

## Herbert Marcuse e Roberto Schwarz vão ao teatro: sobre *Living Art*, o *Living Theater* e o Teatro Oficina\*

Gabriel Ramponi\*\*

**Resumo:** O artigo trata de recuperar os argumentos de Herbert Marcuse e Roberto Schwarz no que se refere à análise que os autores fazem sobre determinados grupos de teatro e tendências artísticas relacionadas. No caso de Marcuse, nosso foco recai sobre sua análise da chamada *living art* e do grupo *Living Theater*, com comentários breves sobre Antonin Artaud; por sua vez, no caso de Roberto Schwarz, recuperamos seu texto "Cultura e Política, 1964-1969" e sua análise sobre o Teatro Oficina, com algumas passagens sobre o Teatro de Arena. Aproveitamos a relação, ainda que curta, entre os grupos *Living Theater* e o Teatro Oficina, bem como o material e momento histórico-culturais compartilhados pelos grupos, como base para indicar aproximações também entre as leituras e as críticas de Marcuse e Schwarz direcionadas aos respectivos projetos artísticos.

**Palavras-chave:** Herbert Marcuse; Roberto Schwarz; Living Theater; Teatro Oficina.

**Abstract:** The article seeks to revisit the arguments of Herbert Marcuse and Roberto Schwarz with regard to their analysis of certain theater groups and related artistic trends. In the case of Marcuse, our focus is on his analysis of so-called living art and the Living Theater group, with brief comments on Antonin Artaud; in the case of Roberto Schwarz, we recover his text "Culture and Politics, 1964-1969" and his analysis of the Oficina Theater, with some passages on the Arena Theater. We take advantage of the relationship, albeit short, between the groups Living Theater and Teatro Oficina, as well as the material and historical-cultural moment shared by the groups, as a basis for indicating similarities also between Marcuse's and Schwarz's readings and criticism of the respective artistic projects.

**Key-words:** Herbert Marcuse; Roberto Schwarz; Living Theater; Teatro Oficina.

\*Artigo recebido em 15 de fev. de 2024. Aprovado em 12 de abr. de 2024.

\*\*Doutorando em Filosofia pela UFABC. E-mail: gabriel\_\_ramponi@hotmail.com . ORCID:0009-0002-2450-6930.

## INTRODUÇÃO

Uma das poucas vezes em que o Brasil aparece em textos de Herbert Marcuse é em uma nota de solidariedade ao grupo de teatro *Living Theater* (MARCUSE, 2006a, p. 168). Em 1971, o grupo havia sido preso no país durante sua passagem por Ouro Preto, Minas Gerais, por ocasião do Festival de Inverno da cidade. Como relata brevemente o autor em sua nota, o grupo que “vinha se apresentando diante dos condenados da terra no Brasil foi encarcerado pelo governo fascista” (MARCUSE, 2006a, p. 168, tradução nossa<sup>1</sup>) que desde 1964 governava o país. O grupo havia se mudado para a cidade em novembro de 1970, mesmo sem a confirmação oficial de participação no festival. Durante o período em que residiram em Ouro Preto, os integrantes se dividiram em grupos para conversar com pessoas que moravam na cidade, abriram diálogos com grupos de teatro local, realizaram oficinas e até mesmo uma peça em uma escola, com a participação direta das crianças e suas mães (KAMINSKI, 2012, p. 218). A passagem do grupo foi marcada pela imersão na vida cotidiana da cidade — como numa tentativa de reduzir a distância entre palco e público — traço que condiz com seu projeto estético e sua proposta com relação ao teatro.

Os integrantes do grupo que desembarcaram no Brasil em 25 de julho de 1970, em São Paulo, faziam parte da célula parisiense do *Living Theater* — que contava com seus criadores e líderes, Judith Malina e Julian Beck. Vieram a convite de José Celso Martinez e Renato Borghi, do grupo Oficina, com quem se encontraram em Paris no início daquele ano. Como afirma Kaminski, “a ideia era realizar um trabalho em conjunto entre o Oficina e o *Living*, ambos grupos de vanguarda que buscavam quebrar as barreiras do teatro convencional” (KAMINSKI, 2012, p. 206). O encontro (que contava também com a presença do grupo argentino *Los Lobos*) foi frustrado e não frutificou como esperado — a não ser por uma série de *workshops* —, o que levou à separação dos grupos antes mesmo de uma colaboração mais profunda<sup>2</sup>. Não será objeto do artigo as semelhanças e diferenças entre os grupos teatrais. Antes, o encontro e o desencontro dos grupos nos servem de base para tratarmos de outra relação. A saber, entre as críticas que Herbert

---

<sup>1</sup> Todas as citações dessa mesma obra são traduções nossas.

<sup>2</sup> A separação entre os grupos conta com versões diferentes. De maneira geral, divergências nos projetos de cada grupo — e seus principais expoentes, individualmente — impossibilitaram a colaboração pretendida previamente. Ver KAMINSKI, Leon, 2012.

Marcuse faz ao grupo *Living Theater* e as que Roberto Schwarz faz ao Oficina. Ambos os autores analisam as respectivas propostas teatrais em seus contextos e buscas particulares. Mas, como procuraremos demonstrar, suas análises dialogam em pontos importantes.

## 1 – HERBERT MARCUSE, A *LIVING ART* E O *LIVING THEATER*

Apesar de não dedicar um texto especificamente ao *Living Theater*, Marcuse faz referência ao grupo e ao contexto que o envolvia em mais de uma oportunidade. Sua nota de solidariedade, citada anteriormente, é um exemplo. A nota é feita no texto *Art and Revolution*, publicado pela primeira vez em 1972, quando Marcuse usa o grupo como um “exemplo de propósito autossabotador”, malgrado em sua “tentativa de unir o teatro e a Revolução” (MARCUSE, 2006a, p. 168). O filósofo espera, contudo, que as críticas sejam compreendidas como fraternas, “uma vez que compartilhamos da mesma luta” (MARCUSE, 2006a, p. 168). Tal luta pode ser entendida como aquela travada pelo potencial político da arte, tanto como campo de batalha quanto próprio objeto de disputa. Como o *Living Theater* se colocava diretamente nessa frente, ao filósofo interessava o papel de refletir sobre as estratégias e comentar suas consequências estéticas.

