dentro dos moldes da cultura hippie vigente.

É inegável a influência de Antonin Artaud e de seu desejo de um “teatro da crueldade” na construção cênica. A partir do manifesto do autor favorável a um fazer artístico que contagiasse o público como uma peste, rompendo com a catarse polida e asséptica que pairava no teatro burguês, os membros do Living Theatre buscaram o fim da cisão entre artistas e espectadores. Alessandra Vanucci, em seu artigo “O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do ato público” (2012), fala de uma parceria dramaturgica, uma composição que dependesse necessariamente da postura ativa do público durante a apresentação. Segundo a pesquisadora, desde *Paradise now*, o grupo adotava uma dramaturgia que se iniciava com atores e atrizes assumindo sua própria identidade e fazendo perguntas maiêuticas a serem respondidas pela plateia, que teria suas falas repetidas pelos atores. Nesse processo, dissolvia-se a ideia de autoria ou de sequência dramática, pois a peça, sempre única, seria desenvolvida a partir da integração e do “contágio” da plateia pela proposta do grupo.

É claro que a produção do diário não seguia essa mesma lógica. No lugar da força positiva dos espectadores que se permitiam ser tomados pela potência de um teatro colaborativo, o que existia era a censura, o medo e a violência hierarquizada. Ainda assim, o gênero diário e as particularidades dessa escrita publicada “em capítulos”, semanalmente, exigiam uma concepção de texto enquanto processo, de uma escrita que se faz ao vivo, a partir da observação e da vivência do momento presente.

Dentro desse contexto, parece útil aplicar um tom de ironia e até mesmo de sarcasmo às páginas romanceadas pela atriz norte-americana, a fim de tentar perseguir o caminho argumentativo apresentado no diário. Malina,

distante da personagem que criou para escrever o texto, condenava o “amor que aprisiona” e sempre apresentou sua história com Julian Beck como uma parceria que se estendia do romance conjugal para um trabalho compartilhado e para a construção de uma família estruturada pelo amor e a liberdade. Nunca foi segredo que ambos mantinham relações com outros parceiros e a crença no amor livre surgia como uma confirmação do respeito pelos desejos do outro. Essa proposta de vida a dois se distancia muito do que é apresentado no diário. Desde o título de seu quarto capítulo “Romeu e Julieta entre as grades”, a história melodramática da relação de Dulce, sua companheira de cela, e Tito, que dividia a cela com Beck, torna-se central na narrativa. Apresentados como dois jovens que se descobriram apaixonados ao dividir as celas do Dops de Belo Horizonte, o casal é sempre aproximado do estereótipo dos mocinhos do cinema ou das telenovelas: jovens, ingênuos, poéticos. Da mesma forma, a autora afirma que os policiais do Dops “estão fazendo o papel de Cupido” por permitirem aos Beck permanecerem na mesma prisão. Malina chega a afirmar que o grupo “demonstrou muita bondade ao permitir que ficássemos juntos; temos a satisfação de elogiá-los por essa atitude.” (MALINA, 2008, p. 84)

Fora isso, Malina fala sempre de sua relação com Dulce, sua “curiosa e tranquila companheira de cela” (MALINA, 2008, p. 82), mas evita tratar das razões que a levaram para a prisão. O cotidiano das duas entre as celas do Dops é marcado por aulas de inglês e português, momentos de leitura e escrita, faxinas diárias no espaço que tinham e uma sensação permanente de tédio. Embora evidencie em todo o livro que não estavam sendo tratados com violência ou desrespeito na prisão, Malina dá indícios de que essa não é toda a verdade. Depois de uma semana presa, escreve a atriz, ela foi autorizada a tomar seu primeiro banho de chuveiro. Em outro momento afirma que apenas em seu 12º dia na cadeia, foi autorizada a tomar um banho de sol. Tito e Dulce, contudo, nunca tinham esse privilégio por serem presos políticos. As duas, embora pudessem comer uma refeição comprada pelos policiais com o dinheiro que entregavam a eles, dormiram várias noites no chão e mesmo depois que receberam colchões sofriam com a infestação de pulgas do local. A sensação de que é dada aos leitores uma visão parcial e bastante atenuada dos fatos se confirma com a leitura do artigo de Ilion Troya ao final do livro. O

autor reconhece o mérito da atriz em conseguir fazer circular aquela publicação, mas ressalva suas rasuras:

