

## **O *LIVING THEATRE* EM OURO PRETO, PRISÃO E EXÍLIO: ENTREVISTA COM ILION TROYA**

Leon Kaminski<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-5040-7712>

Ilion Troya<sup>2</sup>

### **Resumo**

Entrevista com José Carlos Temple Troya, ou Ilion Troya, como é mais conhecido, integrante do *Living Theatre*, de Nova York. Há cinquenta anos, em 1971, uma de suas passagens por Ouro Preto ficou marcada em sua trajetória. A convite do renomado grupo de vanguarda norte-americano, que estava no Brasil, Ilion Troya foi viver e atuar com o *Living Theatre*, que na cidade mineira pretendia criar e encenar o inovador espetáculo *O Legado de Caim*. Projeto que foi dramaticamente interrompido por agentes da violenta ditadura militar que vigorava no país. Presos, os atores estrangeiros foram expulsos do país e Ilion partiu para o exílio. É sobre o *Living Theatre* e sua passagem por Ouro Preto, a prisão e o exílio que conversamos nessa entrevista.

**Palavras-chave:** Living Theatre. Brasil. Contracultura. Ditadura. Teatro.

## **THE *LIVING THEATRE* IN OURO PRETO, ARREST AND EXILE: INTERVIEW WITH ILION TROYA**

### **Abstract**

*José Carlos Temple Troya, known as Ilion Troya, member of the of the renowned North American avant-garde group Living Theater, is here interviewed. One of his passages to Ouro Preto, fifty years ago in 1971, was a mark in his trajectory. At the invitation of the New York avant-garde group, Ilion Troya went to live and act them in Brazil, intending to create and stage the innovative show "O Legado de Cain" (Cain's Legacy) in Minas Gerais. This project was dramatically interrupted by agents of the violent military dictatorship in force in the country. Then, the foreign actors were arrested and expelled from the country and Ilion went into exile. The interview was focused on such events.*

**Keywords:** Living Theatre. Brazil. Counterculture. Dictatorship. Theatre.

---

<sup>1</sup> **Leon Kaminski** é Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharel e mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: [kaminski.historia@gmail.com](mailto:kaminski.historia@gmail.com).

<sup>2</sup> Entrevista realizada no dia 25 de novembro de 2017, dentro do projeto "A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial", financiado pela CAPES. A sua publicação se dá no âmbito do projeto "Drogas, Ditadura e Repressão: anticomunismo e combate aos entorpecentes no Brasil" (edital PAPq-UEMG 05/2020). Agradecimentos especiais a Ilion Troya, Alessandra Vannucci e Danusa Vieira (transcrição).



Foi em uma tarde ensolarada, no adro da igreja do Carmo em Ouro Preto, que me encontrei para uma conversa com José Carlos Temple Troya, ou Ilion Troya, como é mais conhecido. O integrante do *Living Theatre*, de Nova York, estava na cidade para participar do *Fórum das Letras* de 2017. Não era, no entanto, a primeira vez que andava pelas ladeiras da antiga capital mineira. Há cinquenta anos, em 1971, uma de suas passagens pela cidade ficou marcada em sua trajetória. A convite do renomado grupo de vanguarda norte-americano, que estava no Brasil, Ilion foi viver e atuar com o *Living Theatre*, que em Ouro Preto pretendia criar e encenar o inovador espetáculo *O Legado de Caim*. Projeto que foi dramaticamente interrompido por agentes da violenta ditadura militar que vigorava no país. Presos, os atores estrangeiros foram expulsos do país e Ilion partiu para o exílio. É sobre o *Living Theatre* e sua passagem por Ouro Preto, a prisão e o exílio que conversamos nessa entrevista que compartilhamos com vocês.

**LK (Leon Kaminski).** *Bom, Ilion, você podia começar falando, então, um pouco sobre a sua origem no interior de São Paulo, sua relação com a universidade, a faculdade, seus primeiros contatos com a contracultura, com viagens e com o Festival de Inverno.*

**IT (Ilion Troya).** Eu nasci no mesmo ano que o *Living Theatre* foi fundado, em 1947. Nasci em Rio Claro, cidade de São Paulo. Família de imigrantes: minha mãe, descendente de suíços e ingleses, meu pai, imigrante direto da Espanha, Andaluzia. Até os 18 anos a vida era aquela coisa de adolescente, eu gostava muito de fazer teatro desde pequeno, desde a infância, na escola. Eu estudava num instituto de educação em Rio Claro muito aberto, uma escola que eu amava. Meus professores e minhas professoras, principalmente, davam muito incentivo para uma paixão que eu já tinha desde pequeno pelo teatro. Depois dos 18 anos é que eu comecei a ir para São Paulo para ver teatro, e pouco a pouco eu fui descobrindo que fazendo amizade com o pessoal de teatro, eu conseguia ver peças sem ter que pagar ingresso, e comecei a acompanhar várias pessoas, entre as quais, acho que a mais importante foi Sérgio Mamberti. Mas também eu assisti teatro que ia para o interior, vi Cacilda Becker e Walmor Chagas em Rio Claro duas vezes, uma vez em São Carlos. Foi *Esperando Godot* em São Carlos, uma das últimas apresentações da Cacilda. É uma coisa bem da época, ir para estrada e pegar carona, é uma época em que ninguém fazia isso, éramos os primeiros que faziam isso. Eu nunca fiz aquela coisa de andarilho, de botar a mochila nas costas e fazer longas viagens, mas



o que me interessava era exatamente ir para São Paulo para assistir concertos no Teatro Municipal, e ver Bienal e outras exposições e museus e, principalmente, teatro.

O Living quando apareceu no Brasil em 1971<sup>3</sup>, eu já conhecia de ler a respeito. A Aliança Francesa era um lugar que eu frequentava, a biblioteca e a livraria, e foi onde eu comecei a ler coisas a respeito do Living. O Living chegou ao Brasil, em São Paulo, eu só fui encontrar o Living em Rio Claro, quando fazendo o espetáculo *Rituais e Visões de Transformação*, criado em conjunção com a EAD<sup>4</sup>, já estava na Universidade de São Paulo, e por iniciativa de Dorothy Lenner, esse espetáculo foi apresentado em Embu e em Rio Claro. Então, de repente, para mim foi uma grata surpresa encontrar Julian Beck e Judith Malina, atores do Living que, naquela época áurea do Living, dos anos 1960, em que o Living basicamente reinventou o teatro ocidental. Então eu já estava sabendo do que tinha sido a trajetória do Living, embora tivesse um conhecimento muito superficial, quando, de repente, me deparei com essas pessoas e um espetáculo extraordinário na praça central de Rio Claro. E eu escrevi um artigo num jornal, um artigo, na verdade, insignificante em si, mas eu fui para São Paulo entregar umas cópias para o arquivo do Living que eu tinha prometido para Judith, e tive um momento de convívio em São Paulo e logo em seguida eu recebi uma carta do Julian me convidando para entrar para companhia. Na dúvida, eu achei que era melhor eu arriscar do que não ter arriscado, né? Ficar com isso meio entalado na garganta.