O pressuposto que vai permear a leitura de Marcuse é explicitado logo no primeiro parágrafo do texto *Art and Revolution*:

O esforço radical para sustentar e intensificar o “poder do negativo”, o potencial subversivo da arte, deve sustentar e intensificar o poder alienante da arte: a forma estética, a única em que a força radical da arte se torna comunicável (MARCUSE, 2006a, p. 166).

Quer dizer, para Marcuse era importante sustentar a forma estética enquanto veículo subversivo no processo criativo e artístico. A comunicabilidade da arte, em caráter radicalmente subversivo, só aconteceria através da forma. Como indica Silvio Carneiro, “a forma estética é o princípio normativo pelos quais os materiais da experiência sensível passam a ser dispostos” (CARNEIRO, 2012, p. 178). Em se tratando do pensamento estético de Marcuse, essa disposição material da experiência sensível não deve ser entendida como realização completa, no sentido de uma tradução para a realidade das possibilidades de liberação. Antes, há uma *incompletude*, uma distância que

caracteriza o contato com a arte e que pode ser cultivada — precisamente através da *forma* — para que a relação entre arte e prática permita a comunicabilidade das possibilidades. Para Marcuse, a manutenção dessa lacuna, por assim dizer, entre arte e prática, bem como arte e realidade, é fundamental.

Ao tratar do contexto histórico entre as duas Guerras Mundiais, “onde o protesto parecia ser traduzível diretamente à ação”, Marcuse comenta a proposta de Antonin Artaud e seu “programa para a abolição da arte” (MARCUSE, 2006a, p. 167). Grande inspiração para o *Living Theater*<sup>3</sup>, Artaud teria buscado recuperar uma unidade perdida entre a expressão, ou *gesto*, e a natureza. A arte teria sido responsável por romper com a “poesia natural”, uma camada subjacente à poesia do texto propriamente, que seria mais próxima à “mágica dos primitivos” (MARCUSE, 2006, p. 167). Recuperar essas camadas no fazer artístico, e então também teatral, seria fundamental para a liberação humana. Ou seja, se por um lado Marcuse enfatizava a necessária distância entre arte e realidade, Artaud propunha algo diametralmente oposto, ao apostar justamente no resgate de uma unidade entre a arte e a natureza, ou a própria vida, pode-se dizer.

Para Artaud, a recuperação dessa unidade perdida ao longo da história poderia ser alcançada através do *choque*. Essa seria a responsabilidade do teatro: violenta e fisicamente chocar o espectador e esmigalhar a consciência passiva e acomodada. Nesse sentido, a leitura de Marcuse questiona precisamente o caráter violento desse choque e o pretenso resultado que seria obtido. Em um mundo socialmente organizado já de modo violento, onde choques seriam antes a regra da convivência e não a exceção, tal proposta teatral estaria contribuindo para a denúncia da violência e transformação social ou para reprodução das condições dadas? Marcuse questiona “que linguagem possível, que imagem possível pode esmagar e hipnotizar mentes e corpos que vivem em coexistência pacífica com (e até mesmo lucrando com) genocídio, tortura e veneno?” (MARCUSE, 2006a, p. 168). O “poder do negativo” como sustentação radical do poder subversivo da arte, como citado anteriormente, aqui ganha contornos mais destacados. Em uma sociedade que violenta corpos e mentes, violência sobre a qual baseia a lucratividade de uns poucos ao mesmo tempo em que cria a necessidade de os indivíduos desempenharem apaixonadamente os seus papéis predeterminados, para que a peça corra como planejado... nessa sociedade, violentar os corpos e as mentes como estratégia estética

---

<sup>3</sup> Ver KAMINSKI, Leon, 2012.

teatral de liberação faz sentido? A reflexão de Marcuse e as críticas que faz aos projetos artísticos que se encaixam nessa estratégia têm como pano de fundo a seguinte fórmula, por assim dizer: “A distinção entre uma revolução interna da forma estética e sua destruição, entre a franqueza autêntica e a artificial [contrived] (uma distinção baseada na tensão entre arte e realidade)” (MARCUSE, 2006a, p. 168). Essa tensão está, desde o título, marcadamente desenvolvida em outro texto do autor, *Arte como forma de realidade*.

Logo no início desse texto, Marcuse faz nova referência ao *Living Theater* como exemplo do cenário sobre o qual ele prosseguirá desenvolvendo seu argumento. O autor salienta que bastaria comparar o “teatro ‘clássico’ de Brecht com o Living Theater” para que se testemunhe “não apenas o ataque político, mas também, e principalmente, o ataque artístico à arte em todas as suas formas, à arte como Forma ela mesma” (MARCUSE, 2006b, p. 140). Como visto anteriormente, a Forma pode ser pensada como uma disposição do material sensível. A seguinte passagem nos auxilia a ampliar a compreensão sobre a Forma em Marcuse e como ele a articula. Segundo o autor,

O que constitui a identidade única e duradoura de uma oevre, e o que transforma uma obra em uma obra de arte — essa entidade é a Forma. Em virtude da Forma, e somente da Forma, o conteúdo alcança aquela singularidade que o torna o conteúdo de uma obra de arte particular e de nenhuma outra. A maneira como a história é contada; a estrutura e a seletividade do verso e da prosa; aquilo que não é dito, não representado e ainda assim presente; as inter-relações de linhas, cores e pontos — esses são alguns aspectos da Forma que removem, dissociam, alienam a oevre da realidade dada e a fazem entrar em sua própria realidade: o reino das formas (MARCUSE, 2006b, p. 142).

