



Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60¹

Magaly Muguercia²

Tradução: Camila Scudeler³

Resumo

O presente texto analisa a avalanche de inquietações que assola o teatro latino-americano entre os anos de 1950 e 1960, período em que os artistas se colocam questões radicais acerca do estatuto do objeto artístico e sobre sua relação com a realidade imediata.

Palavras-chave: Grupos teatrais dos anos 60; Teatro Latino-Americano; Teatro político

Nos anos 50 a arte da “encenação” conquista seu profissionalismo em vários países Latino Americanos. Em uma nova fase de modernização, os artistas começam a apropriar-se do mal conhecido Stanislávski, do absolutamente fascinante Brecht (que, na verdade, só então passa a ser conhecido no mundo), e se debruçam sobre um teatro do absurdo que, na América Latina, causa um efeito levemente familiar. “No México Ionesco é um autor costumbrista”, disse Alejandro Jodorowsky. (ITA, 2009).

De modo que uma avalanche de inquietações – às vezes contraditórias entre si – invade o espírito dos artistas de teatro no mesmo momento em que a arte, em seu conjunto, começou a se fazer perguntas radicais sobre sua relação com a realidade e sobre o estatuto do objeto artístico.

Levemos em conta, além disso, a específica vocação etnológica e política da arte latino-americana. Ela aparece exacerbada na época que analisamos, porque dos anos 50 aos 60 se põe em marcha na América Latina uma radicalidade semeada de guerrilhas, que a presença e o ativismo da Revolução Cubana estimulam. Produzem-se subversões

¹ Esta pesquisa foi financiada pelo *Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico* (Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) FONDECYT – Chile.

² Investigadora, crítica y ensayista cubana residente en Chile. Especialista en teatro latinoamericano y en estudios de performance. Fue directora de la revista Conjunto y del departamento de Teatro de Casa de las Américas. Es profesora de Teatro Latinoamericano, Teoría de la Performance y Metodología de la Investigación en cursos de pregrado y Magíster en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

³ Atriz e professora. Mestre em Artes Cênicas na área de Pedagogia Teatral pela ECA/USP. Pesquisadora do CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator- ECA/USP.

históricas encabeçadas pelo movimento estudantil. Antes que as ditaduras sobrevenham para interromper esta explosão continental, se articulam situações revolucionárias no Brasil, Argentina, Uruguai e Chile; há movimentos guerrilheiros no Peru, Colômbia, Venezuela e quase todos os países da América Central. São os “anos de revolução”

O que agora comentaremos é o trabalho de certos artistas e grupos que, desde os anos 50, se aproximam de uma zona de fronteira onde a teatralidade começa a pensar em si própria como ‘acontecimento’, ou seja, como uma irrupção do novo que, além da representação, expõe o espectador a uma desestrutura física real.

Os antropológicos

Em 1953 o poeta haitiano Félix Morriseau-Leroy escreve e leva ao palco sua *Antígona en creole*, adaptação das tragédias de Ésquilo e Eurípedes. A proposta emprega o idioma crioulo e ritos do vudu, em um momento em que a intelectualidade haitiana luta para valorizar a religião popular e para obter o reconhecimento da língua popular como idioma oficial do país. Esta *Antígona* era apresentada ao ar livre, e a protagonista, segundo a versão do poeta haitiano, é filha de Dambalá, a serpente, um poderoso *loa* do panteão vudu (FRADINGER, 2011). Participavam naqueles ritos e possessões (simbólicos e reais) uma junção de atores profissionais e populares, e o encontro não transcorria em uma sala de teatro, mas nos morros da periferia de Porto Príncipe, onde a população vivia sua pobreza calamitosa.

Sobre aquele espetáculo escreveu então Alejo Carpentier:

Vejo perfeitamente uma Antígona situada em uma ilha do Caribe, ou na selva virgem, rodeada de uma natureza paroxística, carregando com o peso de um sol implacável, dando asas⁴ a suas energias instintivas, a seu conceito elementar e verdadeiro – maniqueísta por assim dizê-lo – do Bem e do Mal... Talvez trate-se de uma mera impressão; mas vejo melhor Creonte e Antígona em uma aldeia do Macizo Central do Haiti, rodeados de abutres que na verdade o são, do que na extrema civilização da ilha da França, da Bélgica ou da Escócia... (Carpentier, 2006, s/p).