Então eu resolvi que sim, o grupo já estava indo para Ouro Preto e eu já conhecia Ouro Preto do ano anterior, que eu tinha vindo participar do Festival de Inverno em 1970. E foi nesse Festival de Inverno que eu percebi essa coisa da contracultura como um fenômeno nacional e, aliás, internacional também, porque havia pessoas de outros países que eu conheci em Ouro Preto. São Paulo, claro, é uma cidade internacional, é um desses cruzamentos de estradas mais importantes no mundo, eu acho. Mas não foi em São Paulo que eu tive uma chance de, pela primeira vez, encontrar jovens da minha idade estudando e fazendo artes, e nos encontramos aqui no Festival de Inverno. A cultura do silêncio imposta pela Ditadura Militar naquela época não permitia que a gente entrasse realmente em detalhes e ser explicitamente políticos, mas essa coisa velada, né, da cultura do silêncio tinha certas... certos aspectos que aguçavam mais a nossa imaginação. E eu participei, como todo mundo participava, de vários eventos do Festival de Inverno, principalmente assisti apresentações,

---

<sup>3</sup> Judith Malina, Julian Beck e sua filha Isha Manna viajaram para o Brasil em julho de 1970.

<sup>4</sup> Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo.



o bailarino Rolf Gelewsky, a professora de teatro, como é nome dela... Sylvia Orthof, e artistas plásticos como Nello Nuno, Anna Amélia, e, é claro, o Júlio Varella, que era uma pessoa muito aberta, conversava com todo mundo, parecia que todo mundo tinha uma relação pessoal com ele, parte do carisma dele. Ele era realmente a figura central do Festival de Inverno. O Festival de Inverno estava, acho, na terceira edição quando eu vim em 1970, e para mim foi, abriu meus olhos para toda uma outra realidade que eu não tinha acesso que era exatamente esse grupo de jovens que vinham de todas as partes do Brasil, de outros países, para passar um mês em Ouro Preto. Encontrei aqui gente que fazia teatro na Bahia, por exemplo, com Jesus Chediak, uma figura muito importante no teatro baiano, e pessoas que vinham fazer artes plásticas que também vinha de todos os lugares, então um encontro muito rico. Para mim, foi muito importante essa vinda para Ouro Preto.

No ano seguinte, quando o Living se apresentou em Rio Claro e me convidou para vir para Ouro Preto, eu fiquei mais do que contente de vir trabalhar com o Living exatamente num lugar que tinha sido assim tão fundamental para me abrir para contracultura, para aquilo que a gente fazia, que era em direta contravenção com as normas que o regime militar tentava impor na gente. O regime militar era mais ou menos novo, quer dizer, tínhamos já passado pela fase de conscientização que culminou com 1968, então dois anos depois a gente estava naquela situação após o Ato Institucional nº 5, com aquela repressão, mesmo assim era possível a gente se comunicar com o povo, que era o que a gente fazia no trabalho do Living. Encontrávamos com as pessoas nas ruas, fazíamos perguntas bastante gerais sobre a vida, as questões importantes para essas pessoas que a gente encontrava. E à noite nos reuníamos e comentávamos em comum aquilo que tinha sido amealhado como informação dessas conversas que a gente tinha. Normalmente, era uma pessoa do grupo que tinha aprendido inglês com uma pessoa que estava aprendendo, quer dizer, que já tinha aprendido português, e umas pessoas que estavam aprendendo português, e havia só três brasileiros no momento: Ivanildo Silvino de Araújo, Paulo Augusto de Lima, e eu. Havia também Vicente Segura, Rocky, que é peruano, atualmente tá morando na Alemanha, é artista plástico, que falava um portunhol bastante bom, e assim a gente tinha acesso, podia conversar com as pessoas sem problemas de barreira de linguagem. E esse trabalho que a gente fazia nós chamávamos de campanha, era um trabalho de campanha política, a gente considerava o trabalho fundamental de pesquisa da realidade a partir da qual a gente pensava em criar peças.

A ideia era criar alguma coisa durante o Festival de Inverno, depois de o Living ter percebido que o Festival não tinha realmente recursos para custear o projeto que seria uma



parte inicial ainda do *Legado de Caim*, que era uma série de peças, um ciclo de peças que Julian Beck descrevia como constelações de estrelas de várias grandezas, algumas dessas maiores, outras menores, sobre os temas da escravidão segundo o Leopoldo von Sacher-Masoch, de cujo nome deriva a palavra masoquismo. E que era uma série de romances que ele pretendia escrever, deixou essa série incompleta, mas os temas eram muito interessantes para o Living porque focava exatamente em temas fundamentais do anarquismo, que eram a escravidão à propriedade privada, ao dinheiro, ao Estado, à violência, às guerras, à morte e ao amor do sexo. E nós estávamos desenvolvendo peças sobre esses temas.

Em Ouro Preto, nós pensávamos em fazer uma peça para o... durante o Festival de Inverno, para ser feita nas várias praças da cidade, dividir o grupo dos atores do Living com estudantes que pagariam uma quantia para participar e com isso teríamos meios de produzir espetáculos que seriam bastante simples sobre esses temas do *Legado de Caim*, apresentados em adros de igrejas, e depois reunir todos os grupos na Praça Tiradentes, e o tema seria uma peça sobre a estrutura social. Nós queríamos de uma certa forma desenvolver sem grandes estruturas que depois foi resultar em *A Torre do Dinheiro*, que estreou em Pittsburg, nos Estados Unidos, cinco anos depois, em 1975, quatro anos depois. A peça que conseguimos montar em Ouro Preto foi em Saramenha. Alguns de nós fomos lá, eu, Birgit [Knabe] e Ivan [Ivanildo Silvino de Araújo], investigar um pouco como era a Alcan<sup>5</sup>, nos aproximarmos da classe operária, dos trabalhadores da Alcan. E o melhor modo que nós encontramos para fazer isso era oferecer algum trabalho na aula de Educação Física das crianças dessa escola dos operários... Escola Américo [Renne] Giannetti, eu creio que chamava. E ali fizemos amizade com a professora Elizabete, ela foi a pessoa mais... a professora Elizabete era a diretora da escola [...] que deixaram a gente fazer inicialmente aquilo que nós chamávamos de aulas de ioga, porque tudo partia da respiração, e fizemos algumas dinâmicas de grupo com as crianças e pedimos para elas escreverem, porque estava chegando o Dia das Mães.