Ainda incrédulos com a possibilidade daquela publicação em plena ditadura, todos acompanhávamos o *Diário da prisão* como uma novela sentimental, ainda que sábia, bem ao gosto brasileiro. Na época pouca gente ignorava as óbvias omissões que Judith fazia quanto aos abusos de prisioneiros cometidos diariamente no Dops. (MALINA, 2008, p. 247).

Dentre as omissões, destaca-se a ausência da apresentação de Dulce Maria Rios como combatente política, presa após uma ação de divulgação dos abusos dos militares no centro de Belo Horizonte. Além disso, segundo Troya, Malina “tampouco pode mencionar os gritos lancinantes no meio da noite durante as rotineiras e repetidas sessões de tortura, com a intenção de extorquir delações, ou os tristes relatos de cada um que retornava, se é que retornava, depois de ter sido torturado tantas vezes.” (MALINA, 2008, p. 247).

É fácil indicar as razões que levavam a autora a se manter em silêncio sobre tais atos de violência. Em primeiro lugar, um relato mais contundente não seria publicado e ainda poderia ser usado em sua condenação. Soma-se a isso um desejo (seria prudente dizer instinto?) de autopreservação e a sabedoria de barganhar com os policiais para ter alguns pedidos atendidos, como o de deixarem sua filha Isha, com menos de 4 anos, na casa de vizinhos ouro-pretanos, mudando o planejamento inicial que incluiria levá-la para os cuidados de órgãos competentes em Belo Horizonte. Além disso, Troya indica que os próprios prisioneiros pediam para serem humanizados na narrativa, a fim de, pelo menos, tornarem seus nomes conhecidos. No caso de Dulce, isso não foi o suficiente para evitar sua transferência para Juiz de Fora, em uma prisão conhecida pela violência, mas pode ter, de alguma forma, amenizado suas punições. Finalmente, como ressaltado por Troya, Malina contava com o conhecimento de seus leitores sobre a ditadura militar para perceberem que, certamente, aquele diário, escrito sob a censura e o medo, não poderia apresentar a experiência da prisão em seus pormenores.

Dentre as escolhas narrativas da atriz, destaca-se também a apresentação feita do delegado Renato Silveira Aragão. O agente, encarregado

do aspecto social do Dops, foi, segundo o relato de Troya, diplomado pela School of Americas, a escola da CIA para oficiais de regimes autoritários na América Latina. Seguindo o treinamento ali ensinado, Aragão era um dos responsáveis pelas sessões de tortura cujos gritos eram abafados, mais uma vez, pelo relato de Malina. O diário deixa implícito que o doutor Renato, como chamado pela autora, era um homem extremamente vaidoso e narcisista, que combinou, durante seus interrogatórios ao casal Beck, perguntas sobre quem lia os livros encontrados na casa do grupo, indicando que a leitura era um ato de subversão, a questões sobre o sentido da vida, da arte e do amor, como se fosse possível produzir rompantes filosóficos durante seu julgamento por um crime do qual se considera inocente.