Em 1956, de novo em terra de afro-americanos, estreia em Recife o *Auto da compadecida*, do brasileiro Ariano Suassuna. No texto, o autor pedia que as ações ocorressem do princípio ao fim “como se estivessem representando em um picadeiro de um circo” (SUASSUNA, 2004, p.206). A rubrica indicava, referindo-se às figuras populares de João Grilo e Chicó: “.. o espírito circense orienta os gestos e as reações dos personagens” (SUASSUNA, 2004, p.207).

4 N.T.: Termo usado no original *dando renda solta*.

O diretor, Clênio Wanderley, concebe o palco como um picadeiro. Cada vez que os atores adentram a área de atuação, correm e agitam as mãos no alto, vitoriosos, como se irrompessem a arena de um circo. O público interrompe com aplausos a ação e também a palavra de um palhaço-narrador que – adverte Suassuna na rubrica – é o responsável “por tudo que a peça possui de reflexão” (SUASSUNA, 2004, p.207). O que mostra esta *Compadecida*, por sua escritura e seu conceito cênico, é a centelha criativa dos pobres e a religiosidade popular como uma fonte de resistência à classe dominante.

O texto de Suassuna e o conceito cênico de Wanderley convidava o espectador a cruzar “a fronteira estética que existe entre a realidade e a representação” (SUASSUNA, 2004, p.207). No ano seguinte, este curioso produto que é uma mescla de circo, auto medieval, festa folclórica e peça didática ganha todos os prêmios do Festival de Teatro Amador do Rio de Janeiro.

E em 1957, no Peru, um caminho de tochas acesas marca a rota aos caminhantes que, à noite, avançam em direção a um “conjunto espectral” de ruínas incaicas (GARGUREVICH, 2006, s/p). Na esplanada nua, em frente ao autêntico palácio pré-colombiano, está prestes a celebrar o juízo a Atahualpa, último Inca. Chegado o clímax, “iluminam-se fogueiras nos morros e vários ‘índios’ estrategicamente divididos jogam pragas que o eco distribui no vale”. Um músico faz soar o laço e, ao cessar a batida, “calam os índios dos morros” com um silêncio que Bernardo Roca Rey (o dramaturgo-diretor) “prolongava de maneira genial”. *La muerte de Atahualpa*, assegura um cronista, é “a mais bela e espetacular montagem do teatro peruano” (GARGUREVICH, 2006, s/p).

Nos três exemplos anteriores observamos uma prática do teatro “em espaços não convencionais”, como se diria hoje. Estas pessoas de teatro do Haiti, Brasil e Peru representam uma vanguarda que, com perspectiva antropológica e política, nos anos 50 se pergunta: como transformar a recepção do espectador local? Como colocá-lo em situação participante, dentro e para além da fronteira estética, da mimesis e da ilusão de verdade?

O círculo e a arena

Desde 1949 se fazia teatro de arena no Caribe. Por razões geográficas e políticas, a conexão de Cuba e Porto Rico com os Estados Unidos era direta, e muito rapidamente em ambas ilhas se difundiram os experimentos do *New Theatre* estadunidense.⁵

Conta o diretor e dramaturgo cubano Julio Mata:

⁵ Em 1947 Margo Jones funda em Dallas, Texas, o Theater '47, um palco circular, onde se faz teatro experimental e político.

No ano de 53, fundei, com outros companheiros, o grupo teatral Arena, com a intenção de apresentar obras com o público em volta dos atores; tratava-se de aproximar o público do trabalho dos intérpretes sem nenhuma distância ou interferência. As primeiras apresentações do Arena ocorreram em uma rinha de galos, a Valla Habana, na Plaza de Aguadulce: Recuerdos de Berta, de Tennessee Williams, foi minha contribuição àquele experimento. (MATA, 2008, S/P)

Tennessee Williams em uma vernácula rinha de galos! E havia uma tarefa a mais: “adaptar o texto de Williams à linguagem e à psicologia cubanas” (Espinosa, 2011). A missão foi confiada ao dramaturgo Fermín Borges. Ainda, a montagem foi cuidadosa em aplicar os princípios stanislavskianos de atuação.

