

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Geruza Silva

**Espiritualidade e Contracultura:** reflexões sobre a vida e as obras de Fauzi Arap

Florianópolis

2021

Geruza Silva

**Espiritualidade e Contracultura:** reflexões sobre a vida e as obras de Fauzi Arap

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientadora: Prof. Dra. Renata Palandri Sigolo.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Geruza  
Espiritualidade e Contracultura : reflexões sobre a  
vida e as obras de Fauzi Arap / Geruza Silva ;  
orientadora, Renata Palandri Sigolo, 2021.  
64 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,  
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. Contracultura. 3. Teatro. 4.  
Espiritualidade. 5. Fauzi Arap. I. Palandri Sigolo, Renata  
. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em  
História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos catorze dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e dois, às dez horas, por videoconferência, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora Renata Palandri Sigolo, Orientadora e Presidente, pelo Professor Alex Degan, Titular da Banca, e pela Professora Daniela Queirós Campos, Suplente, designados pela Portaria nº 05/2022/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirmos o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica Geruza Silva, subordinado ao título: **“Espiritualidade e Contracultura: reflexões sobre a vida e as obras de Fauzi Arap”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora Renata Palandri Sigolo, a nota final 9,5, do Professor Alex Degan, a nota final 9,5, e da Professora Daniela Queirós Campos, a nota final 9,5; sendo aprovada com a nota final 9,5. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia vinte e um de março de dois mil e vinte e dois. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 14 de março de 2022.


Banca Examinadora:

Prof.a Renata Palandri Sigolo


Prof. Alex Degan

Prof.a Daniela Queirós Campos

Candidata Geruza Silva

 Documento assinado digitalmente  
Renata Palandri Sigolo  
Data: 17/03/2022 16:22:07-0300  
CPF: 659.543.139-67  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

 Documento assinado digitalmente  
Alex Degan  
Data: 14/03/2022 13:31:26-0300  
CPF: 265.404.488-37  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

 Documento assinado digitalmente  
DANIELA QUEIROZ CAMPOS  
Data: 14/03/2022 14:03:49-0300  
CPF: 655.952.119-70  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

 Documento assinado digitalmente  
Geruza Silva  
Data: 16/03/2022 10:54:21-0300  
CPF: 067.790.439-82  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que a acadêmica **Geruza Silva** entregou a versão final de seu TCC cujo título é **“Espiritualidade e Contracultura: reflexões sobre a vida e as obras de Fauzi Arapi”**, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 23 de março de 2022.



Documento assinado digitalmente  
Renata Palandri Sigolo  
Data: 23/03/2022 08:28:28 -0300  
CPF: 659.543.199-87  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Orientadora

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1. CAPÍTULO 1: O TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS DE 1970.....</b>	<b>13</b>
1.1 Arte e repressão.....	15
1.2 Cena teatral.....	18
<b>1.2.1 Teatro Arena.....</b>	<b>20</b>
<b>1.2.2 Teatro Oficina.....</b>	<b>21</b>
<b>1.2.3 Teatro Experimental.....</b>	<b>24</b>
1.3 Fauzi Arap e sua relação com o mundo das artes .....	26
<b>2. CAPÍTULO 2: O MOVIMENTO DE CONTRACULTURA.....</b>	<b>31</b>
2.1 Contracultura no Brasil.....	34
2.2 Psicoativos.....	36
2.3 Espiritualidade.....	37
<b>2.3.1 Nova Era.....</b>	<b>38</b>
<b>3. CAPÍTULO 3: AS PEÇAS TEATRAIS DE FAUZI ARAP.....</b>	<b>41</b>
3.1 <i>Pano de Boca</i> .....	41
3.2 <i>Um Ponto de Luz</i> .....	47
3.3 <i>O Amor do Não</i> .....	52
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>57</b>
<b>5. FONTES.....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>61</b>

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que me proporcionou conhecer pessoas maravilhosas e entrar em contato saberes e experiências significativas na minha vida. Agradeço à Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE) pela bolsa permanência que recebi na maior parte do período de graduação e que me ajudou a permanecer e a poder me dedicar quase que exclusivamente a universidade. Agradecimento ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) que participei por dois anos e me possibilitou perceber as potencialidades do ensino de História e a necessidade de reflexão crítica entre o passado e o presente.

Agradeço ao Departamento de História, principalmente, aos professores que marcaram a minha trajetória acadêmica, Mônica Martins, Beatriz Mamigonian, Joana Borges, Joana Pedro, Carolina Puerto, Cristiane Ker de Melo, Vera Torres, Flávia Varella, Waldomiro Silva Jr., Rodrigo Bonaldo, Fernando Cândido e Henrique Pereira Oliveira.

Agradecimento especial, a Renata Palandri Sigolo, minha orientadora querida, sempre muito paciente comigo.

Também quero agradecer aos colegas de curso pela amizade e pelas conversas, Maria Eduarda Flores, Sara Marcelino, Suellen C. S. Bento, Marcelo de Mello e Horrana Rodrigues.

Agradecimentos a minha mãe, Leoni Terezinha Martins Silva, que eu amo muito.

Agradeço ao meu irmão, Josué Silva, por torcer por mim.

Quero agradecer à Manuela Diamico, por ter me inspirado a entrar na universidade.

Agradecimentos a Mariana Laurindo, que esteve comigo nesta trajetória.

*“Eu desejava uma transformação interior,  
radical, e que integrasse em meu cotidiano as  
percepções mais esplendorosas que eu já tivera  
em minha vida”  
(ARAP, 1998)*



## RESUMO

A Contracultura foi um movimento que se propôs romper com os padrões, sejam eles, culturais, estéticos ou políticos. A pesquisa aborda o movimento, a sua manifestação no Brasil e a espiritualidade experienciada pelos seus adeptos. Para refletir sobre a Contracultura no país, foi analisada a vida e as obras de Fauzi Arap. A pesquisa buscou compreender como a busca espiritual no contexto da Contracultura foi experienciada por Fauzi Arap e retratada nas suas obras. Foram escolhidas quatro obras, a sua autobiografia *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*; e as peças teatrais *Pano de Boca*; *Um Ponto de Luz*; e *O Amor do Não*. Objetivamos na pesquisa analisar a historicidade das obras e como a contracultura se manifestou no Brasil; perceber como Arap construiu as suas memórias do período 20 anos depois com a escrita de sua autobiografia; e refletir sobre a influência da Alta modernidade para o surgimento de novas religiosidades pós-tradicionais. Como metodologia, procuramos analisar as obras segundo Rosângela Patriota. As peças foram relevantes para compreendermos a influência da Contracultura na dramaturgia nacional e refletir sobre o teatro experimental e os temas abordados. Arap empreendeu nos anos de 1960 e 1970 uma “busca interior” através do uso de substâncias psicoativas, especialmente o LSD, experiência descrita em sua autobiografia. Procurou-se compreender como a busca espiritual na Contracultura foi experienciada por Fauzi Arap e retratada em suas obras, espiritualidade que ficou conhecido como Nova Era.

**Palavras-chave:** CONTRACULTURA; TEATRO; ESPIRITUALIDADE; FAUZI ARAP



## ABSTRACT

Counterculture was a movement that proposed to break with patterns, whether cultural, aesthetic or political. The research addresses the movement, its manifestation in Brazil and the spirituality experienced by its adherents. To reflect on the Counterculture in the country, the life and works of Fauzi Arap were analyzed. The research sought to understand how the spiritual quest in the context of the Counterculture was experienced by Fauzi Arap and portrayed in his works. Four works were chosen, his autobiography *Mare Nostrum: dreams, travels and other paths*; and the plays *Pano de Boca: Um Ponto de Luz*; and *O Amor do Não*. The aim of this research is to analyze the historicity of the works and how the counterculture manifested itself in Brazil; understand how Arap built his memories of the period 20 years later with the writing of his autobiography; and to reflect on the influence of High modernity for the emergence of new post-traditional religiosities. As a methodology, we tried to analyze the works according to Rosângela Patriota. The plays were relevant to understanding the influence of the Counterculture on national dramaturgy and reflect on experimental theater and the topics covered. Arap undertook in the 1960s and 1970s an “inner quest” through the use of psychoactive substances, especially LSD, an experience described in his autobiography. We sought to understand how the spiritual quest in the Counterculture was experienced by Fauzi Arap and portrayed in his works, a spirituality that became known as New Age.

**Keywords:** COUNTERCULTURE; THEATER; SPIRITUALITY; FAUZI ARAP

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto com o elenco, Fauzi Arap e Clarice Lispector.....	27
Figura 2 – Cartaz do espetáculo Pano de Boca, com esfinge desenhada por Flávio Império....	43
Figura 3 – Pedro, Marco e Tarso em cena.....	46
Figura 4 – Foto de divulgação da peça Um Ponto de Luz.....	50
Figura 5 – Chico e Martim em O Amor do Não.....	54

## INTRODUÇÃO

A contracultura que surgiu nos anos de 1960, foi um movimento de contestação da ordem, dos valores, das instituições e da sociedade tecnocrática<sup>1</sup> (ROSZAK, 1972). A recusa ao modo de pensar e agir no mundo baseado na ideia de progresso foi experienciada por diversas pessoas, mas, especialmente, parte da juventude, que se recusava a viver em um mundo capitalista, opressivo e hierárquico. A descrença nas possibilidades de revolução pela esquerda tradicional e o falecimento da utopia socialista levam muitos a buscarem outras formas de ser e estar politicamente no mundo (PEREIRA, 1992). Nesse sentido, as liberdades individuais são valorizadas, bem como, a imaginação e a criatividade (CARVALHO, 2008). A manifestação desse movimento foi percebida em diversos lugares do mundo, como nos Estados Unidos, na Europa, mas, também, no Brasil e em países da Ásia.

O movimento foi expresso por ações estudantis, luta pelos direitos civis, defesa das liberdades, contra o imperialismo, em defesa do meio ambiente e de formas alternativas de sociedade. Não se trata de um movimento homogêneo, pelo contrário, agrupava diversos sujeitos e grupos que se dedicavam a inúmeras causas (DUNN, 2016). Todavia, algumas atitudes são compartilhadas coletivamente por grande parte dos adeptos, como a recusa aos valores e modo de vida da sociedade tecnocrata; a valorização do presente, do aqui e do agora, em detrimento de um pensamento que foca no planejamento futuro; a ideia de buscar subverter a ordem estabelecida e as hierarquias impostas; e o desejo de viver em harmonia com a natureza, em uma relação de integração (ROSZAK, 1972; CARVALHO, 2008).

Os anos de 1960 marcam o início do processo de aceleração nas transformações estruturais da sociedade, que já vinham ocorrendo desde o início da modernidade. A modernidade acelera os processos transformatórios, especialmente, a partir dos anos de 1960 onde inicia a sua “radicalização” (GIDDENS, 2002). Ocorre, então, o agravamento das questões trazidas com a modernidade, como o deslocamento do tempo e do espaço; as consequências de um mundo cada vez mais globalizado e conectado; e a reflexividade constante, com o questionamento do mundo, de si, dos valores, e do próprio modo de vida. Esse processo de radicalização da modernidade foi conceituado por Giddens (1991) e chamado de alta

---

<sup>1</sup> Segundo Roszak (1972, p. 33), refere-se a sociedades industriais e sua política é a de “busca implacável de eficiência, de ordem, de controle racional cada vez mais amplo”.

modernidade. Influenciou também na relação dos indivíduos com as questões que tangem a religiosidade e a espiritualidade<sup>2</sup> e segue influenciando, no surgimento de novas formas de vivenciar o contato com o não-visível.

O personagem principal deste estudo, o diretor, ator e dramaturgo Fauzi Arap, fez parte deste contexto de vivência da espiritualidade. Foi um indivíduo jovem nos anos de 1960 e viveu muito do que a juventude cosmopolita experienciou com relação à liberdade e ao uso de substâncias alucinógenas. Buscou, a partir dessas substâncias, principalmente com o LSD, mas também depois com o Ayahuasca, se aprofundar no conhecimento interior (ARAP, 1998, p. 241-267). Arap teve contato com leituras marxistas e participou de movimentos estudantis, mas sentia que o “mundo materialista”, expressão usada pelo autor, não era capaz de abarcar os anseios internos por desenvolvimento espiritual (ARAP, 1998, p. 49-56). Foi então, que Arap passou a se dedicar às leituras sobre zen-budismo, espiritismo, esoterismo, e principalmente as obras de Carl Gustav Jung (ARAP, 1998, p. 141-161).

Foram escolhidas as três primeiras obras da produção artística de Arap, para analisar, neste trabalho: *Pano de Boca* (1973), *Um ponto de Luz* (1974) e *O Amor do Não* (1977). *Pano de Boca* foi inspirada nas vivências de Arap no Grupo Oficina e leva ao palco as questões existenciais que os artistas estavam enfrentando em meio uma crise teatral. *Um Ponto de Luz* é a peça que mais aborda a temática espiritualidade, em que apresenta uma busca de cura através do sincretismo religioso. *O Amor do Não* aborda a perseguição feita pela ditadura militar, mas principalmente, as questões que envolvem homossexualidade. Além dessas obras, também foi escolhida como fonte desta pesquisa a sua autobiografia, intitulada *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos* (1998), que apresenta muitas das suas memórias sobre os anos de 1960 e 1970 e foi escrita no início dos anos 90 em uma perspectiva madura sobre as suas vivências. Trata-se de um material relevante para apreender a perspectiva de memória de um jovem que experienciou a Contracultura e produziu obras alinhadas às ideias e conceitos do movimento. A obra será usada durante todo o trabalho. As peças teatrais analisadas foram escritas na década de 70 e vieram a ser publicadas em 2015 pela editora SESI-SP na coleção Teatro Popular Sesi juntamente com outras obras do autor. Também foi pesquisado em jornais

---

<sup>2</sup> Entendemos a religiosidade como prática vinculada a crenças e normas dentro de uma perspectiva institucional e a espiritualidade como uma prática fluída, individual e que não implica em “muros”, mas, “pontes”. As novas espiritualidades são marcadas pela diversidade e tem por características, o “processo contínuo de secularização das crenças, (...) racionalização das atitudes e a individuação” (GUERRIERO, 2009, p. 40-41).

da época sobre matérias que abordassem as peças analisadas. Encontramos, no *Jornal do Brasil* alguns textos escritos por críticos de arte e jornalistas comentando as peças, assim como fotos. Encontramos a publicação de uma entrevista de Joana Ribeiro com Arap publicada em 2015 no *Percevejo Online*, que também nos ajuda a entender sobre o artista.