Mas ao invés de questionar as atitudes do agente da repressão, Malina enfatiza, quase a um extremo cômico, as supostas qualidades do delegado. Segundo a atriz, ele é um homem “brilhante e atraente” (MALINA, 2008, p. 56), “imponente, formidável, ambicioso” (MALINA, 2008, p. 57) e que torna a vida na prisão menos dolorosa graças a sua benignidade (MALINA, 2008, p. 76). Há momentos em que a autora parece indicar que se apaixonava por aquele homem, numa improvável síndrome de Estocolmo, como quando diz: “Ele me fitou, do fundo de seus olhos de cambiantes tons cinza-azulado e verde, colocados numa face calma emoldurada por seus cabelos brancos elegantemente penteados” (MALINA, 2008, p. 63). Tal frase está presente em uma cena de seu interrogatório, dando continuidade ao momento em que Aragão lhe pergunta se ela prefere encontrar em seu caminho de artista “a morte, a miséria ou a ação”. É impossível acreditar que a atriz, já madura em suas crenças ideológicas e em seu percurso artístico, seria de fato envolvida pelo suposto charme de um defensor do regime militar durante seu julgamento por crimes do qual ela estava segura de sua inocência. Mais provável é que, em uma escolha narrativa que recupera princípios da comédia, a atriz confiou que a apresentação superlativa e caricatural desse homem tão convicto de suas qualidades indicaria para os leitores que agradá-lo era uma questão fundamental para a vivência na prisão e a escrita do diário.

Na introdução do livro, Heloísa Starling faz algumas ressalvas relativas à postura política do grupo e aos privilégios que o mesmo tinha na prisão. A

pesquisadora ironiza: “Prender artista era fácil. Prender artista norte-americano famoso era outra coisa.” (MALINA, 2008, p. 36). De fato, as regalias concedidas aos atores do Living Theatre, famosos internacionalmente por sua participação na cena cultural nova yorkina e pelo protagonismo nas passeatas de maio de 1968 em Paris, não foram experimentadas por outros presos políticos no Brasil. Além de poderem pagar por refeições vegetarianas, os Beck tinham alguma liberdade na prisão, podendo, depois de um tempo, sair de suas celas para trabalhar em uma sala cuja escrivania passou a alojar seus livros. A escrita do diário e o encontro constante com repórteres que faziam fotos da rotina dos atores na prisão também demonstra que o Dops percebeu que precisaria ceder à curiosidade da imprensa. Da mesma forma, a visita de Isha antes de retornar para os Estados Unidos com a avó e a entrega de cartas de outros parentes confirmavam benefícios improváveis para o sistema carcerário da ditadura. Mesmo nas prisões que abrigavam os membros menos conhecidos do grupo, houve mais diálogo que se esperaria naquele momento histórico. O grupo alojado na colônia penal Antônio César Lacerda, do qual Ilion Troya fazia parte, chegou a apresentar uma peça junto aos demais detentos (em sua maioria, presos comuns). *Sonhos de prisioneiros* recuperava parte da proposta praticada pelo Living Theatre com as crianças do Grupo Escolar Saramenha, em Ouro Preto, adaptando-a aos encarcerados em uma peça muda, mas capaz de enfatizar que o sonho que se repetia para todos eles era o de liberdade.

Por outro lado o diário de Judith Malina nos permite contar a história da prisão do Living Theatre pelo autoritarismo e a agressividade do sistema militar. Mesmo sendo “artistas norte-americanos famosos”, os atores passaram mais de 40 dias presos (a mais longa das oito prisões da atriz) sem sentença, esperando por um julgamento. A prisão tinha como justificativa a posse de maconha, mas os atores questionavam o flagrante da polícia, que chegou à casa quando a mesma estava vazia e afirmou encontrar a droga enterrada no quintal e marcada com uma placa escrita LOOK (veja). Além disso, o grupo precisava participar de inquéritos absurdos, que tinham livros e diários como principais provas de sua insubordinação ao sistema. O encarceramento do