Eu cheguei em abril de 1971 para trabalhar com o grupo, e pouquinho depois, alguns dias depois chegou Tom Walker, que continua no Living até hoje. Tom já tinha visto Living na Europa e nos Estados Unidos, e veio pro Brasil com a intenção de entrar pro *Living Theatre*. E ele veio para Ouro Preto e se integrou à companhia, e ele também acompanhou esse processo dessas aulas com as crianças em Saramenha. As crianças já não tão pequenas, já eram bem grandinhas, pré-adolescentes e adolescentes. E nós pedimos que elas escrevessem

---

<sup>5</sup> Multinacional canadense do ramo de alumínio, com fábrica em Ouro Preto.



uma redação sobre “um sonho com minha mãe”. E, de fato, foi muito interessante verificar que nesses sonhos a questão fundamental da autoridade materna e da submissão necessária das crianças à autoridade materna, havia sim, uma questão fundamental que nós estávamos explorando, que é a relação de domínio e submissão, a relação de senhores e escravos, que era o título do livro que o Living estava lendo, que é o *The Masters and the Slaves*, a tradução inglesa de *Casa Grande e Senzala*. Descontados todos os abusos do Gilberto Freyre para explicar a etnicidade brasileira e a nossa cultura miscigenada, o livro foi fundamental assim como outros livros foram fundamentais, Paulo Freire, etc. E nós desenvolvemos essa peça com as crianças, e representamos essa peça perto do Dia das Mães. Inicialmente nós começamos a ensaiar no salão paroquial. O padre da paróquia não foi ver os ensaios, mas enviou pessoas que viram o ensaio e não recomendaram que o trabalho fosse apresentado ali. Então, a diretora, Dona Delfina era a diretora da escola, Dona Delfina resolveu então mudar a entrega de boletins e a festa do Dia das Mães para o salão social de Saramenha. E foi lá que fizemos os ensaios, e o Juvenal Pereira, então fotógrafo da revista *O Cruzeiro*<sup>6</sup>, fotografou, e são essas as fotos coloridas que nós temos daquela época. São muito bonitas. Foram fotografias dos ensaios que ele assistiu.

**LK.** *Ah, então foram dos ensaios mesmo, não foi da apresentação...*

**IT.** Foi ensaio. Mas não foi muito diferente do espetáculo. Quer dizer, havia um pouquinho mais de adereços, quer dizer, havia a figura da Mãe dos Sonhos, que era a Judith sentada nos ombros de um ator, e com um longo vestido lilás que ia até o chão, e alguns outros elementos, como fitas e papel crepom, que a gente usava para unir os sonhadores, os seis sonhadores, as seis crianças cujas redações foram escolhidas, para fazer o ritual de escrever os sonhos, quer dizer, o sonho era lido pelo Paulo Augusto, o narrador. Ele lia os sonhos das crianças, enquanto as crianças eram levadas uma a uma nas mãos dos atores do Living, deitados no chão, que passavam essa criança e se movimentavam de modo a sempre estar completando essa fila e assim as crianças eram atravessadas nas mãos dos atores pelo salão. E chegavam do lado oposto do palco onde então elas se levantavam e voltavam em direção ao palco, passando pelas várias... pelos vários símbolos do *Legado de Caim*. E os atores e as crianças representavam esses símbolos do *Legado de Caim*, passavam pela propriedade, pelo Estado, que era uma estátua da justiça, estátua da misericórdia, e passavam pela morte,

---

<sup>6</sup> A matéria, com fotos de Juvenal Pereira e texto de Fernando Brandt, foi publicada na edição de 23 de junho de 1971 de *O Cruzeiro*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/181425>.



que era um relógio, até chegar à casa do amor, que era bem diante do palco, onde cada uma dessas seis crianças era amarrada na cintura com uma fita de papel crepom, e elas rolavam, rodopiavam, e essa fita se enrolava no corpinho delas, e a outra ponta era colocada no pulso da mãe, da mãe verdadeira. E a mãe e a criança subiam pro palco, e ficavam lá, a mãe sentada, a criança de pé, e esse ritual se repetia, cada sonho era narrado. E no final, todas as crianças, as seis crianças com suas respectivas mães estavam no palco, e as outras crianças no salão representavam crianças brincando com a Mãe dos Sonhos que entrava em cena, aquela figura gigantesca, com uma varinha na mão para punir e as crianças brincando e ela vinha e indicava uma criança, tocava uma criança com aquela varinha, como se estivesse punindo, e as crianças rodopiavam, rodopiavam até ficarem tontas e caíam no chão. E todas as crianças deitadas no chão se levantavam em um certo ponto em que o narrador repetia umas frases que apareceram em redações de outras crianças que não aquelas seis escolhidas, que os sonhos eram lidos. E coisas como “eu gosto quando minha mãe me bate porque ela sabe o que é bom para mim”.

É implícito mesmo uma relação de domínio e submissão velada, de um certo sadomasoquismo. As crianças então em um certo ponto se levantavam, com um ruído um pouco ameaçador, avançavam em conjunto e derrubavam a Mãe dos Sonhos, e a Mãe dos Sonhos se desfazia e se misturava ao grupo. Daí essas crianças se dirigiam às crianças que estavam no palco e diziam “Voar! Voar! Voar!” e essas crianças faziam então gestos de pássaros que batiam asas, pulavam para cima no ar e essa fita de papel crepom se estendia e se rompia no ar. Então era como um cordão umbilical que se rompia e as crianças caíam nos braços da sociedade, das outras... se misturavam com as outras pessoas, quer dizer, se livravam desse mito da mãe punidora e entravam em outro mito, o mito da libertação. Mas pelo menos era essa a intenção, terminar mostrando de alguma forma uma libertação. Então, foi um sucesso, quer dizer, todas as crianças depois queriam voar e ficou difícil entregar os boletins porque eles estavam muito entusiasmados.

Eu acho que todas essas crianças que participaram dessa peça ficaram marcadas, eu acho, para vida inteira. Foi quando eu percebi que realmente – era a segunda peça que eu via do Living, dessa vez participando –, que eu comecei a perceber que realmente tudo o que a gente faz no Living é uma coisa que permanece. Não é fazer de conta que é um personagem numa pecinha com uma bruxinha que era boa, mas uma coisa que fazia parte da vida delas. E para os atores também era uma coisa extraordinária, principalmente perceber como era possível fazer teatro com outras pessoas. É uma coisa que o Living não tinha feito até então,



não tinha essa vontade de fazer *workshops* que começou a existir, acho, ali nos anos 70 mesmo, artistas darem oficinas, que era muito aquilo que acontecia ali no Festival de Inverno. Infelizmente, nós fomos presos no primeiro dia do Festival de Inverno.