Sobre a primeira peça *Pano de Boca*, alguns trabalhos da área de artes cênicas foram produzidos, como os trabalhos de Paula de Souza Baraldi, sua dissertação de mestrado intitulada *Lugar (In)comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca*; e o artigo “Entre, loucura: entre também, juízo”, onde Baraldi analisa como Arap abordou o tema da loucura nas obras *Pano de Boca* e *Um Ponto de Luz*. Ainda, Raimundo Matos de Leão escreveu o artigo “Pano de Boca: a dramatização de uma crise”; e João Roberto Faria, escreve a *História do Teatro Brasileiro*, e analisa duas obras de Arap, *Pano de Boca* e *Mocinhos Bandidos*. Sobre a peça, *O Amor do Não*, não foi encontrado pesquisas analisando-a, apesar de ter sido premiada.

No capítulo 1 apresentaremos um panorama do teatro nos anos de 1970, bem como, as propostas artísticas que o modernizaram surgidas nos anos de 1950 e 1960. Objetivamos com este capítulo apresentar a conjuntura teatral, com as propostas artísticas e ideológicas, mas, também, o contexto político e a ação de censura do governo militar sobre a classe artística. Cabe ressaltar que serão apresentados os grupos Teatro Arena e o Teatro Oficina com mais pormenores devido a passagem e a formação de Arap nestes grupos, bem como, pela relevância para a história do teatro brasileiro. Será abordado, ainda o teatro experimental, que se relaciona com a prática teatral de Arap, enquanto dramaturgo. Deste modo, tencionamos analisar quem foi Fauzi Arap e sua trajetória no mundo das artes cênicas. O capítulo 2 será dedicado a apresentar o movimento de Contracultura, incluindo a conjuntura política, as influências artísticas, bem como, a efervescência de maio de 68 e a manifestação do movimento no Brasil, especialmente, no campo das artes. Apresenta-se nesse contexto uma reflexão sobre a utilização de psicoativos pelo movimento e a sua relação com o não-visível. Já no capítulo 3, analisaremos as peças teatrais produzidas por Arap. A escolha das fontes ocorreu a partir de pesquisas feitas na disciplina História e Contracultura, onde buscamos entender a Contracultura a partir do âmbito religioso e identificamos esse sujeito emblemático chamado Fauzi Arap e suas obras.

Metodologicamente, este trabalho teve como inspiração as pesquisas de Rosângela Patriota, que defende que a escrita da história do teatro implica na ampliação do referencial, temático, teórico e metodológico, além da análise crítica que é comum aos historiadores (PATRIOTA, 2005, p. 105). A análise de produções artísticas como fonte de pesquisa histórica tem como objetivo recuperar a historicidade inerente às obras e compreendê-las enquanto “vestígio” de seu tempo. É importante afirmar que o teatro vai muito além da obra escrita, e envolve outros elementos como a atuação dos artistas, o cenário, os figurinos, a recepção, etc. No entanto, uma pesquisa tão ampla seria inviável dentro dos limites de um trabalho de conclusão de curso (TCC). Nosso intuito com esta pesquisa foi lançar o olhar sobre a vida e obra de Fauzi Arap, além de refletir sobre a espiritualidade decorrente da Contracultura, chamada Nova Era.



## 1. CAPÍTULO 1: O TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS DE 1970

O teatro brasileiro passou por um processo de modernização no século XX, com a criação de companhias nacionais de teatro, como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) em 1938 e a o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948. Até então, as apresentações eram estrangeiras ou amadoras<sup>3</sup>. Inicialmente, ocorreu a reprodução de obras clássicas, especialmente, da Europa, mas, interpretadas por artistas brasileiros (MACIEL, 2004, p. 40-41). A renovação se fez pelo investimento em profissionalização da classe teatral, pois, os textos eram “clássicos” antigos e modernos, além de comédias americanas e francesas (PRADO, 2009, 43-44). Nos palcos ainda eram pouco apresentadas obras nacionais.

O TBC<sup>4</sup> foi importante no processo de profissionalização, fundado em 1948, era mantido por um grupo de empresários da indústria liderados por Franco Zampari, entusiasta das artes cênicas, que trouxe a característica empresarial para a companhia de teatro. Os textos apresentados eram obras consagradas no exterior e os encenadores, estrangeiros<sup>5</sup> (PRADO, 2009). Foi um período de internacionalismo<sup>6</sup> e deslocamento de pessoas, muitas vieram para o Brasil, inclusive, professores de arte. O teatro brasileiro era produzido em sua maioria, por empresários que eram detentores das companhias e definiam muitas vezes as peças que iriam ser apresentadas, bem como, os artistas participantes. Como afirma Maciel (2004, p. 41), “o teatro moderno no Brasil surge desvinculado das experiências do operariado, tornando-se uma manifestação de/para elite”. Um teatro comercial produzido pela burguesia e para ela.

Nos anos de 1950 e 1960 esse cenário muda, com a manifestação de uma diversidade de projetos estéticos<sup>7</sup> e políticos no Brasil, em especial, nos anos 60, que foi marcado por uma efervescência política e cultural (HOLLANDA, 2004, p. 19-20). Neste período ocorreu a ampliação das produções e a expansão dos espaços culturais e artísticos. A variedade de projetos

---

<sup>3</sup> Segundo Prado (2009), o ciclo do amadorismo no teatro brasileiro encerra-se com a apresentação de *Hamlet* feita pelo TEB em 1948.

<sup>4</sup> Fizeram um teatro comercial, voltado para um público de classe média alta. Elevaram a qualidade das peças teatrais apresentadas no país, tanto pelas técnicas trazidas de fora, como pelo maior investimento nas produções.

<sup>5</sup> Os diretores eram europeus, em maioria, italianos, professores *stricto sensu* e exerceram influência não apenas dentro da companhia, mas ao teatro nacional (PRADO, 2009, p. 44). O conceito de “teatro nacional” é bastante questionado, pois, muitas vezes, foi referido ao teatro produzido no Rio de Janeiro e em São Paulo.

<sup>6</sup> Obras estrangeiras e pessoas chegaram ao país, na época e também no contexto pós-guerra (Segunda Guerra Mundial) e Guerra Fria.

<sup>7</sup> Não apenas no campo das artes cênicas, como também, da música e da poesia.

artísticos e companhias teatrais diferiam pela forma como eram compreendidas as apresentações, os textos, o trabalho do ator e a função da arte. Foi a partir dos anos de 1950 que tivemos a criação de produções nacionais, com temáticas que remetiam ao povo brasileiro e à questões sociais. O projeto nacional-popular inseriu temáticas mais próximas da realidade do povo brasileiro, que versavam sobre “as péssimas condições de vida à margem das grandes cidades, a pobreza das favelas, a vida no submundo da prostituição e dos bordéis, o nordeste com seus tipos humanos, crenças e dificuldades” (MACIEL, 2004, p. 38). Neste sentido, os que seguiam essa linha de produção buscaram retratar pessoas das classes subalternas, porém, muitas vezes, de forma estereotipada e caricata.

Alguns grupos teatrais nos anos de 1960, produziram peças voltadas para a classe trabalhadora, grupos ligados aos movimentos estudantis, universitário, secundarista, e partidos políticos, principalmente, o PCB, com intuito de usar a arte como ferramenta de educação revolucionária. Neste sentido, o Centro Popular de Cultura (CPC) foi importante por produzir arte e cultura voltada para a classe trabalhadora e com intuito de politização das massas (FARIA, 2013, p.190-194). O CPC se auto denominava representante de uma arte popular revolucionária, que pensava a arte como um meio de tomada de poder (HOLLANDA, 2004, p. 22-23). Os artistas pertencentes a estes grupos acreditavam que faltava ao povo informação e conhecimento, para então, haver uma revolução nacional e popular (HOLLANDA, 2004, p. 30). Além do CPC, muitos grupos teatrais seguiram esta linha de engajamento político e apresentaram peças nesse intuito.

Com o fim do “populismo”<sup>8</sup> e a instituição da ditadura civil-militar o cenário muda e o amplo e aberto debate ideológico e cultural é contido com a perseguição à pessoas e espaços culturais e de discussão política. Os movimentos sociais vinham abrindo espaços para debates sobre os direitos dos trabalhadores na cidade e no campo, além de pautarem a luta pela reforma agrária, pelo direito ao voto dos analfabetos e por reformas sociais e políticas (TOLEDO, 2004,

---

<sup>8</sup> Conceito analisado por diversos intelectuais da História e da Sociologia, permeado por disputas e divergências, as referências clássicas no assunto são as obras de Francisco Weffort, *Classes Populares e Política* (1968) e de Ângela de Castro Gomes, *A Invenção do Trabalhismo* (1988). A chamada República Populista ocorreu de 1946 a 1964. De forma simplificada, para alguns pesquisadores se tratou de um período de manipulação das massas por uma liderança carismática, para outros, de avanço na participação e nos direitos da classe trabalhadora. De modo geral, os sociólogos negam a participação popular e os historiadores buscam evidenciá-la, especialmente, a partir da perspectiva de Edward Palmer Thompson. Para saber mais sobre os debates envolvendo esse conceito, indico a leitura: REIS, Daniel Aarão. Estado e Trabalhadores: O Populismo em questão. *Locus*: revista de História, Juiz de Fora, v.13, n.2, p. 87-108, 2007.

72-3). Houve momentos entre os anos de 1950 e início dos anos de 1960 que muitas pessoas ligadas a esquerda acreditaram que estávamos caminhando rumo à revolução democrático-burguesa e grupos como o Teatro Arena, o CPC, a UNE<sup>9</sup> e o MCP<sup>10</sup> buscavam contribuir com a conscientização da sociedade, especialmente, da classe trabalhadora (PATRIOTA, 2003, p. 144).

O golpe civil-militar veio para frear os possíveis avanços sociais e os coletivos engajados na transformação da sociedade, especialmente, os ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). O golpe encerrou um período de esperança progressista e colocou a baixo a recente democracia política, cerceando a liberdade e perseguindo os que demonstravam resistência ao regime. A perseguição política ocorreu à vários grupos, como estudantes, jornalistas, professores, publicitários, profissionais liberais e, inclusive, à classe artística (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 326). A seguir falaremos mais sobre a ditadura civil-militar<sup>11</sup> e como ela afetou o teatro brasileiro.

### **1.1 Arte e repressão**

O ano de 1964 foi surpreendido com o golpe que inaugurou um período marcado pelo autoritarismo e pela violência por parte do Estado. No dia 1º de abril o presidente João Goulart foi deposto de seu cargo. Em nome da falácia: “combate ao comunismo e a corrupção” os militares tomaram o poder, apoiados pela classe empresarial do país. A ditadura civil-militar no Brasil foi extremamente repressiva e violenta, especialmente, a partir do ato institucional número 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, quando passaram a censurar e reprimir todo o tipo de atividade cultural e institucionalizaram diversos sistemas repressivos (FICO, 2004, p. 268-9).

Os primeiros anos de ditadura (1964 - 1968) foram marcados pela repressão às lideranças civis e militares que tinham alguma relação com o governo de Goulart e pela perseguição aos sindicatos urbanos e rurais (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 328). Os chamados

---

<sup>9</sup> União Nacional dos Estudantes.

<sup>10</sup> Movimentos de Cultura Popular.

<sup>11</sup> Termo que busca enfatizar a participação de civis no processo de tomada do poder pelos militares (BEZERRA DE MELO, 2012).

“anos de chumbo”, inaugurados com o AI-5 no governo de Artur da Costa e Silva, perduraram durante o governo de Emílio Garrastazu Médici e foram os anos de maior repressão, onde ocorreu o fechamento do congresso, cassação de mandatos, suspensão de direitos políticos, estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, além de demissões de professores nas universidades, violência repressiva nas ruas e tortura em casas e quartéis (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 332).

O autoritarismo se intensificou nos anos de 1969 até o início da chamada “abertura política” de Ernesto Geisel<sup>12</sup>, onde passou a ocorrer o abrandamento das perseguições políticas. No entanto, a censura moral aos teatros continuou a ocorrer (FICO, 2004, p. 270-1). Temáticas relacionadas aos costumes foram amplamente atacadas pelos militares, especialmente, assuntos relacionados a sexo, aborto e homossexualidade eram vistos como ofensivos à “família tradicional” e como causadores de degeneração dos valores e princípios conservadores (GARCIA, 2008). A censura moral aos teatros já existia desde os tempos da Primeira República. Os “bons costumes” e a moral burguesa eram preservados a partir de vistorias de censores às peças teatrais, que garantiam que palavrões e “atos libidinosos” ficassem longe dos olhos e ouvidos da ilustre plateia de classe média alta que costumava frequentar os teatros. Tal censura era assegurada pelo decreto de lei desde 1946 (FICO, 2004, p. 269). A ditadura implantada por Getúlio Vargas também cerceou a liberdade artística nos anos de 1930. Períodos de redução ou supressão da democracia são frequentes em nossa história, visto que vivemos em um ciclo de avanços e retrocessos das nossas liberdades e direitos até os dias de hoje.

Ainda que a censura empregada pelo Estado tenha proibido a exibição de peças ou mesmo vetado parcialmente com a censura de trechos e falas, os artistas não deixaram de produzir. Pelo contrário, as proibições e impedimentos muitas vezes serviram de estímulos à produção artística (FRANCO, 1998, p. 80). Em especial, a forma de expressão artística foi reinventada e passaram a fazer uso de linguagens variadas, como metáforas, analogias e eufemismos. Buscou-se burlar a censura com criatividade e humor, além de outras estratégias como alterar as falas no dia da visita do inquisidor (GARCIA, 2008, p. 237-238).