casal Beck estampou a capa do *New York Times* e o *Le Monde* publicou uma carta de Julian, mas ainda assim eles eram mantidos em celas degradadas, sem a garantia de direitos básicos. Troya afirma que dois membros do grupo, o potiguar Ivan Silvino e o peruano Vicente Segura, foram vítimas de choques elétricos e daí vem a inspiração para a cena de uma montagem posterior do grupo que se inicia com o ator peruano no pau-de-arara. Além disso, o Brasil recebeu mais de 150 telegramas, enviados de diversas partes do mundo e com assinaturas de pessoas como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Jean Genet, Samuel Beckett, Jean-Luc Godard, Pier Pasolini, Moravia e Bertolucci, mas não cedeu à pressão internacional. A mudança de postura aconteceu após o recebimento de um manifesto internacional assinado por mais de 120 personalidades, dentre elas o então prefeito de Nova York, John Lindsay, John Lennon e Yoko Ono, Marlon Brando, Tennessee Williams, Mick Jagger, Bob Dylan, Susan Sontag, e Jane Fonda. Nesse momento, Medici decretou a expulsão do grupo com o objetivo de dar um fechamento para a história, mas o depoimento de Julian Beck, afirmando que a expulsão era sinônimo de uma condenação sem julgamento, impediu que a trama fosse finalizada assim.

A outra ressalva feita por Starling diz respeito à postura do grupo em relação ao Brasil. Segundo ela, a vinda do Living Theatre para o país foi motivada por “um claro investimento messiânico” determinado pela “adesão a um projeto político de traço fortemente salvacionista” (MALINA, 2008, p. 25). Para debater essa questão, é importante recuperar a história da chegada do grupo ao país. Após cinco anos de exílio forçado na Europa e da apresentação de uma de suas mais importantes peças, *Paradise now*, os atores do Living Theatre concluíram que o desejo pela dissolução das estruturas não poderia poupar a sua própria. Assim, o grupo decidiu se dividir, aumentando a autonomia de ação e validando o sentido de uma comunidade anarquista. Parte dos atores optou por permanecer em Paris, onde haviam sido pivôs da luta de maio de 1968. Outra parte migrou para a Índia, em busca de conhecimentos sobre a arte oriental, e uma terceira – na qual estavam Judith e Julian Beck – aceitou o convite de Zé Celso e dos demais membros do Teatro Oficina e desembarcou no Brasil em 25 de julho de 1970. O projeto de trabalhar coletivamente com o grupo brasileiro e o argentino Los Lobos não

aconteceu, mas os atores decidiram continuar no país e foram para Ouro Preto, onde pretendiam apresentar uma peça no Festival de Inverno de 1971, um dos mais importantes movimentos de contracultura brasileiros.

Como confirmação para as impressões de Starling, na entrada do diário correspondente ao desembarque no Brasil, Malina termina o texto intitulado “O novo mundo” com uma citação de T.S. Eliot em que se lê: “Agora estamos realmente nas trevas”. A carta de Julian Beck para o *Le Monde* é finalizada com um apelo para a comunidade de artistas: “que pressionem em todos os aspectos a fim de que sejamos postos em liberdade, para podermos continuar a desenvolver e exercer a nossa arte a serviço dos que são prisioneiros da pobreza.” (MALINA, 2008, p. 235). Nesses trechos e em outros, é clara a distinção do grupo entre nós, os esclarecidos, e eles, ainda miseráveis, indicando que, de fato, a vinda para o Brasil trazia aspectos colonizadores, de quem busca “o novo mundo” para educar e mobilizar uma população alienada.

Ao mesmo tempo, a transformação vinda da convivência com os brasileiros, especialmente com aqueles mais pobres, é inquestionável. Em entrevista concedida em seu retorno ao Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1991, Malina afirmou que a experiência brasileira “tirou nossos antolhos e acordou em nós o outro mundo: a realidade profunda, a necessidade humana no nível da sobrevivência, diferente da realidade do nosso ambiente originário. Isso checou as nossas ilusões e criou novas possibilidades.” (MALINA apud VANUCCI, 2012, p. 99). De fato, a guinada do Living Theatre para um teatro feito para a rua, pensando na participação de grupos que não costumam partilhar da cena artística de suas cidades, foi dada após o período passado no Brasil e tem servido de influência para diversos coletivos teatrais desde então.