**LK.** *Na encenação da peça, como foi a reação das mães naquele momento ali?*

**IT.** Eu não sei, eu acho que... Judith diz que percebia que as mães ficaram um pouco... não sei se chocadas ou maravilhadas ou espantadas com aquilo, porque eram pessoas muito simples que provavelmente nunca tinham visto teatro na vida. Mesmo aquelas crianças, acho que nunca tinham feito ou visto nada parecido, uma coisa mais ritual do que peça, embora extremamente, profundamente dramática. Não eram peças convencionais de teatro. Um comentário que eu me lembro que foi feito na época é que as mães tinham visto o que disse o padre de Saramenha, que não tinha gostado dos ensaios, ou do que tinha ouvido falar dos ensaios. Ele disse que, logo que nós fomos presos, ele declarou à imprensa que... quer dizer, louvou o DOPS<sup>7</sup> por ter prendido o Living porque realmente era um grupo que não era condizente com a moral cristã. E que as mães tinham dito para ele que as crianças depois daquele espetáculo já não eram mais as mesmas. E não era para ser mesmo [risos], a intenção era exatamente essa. Agora, não era um escândalo, não houve nada de escandaloso, não havia motivo nenhum para dizer que havia alguma coisa de sexual ou de sensual na peça, de jeito nenhum, embora a gente usasse corpo humano e não fantasias e cenários e adereços. Era uma coisa bem corpo a corpo, mas de uma maneira muito sadia, muito bonita... [...]

**LK.** *Fala um pouco agora do cotidiano da casa, porque tem toda uma memória que se construiu aqui em Ouro Preto sobre a sexualidade, sobre as drogas, e tem realmente uma coisa libertadora... tinha uma coisa libertadora, do convívio dentro da comunidade...*

**IT.** Claro. Na comunidade, eu não tinha nenhuma relação com ninguém diretamente. Naquele momento eu tinha acabado de chegar. E também não tive relação com alguém que tivesse passado por lá. O mito conta que, assim, as pessoas viajavam e visitavam a comunidade e ficavam morando com a gente, e que havia... Carlos Granés que escreveu um livro<sup>8</sup>, inclusive recentemente, sobre o Living no Brasil, mas... Na verdade, a minha experiência é que havia casais na companhia. Judith e Julian eram casados, os outros não

<sup>7</sup> Departamento de Ordem Política e Social, um dos órgãos responsáveis pela repressão política durante a ditadura militar iniciada em 1964.

<sup>8</sup> GRANÉS, Carlos. *La invención del paraíso: el Living Theatre y el arte de la osadía*. Madrid: Taurus, 2015.





eram casados, mas eram casais, era basicamente essa a organização do Living, nunca foi diferente da sociedade, não é que nós fôssemos uma coisa à parte. O que havia, assim, de diferente, era essa intenção de viver como coletivo, de viver como uma comunidade. A casa que nós tínhamos era grande, mas não dava para cada um ter o seu quarto. Eu tinha um canto de corredor, separado com tecidos leves para ter um pouco de intimidade, um colchão pequeno, simples, e os quartos maiores eram divididos assim com tendas improvisadas. E aquilo que depois o... Não sei se foi o DOPS ou a imaginação dos jornalistas, descreveram depois da prisão como uma floresta psicodélica. De psicodélico só tinha o colorido dos tecidos que a gente podia ter usado para fazer essas coisas. A vida era bastante simples, nós passávamos o dia preparando... eu mexia mais com a parte pictórica, sempre gostei de desenho, pintura, cenografia. O ano anterior eu tinha feito a cenografia de *A bruxinha que era boa* no Teatro da Ópera. Minha primeira experiência com o Teatro da Ópera de Ouro Preto foi com cenografia. E enquanto aprendiz de direção e no figurino também, executado pela Celsa [Rosa], que fazia todos os figurinos das peças [*inaudível*].

E a vida comunitária, sabe, era levantar de manhã, não necessariamente muito cedo. Ouro Preto, assim, em abril, maio era bastante fria, né, muita neblina [*inaudível*]. E tínhamos o... café da manhã, o *breakfast* era uma coisa meio individual, cada um fazia, fritava seus ovos ou fazia seu mingau. E a parte da tarde era dedicada principalmente ao trabalho de campo, de pesquisa, de sair pelas ruas, sair pelos bares, entrevistar pessoas, de conversar, e por volta do entardecer, nós tínhamos um jantar. Muitas vezes vinham pessoas bem pobres pedir comida. Tom Walker observou uma coisa que ele comentou aqui no Brasil agora que ele veio para São Paulo, para exposição do *Living Theatre – Presente!*,<sup>9</sup> no SESC Consolação, e uma coisa que eu não me lembrava e ele se lembrou, é que tinha uma família de pessoas bem pobres, que era uma família grande, que quase todos os dias vinham uma criança diferente daquela família e traziam umas latinhas. E naquelas latinhas a gente botava um pouco da comida que a gente preparava para todo mundo, então, eram refeições vegetarianas, mas tínhamos, então... E, às vezes, a gente tinha pessoas também à mesa que sentavam, que vinham pedir alguma coisa naquela hora, aí convidava para sentar à mesa. Às vezes, elas ficavam assim muito tímidas com esse convite, porque elas não esperavam. Aquela coisa de você vai pedir um prato de comida, as pessoas dão, mas você não come com a família. Então era isso, o povo que aparecia em casa, não havia assim uma quantidade de pessoas de fora

<sup>9</sup> Exposição realizada entre 31 de outubro de 2017 e 27 de janeiro 2018. Catálogo disponível em: [https://issuu.com/sesc\\_consolacao/docs/living\\_theatre\\_presente\\_sem\\_marcas\\_75b40a502b3455](https://issuu.com/sesc_consolacao/docs/living_theatre_presente_sem_marcas_75b40a502b3455).



que visitassem a comunidade, um ou outro. O Orlandino [Seitas Fernandes], por exemplo, o doutor Orlandino, que era o diretor do Museu da Inconfidência, era uma das poucas pessoas que, de vez em quando, passavam para visitar a gente. E à noite nós tínhamos realmente o que nós chamávamos de reunião, e que era já um princípio de ensaio daquilo que a gente pensava em produzir.

Infelizmente, fora essa peça do Dia das Mães, não deu mais tempo de preparar nada. Mas nós tentávamos trabalhar com o GETOP<sup>10</sup>, que era um grupo de teatro experimental de Ouro Preto. Nos reuníamos, não sei se uma ou duas vezes por semana, no palco do Teatro da Ópera naquilo que nós chamávamos de DAC, o *Direct Action Course*, que era um curso de ação direta. Essa ação direta tinha um duplo sentido, né, ação teatral e ação política. Era um pessoal jovem, não deu tempo de organizar nada que fosse uma peça, mas continuávamos discutindo principalmente a questão da não-violência, que naquela época era uma coisa muito... causava muita controvérsia o fato de ser um grupo que, apesar de ser uma companhia composta de indivíduos vindos de vários países, principalmente da Europa e alguns americanos, mas a cultura básica do Living sempre foi uma cultura, ou uma contracultura, americana.