Portanto, o que vemos é Marcuse apontando para a Forma como a responsável por conceder singularidade a uma obra. Para o autor isso é fundamental, uma vez que a sociedade industrial possibilitou a reprodução — pretensamente — infinita de si mesma e seus desígnios e possibilitou também a reprodutibilidade das obras de arte. Acompanhando Walter Benjamin<sup>4</sup>, Marcuse conclui disso que a singularidade da obra concedida por seu contexto histórico de criação não é mais possível. Em outras palavras,

---

<sup>4</sup> Nas palavras de Marcuse, “Em sua análise magistral desse processo, Walter Benjamin mostrou que há uma coisa que milita contra toda reprodução, a saber, a “aura” da oevre, a situação histórica única na qual a obra de arte é criada, na qual ela fala e que define sua função e seu significado” (MARCUSE, 2006b, p. 141). Apesar de não citar diretamente, podemos concluir que Marcuse se refere ao texto de Benjamin *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

a capacidade social de reproduzir as obras significa a capacidade de retirá-las de seus contextos históricos específicos com os quais dialogavam diretamente. Assim, esse diálogo direto não seria mais um elo, uma conexão ou um fundamento da mediação artística — de sua comunicabilidade, para ficar em termos que citamos do próprio Marcuse<sup>5</sup>. Como vimos, o autor atribuía a possibilidade de a arte ainda transmitir sua força radical justamente à Forma, a qual seria a responsável por comunicar a radicalidade contida na obra. Em outras palavras, digamos que a Forma é o que faz a obra falar. E para Marcuse essa é uma parcela importante do que deve se ocupar o pensamento sobre Arte e o fazer artístico. Assim, que linguagem representa um caminho para a radicalidade se fazer ouvir na fruição da obra? Mais uma vez, estamos diante das possibilidades — e impossibilidades — da arte diante da realidade dada e de como os diferentes projetos artísticos se propõem a lidar com ela. Para Marcuse, o papel exercido pela Forma no afastar-se da realidade na fruição de uma obra não seria um defeito ou algo a ser combatido. Antes, é precisamente o que deve ser mantido no horizonte da criação artística.

Há relação entre a linguagem de um projeto artístico e a realidade. Para pensarmos com Marcuse, digamos que a linguagem atravessa a arte necessariamente. Assim, uma questão fundamental que se impõe seria: o que faz a arte com a linguagem que captura da realidade? Nesse processo, como pode a arte não ser capturada por essa realidade? Como já dito anteriormente, esses questionamentos faziam parte do contexto com que Marcuse dialogava. Inspirados por propostas estéticas como a de Antonin Artaud e pelo momento histórico que parecia abrir mão de mediações formais das obras de arte com os indivíduos que as *consumissem*, projetos de “arte viva”, como o do próprio *Living Theater*, buscavam reduzir ao máximo — e, no limite, destruir — a separação entre arte e vida. No teatro, por exemplo, e especificamente também no *Living Theater*, havia a preocupação basilar de ser repensada a relação entre palco e público, entre atores e atrizes e espectadores. Percebe-se no próprio linguajar a limitação que se colocava como alvo: de um lado, aqueles que atuam; de outro, aqueles que assistem. Se numa concepção tradicional de teatro a separação era total e inquestionável, sem sequer haver tensão entre essas duas esferas — que não aquela própria da experiência estética de contemplação — naquele momento (anos 1960 e 1970, principalmente) alguns artistas elegiam a passividade

---

<sup>5</sup> Ver a primeira citação que utilizamos do autor, página 2 do artigo.

perante a atuação como problema central da arte. Tal incômodo tinha, em muitos casos, origem na situação social análoga: passividade social perante a monopolização do seguimento da “peça” e dos rumos que tomava a sociedade. Marcuse não ignorava a importância dessa percepção. Muito pelo contrário, o autor buscava compreender o movimento histórico contido nas expressões do momento específico e refletir acerca de seus limites. Fazer a crítica, portanto. Fraternal, contudo. Como citado anteriormente, a crítica de Marcuse tampouco pretendia ser tradicional, mas sim uma que se envolvesse e compartilhasse, como o autor mesmo diz, da mesma luta.

Nesse sentido, Marcuse explicita no texto sobre a *Arte como Forma de Realidade* o processo histórico da relação entre arte e sociedade, especificamente o papel da arte nas sociedades de diferentes momentos históricos. Segundo o autor, “desde quando a arte deixou o estágio mágico, desde que deixou de ser ‘prática’, de ser uma ‘técnica’ entre outras, ou seja, desde que se tornou um ramo separado da divisão social do trabalho, ela assumiu uma forma própria, comum a todas as artes” (MARCUSE, 2006b, p. 142). Com isso, a arte teria deixado de ser um utensílio entre outros com um uso entre tantos. Quer dizer, seu valor de uso, portanto, não seria valor de consumo do dia a dia, mas, antes, justamente em outro turno, digamos, um que transcenda a ordem cotidiana dos valores de uso cotidianos. A utilidade da arte seria de outra ordem, uma para “a alma ou a mente” (MARCUSE, 2006b, p. 142), que tanto por isso não corresponde às dinâmicas corriqueiras da vida social e nem tampouco poderia alterá-las de forma significativa. Nessa organização social a arte assumiria função de um *cultured holiday*, umas “férias cultas”, uma pausa: “na igreja, no museu, na sala de concertos, no teatro, diante dos monumentos e ruínas do grande passado. Após o intervalo, a vida real continua: *business as usual*” (MARCUSE, 2006b, p. 142, 143). A leitura que Marcuse propõe da arte como transcendente da ordem cotidiana, relegada a uma pausa entre os negócios, não significa que o autor descarte o potencial radical da arte. Significa, antes, reconhecer a função social da arte na sociedade industrial avançada com vistas a contextualizar as propostas artísticas nessa sociedade.