Enquanto isso, Alejandra Boero e Pedro Asquini, na Argentina, pesquisam com o grupo Nuevo Teatro os efeitos do espaço circular. Em 1954, estreiam uma *Mãe Coragem* que fez história, protagonizada por Alejandra Boero.⁶

Estreamos e foi um êxito de crítica e público. Os espectadores aplaudiam entusiasmados. Mas eu me dei conta de que havíamos fracassado por um pequeno detalhe: quando na cena final a Mãe Coragem desce com sua carroça frágil e vazia à plateia sempre, infalivelmente, os espectadores tentavam ajudá-la, tão identificados que estavam com a tragédia de Anna Fierling. (Pellettieri, 2005, p.138).

Mãe Coragem na plateia! Que teria dito Bertolt Brecht? A cena, que queria ser distanciadora, provocava uma recepção que o diretor Pedro Asquini conceituava de “identificação”. E era? Hoje poderíamos nos perguntar se na verdade não se tratava de uma fuga em direção a outro plano de teatralidade que, abandonando a *mimesis*, colocava a Coragem, o carro da Coragem e os espectadores no registro da performance e do ‘acontecimento’. Outro argentino, Francisco Petrone, montou em 1958 em teatro de arena *Uma libra de carne*, de Agustín Cuzzani. Aquela escrita, grotesca e política, estava nas antípodas do realismo psicológico dominante no teatro portenho daqueles anos (Famá, 2011). E também Hedy Crilla, a grande promotora de Stanislávski argentina, apresentou suas cartas credenciais com uma *Cândida* de G. B. Shaw, em palco de arena. Este palco circular portenho era teatralista ou hipnótico? Era brechtiano ou stanislavskiano?

Do outro lado do Rio da Prata...

Funda-se em 1954, em Montevideo, o Teatro Circular, que conhecemos até hoje. O diretor, Eduardo Malet, com seu irmão, o cenógrafo Hugo Mazza, já tinham feito teatro de arena com atores amadores, inspirados pelo que tinham visto em suas viagens pela Europa e Estados Unidos.

⁶ No ano anterior o grupo IFT tinha apresentado em Buenos Aires uma *Mãe Coragem* em iídiche.

Desde as primeiras experiências do Teatro Circular, uma parte da crítica reprova seu efeito nocivo sobre a “ilusão da verdade”. Um especialista da época denuncia que esta “forma esnobe” rompe “a magia do teatro e a ilusão que a sala *a la italiana* criava” (PIGNATARO, 2004).

Então vem a público Andrés Castillo, o grande animador dos independentes uruguaios, com um artigo em que analisa porquê os aportes do palco circular são “totalmente revolucionários”.

Para Castillo o importante, precisamente, é destruir “o mito do teatro frontal” e arrancar “a famosa quarta parede”.⁷ Defende esta proximidade física nova que “praticamente juntava, o ator com o espectador e os próprios espectadores entre si”. O fato de que os atores ficavam de costas para o espectador “suportando seus olhares cravados nas costas” produzia, segundo Castillo, outra maneira de fazer teatro “cheia de imediatez, naturalidade e frescor” (PIGNATARO, 2004).

Ele tinha razão. Algo físico acontecia ali que empurrava o teatro para o lado do ‘acontecimento’. Mais tarde, o Circular foi um ágora para a Cidade. Aquele peculiar efeito de iminência física revelado por Castillo certamente contribuiu para que o Circular, vinte anos depois, se convertesse em um lugar chave de resistência contra a ditadura.

Os loucos anos 60. Ataques massivos contra a quarta parede

Desde o princípio, o Brasil não podia estar ausente desta citação com um teatro fundado no jogo corporal.

Em 1953 cria-se em São Paulo o grupo Arena, onde pouco a pouco ocorre uma reavaliação transcendente do que era considerado até então “teatro político”.

Segundo relata Augusto Boal, ainda em 1956 o Arena vivia uma “etapa realista”, em que o ator “tratava de esgotar as minúcias psicológicas de cada personagem” (BOAL, 1980, p.73-74). Desde 1957, o Arena inicia uma atividade de seminários de dramaturgia e atuação para pesquisar procedimentos teatrais “nacionalizadores”. O país vivia uma situação de grande efervescência cultural e política. O primeiro resultado do Arena, em relação à dramaturgia, foi um drama realista que, pela primeira vez, colocava na cena “séria” personagens operários, brasileiros e atuais. *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreou em 1958.

7 No Teatro Circular de Montevideo, ao contrário do Nuevo Teatro de Buenos Aires, o espaço dos espectadores ficava sobre o dos atores.

O experimento resulta exitoso. Fica um ano em cartaz com aquela história do pai e do filho operários face às circunstâncias de uma greve. Paralelamente pesquisavam os efeitos do espaço circular.