E o Living na verdade nos anos... o Living começou em 1951, a primeira peça foi em 51, numa época em que fazer teatro político era impensável nos Estados Unidos. Os Estados Unidos estavam debaixo daquela situação ambígua que era o Macarthismo, aquela perseguição a ideias que fosse qualquer coisa que fosse diferente daquela cultura americana muito fechada, muito coesa no poder, e no controle do ideológico e educacional das pessoas. O Living se tornou o teatro da contracultura assim que era o *Living Theatre*, principalmente o *Living Theatre* da Rua 14, que foi o primeiro teatro onde realmente o Living teve peças que fizeram sucesso de público, principalmente *The Connection* e *The Brig*, de 1959 e 1963, respectivamente. Nesse período e nesse teatro da Rua 14, dois andares de um prédio que ainda existe de três andares na esquina da Sexta Avenida com a Rua 14, está lá ainda. O Merce Cunningham tinha o topo, foi ele que achou o espaço, e ele reservou o terceiro andar para o estúdio de dança dele, instalou o estúdio de dança, e o Living instalou, construiu um teatro dentro daquele... edifício comercial. E era ali que se reuniam artistas plásticos, Julian vinha da escola de pintura de ação. Não é uma escola no sentido de um instituto didático, escola no sentido de grupos de artistas que se reuniam em torno da galeria de Peggy Guggenheim,

---

<sup>10</sup> Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto, fundado em 1969 por alunos do curso de teatro ministrado no Festival de Inverno daquele ano.



que era arte deste século, *Art of This Century*. E Julian expôs com outros pintores como Jackson Pollock que acho era a pessoa que ele tinha uma relação mais próxima. Mas ele também se expôs a criar fluxo de pintores que, até artistas que se refugiaram em Nova York durante o nazismo, então ele conheceu Max Ernst, André Breton, [Yves] Tanguy, [Roberto] Matta, e uma porção de outros artistas que estavam em Nova York. E Judith Malina tinha conhecido uma porção de pessoas ilustres de teatro que se reuniam na New School for Social Research, onde Erwin Piscator instalou seu *dramatic workshop*. E foi ali que ela estudou atuação e direção com Piscator, que é a célula-mater do Living, o início do Living foi realmente o teatro político de Erwin Piscator. Então um pouco combinando esses dois pólos, do teatro e das artes plásticas, é que, nessa confluência, é que surge o *Living Theatre*. Julian já tinha tido experiências de teatro na escola com os coleguinhas, onde havia um clube de teatro... então ele já tinha uma prática, já tinha um interesse em teatro e escrevia. [...]

Logo depois do encontro deles que ocorreu em 1943, que foi no começo quando Judith começou a estudar com Piscator, eles conheceram também naquela mesma época Paul Goodman, que juntamente com Fritz Perls e [Ralph] Hefferline conceberam a Terapia Gestalt. Paul Goodman era anarquista e pacifista declarado. Então foi ali, a partir de Paul Goodman, que Julian e Judith se identificaram com o anarquismo, começaram a estudar anarquismo, os clássicos do anarquismo, e a desenvolver uma atividade política que tinha que ser paralela ao teatro. Só mesmo depois de *The Connection* e *The Brig* é que o trabalho deles começou a ter um significado político mais declarado. Ainda assim era velado, e ainda continua a ser mais ou menos velado até *Paradise Now*, que foi em 1968, quando realmente o tema era a bela revolução anarquista não-violenta, um termo que Judith e Julian cunharam para explicar a posição deles. Judith principalmente não queria que acontecesse com ela aquilo que tinha acontecido com Piscator, que sempre escondeu o fato de ser de esquerda. Porque, é claro, naquela situação de refugiado político, ele não podia se abrir nos Estados Unidos como uma pessoa declaradamente socialista ou comunista. E com isso ele sofreu o fato de seus alunos não saberem qual era a posição dele, achando que ele era apolítico, quando, na verdade, tudo que ele fazia era extremamente o teatro político.

E o Living só foi desenvolver isso plenamente depois de que houve o problema com o fisco decorrente da peça *The Brig*... que o texto que tinha chegado pelo correio, era o texto escrito por um ex-fuzileiro naval americano, Kennis Brown, que tinha tido essa experiência de prisão disciplinar dos *marines* no Japão. Quer dizer, os *marines* são aqueles que usam, que fazem parte do Exército, mas eles utilizam os navios da Marinha para essa ação que os



Estados Unidos exerce no mundo, né? Sempre com uma intenção de... não sei, eles dizem que é para espalhar a democracia e a gente vê que cada vez mais onde está os *marines* há guerras e destruição e há toda uma... Então era muito problemático para o Living o fato de ter botado essa peça em cartaz, porque logo foi denunciada pela revista *Life*, que fotografou a peça, falou do conteúdo. Aquilo já fez o jornal *The New York Times* fazer entrevistas com ex-*marines* que disseram “ah sim, sim, de fato eu passei por essa experiência de disciplina extrema”, e de desumanização total que é o *The Brig*. [...]

**LK.** *Tenta descrever para mim o dia da prisão, o que aconteceu, onde que você estava, que é que você viu, como foi a prisão...*

**IT.** Eu estava desenhando. Eu estava desenhando com Birgit na minha preparação para peça que a gente estava pensando em criar para o... durante o Festival de Inverno. A primeira pessoa que entrou dentro da casa, porque a porta não era fechada à chave, foi o cachorro do DOPS, o Dólar, e logo em seguida vieram os policiais e não fizeram nenhuma apresentação, simplesmente foram invadindo a casa e procurando o que? Armas. Eles acharam que a casa podia ser um aparelho no sentido da época, quer dizer, uma cobertura para a guerrilha urbana que existia no Brasil naquela época. Procurando drogas, procurando livros, procurando alguma coisa que pudesse nos incriminar como subversivos. E, de fato, foi essa a primeira acusação: de subversão. E, em seguida, eles enveredaram pela via das drogas, tendo apreendido os remédios que havia na companhia na época, que eram na companhia mesmo umas 15 pessoas. E, de fato, entre nós estava um grupo de músicos do Rio que tinham passado, estavam de passagem por Ouro Preto e acabaram sendo presos conosco. Foram em seguida liberados, mas nós não. Algumas pessoas do Living foram liberadas. Steve Bem [Israel] e Andrew Nadelson que tinham ido para Belo Horizonte comprar arroz integral e estavam voltando, quando disseram para eles: “oh, não vai lá na sua casa, não, que a polícia tá lá”.

Pânico geral porque nós tínhamos uma criança que tinha acabado de completar quatro anos, Isha Manna, filha de Julian e Judith que tinha babá. A babá, ao contrário daquilo que diz Carlos Granés, não era uma ouro-pretana, era uma jovem de São Paulo que tinha sido contratada babá, Catarina. Eu vejo Catarina chegar, entrar dentro de casa no meio do flagrante e perguntar: “o que tá acontecendo?”. “Estamos sendo presos”. Eu falo: “Catarina, leva a Isha Manna para casa da Geralda”. E foi o que ela fez. A menina nem estava com ela, estava na casa da Geralda [Torres Gomes]. E foi onde Isha Manna ficou. Nós realmente



fizemos um pedido muito sério, porque a polícia queria colocar a menina sob custódia da família de algum policial.