Nesse sentido é que Marcuse reflete e comenta as propostas artísticas que buscavam se radicalizar politicamente diante da função atribuída socialmente à arte naquele contexto histórico. O autor se coloca como aliado dessa luta, o que fica evidente pela maneira como comenta o passo histórico em direção à “living art”, da arte viva:

Em seu próprio desenvolvimento interno, em sua luta contra suas próprias ilusões, a Arte passa a se unir à luta contra os poderes constituídos, mentais e físicos, à luta contra a dominação e a repressão — em outras palavras, a Arte, em virtude de sua própria dinâmica interna, deve se tornar uma força política. Ela se recusa a ser para o museu ou mausoléu, para as exposições de uma aristocracia que não existe mais, para as férias da alma e a elevação das massas — ela quer ser real. Hoje, a arte entra nas forças da rebelião somente à medida em que for dessublimada: uma Forma viva que dá palavra e imagem e som ao Inominável, à mentira e à sua denúncia, ao horror e à liberação dele, ao corpo e à sua sensibilidade como fonte e sede de toda “estética”, como sede da alma e de sua cultura, como a primeira “percepção” dos espíritos, Geist (MARCUSE, 2006b, p. 145).

A questão que buscamos ressaltar é que há discordâncias de Marcuse em *como* buscar e alcançar a radicalidade política da arte. Isso também fica evidente na passagem acima citada. Quando o autor ressalta que a arte “deve se tornar uma *força política*”, ele ao mesmo tempo afirma que assim o seria “em virtude de sua própria dinâmica interna”. Quer dizer, a necessidade da arte de se tornar política emana da própria arte — “dinâmica interna” expressada também enquanto processo histórico, deve-se dizer<sup>6</sup>. Mais à frente na passagem, Marcuse também reconhece a característica “living”, viva, com que a arte potencializa a capacidade de nomear o Inominável<sup>7</sup>. Mas, ao mesmo tempo, mantém tal característica como uma da *Forma*, uma *Forma* viva. Ou seja, a ênfase recai na Forma como veículo de expressão da necessidade *interna* da arte em tornar-se força política. Ainda, justamente *por ser* Forma é que a necessidade da arte em tornar-se política é interna. O mesmo vale para o inverso: por ser *interna* a necessidade, é que força política é *Forma*. Assim, fica posta a maior questão de Marcuse às propostas de “Living Art” e, portanto, também ao *Living Theater*:

Arte Viva, antiarte em toda a sua variedade — seu objetivo é autossabotador? Todos esses esforços frenéticos para produzir a ausência da Forma, para substituir o real pelo objeto estético, para ridicularizar a si mesmo e ao cliente burguês — não são eles atividades de frustração que já fazem parte da indústria cultural e da cultura do museu? Acredito que o objetivo do “novo ato” é autossabotador porque ele mantém, e tem que manter mesmo que minimamente, a Forma da Arte como diferente da não-arte, e é a própria Forma

---

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: “O reino das formas: é uma realidade *histórica*, uma seqüência irreversível de estilos, temas, técnicas, regras — cada um inseparavelmente relacionado à sua sociedade e repetível apenas como imitação.” Tradução própria. MARCUSE, Herbert. *Art as Form of Reality*. IN: Herbert Marcuse, *Art and Liberation*, 2006, Editado por Douglas Kellner, p. 142.

<sup>7</sup> Essa passagem remete diretamente à conclusão de *O Homem Unidimensional*, onde Marcuse afirma a possibilidade de o “*escritor e o artista* a chamar o homem e as coisas por seus nomes — nomear o que de outra forma é inominável” (MARCUSE, 1991, p. 247, trad. nossa).



da Arte que frustra a intenção de reduzir ou até mesmo anular essa diferença, de tornar a Arte “real”, “viva” (MARCUSE, 2006b, p. 145).

Diante disso, então, Marcuse aposta nas propostas artísticas que buscam, através da Forma, encontrar a palavra ou a imagem que seja capaz de compreender a realidade artisticamente e negá-la. Segundo o autor, alguns exemplos disso, em diferentes meios de expressão artística, seriam: Picasso, Kafka, Beckett e Stockhauser, entre alguns outros nomes. Estes “invalidam a noção do ‘fim da arte’” (MARCUSE, 2006b, p. 146).

Em comparação com estas propostas estéticas que manteriam a Forma como veículo de sua expressão, nos interessa ressaltar a referência mais direta que Marcuse faz ao *Living Theater* e àquelas expressões artísticas que *inutilmente* teriam em seu horizonte a criação através da ausência da Forma. O autor insiste que, nos projetos da “*living art*”, e especialmente o “*living theater*” a “Forma do estranhamento” seria deixada de lado. Assim, apesar de a pretensão ser a de radicalidade e politização do processo de participação na criação, ocorreria, antes, o contrário.

[...] ao eliminar a distância entre os atores, o público, e o ‘externo’, ela estabelece uma familiaridade e identificação com os atores e sua mensagem que rapidamente leva a negação, a rebelião ao universo cotidiano — como um elemento aprazível e compreensível deste universo. A participação do público é espúria e resultado de acordos prévios. A mudança de consciência e comportamento é ela mesma parte da peça — ilusão é reforçada mais do que destruída (MARCUSE, 2006b, p. 146).

Para Marcuse, a Arte como Realidade apenas seria possível em uma sociedade fundada completamente sobre outras bases de organização social que não as do capitalismo. Pode-se dizer que Marcuse compartilhava da visão de uma realidade esteticamente transformada como possibilidade política; porém, e isso é fundamental, essa possibilidade estaria posta socialmente — em termos de condições técnicas, inclusive — como *horizonte* da transformação, não imediatamente presente. A fusão entre estética e realidade, inclusive, é apontada por Marcuse como resultado do processo social do avanço da sociedade capitalista industrial avançada. Uma imagem do homem

unidimensional<sup>8</sup> e, assim como na citação acima, “resultado de acordos prévios” como “parte da peça”.