O [palco] circular demonstrou ser a melhor forma para o teatro-realidade; pois é o único que permite usar a técnica do close-up: todos os espectadores estão próximos a todos os atores, o público pode sentir o cheiro do café servido no palco, observar o macarrão que se come no palco em processo de deglutição. A “furtiva” lágrima expõe seu segredo... (BOAL, 1980, p.63).

Close up sobre a pele do ator. Segredo da “furtiva lágrima”... Se este não era teatro naturalista, o que significava a expressão “teatro-realidade”?

Os happenings

Podia a teatralidade, muito além do discurso ideológico, atuar como uma dissidência? Para que o teatro não fosse um quadro simbólico de um mundo, mas um ‘acontecimento’, teria que ultrapassar a fronteira da representação.

Nos Estados Unidos, no final dos anos 50, uma nova realidade faz explodir os limites tradicionais da arte. São os *happenings*. Seu grande impulsor e teórico, Allan Kaprow, experimenta uma nova forma na qual “artistas, espectadores e materiais trabalham juntos para apagar a fronteira entre a arte e a vida” (TURNER, 2010, p.48).

Sendo teatral, o *happening* recusava-se a ser “encenação”. Além disso, renunciava à ressonância épica e se arrastava deliberadamente com o cotidiano, o banal e degradado. Não queria instalar-se na perspectiva do “histórico” e “transcendente” que as esquerdas tradicionais associavam com a emancipação.

Alguma coisa Augusto Boal pegava da atitude dos *happenings*, em um país onde o mítico modernista Flávio de Carvalho havia empreendido nos anos 30 algumas aventuras públicas que ele chamou de *Experiências*. A *Experiência n° 2* consistiu em uma caminhada que o pintor-poeta empreendeu, usando um chapéu alto, na contra mão de uma procissão de Corpus Christi. A multidão de católicos esteve a ponto de linchá-lo. A *Experiência n° 4* foi sua viagem à selva amazônica, previamente anunciada, em companhia de duas “deusas” caucasianas: o objetivo era localizar “tribos locais” e fundar em território amazônico uma nova linhagem de “índios brancos” (MOREIRA, 1998). Depois, o sábio submetia suas ações a análises teóricas, fundadas na linguística e na antropologia.

Neste mesmo espírito existiram *happenings* de *estridentistas* mexicanos, *nadaístas* colombianos, poetas chilenos como Enrique Lihn e Nicanor Parra, agrupados em torno a Alejandro Jodorowsky... E em Caracas, em 1960, o grupo “El techo de

la ballena” apresenta *Homenaje a la cursilería*, que hoje é considerado o primeiro *happening* venezuelano. Alberto Greco inicia em Buenos Aires seus *Vivo-Dito*, em 1962: ações em espaços públicos que ele provoca e registra fotograficamente.

E em 1963, definitivamente, acontece uma explosão de *happenings* na América Latina: “Uma mulher dá banho em um homem dentro de uma tina de sangue, esfrega sua pele com um polvo...” (PRIETO, 2001, p.50). O chileno Jodorowsky havia se radicado no México e lá inicia sua estética “pânica” com o *Efímero de San Carlos*. E o mexicano Juan José Gurrola produz *Jazz Palabra*, acompanhado pelos escritores Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. No Brasil, Wesley Duke Lee lança o primeiro *happening* e, em Paris, a pintora argentina Marta Minujín organiza o extermínio público de seus próprios quadros, a partir do qual libera na via pública coelhos e pombas. De volta a Buenos Aires, apresenta o *happening La menesunda*, que ela mesma descreve:

Os artistas, em contato direto com o público, haviam construído em um barracão uma série de divisórias nas quais os espectadores participavam de situações inesperadas. Um corredor de luzes de neón, um quarto com uma cama e um casal de homem e mulher nus, uma enorme cabeça em cujo interior se maquiava aos visitantes, uma cápsula de vidro na qual se cobria aos espectadores com papel picado e uma câmara fria (a vários graus abaixo de zero), entre outras divisórias (Minujín, s/d).

Disse, seguramente com razão, Alberto Ure, outro grande artista experimental, que o *happening* na Argentina tinha um pecado: “se sentía internacional” (URE, 2009, p.12). “a prática do *happening* modelava demasiadamente suas experiências no traslado direto da vanguarda norte americana para inserir-se de cheio na suposta sofisticação elegante de Buenos Aires.” (URE, 2009, p.10).