A bagunça que eles deixaram a casa, procurando o que eles estavam procurando, foi geral. Fomos levados em camburões, e eu não, por acaso. Ninguém estava falando com ninguém, os policiais não falavam diretamente com ninguém, não fizeram nenhuma incriminação direta à pessoa física de ninguém. Foi uma prisão geral, provavelmente decretada por algum juiz, mas nem isso ficou claro. Segundo o advogado que nos defendeu, era Evaldo de Campos Pires, não havia realmente atribuição de culpa nenhuma a ninguém individualmente, e todo o procedimento da polícia, do DOPS, foi muito improvisado, eles não leram nenhuma declaração de busca, nada. Então havia um monte de infrações nesse momento do assim chamado flagrante. Não havia crime nenhum, não flagraram nada. Algumas pessoas estavam dormindo, algumas pessoas estavam trabalhando, nós estávamos trabalhando num projeto, outras pessoas estavam inclusive fora, não estavam em casa, e acabaram não sendo incriminadas. Mary [Krapf] estava em casa, mas ela não foi... ela foi dispensada de maneira, assim, também sem nenhuma explicação porque é que a polícia deixou que ela saísse, mas a maior parte do grupo ficou. Judith e Julian foram retidos como responsáveis pelo grupo e logo em seguida eles foram soltos porque não havia provas contra eles

E voltaram para Ouro Preto, aí eles ficaram com um pouco de medo, de receio de ir para casa, porque a casa estava cercada pela polícia. [...] Depois se lembraram de que tinha um convite para uma abertura de uma exposição no Calabouço, o restaurante onde eles tinham feito amizade com os donos do Calabouço, que inclusive ofereciam o escritório em que eles tinham no fundo do restaurante, onde Judith e Julian trabalhavam nos livros que eles estavam escrevendo naquela época. Então resolveram ir para o Calabouço, o Steve Bem Israel também estava com eles nesse momento e Mary, que tinha sido deixada sair, e Andrew Nadelson, e eles estavam nessa exposição e de repente eles perceberam que tinha uma pessoa ali que era do DOPS. E não deu outra, quer dizer, o Steve se escondeu lá no fundo, acho que Mary também, e Andrew, Judith e Julian foram presos. Foram os únicos que foram presos. Acho que eles estavam mesmo interessados naqueles dois, de novo, como responsáveis, não tinha flagrante nenhum. E voltaram, e decidiram ficar no DOPS. Eles pediram para ficar juntos no DOPS em vez de serem divididos, porque os dez homens da companhia estávamos na colônia penal em Ribeirão das Neves e as mulheres do grupo, que eram quatro... não três, quatro com Judith, que eram Sheyla Charlesworth, Pamella Badyk e



Birgit Knabe. E acho que aquela parte foi a mais dura, era aquele presídio feminino onde elas ficaram. Nós na colônia penal tivemos um certo privilégio de não estarmos na parte realmente penitenciária da colônia penal, nós estávamos, fomos colocados na seção de recuperação, que eram os prisioneiros que estavam para ser... que estavam acabando de cumprir a pena. Isso nos deu oportunidade de criar uma peça, de apresentar essa peça para os prisioneiros, para os guardas, e as famílias dos prisioneiros que estavam visitando num domingo. Isso foi muito bacana, experiência foi extraordinária, ter sido capaz de fazer alguma coisa, mesmo dentro da prisão.

Nessa época também, Judith e Julian escreveram um manifesto do Dia da Bastilha que foi publicado no dia 14 de julho no jornal *Le Monde*, pedindo para os amigos apoio. E realmente, por iniciativa do Jean-Paul Sartre em Paris, e uma porção de outros, de outras personalidades grandes, Michel Foucault, Jean-Jacques Lebel e Daniel Conh-Bendit, aquela turma que tinha feito o Maio de 68 tão extraordinário deram imediato apoio. Na Itália, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci, com quem o Living tinha trabalhado. Pierre Boulez, uma porção de artistas, músicos, escritores, dramaturgos, Samuel Beckett, Edward Albee, Arthur Miller, Alan Ginsberg, todas essas pessoas começaram a assinar e conchamar outros abaixo-assinados. E tudo isso estava sendo enviado para o governo brasileiro, para o governo federal, Garrastazu Médici. E isso foi uma surpresa para o próprio DOPS, que de repente eles entenderam a dimensão daquelas pessoas que eles tinham prendido como americanos *hippies* que tinham uma vida diferente e estavam usando drogas, mas nada disso foi provado, nada disso foi consubstanciado com provas. E, embora nosso advogado estivesse certo de que nós seríamos libertados, a questão era apressar esse processo e tirar os atores dos presídios, daquela situação de presidiário.

E nós fizemos várias viagens a Ouro Preto para prestar depoimento diante do juiz e depois voltamos para ouvir os depoimentos das testemunhas de acusação, e voltamos para ouvir as testemunhas de defesa, e naquele dia chegou o decreto de expulsão. Porque Sérgio Mamberti e outros atores de São Paulo tiveram a iniciativa de procurar o advogado Iberê Bandeira de Melo e Pedro Paulo Negrini, que eram advogados que defendiam prisioneiros políticos da época. E eles, sem dúvida nenhuma, consideraram o caso do Living como um caso político. E foi por isso que eles levaram o caso para a justiça estadual, que concedeu os *habeas corpus* para os brasileiros, eu e Ivan. Paulo não estava com a companhia naquele dia do flagrante, e nós saímos em liberdade condicional, com *habeas corpus*, e os estrangeiros foram expulsos. O caso foi levado ao Supremo, e o Supremo recomendou e o presidente assinou o



ato de expulsão dos estrangeiros. Eu não sei se tem outros estrangeiros que foram expulsos pela ditadura militar, mas certamente o Living foi. Uma coisa bem diferente do que qualquer um podia esperar.

**LK.** *Você, os brasileiros, o Godinho, eles ficaram...*

**IT.** [...] Sérgio Godinho é um ator, ele estava fazendo *Hair* em Paris, e a mulher dele também, Sheyla Charlesworth, canadense, estavam no elenco do *Hair*, e assistindo *Paradise Now*, assistindo as peças do Living. Gostavam muito do grupo e tal, e tinham vontade de trabalhar conosco, e vieram para Ouro Preto com intenção de entrar para companhia. Em seguida eles viajaram, foram para Bahia, porque eles tinham o interesse de fazer isso. Quando eles voltaram, poucos dias depois, fomos presos, e eles foram presos conosco. Então eles não chegaram realmente a trabalhar com o Living. Sérgio fez sim a peça que nós fizemos na prisão, foi bom ter tido ele com a gente, ele compôs canções, que ele era músico, compositor, cantor. E ele compôs músicas na prisão, que depois, quando ele pode voltar para Portugal, foram muito bem recebidas e ele teve um sucesso enorme, como compositor e cantor, e teve programa de televisão com Sheyla, e a filha que tinham tido... Quer dizer, o Sérgio não chegou, nem a Sheyla, não chegaram a trabalhar com o Living. Mas tinha esse agravante, Sérgio não podia voltar para Portugal. Então esse caso foi bastante sério para algumas pessoas. Hans Schano, [*inadível*], tinha também um problema na Europa, não podia voltar para Áustria. Mas ali já não era um problema tão sério e grave como o problema do Sérgio. O Sérgio nunca recebeu um diplomata, um... Logo que nós fomos presos, o consulado americano não quis saber de nada, o consulado em Belo Horizonte não quis saber de nada. E foi um vice-cônsul no Rio de Janeiro que, sendo uma pessoa com uma mentalidade mais aberta sabia da importância do Living, e apareceu em Belo Horizonte, e foi visitar a Judith e o Julian, depois foi visitar os outros americanos da companhia, e...