É notório como a dinâmica presente nas peças do *Living Theater* e questionada por Marcuse, de uma peça previamente ensaiada e “acordada”, mas apresentada como improviso criado coletivamente entre atores e público, pode remeter a dinâmicas presentes em apresentações do grupo Oficina. Ao analisar uma das mais importantes peças já encenadas pelo grupo, o Rei da Vela, em 1967, Bruna Della Torre Lima comenta uma novidade estética da ocasião. Segundo Lima, ali

o palco não existe. As cenas ocorrem em lugares diversos, por vezes, ao mesmo tempo e cabe ao espectador seguir o movimento da encenação, conforme ela muda de lugar. Atores e plateia permanecem misturados, numa tentativa de abolir a dualidade palco ativo / plateia passiva. O que é digno de nota é que a autoridade, todavia, não desaparece. A figura do encenador e diretor está lá para dizer, ao vivo e a todos, como proceder, um pouco como faz um maestro diante de sua orquestra (LIMA, 2012, p. 179. Grifos nossos).

O que chama atenção na passagem é a semelhança com o que foi dito sobre a *living art* e o *Living Theater* a partir da leitura de Herbert Marcuse, especialmente sobre a recusa da distância entre palco e público. Nesse sentido é que, a seguir, passamos a comentar a leitura que Roberto Schwarz faz do Teatro Oficina em seu texto “Cultura e Política, 1964-1969”.

## 2 – ROBERTO SCHWARZ E O TEATRO OFICINA

Roberto Schwarz escreve “Cultura e Política, 1964-1969” entre os anos de 1969 e 1970, como o próprio autor afirma em uma nota introdutória de 1978. O texto “tinha menos intenção de ciência que de reter e explicar uma experiência feita, entre pessoal e de geração, do momento histórico” (SCHWARZ, 2008, p. 70). Este momento histórico a que Schwarz faz referência configura o período dos anos seguintes ao golpe militar de 1964, no Brasil. Portanto, período em que o país se viu mergulhado em um regime ditatorial. Nesse contexto político é que, em 1971, o grupo de Teatro *Living Theater* é

---

<sup>8</sup> Ver conclusão de *O homem Unidimensional*. Especificamente, página 248 quando o autor comenta o contexto e organização sociais de uma “obscena fusão da estética com a realidade”, onde os “domínios antes antagonistas fundem-se sob bases técnicas e políticas — magia e ciência, vida e morte, alegria e miséria” (MARCUSE, 1991, p. 248, trad. nossa).

preso e, também, é nesse sentido que Marcuse se posiciona solidariamente ao grupo e em oposição em governo fascista de então. A prisão do *Living* no Brasil sem dúvida contribuiu para que Marcuse enfatizasse que suas críticas seriam fraternas, posto que compartilhavam de uma mesma luta política. Schwarz também registra como aqui no Brasil a questão da censura cultural e as prisões estava na ordem do dia. Segundo o autor, em um debate público do período, poetas acusavam um ao “outro de não ter um verso capaz de levá-lo à cadeia. Esta procuração revolucionária que a cultura passava a si mesma e sustentou por algum tempo não ia naturalmente sem contradições. Algumas podem ser vistas na evolução teatral do período” (SCHWARZ, 2008, p. 95). Vemos que a prisão dava certa legitimidade política à expressão cultural que se pretendia revolucionária. Ainda que por “procuração”, como afirma Schwarz. As contradições com que esse processo se desenvolveu são olhadas por Schwarz, entre outros prismas, através do teatro. Especialmente, nos interessa comentar suas impressões das peças exibidas pelo Teatro Oficina.

De maneira análoga a Marcuse, Schwarz comenta as expressões teatrais da época com as quais compartilhava o mesmo espectro político. Mas também o fazia criticamente. Seu objetivo era apontar os limites daqueles que foram os principais projetos artísticos teatrais do período pós-golpe militar de 1964, contrários ao regime que se impôs naqueles anos. Schwarz comenta dois grupos: o Teatro de Arena, sob direção de Augusto Boal, e o Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Do primeiro, o autor começa por comentar duas peças: “Opinião”, show musical que foi montado por Boal no Rio de Janeiro, e também “Liberdade, liberdade”, apresentação de textos libertários, da antiguidade à modernidade. Em ambos os casos, havia, segundo Schwarz, “um tom quase cívico, de conclamação e encorajamento”, apesar do qual “era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia. (2008, p. 95)”. Bem entendido, mal-estar causado pelo contexto histórico que circunscrevia o Brasil no período, e pela resposta cultural ali apresentada. Como projetar coragem e clamor à resistência logo após a derrota? “Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação?” (SCHWARZ, 2008, p. 96). A ausência de uma resposta política à altura das perguntas que o momento impunha viria a impor também um “limite estético do Teatro de Arena” (SCHWARZ, 2008, p. 96). Mas interessa notar também que, segundo ressalta o crítico, importantes transformações ocorreram na busca por possíveis respostas.

A principal destas mudanças seria a transformação do “lugar social do palco” (SCHWARZ, 2008, p. 96). Num cenário em que o movimento estudantil passava a encontrar cada vez mais protagonismo político e cultural, os teatros passaram a ser cada vez mais frequentados por esses grupos. Isso significava, segundo Schwarz, que se ampliava “o fundo comum de cultura entre palco e espectadores” (SCHWARZ, 2008, p. 96). Quer dizer, as referências que o teatro utilizava na montagem de suas peças e shows de maneira geral, eram referências cada vez mais compartilhadas, já de antemão, com o público. Nesse sentido, “o teatro estava próximo dos estudantes; não havia abismo de idade, modo de viver ou formação que os separasse” (SCHWARZ, 2008, p. 96), e, assim, era possível que a obra entrasse “em acordo com o seu público; poderia diverti-lo e educá-lo, em lugar de desmenti-lo todo o tempo” (SCHWARZ, 2008 p. 97). Ainda assim, não desmentir o público era também uma admissão dos limites que compartilhavam todos ali, palco e público, diante do projeto político que atropelava possibilidades sociais libertárias. Quer dizer, como Schwarz afirma sobre um terceiro espetáculo do Arena, “Zumbi repetia a tautologia de *Opinião*: a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito” (2008, p. 98). Há nos comentários do crítico o tom de frustração com a resposta dada às perguntas políticas anteriormente elencadas. A leitura que faz o crítico pode ser condensada pela seguinte passagem:

o vago de tal perspectiva pesa sobre a linguagem, cênica e verbal, que resulta sem nervo político, orientada pela reação imediata e humanitária (não política portanto) diante do sofrimento. Onde Boal brinca de esconde-esconde, há política; onde faz política, há exortação. O resultado artístico do primeiro movimento é bom, o do segundo é ruim. Sua expressão formal acabada, esta dualidade vai encontrá-la no trabalho seguinte do Arena, o *Tiradentes*. Teorizando a respeito, Boal observava que o teatro hoje tanto deve criticar como entusiasmar. Em consequência, opera com o distanciamento e a identificação, com Brecht e Stanislavski (SCHWARZ, 2008, 99).

Portanto, vemos que, na leitura que Schwarz fez do período, há uma dualidade fundamental nas peças montadas e apresentadas no período pelo teatro de Arena e concebidas por Augusto Boal, e que vai encontrar forma acabada em “*Tiradentes*”<sup>9</sup>. Chama atenção a relação de distanciamento e identificação como consequência da necessidade que se impunha ao teatro naquele momento. A saber, criticar e entusiasmar. Fica evidente, nesse sentido, como a expressão artística estava marcada pelo momento

---

<sup>9</sup> Sobre a peça, ver a sinopse em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-tiradentes/>>. Acesso em 15 de Fev. de 2024.

histórico e como isso colocava demandas ao processo criativo. Tal qual Marcuse, vemos com Schwarz que o importante era ressaltar os limites encontrados no determinado contexto histórico e social. Schwarz resume essa relação entre a arte e o movimento histórico da seguinte maneira: “a experiência social empurra o artista para as formulações mais radicais e justas, que se tornam por assim dizer obrigatórias, sem que daí venha, como a honra ao mérito, a primazia qualitativa” (2008, p. 101). Ou seja, buscar respostas às questões e demandas que o momento histórico — entendido amplamente, em sua complexidade social, econômica e, portanto, política — não garantiria qualidade estética à obra, ainda que mais justas e radicais. Dito de outro modo, situar-se politicamente em determinado contexto não é sinônimo de tradução estética valorosa. Mas — e isso é fundamental para Schwarz e para sua crítica ao Teatro Oficina — não procurar, sequer, maior radicalidade ou justiça na forma de expressão e como resposta política à altura dos desafios impostos pelo contexto “conduz à banalização” (SCHWARZ, 2008, p. 101).

Schwarz inicia seus comentários ao Teatro Oficina da seguinte maneira: “Também à esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa” (SCHWARZ, 2008, p. 101). As ambiguidades presentes nos espetáculos do Oficina, segundo a leitura de Schwarz, seriam fortemente marcadas pela brutalização e violência na relação entre palco e público. O choque — assim como no caso do teatro proposto por Artaud, influência do *Living Theater* e comentado por Marcuse, como discutido anteriormente — seria um instrumento cênico central para o Oficina. Segundo Schwarz, a centralidade do choque nos espetáculos montados na época pelo Oficina seria justificada por José Celso como uma necessidade diante do contexto histórico.<sup>10</sup> A leitura do contexto, como o crítico a resume, seria a seguinte: “se em 1964 a pequena burguesia ficou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e estético. É preciso massacrá-la” (SCHWARZ, 2008, p. 101). Ora, como já dito, essa leitura sobre a necessidade do choque na relação teatral entre palco e platéia lembra bastante a proposta de Artaud. Que se encontre influência do teatrólogo francês em peças encenadas naquela época, talvez pouco surpreenda. Mas o que nos interessa notar é a análise que faz Schwarz, de um ponto de vista social, do resultado desse processo artístico.

---

<sup>10</sup> Ver a nota de rodapé \*\* no texto de Schwarz, página 101, onde o autor cita uma entrevista de José Celso na revista *Partisans*.

Como afirma o crítico, se, por um lado, é preciso massacrar a plateia, por outro, a plateia “gosta de ser massacrada ou ver massacrar, e assegura ao Oficina o mais notável êxito comercial. É o problema deste teatro” (SCHWARZ, 2008, p. 102). Ora, este ponto em muito se assemelha com as questões colocadas por Marcuse à proposta de Artaud de choque e violência para com a platéia. E aqui as preocupações de ambos os autores à época se encontram: tanto Marcuse quanto Schwarz veem (o primeiro, em Artaud e *Living Theater*, o segundo no Teatro Oficina) um equívoco estético e político oriundo de uma determinada leitura da realidade social, que atravessa as expressões artísticas e tem consequências políticas contraditórias. Em um cenário em que a plateia gosta não só de ser massacrada como de assistir ao massacre de um outro, o que produz um espetáculo ao entregar precisamente o massacre, o choque e a violência como princípio não só de sua criação, mas também de sua relação com seu público? No caso do *Living Theater*, em que o alvo “é a sensibilidade do público, [...] um público que entra no jogo, que sente na pele fazer parte da peça” (CARNEIRO, 2012, p. 177) e no de Artaud, em que se deve “*chocar*, cruelmente chocar e *estilhaçar* a consciência e o inconsciente complacente” (MARCUSE, 2006, p. 167), digamos, com Marcuse, que “eles não quebram a opressiva familiaridade com a destruição; eles a reproduzem” (MARCUSE, 2006, p. 167). No caso do Teatro Oficina, digamos, agora com Schwarz, que havia a identificação da plateia “com o agressor” (SCHWARZ, 2008, p. 102).