---

<sup>12</sup> Sobre as censuras no Brasil, especialmente na ditadura militar e as ações dos artistas do teatro e sua relação com os governos. Ver: GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”*: Teatro e censura na Ditadura militar (1964 - 1985). Tese de doutorado em História - Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

A censura era denunciada em jornais brasileiros e internacionais, cartas e documentos eram assinados por artistas e intelectuais e encaminhados à imprensa, em repúdio à censura a arte e a cultura. Desde o início de 1968 a “classe teatral” se organizou enquanto coletivo na campanha “Contra a censura, pela cultura”, que buscava evidenciar a displicência do governo frente às reivindicações dos artistas e intelectuais, além de publicizar a gravidade da situação à população (GARCIA, 2012, p. 109). Protestos de rua eram organizados, mas os palcos também eram espaços de protestos. Como afirma Ridenti, “esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política inserindo-se em manifestações artísticas (RIDENTI, 2009, p. 143).

A união da classe teatral se fez por manifestações, abaixo assinados, denúncias na imprensa nacional e internacional. O ápice de união dessa classe tão heterogênea ocorreu com a greve geral dos teatros na articulação do eixo Rio-São Paulo. Antes da greve, as manifestações se davam de forma desarticulada, e após, passaram a um modo individualizado (GARCIA, 2012, p. 110). Como todas as categorias, bem como a própria esquerda como um todo, os artistas tinham os seus pontos de discordâncias. Entre esses desacordos estavam impasses teóricos e políticos. Na época, e em parte da historiografia, buscou-se exacerbar os conflitos entre a chamada esquerda festiva e a engajada, ou, o teatro racional e o irracional. De acordo com Arrabal, “falsas questões” tomaram conta do debate, como “a que dizia existir um teatro *racional* e um teatro *irracional*” (ARRABAL, 2005, p. 232). Foi construído, portanto, uma narrativa de disputa, acusando uns de estarem fora da realidade, outros de caretas.

A crítica dos “racionalistas” era principalmente a o modo de fazer teatral. A liberdade cênica proposta por grupos experimentalistas era vista como “loucura” sob a ótica da razão burguesa. Carvalho propõem ultrapassar a problemática racionalidade e irracionalidade com a “busca de um pensamento mítico”, (CARVALHO, 2008, p. 22). O conflito de ideias, não impediu que artistas com pensamentos diferentes trabalhassem juntos, ou, mesmo, que atuassem na resistência. A divergência não representou rompimento definitivo entre os artistas<sup>13</sup>. O eixo principal de concordância da classe teatral se dava pela oposição ao regime ditatorial que se encontrava o Brasil (GARCIA, 2012, p. 105). Existiram vários graus de

---

<sup>13</sup> Um exemplo, Fernando Peixoto, sai do Oficina criticando o trabalho que era feito lá como irracional e anárquico, teve grandes divergências com José Celso Martinez Correa, mas retorna em 1972 com a produção de *As três irmãs*, de Tchecov (ARRABAL, 2005, p. 226).

envolvimento na resistência política à ditadura que podia ser, desde, participar de reuniões e passeatas, até a participação em guerrilhas armadas. Entre as ações que faziam parte resistência estavam:

[...] assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes e peças de teatro; emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem; fazer chegar a imprensa denúncias de tortura, participar de centros acadêmicos ou associações profissionais, e assim por diante (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 328).

Entrar para um grupo de guerrilha era a ação mais radical de resistência entre os grupos de luta armada estão a Vanguarda Popular Revolucionária (VRP); a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). A Ditadura prendeu e torturou milhares de pessoas, inclusive artistas que tiveram prisões preventivas decretadas, como, por exemplo, Fernando Peixoto, Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa (PATRIOTA, 2003, p. 141). Além disso, muitos artistas tiveram o que se exilar fora do país. Fauzi Arap, em sua autobiografia, comenta sobre a tensão que viviam com o regime:

Enquanto os aeroportos do país exibiam cartazes com fotografias de subversivos caçados pela polícia, passageiros eram revistados antes do embarque, e suas bagagens vasculhadas. A guerrilha urbana, com sequestros de diplomatas e assaltos a banco, no período, mobilizou de forma radical a chamada repressão. Por mais de uma vez naquele ano, fui preso por andar sem documentos, e esse era um velho hábito meu, que nunca me havia trazido dificuldade. Até então, dado o baixo nível de violência, as pessoas se sentiam livres para circular calmamente pelas ruas, à vontade. (ARAP, 1998, p. 188).

Diversos artistas sofreram algum tipo de repressão, seja por ações de censura, abordagens policiais e até mesmo, prisão como aconteceu com Caetano Veloso e Gilberto Gil. O clima de tensão e medo assolava a população, especialmente quem era visto como marginal e como possível infrator ou insurgente, bem como, as pessoas filiadas à partidos políticos e aos movimentos sociais. Muitos tiveram que se exilar em outros países por conta da perseguição política ou foram mortos pelo regime. Analisaremos dentro da cena teatral, alguns grupos e propostas que marcaram o teatro brasileiro no período e fizeram parte da trajetória de Fauzi Arap.

## 1.2 Cena Teatral

Nos anos de 1970 existiam diferentes propostas para o teatro e três artistas, particularmente, contribuíram para o teatro no país, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Correa. Outras propostas emergentes alinham-se de alguma forma as produções de um desses artistas (ARRABAL, 2005, p. 207-208). Compreender a relevância que tiveram para a formação do teatro brasileiro e para a formação de Fauzi Arap é parte importante deste trabalho. Vou abordar aqui, especialmente, o Teatro Arena e o Teatro Oficina, por terem sido a base de formação de Arap no teatro, mas, também pela relevância que tiveram nos anos de 1960 e 1970.

Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, era um idealista ligado ao CPC, expoente do teatro nacional-popular, acreditava que faltava consciência de classe aos trabalhadores e integrou o Teatro Arena. Representou o teatro feito com objetivo de conscientização das classes, porém, ainda um teatro burguês e não acessível à classe trabalhadora (ARRABAL, 2005, p. 212-213). Reivindicou a unidade da classe teatral e produziu um teatro considerado por muitos como engajado. Uma peça relevante de Vianinha, foi *Um Pouco de Pessimismo Não Faz Mal a Ninguém* (1968).

Augusto Boal contribuiu para a democratização do teatro, com o acesso popular ao teatro. Trabalhou no Teatro Arena e na construção de processos coletivos de arte, não-empresariais e independentes. Desenvolveu o método chamado de coringa que tinha o intuito baratear os custos de produção e cobrar ingressos mais acessíveis, além de levar as apresentações à lugares populares. O Teatro-Jomal foi uma proposta de teatro mais próximo das camadas populares, onde as pessoas tinham aulas de teatro e aprendiam técnicas e habilidades cênicas (ARRABAL, 2005, p. 215-217). Boal foi um dos artistas que se opuseram à indústria cultural, especialmente, à televisão, que era muito criticada, visto tratar-se de uma produção vinculada a lógica capitalista, com entretenimento de baixa qualidade cultural e alienador. Arap foi um desses artistas que escolheram não entrar para a televisão.

José Celso Martinez Correa, ainda mais livre e independente que Boal, propunha um teatro de experimentação. Também comprometido com as classes populares, trabalhou em vários projetos de acesso ao teatro, no Brasil e no exterior, em ação social. Promoveu trabalhos significativos para o teatro nacional. Conforme Patriota (2003), “Zé Celso questionou a

indústria do consumo, discutiu a realidade brasileira e criou mecanismos de contestação, com intuito de desnudar as elites culturais, econômicas e intelectuais” (PATRIOTA, 2003, p. 150). O Oficina sob sua direção representou a cena tropicalista no teatro brasileiro, em particular, pelo diálogo palco e plateia e a influência contracultural.

Vários artistas do teatro viajavam ao exterior, principalmente, à Europa e aos Estados Unidos, de onde traziam técnicas e discussões novas para o teatro brasileiro. Neste sentido, podemos citar Paulo Afonso Grisolli, Antônio Pedro, Roger Planchon, Jean Vilar, José Celso Martinez Correa, Fernando Peixoto, Renato Borghi e Amir Haddad (MICHALSKI, 1985, p. 25-26). As influências estrangeiras vinham nessas viagens que cena artística fazia ao exterior, mas também pela chegada de artistas de fora do país. Perspectivas ideológicas e conceituais diferentes acabaram por permear a nossa produção nacional. Todavia, objetivavam fazer uma produção nacional e autêntica, com a interpretação e modificações adaptadas a nossa realidade. A seguir iremos conhecer um pouco sobre o Teatro Arena.

### **1.2.1 Teatro Arena**

O teatro Arena, fundado em 1953 por José Renato, tinha como intuito produzir uma arte nacional feita por brasileiros e que versasse sobre questões sociais. Promoviam seminários de dramaturgia que incentivavam a escrita e a encenação de obras nacionais que retratassem dilemas do povo (RIDENTI, 2009, p. 139). Os seminários de dramaturgia incentivavam a produção autoral, trabalhavam na escrita e encenação temáticas que apresentassem as dificuldades da classe trabalhadora. O Teatro Arena se destaca neste sentido, com a produção de um teatro nacionalista e engajado politicamente. Como afirma Patriota (2003, p. 140), “o Teatro de Arena tornou-se o parâmetro do que deveria ser um teatro comprometido com a realidade brasileira”. Dentre as pessoas que fizeram parte do Teatro Arena podemos citar Guarnieri, Vianinha, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves.

O Teatro Arena era comprometido com as questões que afligiam a maioria da população, segmentos subalternos da sociedade brasileira e buscou construir uma dramaturgia nacional, com direção, interpretação e produção textual feita por brasileiros (RIDENTI, 2009, p.139), diferente do teatro comercial, que muitas vezes era dirigido por estrangeiros e produzia



peças escritas no exterior. Segundo Prado (2009), apesar das investidas em ampliar o debate de classe e o acesso as classes populares, acabaram por trocar o público burguês pelo estudantil, este que compartilhava melhor a linha política do grupo (PRADO, 2009, p. 67). O público, majoritariamente, era composto por estudantes e artistas alinhados à esquerda, apesar dos esforços em levar o teatro para classe trabalhadora. Isso ocorre, especialmente, após o golpe civil-militar, como afirma Hollanda:

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes de classe média (HOLLANDA, 2004, p. 35).

Existia, no Arena, o interesse em popularizar as apresentações, assim como, a tentativa de retratar contextos sociais ligados a luta de classe. Sendo assim, trabalharam para baratear os custos das produções, especialmente, a partir da chegada de Augusto Boal dos Estados Unidos para o Brasil, em 1956, período em que começa as colaborações entre o Arena e o Teatro Paulista do Estudante<sup>14</sup> (TPE) e promovem montagens de obras de autores nacionais (MACIEL, 2004, p. 43). Uma das peças mais relevantes produzidas pelo Teatro Arena foi *Eles Não Usam Black-Tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, que retrata uma comunidade operária e a ação de uma greve e busca refletir sobre as complexidades da vida da classe trabalhadora (MACIEL, 2004, p. 43-44). Como afirma Maciel, a peça buscou refletir sobre os “problemas sociais causados pela industrialização dos grandes centros, ressaltando o papel dos líderes sociais saídos do seio das classes subalternas” (MACIEL, 2004, p. 61-62). O teatro feito se propunha trazer consciência e conhecimento para a organização do proletariado como agente de ação revolucionária.

### 1.2.2 Teatro Oficina

O teatro Oficina foi fundado no ano de 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, por José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi, Almir Haddad, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa e outros (PATRIOTA, 2003, p. 138-9). Muitos dos

---

<sup>14</sup> Fundado em 1955 pela militância estudantil do Partido Comunista Brasileiro (FARIA, 2013, p. 176).

seus trabalhos artísticos são chamados de tropicalistas<sup>15</sup>, por repensar as relações entre palco e plateia (PATRIOTA, 2003, 147-148). Os membros do Oficina promoveram cursos de formação profissional e intelectual, dentre eles “Filosofia e Pensamento Cultural”, de Leandro Konder, e “Interpretação Social”, de Luís Carlos Maciel, onde tiveram contato com concepções cênicas de Bertolt Brecht e elevaram o nível de compreensão da cena teatral (PATRIOTA, 2003, p. 142). Como afirma Patriota, “a ideia tropicalista emergiu como uma preocupação em questionar uma dada prática política e cultural, que se tornou o leitmotiv para a implementação da busca de novas linguagens e novos conteúdos para a cena teatral e para o Brasil da década de 1960” (PATRIOTA, 2003, p. 158).

As obras não chegaram a configurar uma “identidade” enquanto grupo com uma única perspectiva artística, mas sim, uma produção híbrida (PATRIOTA, 2003). A busca pela profissionalização foi uma característica do grupo, que, ainda antes de 1964, encenaram textos de vários dramaturgos, entre os quais, Augusto Boal, Clifford Odets, Tennessee Williams, Valentin Kataiev. Tiveram grande influência de Konstantin Stanislavski a partir do contato com Eugênio Kusnet, ator russo radicado no Brasil, o que rendeu, segundo o estudo teórico e prático em 1963, a produção de *Pequenos burgueses* escrita por Máximo Gorki (PATRIOTA, 2003, p. 138-140).

A produção artística do grupo dialogava com a situação brasileira a partir das camadas médias da sociedade, por propor reflexão estética e comportamental. Neste sentido, possibilitou a discussão sobre a própria origem social da classe artística brasileira. Segundo Patriota, o trabalho elaborado pelo grupo não exerceu o impacto intelectual ou político que almejavam, visto que o público universitário, majoritário, esperava palavras mais incisivas, “palavras de ordem em defesa do patrimônio brasileiro, estímulos à organização da classe operária e a firmeza necessária para o combate da opressão no campo, por meio da denúncia dos latifundiários” (PATRIOTA, 2003, p. 140). A juventude universitária, em grande parte, desejava ver e se contagiar com discursos políticos e patrióticos. Diferente do Teatro Arena, o Oficina se distancia da tradição nacional-popular e do teatro político, fazendo parte do movimento conhecido como Tropicalismo (RIDENTI, 2009, p. 145). Entre as produções do

---

<sup>15</sup> Frederico Coelho afirma que na historiografia sobre o movimento tropicalista, três figuras foram relevantes, Glauber Rocha com o filme *Terra em transe*, José Celso Martinez com a peça *O rei da vela* e Caetano Veloso com sua música *Tropicália* (COELHO, 2002, p. 131).

grupo nesta perspectiva estão as obras *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams, *Todo anjo é terrível* de Ketti Frings e *Quatro num quarto* de Valentin Katáiev (PATRIOTA, 2003, p. 140).