**LK.** *Teve alguma ação do embaixador?*

**IT.** E daí os outros embaixadores começaram a aparecer, inclusive o embaixador, nem era o embaixador, era um vice-cônsul, o cônsul que apareceu do consulado austríaco, o do consulado canadense para Sheyla, o consulado australiano para a Pamella... E que até Judith declara nos diários dela, nós temos os nossos consulados para nos defender, coitados dos brasileiros que não tem. Na verdade, os brasileiros fomos libertados, o problema mesmo



era Sérgio Godinho que não podia voltar para Portugal porque ele era... ele estava fugindo da guerra na Angola, em Moçambique.

**LK.** *Ele tinha desertado?*

**IT.** É, ele tinha desertado para Suíça, ele estava estudando psicologia com o [Jean] Piaget na Suíça e fazendo teatro. Então ele conseguiu ir para o Canadá, ele conseguiu asilo político no Canadá, e os outros do grupo que eram europeus conseguiram ir para os Estados Unidos. Mas a companhia se desfez depois disso, quer dizer, não houve como dar continuidade ao trabalho.

**LK.** *E sobre tortura? Teve tortura, como é que foi?*

**IT.** Ivan. Ivan teve uma tortura, entre aspas, leve. Choques elétricos, botaram um... como é que chama... um fio elétrico num dedo e no pênis, que é para dar o circuito. Aquilo foi mais assim para assustar do que realmente uma tortura. Eles queriam que a gente confessasse e indicasse, desse alguma culpa a outras pessoas do grupo. “Quem fuma maconha? Quem é subversivo?” Essas perguntas surgiram logo no primeiro dia, na primeira noite quando nós fomos interrogados. E depois disso não houve mais nada, quer dizer, os outros não foram... não tiveram... eu não tive essa experiência. Claro que estava todo mundo apavorado, claro que estava todo mundo morrendo de medo de ser torturado, o tempo todo que nós ficamos presos.

Mas como a história foi mudando, os policiais também que nos acompanharam, que tinham flagrado e que obrigatoriamente tinham que continuar seguindo o processo, pouco a pouco foram se aproximando de nós, à medida que, dentro dos parâmetros... quer dizer, eles não podiam realmente conversar com a gente... Tinha entre eles, aquele que nos diários de Judith era considerado o policial inteligente, ele era realmente brilhante, o... não me lembro o nome dele. E um dia, eu estou na sala do julgamento, foi o primeiro dia, primeira audiência, e eu vejo a figurinista, a costureira do Festival de Inverno, porque o juiz abriu o julgamento, as pessoas podiam entrar na sala de audiências. E eu vejo a Celsa ali, desesperada, chorando, rompi os protocolos, cheguei perto dela, dei um abraço, falei “calma, tá tudo bem, nós vamos sair, não é motivo assim de ficar inconsolável”. Depois, o policial inteligente chega para mim e diz, “você conhece a Celsa, né?” Eu falei, “claro, ela fez o figurino que eu desenhei ano passado”. Ele diz, “pois é, ela é minha madrinha, você não sabe o quanto ela está me atazanando por ter prendido vocês”. “Ah, bem feito!” [risos].





Mas é interessante essa mudança que houve, inclusive no relacionamento com o próprio... com as pessoas do DOPS. De repente eles começaram a ser pessoas humanas. De ver, pela descrição que Judith faz, o relacionamento que ele teve com o... o nome dele era nome de televisão, cômico... Renato Aragão. E Renato Aragão era muito vaidoso, gostava muito de mostrar... me mostrou pessoalmente o diploma que ele tinha da Escola das Américas na parede [risos]. E ele era... quer dizer, quando ele percebeu que havia uma internacionalidade famosa que acompanhava o Living, é claro que ele queria estar do lado certo da História e não como o bandido. Então, era muito interessante... Thacyr Menezes [Sia] sumiu. Thacyr Menezes era o facínora do DOPS de Belo Horizonte, era aquele torturador mesmo, bárbaro e sanguinário, gostava de apagar cigarro no corpo dos subversivos. E nós tivemos a chance de finalmente encontrar as pessoas que estavam sendo perseguidas politicamente, no DOPS. [...]

**LK.** *Qual a razão do Julian e da Judith terem pedido para permanecer no DOPS?*

**IT.** Eles queriam ficar juntos, queriam continuar trabalhando nos livros. E, de fato, no fundo do corredor, tinha uma salinha com uma máquina de escrever, onde eles passavam algumas horas juntos todos os dias. Eles estavam trabalhando nos livros, eles estavam produzindo. Judith estava preparando os diários dela para publicação, os diários de 1947 a 1957, que só foram publicados em 1984.<sup>11</sup> E Julian estava escrevendo *A Vida do Teatro*<sup>12</sup>, que foi publicado em 1972 nos Estados Unidos. E vários outros projetos de peças teatrais: *Paradise Now* que eles estavam terminando de escrever o texto da criação coletiva. Eles sempre escreviam a redação final das peças de criação coletiva. Então era essa a razão: para ficarem juntos e também para ter essa posição estratégica de não estarem separados em uma prisão feminina e outra masculina, e, de uma certa forma, eles se mantiveram ali em Belo Horizonte, eram mais acessíveis à imprensa e também as situações de família. Quando a mãe de Julian, que já tinha estado no Brasil visitando quando a companhia estava no Rio, ela voltou para buscar a neta, foi lá na casa da Geralda para buscar a Isha Manna. E levou a Isha Manna para visitar os pais no DOPS. A menininha nos seus quatro anos sabia muito bem o que tinha acontecido e foi embora com a avó. E foi noticiado, nossa, todo mundo pensava que Julian Beck era um idoso, e não era. Ele só tinha 45 anos, uma coisa assim, na época, e de repente

<sup>11</sup> MALINA, Judith. *The Diaries of Judith Malina, 1947-1957*. New York: Grove Press, 1984.

<sup>12</sup> BECK, Julian. *The life of the theatre*. San Francisco: City Lights, 1972.



chega a mãe dele, era muito estranho. De repente nasceu uma neta dele também nos Estados Unidos, saiu no rádio, na imprensa.