É interessante notar também a contextualização que Schwarz faz da plateia específica do teatro da época. Como já foi mencionado anteriormente, estudantes passavam a ocupar posição de movimento político importante na contestação do regime militar brasileiro. Ao mesmo tempo, e relacionado a isso, eram os maiores frequentadores dos espaços culturais onde se identificavam politicamente. E esse novo lugar que ocupava o movimento estudantil não passou despercebido na época. Schwarz registra que muito se discutiu o significado do movimento como novo ator político. E havia posições diferentes, leituras que apontavam para a importância de pensar os estudantes a partir de sua origem de classe — pequeno-burguesa — ou atores políticos com interesses que se desconectassem daqueles de sua classe e se radicalizassem. Posto que os estudantes e o movimento estudantil na época passavam a ser também frequentadores mais assíduos dos teatros à esquerda, a adoção de uma perspectiva ou de outra na leitura sobre a posição política dos estudantes impactava diretamente na forma como os grupos teatrais montariam seus espetáculos. Segundo Schwarz, o Arena, por exemplo, teria respondido

a essa situação afirmando os interesses mais radicais do movimento estudantil, para além de sua origem social pequeno-burguesa. Já o Oficina teria sido expressão artística da leitura que tratava dos estudantes como parte da pequena-burguesia e, portanto, alvo do choque em seus espetáculos. Ou seja, na prática o espetáculo pensado nesse prisma pelo Oficina “põe sinal negativo diante da platéia em bloco, sem distinções. Paradoxalmente, o seu êxito entre os estudantes, em especial entre aqueles a que o resíduo populista do Arena irritava, foi muito grande” (SCHWARZ, 2008, p. 102).

Não admira que Schwarz conclua, então, que esses estudantes não sentissem empatia com a plateia diante da violência a que estava submetida durante o espetáculo, mas com o agressor. Fica mais evidente o mecanismo social específico ao momento que fazia com que a plateia sentisse prazer, ao mesmo tempo, no massacre de si e do outro. Quer dizer, havia disputas e contradições internas à plateia, dinâmicas sociais que encontravam expressão e legitimidade cultural ao receber, do palco, uma aprovação, ainda que mediante choque e agressividade. Esse conjunto de elementos faz com que, de certa maneira, a resposta do Oficina ao contexto histórico tenha sido mais radical do que a do Arena, por exemplo, como afirma Schwarz. Porém, isso não significou que a resposta tenha sido *política*. Quer dizer, toda a agressividade expressada no palco e direcionada à plateia — que se regozijava em recebê-la ou projetá-la no outro — era radical, mas limitada à moralidade. E, especificamente, se limitava à moralidade burguesa. Assim, afirma Schwarz, “o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes” (SCHWARZ, 2008, p. 103).

Ademais, o choque não se limitava a uma esfera subjetiva na relação com a plateia. Também o ataque era direcionado ao corpo dos espectadores. Os corpos, aliás, são importantes elementos na relação de identificação entre palco e plateia, atores e espectadores, que estava posta no espetáculo do Oficina. Como afirma Schwarz, ao tocar fisicamente “o espectador, os atores não desrespeitam somente a linha entre palco e platéia, como também a distância física que é de regra entre estranhos, e sem a qual não subsiste a nossa noção de individualidade” (SCHWARZ, 2008, p. 104). O potencial transgressor e subversivo de uma dinâmica assim também parece ambíguo. Em uma sociedade na qual os corpos próprios são como formas elementares de propriedade privada de um outro, já sempre expropriada na relação de trabalho — a liberdade de vender sua força de trabalho —, transgredir o espaço corpóreo dos indivíduos em um

espaço cultural não estaria mais reproduzindo uma lógica cotidiana da divisão social do trabalho do que instigando uma crítica a esta? Nos vemos diante de situação análoga a que Marcuse critica no *living art* e no *Living Theater*, a saber, a aposta artística da redução, tanto quanto possível, do espaço entre Arte e Realidade, como veículo crítico e culturalmente revolucionário. Tal aposta, como já visto, apoia-se na leitura de que seria possível conceber o fazer artístico abrindo mão da Forma. Quer dizer, à situação artística e estética que busca na Forma o seu distanciamento da Realidade, e também sua potencialidade crítica, tais propostas responderiam com o contrário: o achatamento da lacuna entre a arte e a vida cotidiana. Para Marcuse, isso se basearia na falsa premissa da possibilidade de eliminar a Forma e na falsa conclusão de que isso criticaria a divisão social do trabalho, quando na verdade a reproduziria.

Voltando para o texto de Roberto Schwarz, sobre a transgressão física nos espetáculos do Oficina, o autor a problematiza nos seguintes termos:

A colossal excitação e o mal-estar que se apossam da sala vêm, aqui, do risco de generalização: e se todos se tocassem? [...] Por sua lógica, a qual vem sendo desenvolvida, ao que parece, pelo Living Theater, estes experimentos seriam libertários, e fazem parte de um movimento novo, em que imaginação e prática, iniciativa artística e reação do público estão consteladas de maneira também nova. No Oficina, contudo, são usados como insulto. O espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. Se acaso não ficar intimidado e tocar uma atriz, por sua vez, causa desarranjo na cena, que não está preparada para isto. Ao que pude observar, passa-se o seguinte: parte da platéia identifica-se ao agressor, às expensas do agredido (SCHWARZ, 2008, p. 104).