Uma das obras de maior sucesso encenadas pelo grupo foi *O rei da vela* de Oswald de Andrade no ano de 1937. O contato com a obra se deu no ano de 1967 em meio a apresentação de um festival promovido pelo grupo e encenado em São Paulo e no Rio de Janeiro em decorrência do incêndio às dependências do grupo no ano de 1966. Depois produziram diversas outras obras como *Poder negro* texto de LeRoy Jones, em 1968, direção de Fernando Peixoto; *Galileu Galilei*, texto de Bertolt Brecht, também encenado em 1968, de direção de José Celso Martinez Correa; *Na selva das cidades* de Bertolt Brecht, em 1969, também com direção de Zé Celso; *Don Juan* de Molière em 1970 com direção de Fernando Peixoto (PATRIOTA, 2003, p. 141-2).

As discordâncias teóricas e metodológicas dentro da cena teatral, ocorreram especialmente com a vinda de uma nova abordagem teatral alinhada com o movimento de contracultura. A presença do *Living Theatre*<sup>16</sup>, por exemplo, traz ao Brasil muito das ideias do movimento de contracultura<sup>17</sup>, e propõem novas experiências e experimentações nas artes (ARAP, 1998, p. 108-112). As influências da contracultura ocasionaram conflitos dentro do grupo, trazendo novas ideias, teorias e modo de pensar a “resistência” e a função do teatro, gerando disputas de perspectiva e forma de fazer teatro. As divergências podem ser percebidas pelos antagonismos “entre o político e o estético, entre a racionalidade brechtiana e o misticismo de Artaud, entre ciência e magia” (PRADO, 2009, p. 116). Os desentendimentos dentro da companhia acarretam na saída de Fernando Peixoto e Ítala Nandi. Após saírem em 1971, o Oficina realizou uma turnê pelo Brasil durante 10 meses. Nela percorreu diversos lugares como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife, Nova Jerusalém, Mandassaia, Santa Cruz, Brejo da Madre de Deus, Garanhuns, Caruaru, Natal, Fortaleza, Crato, Juazeiro, São Luís, Belém e Manaus com a *Utopia dos Trópicos* (PATRIOTA, 2003, p. 141-

---

<sup>16</sup> O *Living* esteve no Brasil no ano de 1971 e trouxe um pouco da revolução cultural dos anos 60. Enquanto grupo estavam alinhados com o movimento de contracultura, inclusive uma de suas obras se chamava *Paradise Now* (PEREIRA, 1992, p. 77). Remetendo a ideia de aproveitar o agora, viver o hoje que uma das características contracultura.

<sup>17</sup> Nos anos de 1970, ocorreu a vinda do *Living Theatre* ao Brasil, o grupo foi convidado pela Oficina em 1968 no Festival de Avignon. (BARALDI, 2015, 47).

142).

No ano de 1972 novos integrantes passaram a fazer parte do grupo e apresentaram as obras *O casamento do pequeno burguês*, de Bertolt Brecht com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, e *Três irmãs*, de Anton Tchecov com direção de Zé Celso. No ano de 1974, realizaram produções coletivas com montagem de *As criadas* de Jean Genet, e *Ex-amor, um caso de polícia* de Luiz Fernando Guimarães. As produções são suspensas depois de uma batida policial ao teatro sob a alegação de suspeita de tráfico de drogas e vários integrantes foram presos, inclusive José Celso Martinez Correa (PATRIOTA, 2003, p. 142).

O Teatro Oficina teve sua relevância na produção teatral do país, marcou a história com uma arte diferente, agressiva e em constante transformação. Trabalhavam visando transgredir e radicalizar a arte, levar a refletir sobre temas e sujeitos que estavam a margem. Conhecer um pouco da história do Oficina, assim como, do Arena, nos possibilita vislumbrar a cena teatral e os variados projetos que existiam na época. Nos ajudará a compreender essa figura chamada Fauzi Arap e sua produção. A seguir trataremos brevemente o Teatro experimental, que diferente dos outros abordados anteriormente, não se trata de um grupo específico, mas, um modo de fazer teatral, que se conecta com o Teatro Oficina, com o *Living Theatre* e Fauzi Arap.

### 1.2.3 Teatro experimental

Nos anos de 1970 o experimentalismo foi uma prática teatral utilizada de vanguarda que se propunha utilizar de métodos e técnicas não ortodoxas, associados a contracultura. A proposta era realizar “uma ação conscientemente voltada a desfazer as convenções, sob o auspício de um ideário fortemente marcado pela reinvenção poética da linguagem cênica” (MOSTAÇO, 2013, p. 218). Uma grande referência para o experimentalismo foi Antonin Artaud<sup>18</sup>, por revolucionar a linguagem cênica, por “contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos” (MICHALSKI, 1985, p. 24). Na poética de Artaud, forma é conteúdo e conteúdo é forma e por isso buscou “criar estratégias para viabilizar “espaços vazios”, “vácuos” onde poderia nascer uma “linguagem antes da linguagem”, um “pensamento antes do

---

<sup>18</sup> Foi um poeta, ator, dramaturgo e diretor de teatro francês.

pensamento”” (BORGES, 2007, p. 88).

Artaud foi apropriado pela contracultura e pela cena teatral alternativa dos anos de 1970. Para Antonin Artaud: “o pensar é caótico, é o desmoronamento, é o desarranjo, como se para pensar tivéssemos que desarranjar o que está formado; o pensar sem imagem” (HUR, 2012, p. 56). Alguns jovens que não estavam de acordo com as narrativas de esquerda da libertação nacional revolucionária, viam na contracultura uma outra via de transformação. Diferente da luta armada, a contracultura traz a arte com atividades subjetivas e de sensibilidade. Judith Malina e Julian Beck<sup>19</sup> foram importantes na propagação de um fazer teatral ligado a experimentação e a poesia. Como afirmou Arap:

Donos de grande carisma e cultura, Julien Beck e Judith Malina foram capazes de virar de pernas para o ar o consenso ideológico e marxista que dominava o ambiente dos grupos mais criativos do teatro paulistano. Percebi que me identificava em princípio com sua proposta que teve um efeito devastador sobre os alicerces intelectuais dos líderes do Teatro Oficina, um dos representantes mais significativos do Teatro Brasileiro naquele momento (ARAP, 1998, p. 104).

Os anos de 1970 foram representativos, especialmente, no campo das artes com produções de vanguarda, com obras que questionavam o sistema autoritário e repressivo por meio da palavra e da estética, além da própria relação com a plateia. As produções artísticas produzidas pelos novos dramaturgos se afastaram do controle ideológico e político, a matéria-prima era a interioridade de cada um, o foco estava nos problemas existenciais e na subjetividade (LEÃO, 2014, p.108). Os novos autores teatrais alinhados ao movimento de contracultura irão propor personagens e temáticas muito diferentes do que o teatro político. Os temas estavam no campo da marginalidade e de experiências de loucura. Sobre esse novo fazer teatral, Prado afirma que os personagens tinham “condutas aberrantes, consideradas anormais, nos limites ou às vezes já entrando pelo delírio adentro, reclamando para elas a permissão de exprimir sem censuras lógicas ou morais a parte mais irredutível e original de suas personalidades” (PRADO, 2009, p. 104). Uma expressão da contracultura no país foi o Tropicalismo.

---

<sup>19</sup> Fundadores do grupo *Living Theatre*, teatro performático contestador e inovador. Uma das características do grupo era a criação coletiva das obras. Percorreu diversos países nos anos de 1960 e 70, inclusive o Brasil (CANTARELA, 2017, p. 23-4).

O Tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro que ocorreu no final dos anos de 1960, com manifestações artísticas na música, no teatro e no cinema, que se conectam com as transformações estéticas e culturais advindas da contracultura. Uma referência do Tropicalismo no cinema foi a produção de Glauber Rocha de 1966, *Terra em transe*. A peça *O rei da vela* encenada pelo teatro Oficina em 1967, assim como a instalação *Tropicália* de Hélio Oiticica e a canção de Caetano Veloso com o mesmo nome, são consideradas as obras de nascimento do Tropicalismo<sup>20</sup> (PATRIOTA, 2003, p. 136-8). O movimento realizou rupturas nas linguagens estéticas. Nos anos de 1967 e 1968, foi apresentado em festivais da canção, utilizou da “carnavalização, a busca do excesso estético, o uso estratégico da cultura de massa e a inovação formal na música popular” (COELHO, 2002, p. 131). O fim do Tropicalismo foi marcado pela prisão de Gil e Caetano e as produções posteriores a dezembro de 1968 que se conectam ao movimento são chamadas de pós-tropicalistas (MOSTAÇO, 2013, p. 230). Seguidamente, vamos conhecer um pouco da história de vida de Fauzi Arap.

### **1.3 Fauzi Arap e sua relação com o mundo das artes**

Fauzi Arap iniciou seu contato com o mundo das artes como ator, quando ainda estudava engenharia civil na Escola Politécnica da USP. Foi a partir de um colega de classe que o apresentou a José Celso Martinez Corrêa, ao partir do qual buscou conhecer e participar do teatro Oficina, período inicial de sua formação no ano de 1958, ainda enquanto teatro amador (RIBEIRO, 2015, p. 168). Nasceu na cidade de São Paulo, em 1938, e veio a falecer em 5 de dezembro de 2013 acometido por câncer aos 75 anos. Sua ação nos palcos como ator foi curta. Abandonou o trabalho em seu auge e logo passou a trabalhar como diretor de teatro e shows musicais, além de escrever peças teatrais. Na juventude se interessou por psicanálise e teve contato com uma substância chamada LSD, dietilamina do ácido lisérgico, que segundo ele, seria um “veículo de exploração da própria psique” (ARAP, 1998, p. 84). O teatro para Arap era considerado um ritual (BARALDI, 2014, p. 59).

---

<sup>20</sup> Uma das referências literárias do Tropicalismo e da contracultura no Brasil foi José Agrippino de Paula. Escritor, cineasta e diretor, autor das obras *Pan-América* e *Cigana Prateada da Lua*. É considerado um dos precursores do Tropicalismo (BARALDI, 2015, p. 61).

Arap trabalhou como ator no Teatro Arena e Oficina (LEÃO, 2014, p. 106). A primeira peça como ator foi *Geni no Pomar*, de Charles Thomas e direção de José Celso Martinez Corrêa. Depois atuou em *A Incubadeira*, de José Celso e direção de Amir Haddad (BARALDI, 2015, p. 23). Arap trabalhou como ator também nas peças, *Eles não usam black tie*, no teatro Arena; *Pequenos Burgueses*, no Oficina; *Mandrágora*; *Vereda da salvação*, entre outras (ARAP, 1998, p. 45). Dirigiu diversas peças e shows musicais, como *Navalha na Carne* e *Dois Perdidos numa Noite Suja* (RIBEIRO, 2015, p.172). Foram muitos os musicais dirigidos por Arap, especialmente da intérprete Maria Bethânia, entre os shows dirigidos estão, *Rosa dos Ventos: o show encantado*, de 1971, *A Cena Muda*, de 1974, *Pássaro da Manhã*, de 1977, *Maria Bethânia*, de 1979, e *Estranha Forma de Vida*, de 1981. (BARALDI, 2015, p.17). Abaixo uma foto do seu primeiro trabalho como diretor na adaptação da obra de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944):

**Figura 1:** Fotografia: reunião do elenco da peça *Perto do Coração Selvagem*



Fonte: Foto com o elenco da peça, Fauzi e Clarice Lispector. Da esquerda para a direita: Fauzi Arap, José Wilker, Gualce Rocha, Clarice Lispector e Dirce Migliaccio. Foto Caslos.Cedoc/Funarte. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/a-primeira-vez-de-clarice-lispector-no-teatro/>>. Acesso em 09 de agosto de 2020.

*Perto do Coração Selvagem* foi uma obra escrita por Clarice Lispector no ano de 1944 e foi adaptada para o teatro por Arap em 1965, inaugurando o trabalho de direção. O espetáculo foi encenado nos anos de 1965 e 1966 no teatro da Maison de France, e teve como elenco Glauce Rocha, Dirce Migliaccio, José Wilker e Fauzi Arap. A peça contava com monólogos

que eram apresentados pelos artistas que se revezavam no palco. O encontro com a literatura de Clarice foi significativo na vida de Arap, após um período de questionamentos existenciais e sem seguir com uso do ácido lisérgico. Arap declara (1998): “era como se a literatura de Clarice tivesse me devolvido a identidade que eu perdera, ou tivesse o dom de reintegrar em mim aquilo que, mesmo sem querer, eu não conseguia apagar de minha memória - as experiências fantásticas que vivera”. (ARAP, 1998, p. 67). Como dramaturgo escreveu diversas obras, entre elas *O amor do não* (1977), *Um ponto de luz* (1974), *A história acabou* (1991), *Quase 84* (1983), entre outras.

O início de sua carreira no teatro ocorreu concomitante a um período de grande mobilização cultural no Brasil, anos de 1950 e 1960. Muito dessas transformações foram decorrentes da ampliação da população jovem de classe média, que estava aumentando, na época, ingressando nas universidades e nos movimentos sociais. No final dos anos de 1960, estudantes chegaram a enfrentar o problema de candidatos “excedentes” que obtinham média para entrar no ensino superior, mas que não conseguia devido à falta de vagas (BRAGHINI, 2014, p. 125).

Organizações de estudantes e trabalhadores foram fomentadas com a adesão popular e muitos coletivos foram criados neste período. Movimentos estudantis ligados as universidades impulsionaram a produção artística, com estudos, práticas e apresentações públicas. Fauzi Arap foi um desses jovens que participou desses grupos, onde teve contato com obras e autores importantes para a cena teatral, em entrevista relata os trabalhos que eram desenvolvidos:

Começou o Oficina, cheguei a participar dos centros, houve também o Movimento Popular de Cultura, o CPC/Centro Popular de Cultura, a UNE, alguns grupos do Rio vinham e se apresentavam aqui. Teatro do Estudante, que eu fazia dentro da Poli, cheguei a dirigir uma peça na filosofia, escrever peças de forma coletiva. Tudo isso escapa um pouco ao corpo, mas comecei numa época feliz, porque no espaço de poucos anos da década de 1960 houve um desenvolvimento muito grande do teatro, numa forma de pesquisa, ou seja, começamos estudando Stanislavski profundamente, passamos para Brecht, Grotowski. (RIBEIRO, 2015, p. 170).