No entanto, em Bogotá desses mesmos anos o *happening* não podia ser esnoberado... porque estava proibido pelas autoridades. E, em Cuba, o estado socialista não o tolerou. Conforme avançava a década de 60, iniciou-se uma deformação dogmática do projeto revolucionário e toda heterodoxia despertava desconfiança.

Em 1969, o fundador da dança contemporânea cubana, Ramiro Guerra, estreia uma coreografia intitulada *Impromptu galante*, na qual utilizava “os novos procedimentos teatrais do anos 60” (leia-se dança-teatro, *happening* e arte de ação). Em seguida apressa um novo projeto que se desenvolvia no Teatro Nacional e seus exteriores. Convida o público aos ensaios gerais.

El Decálogo... ocorria ao redor de um grande espaço do Teatro Nacional, onde os espectadores iam seguindo o espetáculo [...] os bailarinos tinham que atravessar o auditório dançando praticamente na cabeça do público. Pulavam das varandas, terraços, no meio das pessoas e se criava uma comunicação na qual o público protegia os bailarinos, lhes dava passagem,

aproveitava, seguia procurando por eles por todo aquele espaço onde ocorria a parte seguinte da montagem. [...]

Eu pude ver naqueles ensaios gerais como a multidão aflorava sem nenhum tipo de divulgação. Era sabido em todo o bairro e, além disso, convidamos os teatristas, gente do mundo da dança, muitos estrangeiros interessados em dança que visitavam Cuba. Sempre tinha um público escolhido de elite, e outro completamente popular. [...] Utilizava-se elementos da dança-teatro: as vozes dos bailarinos que cantavam, diálogos entre eles, mistura de música ao vivo com música gravada. (GUERRA, 2002, s/p).

Chegada a hora da estreia (final dos anos 1970), o *Decálogo del Apocalipsis* foi proibido. O Conselho Nacional de Cultura atribuiu àquela dança dissidência política transbordada para a vida, para aqueles corpos de bailarinos e espectadores perigosamente desterritorializados. Algo ali resistia ao controle.

Em um artigo intitulado “*Unhappy happening*”⁸, o teórico e editor cubano Desiderio Navarro testemunha sobre “a negativa a se publicar textos de Jean-Jacques Lebel e Alain Jouffroy sobre a tal nova teoria e prática artística” (NAVARRO, 2007, p.32).

O *happening* propunha o despejo do Dramaturgo, Diretor ou Ator como sujeito criador, mas com o objetivo de que, em seu lugar, aparecessem múltiplos sujeitos criadores individuais – organizadores e assistentes – e interagissem espontaneamente, dialogassem livremente. Mas, para a ideologia local orientada à dissolução do sujeito criador individual, o *happening* não vinha resolver o problema, mas sim multiplicá-lo. Sobretudo porque esse diálogo de sujeitos, segundo Lebel e demais teóricos do *happening*, deveria ser deixado à improvisação e à sorte, deveria “sair à rua”, sair do zoológico cultural para enriquecer-se, com o que Hegel chamava, não sem humor, a ‘impureza do acidental’ (NAVARRO, 2007, p.40).

Talvez o mais latino-americano dos *happenings* foi o fato de que: uma parte da repulsa não veio dos conservadores, mas de setores da esquerda que temiam que os corpos, liberados ao indeterminismo, deixassem a tradição política “progressista” fora de controle.

A esquerda festiva

Retomemos aquele Brasil que deixamos, no início dos anos 60, às portas de um “teatro-realidade”. Estavam buscando um teatro político que se separasse tanto da identificação como do distanciamento.

Na via de Boal (1980), a tese foi a seguinte:

O que propõe a poética do oprimido é a ação em si: o espectador não delega poderes ao personagem nem para que pense nem para que aja em seu lugar; ao contrário, ele mesmo assume seu papel protagônico, muda a ação dramática, ensaia soluções, debate projetos de mudança – em resumo, treina para a **ação real**.

8 N.T.: Infeliz happening – num jogo com as palavras *happy/unhappy* (feliz, infeliz) e *happening* (literalmente, acontecimento).

É a tese do *espect-ator*. O teatro o ensina a subir no palco e, vencido o “pânico cênico”, este sujeito novo leva à vida cotidiana seu aprendizado de alegria: ele pode sim ser protagonista.