Ao colocar no ar a possibilidade de todos se tocarem, Schwarz reconhece o potencial transgressor criado pela dinâmica cênica do espetáculo. Contudo, a potencialidade é em si mesma frustrada. Assim como Marcuse aponta para o *Living Theater*, essa potencialidade é autossabotada já de saída pelo fato de que a possibilidade não está realmente colocada na relação. O princípio que move a relação entre o palco e sua plateia é o de que os atores vão invadir os espaços dos espectadores, nunca o contrário. Portanto, neste “jogo, em que a última palavra é sempre do palco” (SCHWARZ, 2008, p. 104), o resultado já está dado desde o início. Fruto — aqui, como no caso do *Living Theater* no comentário de Marcuse — de arranjos prévios. Schwarz cita, inclusive, diretamente o *Living Theater* na passagem acima. Ao grupo o crítico ainda deixa aberta a possibilidade, “ao que parece”, de serem “libertários” aqueles experimentos, em contraposição aos “insultos” do Oficina. Mas, como pode-se perceber, a partir do que já



foi discutido através da análise de Marcuse, não seria exagero dizer que Schwarz também faria afirmações análogas caso se debruçasse nas peças do *Living*. Enfim, voltando ao Oficina, o arranjo da agressividade e choque está feito, foi ensaiado, tem um alvo previamente determinado. E, na leitura apresentada por Schwarz, esse alvo é prontamente comprado, por assim dizer, por parte da plateia.

O que percebemos a partir da análise de Roberto Schwarz sobre os espetáculos do Teatro Oficina da segunda metade dos anos 1960 é que, na estratégia do choque e da violência, “autorizada pela moda cênica internacional” (SCHWARZ, 2008, p. 103), a possibilidade libertária e a radicalização política se perdem no processo. Melhor seria dizer, inclusive, que se perdem as intenções libertárias e políticas, uma vez que, seguindo o argumento do crítico, as possibilidades estavam já determinadas desde o princípio. Tal determinação deságua em divisões criadas dentre a plateia, que responde aos ataques vindos do palco para atacar de volta... outros da plateia. A competição está posta, os ganhadores serão aqueles que sobreviverem na identificação com o “agressor coletivo” (SCHWARZ, 2008, p. 105). Uma sobrevida derrotada desde sempre, portanto. Por fim, como resume Schwarz (SCHWARZ, 2008, p. 105), “a distância entre palco e platéia está franqueada, mas numa só direção. Esta desigualdade [...] não mais corresponde a qualquer prestígio absoluto de teatro e cultura, nem por outro lado a uma relação propriamente política”.

## CONCLUSÃO

O *Living Theater* e o Teatro Oficina, apesar de terem se frustrado no projeto de trabalharem juntos no início da década de 1970, compartilharam inegavelmente de um contexto histórico-cultural em que diversos princípios estéticos circularam entre os grupos e suas criações e montagens cênicas. Destacamos ao longo do texto o choque com o público, por exemplo, e os desdobramentos estéticos na relação com a plateia e seus resultados políticos. O artigo não se focou em evidenciar as semelhanças e divergências entre o Oficina e o *Living*, especificamente. Apesar disso, buscou-se explicitar suficientemente algumas questões fundamentais de suas propostas e seus espetáculos da época em que ambos os comentadores, Marcuse e Schwarz, se concentraram. Por sua vez, a leitura que nos apresentam Roberto Schwarz e Herbert Marcuse — o primeiro do Teatro

Oficina e o segundo do *Living Theater* — foi, esta sim, a nossa preocupação principal durante o artigo.

Como os autores não se dedicam especificamente ao mesmo objeto de análise, procuramos evidenciar o argumento de cada um e apresentá-los por si mesmos, conservando uma distância, por assim dizer, entre os respectivos palcos e plateias. Ao longo da segunda parte, já evidenciado até certo ponto o argumento de Schwarz, foi possível indicar alguns encontros entre as leituras apresentadas por ambos. Os principais pontos de encontro entre Schwarz e Marcuse dizem respeito ao que tiveram a dizer também sobre as principais características dos grupos teatrais à época. A saber, suas propostas de transformação do espaço em que ocorriam as peças, em especial no que se refere à relação entre o palco e o público. Ambas as propostas aderiam naquele momento a estratégias de abolição da distância entre os atores e espectadores, com intenção de radicalizar politicamente suas montagens e apresentações. Por sua vez, ambos os autores apontam, cada um a seu objeto estético, limites muito semelhantes: a identificação provocada é identificação com o agressor, criada em um jogo de possibilidades desde o início já determinadas unilateralmente e atravessada por um universo social análogo. Tal Universo social seria, inclusive e por isso mesmo, reproduzido nas peças e espetáculos teatrais a despeito de quão revolucionárias ou radicais pretendessem as intenções dos artistas.

À guisa de conclusão, ressaltamos que a partir do olhar mais detalhado das análises que Marcuse e Schwarz nos oferecem, respectivamente, sobre a *living art* e o *Living Theater* e o Teatro Oficina, pudemos perceber pontos em que as obras desses autores, comumente não relacionados na tradição crítica brasileira, podem se encontrar. O artigo pretende, nesse sentido, contribuir para enriquecer a fortuna crítica de ambos autores. Pois, como procuramos demonstrar ao longo do texto, há ganhos conceituais em revisitar certas relações e trabalhar suas possibilidades, ainda que a tradição esteja, em grande medida, consolidada em sentido distinto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CARNEIRO, S. R. G. *Performance principle e Performance art: Herbert Marcuse e a normatividade do sensível*. In: KANGUSSU, Imaculada; VIEIRA, Cíntia (orgs.). **CD-Rom do Congresso Internacional: Fantasia & Crítica**. Belo Horizonte: ABRE, 2012.

KAMINSKI, Leon. **Por entre a neblina: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta**. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2012.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. 2012. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi:10.11606/D.8.2012.tde-11032013-122116. Acesso em: 2024-01-12.

MARCUSE, Herbert. *Art and Revolution*. In: MARCUSE, Herbert. **Art and Liberation**. Organizado por Douglas Kellner. Londres. Nova Iorque: Routledge, 2006a. p. 166-177.

\_\_\_\_\_. *Art as Form of Reality*. In MARCUSE, Herbert. **Art and Liberation**. Organizado por Douglas Kellner. Londres. Nova Iorque: Routledge. 2006b, p. 140-148.

\_\_\_\_\_. **One-dimensional man**. Boston: Beacon Press, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: **Roberto Schwarz, O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.