Por isso parece exagerado o diagnóstico de Starling de que “o contraste entre a visão de mundo tomada de empréstimo do contexto norte-americano e o clima de desesperança e incerteza vivido no Brasil passou despercebido aos militantes da era de Aquário, que desejavam *paradise now*, o paraíso aqui e agora.” (MALINA, 2008, p. 32). O interesse do grupo pela realidade política brasileira é notável em todas as suas ações, inclusive naquelas posteriores ao

período passado no Brasil. Mas diferente de muitos artistas locais, para quem o confronto direto com os membros do regime opressor era determinante e imediato, os atores norte-americanos fixaram seus olhares na abismal desigualdade com que conviviam os brasileiros. Suas ações com as crianças do bairro pobre de Ouro Preto, os moradores da favela ou os trabalhadores das mineradoras tratavam, a partir da leitura de *Casa grande, senzala*, de Gilberto Freyre, de uma estrutura política sadomasoquista, que fazia com que o dominado aceitasse a violência do dominante.

Infelizmente, o regime ditatorial não permitia outro enfoque para uma ação política a não ser o confronto direto, e isso acabou acontecendo após a prisão. Como a peça planejada para o Festival de Inverno não pode ser apresentada, a principal obra deixada pelo Living Theatre durante sua passagem pelo Brasil foram os textos escritos por Judith e Julian Beck – e todos tratam da violência sistematizada do governo e da impossibilidade de se gerar discursos discordantes em um estado ditatorial.

Entretanto, como não existe uma divisão real entre o “grande sistema político” e as relações político-sociais cotidianas, também na prisão os atores foram confrontados com a pobreza. O desejo de fazer uma peça que resgatasse o direito aos sonhos com os presos comuns de Ribeirão das Neves enfatiza que a crença do grupo em uma transformação pela arte não foi minada nem mesmo pela prisão. Também no Dops, Malina percebeu como o regime militar fortalecia a separação de classes ao conhecer Miriam, uma jovem da periferia, “que acha que foi presa porque estava usando uma blusa em que havia um símbolo pintado, e que ela pensa que é um símbolo comunista” (MALINA, 2008, p. 151). Após desenhá-lo, Malina conclui se tratar de algo que lembra a suástica nazista, mas a moça, que desconhecia as diferenças entre os dois sistemas políticos, nunca teve resposta para as razões de sua prisão.

É justamente com um diálogo tido com Miriam que Malina finaliza seu diário. A outra companheira de cela, Régis, recusou-se a comer carne após ouvir as justificativas de Malina pela adesão ao vegetarianismo. Assistindo à cena, Miriam “ri e a chama de boba”. Mas ela não está à parte do debate, pelo

contrário, escreve Malina, “Miriam pergunta, desafia, compreende que não se trata de comer carne, mas de viver no mundo”. (MALINA, 2008, p. 155).

Com essa linda metáfora, que pode ser aproximada de todo o projeto político-teatral do Living Theatre, Malina permite a seus leitores entender que a luta pela liberdade, a democracia e o respeito não precisa se confinar a categorias pré-estabelecidas, mas pode pensar em um “viver no mundo” utópico, e não por isso menos comprometido com a realidade. A força de seu texto rasurado, marcado, nos silêncios, pelo impacto de um sistema político violento, existe nessas metáforas sutis, mas capazes de promover um respiro na brutalidade, um breve instante de esperança. No ano em que nos despedimos de Judith Malina, falecida em 10 de abril de 2015, aos 88 anos, a releitura do diário demonstra a força de seu projeto e a atualidade de ações artísticas que acreditam em transformações sociais.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. de Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina: O Living Theatre em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- VANUCCI, Alessandra. O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do ato público. **Artefilosofia**, n. 12, Ouro Preto, pp. 85-103, 2015.