O contato de Arap não se restringiu apenas a obras do campo teatral, mas assim como a maioria dos jovens universitários na época teve contato com a literatura marxista. Muito comum na época era a leitura de Brecht, Marcuse, Lukács, Marx, Mao e Gramsci (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 365-366). Além de leituras marxistas, Arap se interessava por psicanálise, especialmente por Jung. Até em um processo de declínio das esperanças de revolução muitos



jovens abandonaram as aspirações mudança do sistema, para se juntar aos que buscavam respostas em outros lugares. Como afirma Magnani:

Muitos militantes de organizações de esquerda e a participantes do movimento cultural enveredaram por caminhos religiosos e alternativos, como foi o caso do escritor e compositor Rogério Duarte, (ex-integrante do CPC da ENE), do ex-militante e preso político Alex Polari (atualmente vice-presidente do Cefluris, uma das ramificações do culto do Santo Daime), da atriz Odete Lara (hoje praticante do zenbudismo) e do teatrólogo Fauzi Arap, entre muitos outros (MAGNANI, 2000, p. 20).

Arap teve contato com diversas religiões e práticas místicas, além de ter estudado desde Carl Jung à astrologia. Essas leituras, bem como seus questionamentos com relação ao ser humano, permeiam boa parte de suas obras. O movimento *hippie* exerceu grande influência sobre a vida e sua mentalidade, em especial pelo contato com o grupo estadunidense *Living Theater* que trouxe diversos elementos artísticos da contracultura norte-americana, como práticas místicas e ritualísticas que englobavam as mais diversas religiões (ARAP, 1998, p. 119-122). Existia na época muito preconceito com relação a espiritualidade, tanto pelo período ser marcado pelas ideologias materialistas, quanto pelo círculo social em que Arap estava inserido, juventude universitária e artística de São Paulo.

O estudo da psicologia humana foi um dos interesses de Arap, que lia obras de Freud, e especialmente de Jung. Teoria e prática se fundem com as experiências do uso do ácido lisérgico, transformando suas percepções. Como afirma o próprio Arap, a “descoberta em si mesma, viva, de que o inconsciente é dotado efetivamente de uma misteriosa vida autônoma não pode deixar de ser transformadora”. (ARAP, 1998, p. 41). As obras de Arap têm um forte caráter autobiográfico, apresentam muitas das suas reflexões pessoais (BARALDI, 2015, p. 63). Como afirma Arap, “a temática recorrente de todas as minhas peças refere-se à questão da identidade e da loucura, e da busca de Deus, mesmo que, às vezes, eu tenha mascarado os significados em busca de uma comunicação mais leve com o meu público” (ARAP, 1998, p. 236). Indagações existências, espiritualidade e loucura são temas que permeiam todas as suas obras.

Arap também trabalhou como terapeuta voluntário por um período, na Casa das Palmeiras, centro psiquiátrico dirigido por Nise Magalhães da Silveira<sup>21</sup> (ARAP, 1998, p. 123-

---

<sup>21</sup> Nise da Silveira foi uma médica psiquiátrica nascida em Alagoas, uma personalidade importante na luta por tratamentos humanizados aos doentes esquizofrênicos. Inaugurou uma nova forma de tratamento psiquiátrico,

127). Na Casa eram empregadas técnicas terapêuticas não convencionais para o tratamento de pessoas esquizofrênicas e com problemas mentais, entre os quais o contato com animais, trabalhos manuais e artísticos, como jardinagem, costura, pintura e teatro. Os trabalhos produzidos estão expostos no Museu de Imagens do Inconsciente<sup>22</sup>. A Casa deveria funcionar como um lugar de acolhimento especialmente no período de transição dos pacientes entre a internação psiquiátrica e o retorno ao convívio social e diminuir reincidência de novas internações (CARVALHO e AMPARO, 2006). Nise da Silveira revolucionou os tratamentos psiquiátricos no Brasil por humanizá-los, utilizar a arte e se opor a práticas violentas de tratamento ainda muito utilizadas na época (FRAYZE-PEREIRA, 2003), tendo um papel importante na luta antimanicomial no Brasil. No próximo capítulo, abordaremos o movimento de contracultura, sua origem e manifestação no Brasil.

---

com a inserção de animais e o trabalho com artes plásticas. Para saber mais ver: MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

<sup>22</sup> O projeto foi realizado como um núcleo de pesquisa sobre a esquizofrenia coordenado por Nise e “utilizou a expressão plástica como um meio de acesso à interioridade dos esquizofrênicos” (FRAYZE-PEREIRA, 2003, p. 198).

## 2. CAPÍTULO 2: O MOVIMENTO DE CONTRACULTURA

O movimento de Contracultura foi como um “vento” de rebeldia e contestação que passou pelo mundo. Encabeçado pela juventude<sup>23</sup>, especialmente, de classe média, que recusava a viver seguindo normas e valores tradicionais da cultura dominante. A contracultura foi responsável por questionar a sociedade, seus valores, política e costumes em diversos lugares do mundo, tanto onde haviam regimes democráticos como ditatoriais, manifestando-se de acordo com as características do lugar, o que lhe conferiu um alcance transnacional<sup>24</sup> (MARTINS, 2011, 144-145).

O contexto mundial da época era um cenário pós-segunda guerra mundial, com diversas ações de libertação em todo o globo terrestre, tais como a guerra do Vietnã, movimentos pacifistas, a luta por direitos civis nos EUA e movimentos anticolonialistas na África e na Ásia (MARTINS, 2011, p. 144-148). Capellari (2007, p. 212) defende a existência de um “espírito contracultural” que surge em diversos períodos e épocas, emergindo do subterrâneo e mobilizando transformações na sociedade. Apesar das diferenças políticas, sociais e culturais existentes nos diversos países onde esse “vento” soprou, muitas características comuns são percebidas, como “espontaneísmo das manifestações, pluralismo dos atores e descentralização das iniciativas, diversidade e criatividade das ações empreendidas” (MARTINS, 2011, p. 149-150).

Os processos decorrentes da Modernidade<sup>25</sup> se aceleraram nos anos de 1950 e 1960 e as bases e autoridades que sustentavam a sociedade vêm gradativamente sendo dissolvidas. A individualidade amplia-se, enquanto as noções de pertencimento e as certezas vão se enfraquecendo. A reflexividade assume como traço característico fundamental em uma sociedade, onde as pessoas constroem suas identidades no processo de constante questionamento de sua existência (GIDDENS, 1991, p. 49). Ocorrem mudanças nos valores e costumes, como por exemplo, no campo da sexualidade, que ganha maior liberdade com o

---

<sup>23</sup> Houve um grande crescimento populacional no contexto pós Segunda Guerra Mundial que ficou conhecido como *baby boom* e com o passar dos anos, esses *babys* chegaram a fase da juventude e foram para as universidades.

<sup>24</sup> Ultrapassa limites geográficos nacionais, pois se apresenta em diversos lugares do globo terrestre.

<sup>25</sup> Como principais características, o deslocamento do tempo e do espaço, a globalização e a reflexividade dos indivíduos (GIDDENS, 1991).

advento da pílula anticoncepcional (MARTINS, 2011, p. 145). O movimento de Contracultura surge impregnado pelos processos decorrentes da alta Modernidade, como aumento na circulação de ideias e pessoas e a extrapolação das barreiras imaginárias entre Ocidente e Oriente.

Os hippies foram uma das manifestações, no caso com relação ao estilo de vida, conectado a Contracultura. Eles valorizavam o contato com a natureza e a busca por uma vida mais simples, valorizando o trabalho manual, como por exemplo, o artesanato, e a vida em comunidade, estilo de vida percebido como uma possível saída da sociedade capitalista (CARVALHO, 2008). Existia o interesse em cuidar do corpo, que os fez incorporar diversas práticas de origem oriental, como o Ioga, a meditação, a macrobiótica e a acupuntura. Práticas alternativas de medicina eram preferidas à biomedicina, como a homeopatia<sup>26</sup> que foi difundida, especialmente, dentro do movimento contracultural (CARVALHO, 2008, p. 27).

Roszak chegou a defender, na época, a tese que uma nova cultura estava surgindo da juventude. Definiu o movimento com “uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante” (ROSZAK, 1972, p. 54). Estes jovens buscavam a superação do capitalismo pela recusa radical à sociedade de consumo e o seu modo de viver, a ação ficou conhecida como “cair fora” (KAMINSKI, 2016, p. 471). Como fenômeno cultural procurou “atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente” (ROSZAK, 1972, p. 61), rejeitando a intelectualidade secular e cética, questionando o saber universitário nos moldes clássicos e a imaginação passa a ser valorizada em detrimento da objetividade científica (ROSZAK, 1972).

Dentre as diversas referências para o movimento estão Charles Wright Mills, Herbert Marcuse, Paul Goodman, Norman Brown, Alan Watts e Timothy Leary (ROSZAK, 1972, p. 73). Além desses autores, a literatura *Beat*<sup>27</sup> influenciou a Contracultura pelos elementos estéticos e culturais, compartilhando do “gosto eclético por fenômenos místicos, ocultos e

---

<sup>26</sup> Segundo Sigolo (2019), a homeopatia foi uma medicina alternativa presente dentro do movimento de Contracultura e Nova Era e divulgado em obras e jornais no Brasil.

<sup>27</sup> Composta por diversos artistas e literatos como Allen Ginsberg e Jack Kerouac, exerceu influência no movimento de Contracultura. Foi um movimento literário que existiu entre os anos de 1944 e 1959 (WILLER, 2009, p. 7-10).

mágicos” (ROSZAK, 1972, p. 132). Uma das características principais dos *Beats* era o caráter literário, mas para além disso, Ginsberg afirma tratar-se de um grupo de amigos que trabalhavam juntos (WILLER, 2009, p. 16-17). A amizade e a parceria estiveram na base das relações. As obras representativas que marcam o surgimento do movimento são “*Howl*” (Uivo) de Ginsberg e *On the Road* de Kerouac (WILLER, 2009, p. 8). O termo Beatnik era usado de forma depreciativa pela mídia da época para se referir não ao grupo de autores, mas aos jovens que passaram a adotar as vestimentas e atitudes dos Beats, tamanha as proporções, visto como um acontecimento social e geracional (WILLER, 2009, p. 9).

A chamada geração *Beat* era composta por pessoas boêmias, consideradas subversivas e irreverentes, que criticavam a cultura e a moral burguesa da época com textos que chocavam a sociedade e o padrão de vida puritano. Paul Goodman foi uma das influências para os *Beats*, bem como, para a Contracultura, principalmente no que tange “imaginar novas possibilidades sociais” (ROSZAK, 1972, p. 187) A utopia para Goodman é pensada para além do campo das ideias, como pragmatismo, “o começo de um projeto real” (ROSZAK, 1972, p. 189) e o comunitarismo<sup>28</sup> como uma saída para reduzir a violência do industrialismo, de modo que sirva em benefício da pequena comunidade (ROSZAK, 1972, p. 203-204). O impacto dessas referências na juventude universitária foi uma das causas de rebeliões e ocupações em universidades por todo o globo, que ficaram conhecidas como Maio de 68.

Maio de 68 foi um movimento político estudantil de contestação às universidades, ao pensamento cartesiano, à hierarquização e à estrutura burocrática. Irene Cardoso (2018) afirma que Maio de 68 se constitui como signo histórico por interromper uma dada historicidade, dada sua complexidade que reflete seu tempo histórico. É um dos acontecimentos fundamentais do mundo contemporâneo e surge como questionamento da ordem vigente nos diversos lugares em que ocorreu. (CARDOSO, 2018, p. 275-282). Maio de 68 é revelador da crise civilizatória. Entre os questionamentos, estão, “a sociedade de consumo, a separação entre o manual e o intelectual, o caráter sacrossanto da universidade e de outros lugares eminentes da cultura capitalista burocrática” (CASTORIADIS, 1968, p. 144). O impulso coletivo por mudar de vida e construir uma sociedade em outras bases éticas e morais foi bastante forte pela juventude da época. Lefort admite posteriormente que talvez tenha sido muito otimista no calor do momento,

---

<sup>28</sup> Relativo a comunitário, comunidade, a formação de pequenas comunidades ou ações feitas por um grupo de pessoas de pequenas proporções.

todavia percebe a transformação que desencadeou. Lefort declara que em Maio de 68 “nascem uma nova linguagem e um novo estilo de ação” (LEFORT, 1988, p. 255).

Castoriadis, Lefort e Morin defendem a ideia de que Maio de 68 se desenhou como uma “brecha”, uma ruptura, na ordem social. A “brecha” possibilitou o surgimento de vários movimentos, como o ecológico, além de levantar novos questionamentos no que diz respeito a valores, costumes e modo de vida. Os acontecimentos ocorridos no ano de 1968 dialogam com o “espírito contestador” que surgia e se espalhava pelo mundo e se manifestou em diversos países da Europa e das Américas. Entre os momentos históricos que integram o Maio de 68, Cardoso afirma:

Ele está presente em janeiro, na invasão da universidade de Madrid pela polícia. Em fevereiro, nas passeatas estudantis e manifestações de protesto contra a censura nos teatros do Brasil. Em março, no fechamento da Universidade de Roma; no assassinato de um estudante pela polícia, o qual foi seguido pela ocupação da Assembléia Legislativa pelos estudantes e a suspensão de espetáculos nos teatros; no enterro do estudante e na passeata de sessenta mil pessoas no Brasil; nos dez mil manifestantes em Londres contra a Guerra do Vietnã. Em abril, nas passeatas em protestos contra o aniversário do golpe militar de 1964 no Brasil; no assassinato de Martin Luther King nos Estados Unidos, seguido pelas revoltas de protesto dos negros com manifestações que reúnem quarenta mil pessoas, nas manifestações contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos em vários momentos do ano; no atentado contra Rudi Dutschke, líder da Liga dos Estudantes Socialistas Alemães, SDS, seguido de manifestações estudantis em várias cidades com dois mortos, duzentos feridos e mil presos; nas manifestações de estudantes e operários de Osasco, São Paulo, e na greve dos metalúrgicos em Contagem, Minas Gerais, quando quinze mil operários paralisam o trabalho por nove dias, no Brasil (CARDOSO, 2018, p. 276).