De fato, muita coisa aconteceu também de pessoal, eles foram visitados por um advogado importante, Georges Pinet, que tinha defendido o Régis Debray na Bolívia um pouco antes. Ele estava no Brasil e fez questão de ir lá investigar e que também injetou uma outra interferência no processo, quer dizer, opa, tem um advogado internacional que está dando o aval dele também nesse caso. Tudo isso eu acho que ajudou bastante a nossa situação privilegiada dentro da ditadura. O jornalista Paulo Narciso também vendo que Judith estava escrevendo diários perguntou, “você escreve diários também na prisão?”. E ela disse, “sim”. “Posso publicar?” E imediatamente ele conseguiu publicar os diários que ela estava escrevendo, em fascículos, que saíam esporadicamente no jornal *Estado de Minas*<sup>13</sup> e que, de certa forma, teve uma influência no processo. Teve um momento que ele escreveu, descrevendo o primeiro contato com o juiz, ela diz que o juiz parece ser uma pessoa muito correta, muito digna, mas ele tem olhos cruéis. Dias depois numa outra audiência, ele chega para Judith e pede, “você podia, por favor, escrever uma coisa de mais positivo sobre mim, porque minha mulher está me dando trabalho” [risos]. E, ao mesmo tempo, também servia para Judith tentar ser útil no caso das pessoas que eram [*inaudível*] e estavam na cela com ela, que era uma ativista, que tinha sido presa e estava sendo torturada barbaramente. Por vários anos ela sofreu momentos de prisão e tortura, depois era solta, depois era presa de novo, e nós nem sabíamos o que tinha acontecido com ela nem com o João Ferraz. Foi só recentemente que nós descobrimos que eles tinham sobrevivido, não tinham desaparecido. Foi quando a Comissão da Verdade começou a investigar os casos e foi assim que nós descobrimos que eles estavam vivos naquele momento em que estávamos nos preparando para o evento do Living no Fórum das Letras de 2011.<sup>14</sup> [...]

**LK.** *Podia me falar, então... você partiu para o exílio? Como foi esse processo?*

**IT.** Na prisão, eu escrevi para amigos de infância que eram suecos, e eles falaram, “vem pra cá imediatamente”, pagaram a passagem, e eu fui. Passei três anos na Suécia.

<sup>13</sup> Os diários da prisão foram publicados em julho e agosto de 1971. Em 2008, eles foram organizados e republicados. MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

<sup>14</sup> *Ato Público*, dirigido por Alessandra Vannucci. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mskZ-peyedE&t=2s>.



**LK.** *Chegou a ter o apoio do governo sueco?*

**IT.** Sim. Auxílio humanitário, porque eles não davam asilo político, mas humanitário. Isso porque os jornais suecos tinham divulgado e graças aos brasileiros que trabalhavam na Rádio Suécia, eles encontraram esses jornais da época que falavam do caso do Living. E graças ao fato do processo ter tido essa repercussão internacional é que eu consegui esse auxílio humanitário. Foi muito útil, foi muito importante ter conhecido um país que, na época, era realmente uma socialdemocracia, no tempo do Olof Palme. E muito diferente sair de uma ditadura militar, extremamente de direita, para um governo aberto. Eu estudei também antropologia por um ano, era muito diferente o currículo de Ciências Sociais na Suécia. E foi muito útil. Eu trabalhei um pouco também na Rádio Suécia, que tinha uma função fundamental com relação a Angola e Moçambique. Notícias sobre a guerra que Portugal não revelava, é claro. Então, quando a gente transmitia em português, já sabíamos que tinha um público português, angolano, moçambicano escutando. Foi um tempo fértil esse do meu autoexílio na Suécia, depois estive em Londres por um tempo.

**LK.** *E por que você foi para Londres? Por que essa mudança?*

**IT.** Um pouco porque eu estava um pouco mais próximo do Ocidente, a Suécia já é muito lá para o lado da Rússia. Eu tinha mesmo um interesse cultural pela contracultura. A Suécia era um país muito interessante, mas, ao mesmo tempo, era muito refratário a essa questão cultural, era tudo muito dentro moldes da socialdemocracia. E eu tinha vontade de ir para Londres, que naquele momento era uma “Meca” da contracultura. Havia teatro, havia a possibilidade de ocupar casas, e tentamos viver em comunidades com as pessoas que ocupavam casas, tudo isso era bem interessante, nós fazíamos reuniões... Essa vontade de voltar para o Living que eu tinha, na verdade, foi isso que me levou para Londres. E foi uma experiência muito válida, uma experiência única, que não durou muito, mas que, naquele momento, era fundamental para mim. E também um pouco que ficava mais perto da França, de vez quando eu precisava renovar o visto, ia para Paris, voltava para Londres, então fiquei um pouco entre Londres e Paris, e foi muito bom.

**LK.** *E teve dificuldade para morar em Londres?*

**IT.** Não. Não, porque a gente ocupava casas, né? Ocupava casa, improvisa uns bicos para ganhar um dinheirinho, e sobrevivia e pagava essas viagens para Paris. Depois finalmente deu certo de voltar para os Estados Unidos e me reintegrar ao Living, ainda em



Pittsburg, participar de *A Torre do Dinheiro*, e voltar para Europa com o grupo em 1975. Aí foram meus 10 anos de experiência de trabalho com Judith Malina e Julian Beck.

**LK.** *Só para fechar rapidinho... o Caio Fernando Abreu te dedica um conto, de seus textos lá em Londres, só para falar essa relação de vocês dois assim...*

**IT.** Eu conheci o Caio com um grupo de brasileiros, tinha Márcio Machado e o Augusto Rigo, e mais alguns outros gaúchos, todos bem alternativos, todos bem dentro da contracultura, que estavam realmente procurando sair, precisando sair do Brasil. Eles não estavam aguentando a repressão. E também porque, naquele momento, havia essa possibilidade. O sonho era sempre ir para Londres ou para Paris. Mas na Suécia havia a possibilidade de trabalhar, trabalho para estudantes durante o verão, que é durante as férias dos suecos, então eles davam oportunidade para estrangeiros para trabalharem e ganharem algum dinheiro. E por isso é que Caio e os amigos estavam em Estocolmo nessa época, foi em 1972<sup>15</sup>, no verão de 1972 que nós nos conhecemos. E depois do verão eles foram para Londres, e eu fui visitá-los. E foi em Londres que eu pedi para o Caio escrever um conto, e ele escreveu *London, London ou ajax, brush and rubbish*, porque o Caio estava trabalhando de... limpando casas naquele momento e ele descreve de uma maneira completamente surrealista a relação dele com um bailarino cubano e a relação dele com as pessoas para quem ele trabalhava, num conto que é bastante difícil de entender, não tem uma narrativa muito lógica. Mas é um conto que não sei por que fez tanto sucesso, tá em quatro livros dele.

**LK.** *Bom, muito obrigado.*

---

<sup>15</sup> Caio Fernando Abreu partiu do Brasil para o seu autoexílio na Suécia em abril de 1973.