Enquanto o Arena experimentava estas técnicas e Boal teorizava, no Rio de Janeiro havia surgido outro foco de revolução: o Centro Popular de Cultura liderado, entre outros, pelo dramaturgo Oduvaldo Viana Filho (que abandona o Arena em 1960 em busca de alternativa à arte política). O temível ativismo cultural deste Centro foi, ao que parece, um dos fatores que precipitou o golpe de estado de 1964. De imediato a ditadura fechou o CPC. Mas, também de imediato, seus integrantes se constituíram como Grupo Opinião, que esse mesmo ano debutou com um legendário *Show*.

Era apresentado em um restaurante e era um “espetáculo interdisciplinar”, diríamos hoje. Criado por uma coalisão de músicos, gente de teatro e poetas, deu-se o formato de teatro de revistas, seguindo a arraigada tradição brasileira. E o palco era “arena”, com o público em volta de um tablado onde os atores-cantores narravam situações de perseguição de comunistas, pobreza camponesa e favelas. Tudo isso “regado a música que visava alfinetar a consciência do público.” (PARANHOS, 2012, p.74).

O dramaturgo Alfredo Dias Gomes, que participou como público, conta:

O clima, na plateia compacta, ensopada de suor e envolvida pelas paredes de concreto do teatro, era de catarse e sublimação. Vivia-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora. (PARANHOS, 2012, p.81)

As pessoas, continua Dias Gomes, “saíam com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo.” (PARANHOS, 2012, p.79)

A direção do *Show* esteve a cargo de Augusto Boal. E um dos dramaturgos era Vianinha. Maria Bethania estava entre a luxuosa lista de músicos participantes.

Foi nessa época que a direita começou a falar pejorativamente de uma “esquerda festiva”.

Eram pessoas que, ainda que não tivessem arriscado a vida contra o regime dos fardados, participavam da resistência e vociferavam contra o governo em mesas de bar e festas, entre um trago e outro. Artistas, intelectuais, boêmios: seu “esquerdismo” não valia nada ... para a direita. (MENEZES, 2011, s/p)

O Grupo Opinião gravitava neste universo de política e vida noturna.

Mas e se por acaso o revolucionário pudesse ser, como a música, um assalto sensorial; como o carnaval, um jogo irreverente e de rua; e, como a dança, a aventura dos corpos erotizados, onde senão no Brasil mobilizado dos anos 60 poderia acontecer o laboratório do político vivido como “festa”?

José Celso Martinez Corrêa e o grupo Oficina confirmaram isso em 1967 com *O Rei da Vela*, baseado na peça surrealista-política de Oswald Andrade, escrita em 1933 e que ninguém tinha se atrevido a montar.

Paródica e violenta, grotescamente estilizada, que se serve da farsa, da revista musical, da ópera, dos filmes da Atlântida, abusando de referências a uma sexualidade explícita, concretizando um teatro antropofágico. (MENEZES, 2011, s/p)

Esta montagem foi a primeira expressão, no teatro brasileiro, do movimento Tropicália, que atualizava a “antropofagia” modernista dos anos 20.⁹ E funcionou como uma espécie de manifesto contra a forma tradicional de teatro político. Ainda por cima *O Rei da Vela* foi convidado para o Festival de Nancy onde, integrados à Paris de 1968, os brasileiros provocaram este comentário do grande crítico Bernard Dort:

Estamos aqui não frente a uma tranquila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional [...] mas ante uma apelação raivosa e desesperada a outro teatro: um teatro de insurreição. (DORT, 1968).

Acusado muitas vezes de “excessos sexuais”, *O Rei da Vela* inaugura uma nova página na história do teatro brasileiro. Quando no ano seguinte o Oficina estreia *Roda Viva*, com música e roteiro de Chico Buarque de Holanda, Zé Celso sente que conseguiu concretizar a velha intuição, ou seja: “o descobrimento de todo o espaço cênico como área de atuação e a retomada do contato físico com o público, como no Carnaval, no Candomblé e na Umbanda.” (<http://blog.teatroficina.com.br/>)

O teatro como ‘acontecimento’, via Arena e via Oficina, teve uma aparição antecipada e memorável no Brasil.

Conclusões

Na beira dos anos 60 na América Latina, nasceu uma pergunta em torno à teatralidade entendida como ‘acontecimento’. No mesmo momento em que a modernização cênica afirmava o modelo ‘encenação’ acometendo as primeiras nacionalizações de Stanislávski e de Brecht, aparecem estas derivas de teatralidade dissidente.