Foram diversos os países que tiveram manifestações estudantis em universidades ou passeatas de protesto por Diretos Civis, em oposição à guerras e violências imperialistas, ou mesmo contra ações repressivas do Estado. Nos Estados Unidos, a morte de ativistas como Martin Luther King e Malcom-X e prisões de tantos outros, como Angela Davis, levaram milhares de jovens, assim como as mulheres dos movimentos feministas, às ruas protestarem. No Brasil tivemos diversos protestos estudantis e da classe artística, bem como manifestações contraculturais, apesar do contexto político de repressão ditatorial (RISÉRIO, 2005, p. 25-30). Na sequência falaremos sobre a Contracultura no nosso país.

## **2.1 Contracultura no Brasil**

O movimento contracultural surgiu no Brasil nos anos de 1970, logo após ao aumento no autoritarismo militar com o AI-5 e o surgimento do movimento tropicalista. Nessa época muitos jovens colocaram o pé na estrada e foram “mochilar” pelo Brasil e pela América Latina (DUNN, 2016). O nomadismo foi uma escolha comum e uma via para se sentirem livres. Além do abandono da cidade e a busca por uma vida mais conectada a natureza. A repressão por parte do Estado, impingida pelo governo militar, via essas pessoas como marginais ou desocupados, perseguindo e autuando-os como possíveis ameaças ao regime. Segundo Kaminski (2016), o imaginário anticomunista esteve diretamente relacionado com a repressão a práticas contraculturais no Brasil.

O Rio de Janeiro se tornou o epicentro da contracultura nos anos 70. Houve também a propagação de comunidades alternativas no meio rural, como aposta em um novo modo de vida, mais conectado com a natureza e autossustentável, optando por uma alimentação saudável com base em princípios da macrobiótica e do vegetarianismo. A produção artesanal passa a ser valorizada, assim como a produção agrícola mais natural, sem uso de fertilizantes químicos e agrotóxicos. O movimento alternativo<sup>29</sup> no Brasil teve como base a defesa do conceito de “fundamento da vida”, que implicavam na preservação da vida e desejava “criar a possibilidade de reintegrar o homem o cosmos” (CARVALHO, 2008, p. 28). Dentre as práticas<sup>30</sup> dos adeptos estavam banho gelado, chás, compressas com ervas e restrições alimentares.

No Brasil, Luiz Carlos Maciel foi divulgador da contracultura, ao propagar os debates e as manifestações culturais da contracultura internacional, e introduzir aspectos do pensamento xamânico da Ásia e dos nativos americanos em suas publicações no *O Pasquim* entre 1969 – 1972 (CAPELLARI, 2007, p. 85-87). Os jovens contraculturais no Brasil eram chamados, de forma pejorativa, de udigrudis, marginais e desbundados (CARVALHO, 2008, p. 14). O termo “desbundou” poderia significar traidor da causa revolucionária, mas com o decorrer do tempo adquiriu outros significados. No início dos anos 1970, a expressão passou a se referir a atitudes e práticas contraculturais, como consumo de drogas, abandono de trabalho formal e residência itinerante ou em comunidades, mas originalmente era contra-revolucionário e tinha conotação

---

<sup>29</sup> Segundo Carvalho (2008), o movimento alternativo representava de certa forma uma continuidade do movimento hippie dos anos de 1960, principalmente, no que tange as questões ecológicas e ao misticismo. Entretanto, não adotavam uma postura radical de “viver à margem”, mas, de “negociar alternativas”. (CARVALHO, 2008, p. 19).

<sup>30</sup> Para saber mais, ver: FELIPE, Vilberto A. *Iniciação ao naturalismo: princípios e práticas de medicina natural para recuperação e conservação da saúde*. São Paulo: Ground, 1985.

preconceituosa aos homossexuais (DUNN, 2016). A utilização de maconha e do LSD foi uma característica presente e ligada com o termo.

## 2.2. Psicoativos

O uso de psicoativos foi muito recorrente entre os jovens no movimento de contracultura. Entre as substâncias utilizadas estavam plantas, como peiote, mescalina e maconha, o ácido lisérgico e cogumelos. O uso dessas substâncias tinha como objetivo possibilitar a “expansão da consciência” e o acesso ao mundo espiritual. A chamada “Revolução psicodélica” propunha: “universalize o uso de tóxicos e você muda o mundo” (ROSZAK, 1972, p. 173). O LSD foi uma das substâncias que mais “revolucionou” a “cabeça” dos jovens nos anos de 1960 e 1970. Existiram os que o utilizavam com meio de “curtição” e os que viam no “doce”, como também era chamado, a possibilidade de contato com o divino.

O LSD também foi utilizado pela CIA e pelas polícias brasileiras como “soro da verdade”. Nos interrogatórios era usado para conseguirem a confissão ou alguma informação (CARVALHO, 2008, p. 28). No Brasil, também foi utilizado com esse intuito pela polícia política durante a ditadura. Na contracultura, o uso de substâncias psicodélicas se relaciona com o desejo de muitos jovens experiencarem estados alterados de consciência e outras formas de sensibilidades. Essas substâncias psicoativas poderiam possibilitar uma nova percepção do mundo, suscitar experiências de clarividências e agir como forma de suscitar o aperfeiçoamento de si (MONNEYRON, 2008). Contudo, foi um modo de contestar “o conservadorismo da sufocante ordem política” (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 405).

O uso de psicoativos foi bastante popularizado a partir de relatos de experiências publicadas em livros, como de Aldous Huxley, Alan Watts e Carlos Castañeda (ROSZAK, 1972, p. 163). Timothy Leary foi um dos principais teóricos divulgadores da utilização do LSD para a expansão da consciência, defendendo que traria benefícios terapêuticos e espirituais (ROSZAK, 1972, p. 169). No ano de 1963, Leary foi expulso da universidade de Harvard, onde lecionava, devido aos seus experimentos com o LSD. Watts e Leary contribuíram para a divulgação do uso de psicoativos, apesar das diferenças de opinião sobre o assunto.



Para Leary, “a viagem de LSD é uma peregrinação religiosa”, um mergulho dentro de si (PEREIRA, 1985, p. 84-85). Já Alan Watts, mais interessado em teologia e filosofia oriental, contribuiu para a propagação de filosofias e religiosidades orientais, em especial, o zen-budismo, voltado para jovens interessados em “cair fora” do sistema. Apesar de ter utilizado psicoativos em experiências com Leary e outros cientistas, a princípio Watts considerou improvável que substâncias químicas pudessem de forma autêntica conectar alguém a algo superior (KRIPPNER, 2012, p. 85). Para Watts a espiritualidade poderia ser cultivada a partir da meditação e do contato com a natureza, já o uso de psicoativos, deveria ser feito com cuidado e em um contexto de sacramento religioso.

O LSD chegou ao Brasil através de médicos a partir de meados dos anos 1950 (DELAMANTO, 2020, p. 213). Na pesquisa realizada por Delmanto (2020), mostra que a substância era utilizada em tratamentos experimentais e era fornecida pela empresa Suíça Sandoz. A empresa distribuía aos “doutores” sob a condição de enviarem relatórios sobre o uso da substância com seus pacientes. Delmanto mostra ainda que médicos, inclusive, testavam em si próprios o ácido lisérgico (DELMANTO, 2020, p. 248). O fato de terem realizado tratamentos com o LSD não significou que eram adeptos de ideias “progressistas” ou “alternativas”. Muito pelo contrário, muitos desses médicos eram conservadores e adeptos a práticas médicas violentas como os eletrochoques. (DELMANTO, 2020, p. 271).

Fauzi Arap iniciou o uso do ácido lisérgico no contexto de experimentação médica sob o acompanhamento de Murilo Pereira Gomes (ARAP, 1998, p. 25). Além do LSD, outras substâncias psicoativas eram utilizadas, como a ayahuasca<sup>31</sup>, bebida utilizada pelo Santo Daime<sup>32</sup> em seus encontros religiosos. Os jovens tinham o objetivo de “abrir a mente” para uma nova realidade, uma forma diferente de enxergar o mundo. Segundo Arap, o uso de psicoativos não era empregado como fuga da realidade e busca de prazer, mas como facilitador de contato com o divino (ARAP, 1998).

### 2.3 Espiritualidade

---

<sup>31</sup> Produzida da “fusão de dois tipos de vegetais amazônicos, um cipó, *Banisteriopsicaapi*, e uma planta chamada de chacrona, *Psychotria viridis*... a ayahuasca é alucinógeno muito poderoso” (CARVALHO, 2008, p. 29).

<sup>32</sup> Manifestação religiosa sincrética surgida na região Amazônica que teve como fundador Raimundo Irineu da Silva.

A globalização acelerou o processo de trocas culturais e influenciou na disseminação de crenças e costumes. Ocorre a “intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS, 1991, p. 76). No processo de globalização, tanto o global influencia o local, quanto o contrário. Movimentos locais por vezes tomam grandes proporções e influenciam movimentos globais. Há uma relação dialética entre as tendências globalizantes e os eventos locais, até mesmo os riscos são compartilhados de forma global, como no caso das mudanças climáticas (GIDDENS, 1991).

O surgimento de novas formas de sensibilidade religiosa são resultado da modernidade tardia (GIDDENS, 2002, p. 191). Costumes e práticas orientais passaram a serem incorporados aos ocidentais, através da produção cultural, livros, palestras, músicas, etc., mas também, espaços físicos, como templos, retiros, centros de yoga, etc. A influência, segundo Magnani (2000), das culturas indígenas ao movimento ocorreu, especialmente, a partir das obras de Carlos Castañeda, antropólogo que junto com o xamã Juan Matus empreenderam experiências com plantas medicinais (MAGNANI, 2000, p. 15). No Brasil a influência xamânica decorreu, principalmente, com os rituais de Ayahuasca<sup>33</sup> realizados com indígenas e/ou com o Santo Daime<sup>34</sup>. A liberdade foi valorizada e almejada no movimento e isso se refletiu na forma como os indivíduos construíram individualmente a sua espiritualidade. A figura de Deus deixa de estar fora, para estar dentro das pessoas em uma visão de integração com o todo, com as pessoas, com a natureza e com cosmos, atributos próprios da Nova Era.

### 2.3.1 Nova Era

---

<sup>33</sup> O ritual é consagrado com uma bebida enteógena feita com cipó jagube e folhas da rainha, plantas psicoativas encontradas na mata amazônica, este ritual é realizado por vários povos indígenas no Brasil e na América Latina.

<sup>34</sup> O Santo Daime é um fenômeno religioso eclético formado pelo sincretismo do catolicismo caboclo, com o espiritismo, o esoterismo e o xamanismo. Foi criada por Raimundo Irineu Serra, o Mestre Irineu, no início do século XX, a partir das experiências do seringueiro com o uso da Ayahuasca em rituais indígenas. Para saber mais: GROISMAN, Alberto. *Eu venho da floresta*: um estudo sobre o contexto simbólico do uso do Santo Daime. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1999.

A espiritualidade chamada Nova Era teve forte influência do movimento de Contracultura, porém seus adeptos não perseguiram a ideia de “recusa” do sistema. As práticas passam a estar integradas. Campanella e Castellano definem a Nova Era como a “recusa à crescente de secularização do mundo moderno e seu excessivo materialismo” (CAMPANELLA & CASTELLANO, 2015, p. 176). A espiritualidade desenvolvida no movimento de contracultura irá, nos anos de 1970, ser chamada de Nova Era no Brasil e *New Age* no exterior. Segundo D’Andrea (2000), o movimento Nova Era “deriva do romantismo literário europeu e norte-americano do século XIX e do *New Spiritualism* (...) além de outros grupos cristãos heterodoxos pós-protestantes” (D’ANDREA, 2000, p. 63).

Segundo Silveira, existia dentro do cerne dos movimentos *New Age* duas bases distintas da construção histórica do individualismo, uma com raiz religiosa ligada ao pentecostalismo e, outra, à seitas hindus, “de um lado, cristão e ocidental, a versão pentecostal do individualismo consequente da ética protestante; do outro, oriental e hindu-budista, o indivíduo místico em busca da sua realização espiritual” (SILVEIRA, 2005, p. 85). No século XIX surgiram religiões pós-tradicionais como base teórica ao movimento. Magnani (2000) destaca o transcendentalismo norte-americano como Ralph Waldo Emerson e Henry Thoreau, a teosofia de Helena Blavastky, Henry S. Olcott e Annie Besant, e as correntes ocultistas e esotéricas.

A cultura no Brasil influenciou fortemente a expressão da Nova Era: as religiosidades presentes, como o catolicismo, o espiritismo, o xamanismo, e as religiosidades de matriz africanas estiveram na base dessa espiritualidade libertária, que vem da contracultura em um processo de subversão das religiões tradicionais, em um processo de hibridização e sincretismo (D’ANDREA, 2000, p. 154). Além disso, a “cultura psicológica” foi uma de suas características, com a crescente busca por literatura sobre psicologia, psicanálise e espiritualidade (CAMPANELLA & CASTELLANO, 2015, p.174). Outra característica está na busca pela “perfectibilidade do *self*”, ou seja, na busca do indivíduo de se tornar uma pessoa melhor. O esforço, nesse sentido, se relaciona com a transformação do mundo em uma sociedade mais justa e pacífica (D’ANDREA, 2000, p. 91-92). Além disso, existe a auto responsabilização, que se refere à quando o indivíduo passa a se ver como responsável pela sua própria vida (CAMPANELLA & CASTELLANO, 2015, p. 187). D’ANDREA, 2000, ainda aponta, a revisão permanente de práticas e crenças; caráter globalizado e híbrido;

destraditionalização; internalização da autoridade; individualismo; e reflexividade. Enquanto espiritualidade, destaca-se o caráter sincrético, como demonstra Oliveira (2010):

Na Nova Era experiências xamânicas asiáticas articulam-se com o daime, mães-de-santo de religiões afro-brasileiras oferecem também serviços de Reiki, centros espíritas recomendam acupuntura como terapia complementar, além do mais emergem religiões híbridas como o Vale do Amanhecer, o Santo Daime, a Barquinha, a Umbanda Mística etc. (OLIVEIRA, 2010, p. 282).

Um termo difundido nos anos de 1960 pelos praticantes foi “Era de Aquário”, termo que designava a ideia de um tempo com sucessões de eras, dentro de uma lógica astrológica, com inícios e rupturas em um processo de evolução da consciência da humanidade. Não existe um consenso sobre quando começou a Era de Aquário, alguns astrólogos definem o início como sendo no movimento intelectual iluminista ou na Revolução Industrial, já outros, marcam o início com o movimento de contracultura nos anos de 1960, ou até mesmo situam no século XXI (D’ANDREA, 2000, p. 206). O consenso existe apenas no entendimento que o “velho está morrendo e o novo surgindo”, transformações estruturais já acontecem na sociedade, bem como, na econômica e na política. Entretanto, segundo Sigolo, com as mudanças a nível macro não se verificando, transfere-se para uma revolução interna por mudanças em práticas e atitudes individuais (SIGOLO, 2019, p. 1321).

Com o passar do tempo a Contracultura foi apropriada pelo capitalismo e conectado à lógica de consumo e à própria imprensa contribuiu nesse sentido. Como afirma Sigolo as “ideias da contracultura e da Nova Era se transformaram em produtos de consumo que foram incorporados à sociedade capitalista, incluindo-se aí aqueles destinados a manter ou recuperar a saúde” (SIGOLO, 2019, p. 1333). A radicalidade de “cair fora” é substituída pela prática de negociar alternativas (CARVALHO, 2008, p. 19). A ideia deixa de ser “sair fora do sistema”, para de dentro implodi-lo com práticas que propaguem a saúde dos “corpos” em uma perspectiva de integração. No próximo capítulo adentraremos na análise das três primeiras peças teatrais de Fauzi Arap e refletir sobre essas produções no contexto contracultural e Nova Era.

### 3. CAPÍTULO 3: AS PEÇAS TEATRAIS DE FAUZI ARAP

O teatro, dentre todas as artes, é onde o signo se apresenta “com maior riqueza, variedade e densidade”<sup>35</sup> (KOWZAN, 2006, p. 97-98). Com uma complexidade de elementos e signos, dificilmente conseguiremos abarcar todas as possíveis interpretações. Analisaremos as peças teatrais produzidas por Fauzi Arap enquanto produções contraculturais, buscando compreender o que demonstra a fonte, quais elementos se relacionam com a contracultura, os signos e simbologias presentes nas obras e a relação com o contexto de produção e as vivências de Arap.

A peça teatral, enquanto obra literária, emprega uma comunicação, expressa conceitos e uma visão de mundo. Ela é um objeto cultural que revela a realidade e as questões que emergiam e, neste sentido, reflete o contexto histórico e cultural. Villegas (1971) enfatiza a questão da linguagem e da comunicação na análise dramática e propõe que sejam feitas perguntas como: O que a obra busca comunicar? Qual visão de mundo? O autor destaca a importância de analisar os aspectos como o texto, os atores, o cenário, o público, a direção, a maquiagem, a iluminação, etc (VILLEGAS, 1971, 16-17). Muitos desses aspectos não serão analisados nesta pesquisa, nos dedicaremos a refletir sobre a análise de significado enquanto obra literária e em seu contexto histórico.

#### 3.1 Pano de Boca

*Pano de Boca* foi a primeira obra escrita por Arap, no início dos anos de 1970, e estreou nos palcos em 1975. O cenário tinha como representação um teatro abandonado com diversos objetos espalhados pelo palco, demonstrando desordem, caos. A peça é dividida em dois atos e conta com 9 personagens: Magra, Pedro, Paulo, Ana, Marco, Zeca, Tarso, e Flávio o diretor. O enredo discorre em uma reunião de antigos colegas de um coletivo de teatro, que se encontram chamados pelo diretor com objetivo de retorno às atividades após um período de afastamento do grupo. A crise do teatro representada na peça pode ser percebida pelos conflitos entre os integrantes.

---

<sup>35</sup> Sistemas de significação linguística e não-linguística.

A peça foi dirigida por Fauzi Arap, mas nas primeiras apresentações contou com a direção de Antônio Pedro, cenografia Flávio Império, figurino Cecília Cerrot e Flávio Império, elenco Ademar Rodrigues, Benê Mendes, Célia Helena, Clemente Viscaíno, Edson Santos, Eudósia Acuña, João Signorelli, Jonas Bloch, e Nuno Leal Maia. Com a personagem Magra, a atriz Célia Helena ganhou dois prêmios de melhor atriz do ano, o Molière e APCA (BARALDI, 2015).

Arap se inspirou para a escrita de sua obra nas vivências experienciadas pelo teatro Oficina no período em que participou do grupo. A obra trata de várias questões que emergiam dentro deste coletivo, mas também em outros grupos. Apresentou de forma sátira a passagem do *Living Theatre* pelo grupo, através dos diálogos, e questionou as experiências vividas pelo grupo. Empreendeu a desconstrução do que costuma ser entendido como personagem, em uma estética contracultural, apresentada pelos personagens “inacabados” que representam o processo de criação e elaboração por um autor oculto. Segundo Leão, “Fauzi Arap explora as projeções do autor: de maneira pirandelliana, expõem-se as contradições entre o real e o imaginário, a existência autônoma dos personagens de ficção, no embate para ganhar coerência ou se perder na ilusão” (LEÃO, 2014, p. 114).

A influência da contracultura pode ser percebida pelas temáticas inseridas na peça, como a loucura, a espiritualidade, o uso de drogas, mas, também, pela estética, fora do convencional de construção cênica e do uso da imaginação criativa. Arap empenhou-se em questionar o próprio teatro e o processo de criação, refletiu sobre o fazer teatral e a mística que envolve a construção de personagens, com três planos, criação, subjetivo e realista, “colocou em questão a essência (...) do ato de representar” (LUIZ, 1975). Elabora um metateatro<sup>36</sup>, questionando a própria produção teatral. Conecta o real com o ficcional na elaboração da obra (FARIA, 2013, p. 264). A metanarrativa apresenta o teatro em debate, trazendo as divergências entre as perspectivas de arte que existiam na época. Enquanto produção contracultural, questiona o processo de criação do escritor na construção de personagens e total “desleixo” em fazê-los inacabados: Pagão e Segundo. As discussões promovidas pelos personagens, Pagão e Segundo, interpelam o plano real e o plano ficcional de criação do escritor.

---

<sup>36</sup> Questiona e reflete sobre o teatro através do teatro.

O grupo teatral encenado na peça ganhou o nome de Grupo Fênix, nome que faz sugestão à ave mitológica grega que após a morte, ressurgiu das cinzas, sempre em um ciclo de eterno de vida e morte. A simbologia pode fazer referência a ruptura do grupo, que após certo período volta a se reunir, como apresenta o enredo da peça. Todavia, um outro episódio da história do Oficina foi emblemático no sentido de renascimento. No ano de 1966 o teatro pegou fogo e sua reconstrução ocorreu nos anos de 1967 e 1968, por Flávio Império e Rodrigo Império e teve como obra que reestrea o espaço, *O Rei da Vela*<sup>37</sup> (1967) dirigido por José Celso Martinez Correa (BARALDI, 2015, p. 58-59). Sucesso de espetáculo, elogiado pela crítica, *O Rei da Vela* ficou um ano em cartaz. Abaixo o cartaz da peça:

**Figura 2:** Cartaz do espetáculo Pano de Boca, com esfinge desenhada por Flávio Império



. Fonte: Coleção Particular. Disponível em: (BARALDI, 2015).

No cartaz de divulgação da peça podemos perceber a presença de uma esfinge, referência presente no palco ao final da apresentação, construção feita de escombros do teatro por Pedro. A esfinge<sup>38</sup> expressa a imagem de uma figura mítica, guardião dos faraós no Egito,

<sup>37</sup> Escrita por Oswald de Andrade, modernista, em 1933 e veio a ser publicada em 1937. Foi encenada pela primeira vez pelo grupo Oficina.

<sup>38</sup> Foi representada em diversas obras surrealistas, representa a simbiose perfeita dos reinos naturais (VARGAS, 2017, p. 147).

com a cabeça humana e o corpo de leão, que na tradição pré-helênica cretense e grega tornou-se uma figura ligada ao feminino (VARGAS, 2017, p. 146). O nome da peça, *Pano de Boca*, tem uma dupla interpretação, podendo fazer referência a mordação, a censura, impingida pelo governo militar, ou mesmo o nome da cortina que cobre o palco na abertura e no fechamento do espetáculo. O formato das letras remete a uma pichação em murro, graffite escorrendo em uma parede lisa. O fundo vermelho alude ao fogo, a coragem, força, paixão. As letras menores com as informações sobre o local apresentam contraste com a escrita do nome da peça, exibe uma letra tradicional de máquina de escrever, algo comum na época, provavelmente, onde Arap escrevia suas obras.

A censura fez com que artistas inovassem e usassem de figuras de linguagens, metáforas. Alguns temas eram perseguidos, como os que envolviam sexualidade, juventude e liberdade individual como afirma, Almeida e Weis (1998, p. 352), “comportamento sexual, drogas, rebelião juvenil, conflito de gerações, fidelidade conjugal, divórcio, aborto”. *Pano de Boca* utiliza de simbologias e metáforas também para camuflar alguns dos temas considerados problemáticos pela censura, Arap comenta que:

A forte presença da Censura, naqueles dias, me levou a tratar o assunto das drogas de forma metafórica. Para isso criei personagens míticos, que chamei “Os Ciganos”, que haviam passado por aquela cidade e transformado todos. É verdade que me inspirei no *Living* para a criação desses tais personagens, mas não aprofundei nenhum tipo de reflexão sobre o grupo; apenas utilizei as figuras como símbolos do contato possível com o Desconhecido que as drogas podem propiciar. Ter escrito foi uma forma de caber na realidade. Apesar de ter sido uma forma de contemporizar com meus problemas, é claro que publicamente fui obrigado a assumir o papel de autor, e falar como autor. Assim fui criticado, analisado e discutido como autor de teatro, o que era mais confortável do que debater minha própria loucura possível. O processo todo me ajudou a compreender alguns descaminhos. (ARAP, 1998, p. 218).

Próximo da estreia de *Pano de Boca*, Yan Michalski publica no *Jornal do Brasil* partes de um ensaio escrito por Arap, onde fala sobre o seu processo de criação da peça. Arap afirma que “os Ciganos representam a síntese de todo o comportamento e hábitos daquelas pessoas durante um período crítico de suas vidas. Teatralmente, esse comportamento, os novos interesses, os hábitos desse período são simbolizados na figura dos Ciganos” (MICHALSKI, 1975). A peça também aborda a questão do uso de drogas pelo movimento hippie (ARAP, 1998, p. 218). As experiências que Arap viveu e sua busca espiritual com a utilização de substâncias psicoativas, como o ácido lisérgico, pode ser percebida na peça.



Estudante de astrologia, era muito comum que Arap fizesse o mapa astral dos atores que trabalhavam com ele, com objetivo de conhecer a personalidade dos artistas e melhor trabalhar os personagens. Baraldi (2015, p.58) afirma que a escolha dos artistas para interpretar cada papel ocorreu “de modo que as características da personagem e do ator se fundissem, criando mais uma camada para a sobreposição simbólica da obra encenada”. O personagem principal é Pedro, descrito como um jovem que atravessa uma crise e se recusa a falar. Pedro passa a ser percebido como “louco”, quem se recusa a lidar com o mundo exterior:

Ana – Será que é o Pedro?

Marco – Imagina, Ana, o Pedro está internado, e pelo jeito não sai do hospital tão cedo.

Paulo – Nem com a piração do Pedro, vocês conseguiram enxergar o óbvio. Eu estava coberto de razão e só me afastei porque não tenho nenhuma vontade de enlouquecer.

Zeca – O Pedro é um gênio, e não está louco coisa nenhuma. Ele foi o único que teve coragem de ir fundo no trabalho, isso sim. A Magra não devia ter internado ele.

Marco – Ela não teve saída, ia fazer o quê?

Zeca – Ela mais que ninguém devia ter compreendido...

Paulo – Você cala o bico!

Ana – Ela continua com ele, Zeca?

Zeca – Claro que sim. Eu tenho impressão de que ele já voltou pra casa.

Ana – Voltou, já? Mas então ele não está mais no hospital?

Zeca – O Pedro só queria mostrar o tanto que vocês todos vivem representando. Aliás todos vivem, até quem não é ator. O mundo de vocês é um mundo de mentira.

Paulo – Ah, tá bom. Mas a vida real não é um palco. Essa ideia maluca de acabar com a separação entre a vida e o teatro só podia dar nisso mesmo. Loucura e sofrimento.

Marco – Mas será que existe outra forma de transformar, e sem passar pelos porões que existem dentro de cada um?

(*Pano de Boca*, p. 53-54).

Pedro é um personagem complexo que se recusa a falar, interage apenas por meio de gestos e expressões faciais e tem dificuldade de sair do processo experimental, mergulhando em seu mundo interior. Leão afirma que o silêncio apresentado por Pedro traz o “tema do rebaixamento da palavra no teatro, um dado importante para o entendimento da cena experimental; aquela que busca, na expressão corporal e na desenvoltura física, outro código de comunicação com o espectador” (LEÃO, 2014, p. 114).

O personagem Pedro foi inspirado em um jovem “drogado” que trabalhava no teatro. Arap comenta em sua autobiografia que se inspirou na história de Samuca e seu silêncio, mas também, na sua história enquanto ator (ARAP, 1998, p. 218). As experiências cênicas propostas chegaram a levá-lo a comportamentos estranhos que o levaram a ser internado em uma clínica psiquiátrica. Samuca era um jovem ator que foi escolhido para o papel de corifeu<sup>39</sup> na

---

<sup>39</sup> Pessoa de maior destaque na peça.

montagem feita por José Celso no Teatro Oficina, porém um dia parou de falar e foi tido como louco (ARAP, 1998, p. 203). A baixo foto do espetáculo, com Pedro, Marco e Tarso:

**Figura 3:** Fotografia com Pedro, Marco e Tarso em cena. Fotografia Djalma Limongi Batista.



Fonte: Acervo Flávio Império. Disponível em: (BARALDI, 2015).

Podemos perceber na imagem o teatro abandonado, com uma estética caótica, moveis dispostos de forma desordenada. Pedro aparece ao fundo como enquadrado pela moldura, em plano distante, atua como se estivesse apenas a observar a cena. Interessante analisar a vestimenta dos personagens, Tarso se apresenta com uma estética americanizada, “rock star” e o corte de cabelo, bem como, a barba feita reforçam essa ideia. Já Marco, se mostra como um entusiasta da contracultura, com uma calça boca de sino, colete e sandália, a barba e cabelo também reforçam a estética. Os personagens em *Pano de Boca*, em maioria, se dividem entre duas polaridades, os que alinham a contracultura e os que se alinham ao sistema. Pedro foge ao óbvio, passando apenas a observar o mundo em silêncio.