Por vezes este teatro provocou polêmicas não somente no campo das estéticas conservadoras, mas também na do pensamento de esquerda que antepunha o ideológico à prática de um corpo político transgressor.

9 Nas artes plásticas, no cinema e na música os líderes da Tropicália foram Helio Oiticica, Glauber Rocha e Caetano Veloso, respectivamente.

A perspectiva etnológica infiltró una parte importante dos exemplos apresentados porque, como sempre, nas tramas latino americanas específicas, visões de mundo não europeias, religião e tradições de festa popular colocavam uma inclinação antropológica no teatro.

Deste modo, nos “anos de revolução,” as manifestações de teatro como ‘acontecimento’ anteciparam uma nova maneira de pensar o político como sobressaltos de corpos reais convidados a abandonar os espaços autorizados.

Bibliografía

- BOAL, A. (1974). **Teatro del oprimido/1**. Teoría y práctica. México: Nueva Imagen, 1980.
- CARPENTIER, A. Antígona en créole. Caracas. El Nacional. *Apud*. MIRANDA, E. **Calzar el coturno americano**. La Habana: Editorial Tablas-Alarcos, 2006.
- ITA, F. De. **Ionesco, un autor costumbrista**. Disponible en: <http://www.teatromexicano.com.mx/>. 2009.
- DORT, B. Uma comédia em transe, **Le Monde**, Paris, abril de 1968. In: Biografia - Zé Celso Martines Corrêa, **Enciclopédia de Teatro**. Disponible en: <http://omultimidianago.blogspot.com.br/2007/12/ze-celso-martinez-correa.html>
- ESPINOSA, Carlos E. **Verano y Williams**, 2011. Disponible en: <http://www.cubaencuentro.com>
- FAMÁ, R. **El Circo Teatro Arena de Francisco Petrone**, 2011. Disponible en: <http://coleccionesteatrales.blogspot.com>
- FRADINGER, M. Danbala's Daughter: Félix Morisseau-Leroy's Antigone en Kreyòl. In: Mee, Erin B; Foley, Helene P. **Antigone on the Contemporary World Stage**. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 127-146.
- GARGUREVICH, J. **Aquella muerte de Atahualpa**, 2006. Disponible en: <http://tiojuan.wordpress.com/>
- GUERRA, R. Sentirme en las raíces. (Entrevista por Fidel Pajares). **Revista Conjunto**, La Habana, no. 126. Editorial Casa de las Américas, 2002.
- MATA, J. **Crónica y sucesos de un homenaje**. (Entrevista por Luis de la Paz), 2008. Disponible en: <http://artedfactus.wordpress.com/>.
- MENEZES, C. Brasil: manifiesto de la ‘izquierda festiva’. **La Onda Digital**, no. 529, 2011. Disponible en: <http://www.laondadigital.com/>
- MINUJÍN, M. **Descripción de un happening: La Menesunda**. Disponible en: <http://ar.kalipedia.com/> . [s.f.].
- MOREIRA LEITE, R. Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. **Estudos Avançados**, São Paulo, no. 33. 1998. Disponible en: <http://www.scielo.br/> .
- NAVARRO, D. Unhappy happening: En torno a un rechazo en la recepción cubana del pensamiento francés sobre la literatura y las artes. In: _____ . (Org.). **Las causas de las cosas**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- PARANHOS, Kátia R. Ferreira Gullar e o Grupo Opinião: “que bicho deve dar”?. **Ponencia al XXI Encontro estadual de história**. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2012. Disponible en: www.encontro2012.sp.anpuh.org/.
- PELLETTIERI, O. (2003) **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda**

modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 2005. vol IV.

PIGNATARO, J. Teatro Circular de Montevideo. Medio siglo en escena. **El País Cultural**, N° 788, 10 diciembre 2004. Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/>.

PRIETO, A. Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México. **Revista Conjunto**, La Habana, no. 121. Editorial Casa de las Américas, p. 50-59, abril-junio 2001

SUASSUNA, A. (1955). **Auto Da Compadecida**. São Paulo: Agir Editora, 2004

TURNER, F. **From Counterculture to Cyberculture**. Stewart Brand, the whole earth network, and the rise of digital utopianism. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

URE, A. **Ponete el antifaz**. Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure. Buenos Aires: Instituto Internacional del Teatro, 2009.p. 12.