A mística espiritual perpassa toda a obra através das falas e dos elementos que são trazidos ao palco. A forma como a espiritualidade foi apresentada na peça tem relação com essas ideias e conceitos da Nova Era, pelo sincretismo e a busca por auto aperfeiçoamento e de contato com verdades interiores. A peça exhibe signos que podemos relacionar com o misticismo, como por exemplo o nome Pagão que faz referência ao Paganismo<sup>40</sup>. Pinkler defende que “a noção de paganismo só pode ser definida a partir de sua oposição ao cristianismo, uma vez em que a palavra *pagani* foi utilizada pelos praticantes de tal religião não

<sup>40</sup> Os adeptos são chamados de pagão, envolve a adoração de vários deuses e o culto a natureza. Pagão também pode se referir a habitante do campo.

apenas para dar significado ao “não cristão”, mas, também, ao “não judeu” (PINKLER, 2001, p. 135). Ao final da peça, Pagão e Segundo conversam com uma esfinge, elaborada por Pedro e a esfinge, como se tomasse vida, comunica:

É da renúncia da própria personalidade que nasce o fruto doce da libertação final. Para chegares ao conhecimento, tens que abandonar a personalidade a não personalidade, o ser ao não ser, e poderás então repousar entre asas da grande ave. Vê tornas-te a luz, tornas-te o som, és o teu mestre e o teu Deus. Tu próprio és o objeto da tua busca: a voz sem falha, que ressoa através das eternidades, isenta de mudança, isenta de pecado, os sete sons em um - a voz...a voz...do silêncio. OMTAT SAT (*Pano de Boca*, p. 111-112).

O trecho que encerra a peça expõe reflexões filosóficas e teosóficas. Podemos captar a influência de religiosidades orientais, como o budismo e taoísmo, nas ideias que são trazidas por Arap ao texto, tal como a ideia de um caminho a percorrer na busca pela libertação dos sofrimentos. A frase final, “Om Tat Sat”, por exemplo, faz referência a obra *Bhagavad Gita* e significa em tradução livre a realidade imanifesta e absoluta. A peça faz uso das experiências do autor e aborda temas marginais, além das experimentações artísticas e a nova estética e relação com a plateia. Outra obra que iremos analisar é *Um Ponto de Luz*, segunda peça do autor, e a que Arap mais aborda a questão da espiritualidade.

### 3.2 Um Ponto de Luz

Segunda peça escrita por Fauzi Arap, *Um Ponto de Luz*, conta a história de um jovem chamado Cao, superprotegido e considerado pela família como doente, frágil e com problemas psicológicos. Na busca de cura para o garoto, a mãe, Dolores, recorre a “bruxarias” com o auxílio de Luna, empregada da casa e ligada a religiões de matriz africana e Tanhã, jovem indígena que tem “poderes mágicos”. Cao passa por uma iniciação com um tratamento feito por Tanhã, que se assemelha a um ritual de ayahuasca, com a ingestão de uma bebida preparada artesanalmente que possibilitaria a abertura para o mundo espiritual e levaria a cura de Cao. *Um ponto de luz* (1975) foi aos palcos sob a direção de Arap e cenografia e figurino de Flávio Império. Dentre os atores que interpretaram os personagens na peça: Denise Stoklos, Francarlos Reis, Ileana Kwasinski, Jandira Martini, Maria Eugênia de Domênico, Rodrigo Santiago, Tácito

Rocha, e Vicente Tuttoilmondo<sup>41</sup>.

Segundo Arap, com *Um Ponto de Luz* pretendeu questionar o lugar do “louco” na nossa sociedade e apresentar a loucura como uma viagem psicodélica espontânea e que não deveria ser interrompida para deste modo se chegar na cura (ARAP, 2015 [1975]). O enredo se desenvolve contando a história de Cao. Dolores, sua mãe, divorciada de Fortes<sup>42</sup>, mora com os dois filhos. Cao e Dias são filhos diferentes, expressam características opostas, como o Sol e a Lua. Como em *Pano de Boca*, Arap cria personagens que se contrapõe, confrontando ideias e perspectivas de mundo, neste sentido, Dias é descrito como de “natureza solar” e Cao de “natureza lunar” (ARAP, 2015 [1975]). O Sol representa a luz primordial, o dia, a energia masculina, extroversão, voltado ao exterior, enquanto a Lua expressa o interior, à noite, a energia feminina, introspecção, transformação e renascimento. O fascínio ao Sol e a Lua se fez presente em mitologias de diversos povos e em todos os continentes, como o Taoísmo<sup>43</sup> que tem como cosmovisão a integração do universo, das energias Yin e Yang<sup>44</sup> para o equilíbrio do todo (ROLIM FILHO, 2020, p.55-57). No Taoísmo percebem o mundo dentro de uma lógica de harmonia, produzida por constantes mudanças, com movimentos de contração e expansão. Desta forma, a natureza se equilibra. Esta obra, bem como, outras de Arap, estão embebecidas pela lógica de pensamento taoísta.

Além de Cao e Dias, outros personagens também apresentam dualidade, como Fortes, Professor<sup>45</sup>, Tanhã<sup>46</sup>, Alegria<sup>47</sup>, Luna<sup>48</sup> e Dolores<sup>49</sup>. Dolores e Alegria, irmãs como Cao e Dias, expressam outra oposição complementar, dores em oposição à alegria. Arap expressa a oposição racionalidade versus espiritualidade na construção dos personagens, alguns alinhados a uma perspectiva cética, outros, mística. A espiritualidade abordada na peça demonstra o

---

<sup>41</sup> Um Ponto de Luz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389689/um-ponto-de-luz>>. Acesso em: 15 de Jul. 2020.

<sup>42</sup> Fortes, pai de Cao e Dias, industrial, orientado ao capital, afastado da família após o divórcio com Dolores.

<sup>43</sup> Surgiu na China como corrente filosófica e depois religiosa, a obra clássica do Taoísmo é chamada *Tao Te Ching* de Lao-Tzu.

<sup>44</sup> Forças complementares e opostas, compõem tudo o que existe. Comum as relações ao sol e a lua, ao frio e o calor, ao feminino e o masculino.

<sup>45</sup> Médico e amigo da família, além de braço direito de Fortes na empresa. Representa a psiquiatria tradicional da época.

<sup>46</sup> Jovem indígena que usa de seus saberes ancestrais em cerimônias e rituais.

<sup>47</sup> Irmã de Dolores, tia de Cao e Dias, vista pela família como uma pessoa marginal.

<sup>48</sup> A empregada da casa de Dolores, adepta a uma religiosidade de matriz africana.

<sup>49</sup> Mãe de Cao e Dias, irmã da Alegria.

sincretismo religioso brasileiro, com elementos indígenas, católicos e de matriz africana (ARAP, 2015 [1975]). O enredo se inicia com as angústias de Dolores ao padre por conta de um sonho premonitório que teve onde Cao, seu filho, morre. Abaixo o trecho que Dolores conta a Alegria sobre esse pesadelo:

Dolores — Foi no começo do ano. Eu estava sentada, quieta, sem fazer nada, e começou. Como quando a gente era criança, lembra? De repente, não era mais eu. De repente, eu comecei a ver. Primeiro era um avião. Um avião e logo ele foi se transformando num pássaro, e voou tão alto que só poderia ser uma águia. E havia caçadores e fios, muitos fios elétricos, como se fosse um novelo se desenrolando e que iam se armando e amarrando nos postes de uma estrada. E eu também ouvi algumas vozes, um burburinho. E quando a águia veio e pousou sobre um dos postes, um trovão e um relâmpago mostraram nuvens negras, carregadas e uma enorme tempestade se formando. E a águia já não era uma só, eram muitas. Mas havia aquela primeira, diferente, com uma luz, uma aura de luz, que se confundia com os raios. E aí, não sei como, um raio derrubou a pobrezinha e quando ela caiu no chão, eu vi que era ele. Era ele, era o Cao. E quando carregaram ele pruma cadeira, os fios foram usados para amarrar e prender, fios nas mãos e na cabeça. E do lado estava um caixão, eu vi um caixão! E uma inscrição com a data... da morte, eu acho. Eu não consegui ler os números, mas estavam lá. Você sabe que eu sempre tive esse dom, você sabe! (*Um Ponto de Luz*, p. 27-28).

Dolores afirma ter dons premonitórios e sente medo que seu filho seja morto. Essa passagem faz referência a fios, trovões e relâmpagos que, por sua vez, fazem alusão aos tratamentos empreendidos na época aos “doentes mentais” como choques elétricos. As experiências de Arap na Casa das Palmeiras levaram-no a se interessar pela luta contra os manicômios e “a perceber o quanto o esquizofrênico é alguém que vive contíguo à dimensão mágica de que tratam todas as religiões” (ARAP, 1998, p. 191). A referência se faz presente, também, quando Dolores afirma que os fios usados no sonho serviam para prender as mãos e cabeça de Cao. Sensibilizado com a luta Antipsiquiatria, Arap leva aos palcos questões que eram debatidas na época como a abominação aos tratamentos utilizados como meio de reprimir a loucura e a inclusão dos “loucos” ao status de cidadão. Sobre a luta do movimento de reforma psiquiátrica, trata-se de “ampliar ou diversificar, em prático trabalho de desinstitucionalização, o próprio conceito de cidadania, no sentido de admitir a pluralidade de sujeitos, com suas diversidades e diferenças num mesmo patamar de sociabilidade” (AMARANTE, 1996, P. 114-115). A peça aborda a questão antimanicomial, sua proposta visa manifestar-se contra os tratamentos psiquiátricos que eram empregados na época, como choques elétricos e violências físicas (ARAP, 1998). Cao sofre da, chamada na peça, “doença de demência precoce” e a família, então, cogita interná-lo em um hospital psiquiátrico. Na sequência, o diálogo entre Dolores e Professor apresentam essa possibilidade:

Professor — Eu apliquei um sedativo forte, vamos ver como ele reage.

Dolores — Eu não entendo, eu não estou entendendo, que foi que aconteceu? Ele estava inteiramente fora de si. Por que ele ficou desse jeito, Professor, por quê?

Professor — Ele andou bebendo alguma erva, não andou? Quem sabe depois de uma noite de sono ele volte a si.

Dolores — E se ele não voltar? E se ele continuar desse jeito?

Professor — Em último caso, podemos internar.

Dolores — Internar, como internar? Num hospital? Não, eu não quero mais me separar dele! Um mês longe e olha no que é que deu.

Professor — Se ele não recuperar a consciência, não vai ter outro jeito. É melhor num hospital, você tem todos os recursos, enfermeiras, é muito melhor.

Dolores — Mas... que tipo de tratamento?

Professor — Ora, que tipo? A gente vê Dolores, pode ser um psiquiatra, pronto.

Dolores — Mas ele não está louco! Não tá! Meu Deus, não pode ser! Os fios. Os postes e os fios. Só agora eu estou entendendo. Não, não pode ser!

Professor — Que fios? Que conversa é essa?

Dolores — Ele não pode ir prum hospital assim, professor, não pode! Por favor, nós precisamos curar ele aqui mesmo, Professor. De qualquer jeito". (*Um Ponto de Luz*, p. 95-96).

Um tema recorrente em suas obras é a loucura, bem como, personagens “loucos” e/ou marginais. Além disso, Arap também expressa a espiritualidade em diversos elementos, como os sons de batuques e a atmosfera que expõe a ideia de terreiro e rituais “bruxólicos” em florestas. Luna e Tanhã são personagens deste núcleo “místico” e responsáveis pela “iniciação” de Cao à mediunidade. Através das personagens Tanhã, Luna e Dolores, percebemos a relação de saberes espirituais sincréticos, como também, dos elementos da natureza, terra, água, fogo e ar. A seguir uma imagem do espetáculo, cena com Dolores e Cao, onde podemos ver o retrato clássico da mãe cuidadora e Cao como esse sujeito que precisa de atenção e cuidados. Na imagem podemos perceber as roupas de Dolores, que demonstram uma mãe devota aos filhos e que se recusa performar sexualidade, condizente com a postura tradicional de uma mulher católica:

**Figura 4:** Foto de divulgação da peça Um Ponto de Luz.



Fonte: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, p. 10. 23 março 1977.

Abaixo da imagem podemos ler que a divulgação da peça destaca o aspecto espiritualista. A busca de autoconhecimento através do mergulho interior na espiritualidade e no contato com o não-visível. Inclusive, os atores no processo de preparação para a peça passaram a aprender sobre astrologia como forma de autoconhecimento (ARAP, 1998, p. 241-242). A peça apresenta essa busca de cura para a “loucura” de Cao a partir da sua iniciação na abertura de sua mediunidade, feita com o uso de substâncias “mágicas” preparadas por Tanhã (ARAP, 2015 [1975]). Trata-se de um drama que expressa signos da espiritualidade Nova Era, como o sincretismo e individualização. Além disso, o processo de autoconhecimento é valorizado enquanto recurso de cura. Macksen Luiz (1977) no *Jornal do Brasil* comenta sobre a peça:

*E Um Ponto de Luz* parte de um túnel escuro dentro do qual os personagens vivem, mas que os faz sentir-se incomodados por tudo aquilo que tem de obscurantista e imobilista. Ao lançar um dos personagens num sufocante processo de descoberta, Fauzi utiliza desde os signos da umbanda até os sinais e as teses mais provocadoras de Jung. Nesta união demonstra que o processo de autoconhecimento é um tanto penoso, mas o único possível para que o indivíduo possa se considerar vivo (LUIZ, 1977).

A busca pelo autoconhecimento é a linha que conduz a história. O interesse de Arap

por psicologia, psiquiatria e espiritualidade se traduz em suas obras por elementos narrativos e estéticos. Na maioria de suas obras existe algum ou alguns personagens que fogem à normatividade. É notória a presença de personagens marginais. Além de Cao, em *Um Ponto de Luz* temos Alegria, personagem que vive à margem da sociedade. Assemelha-se aos jovens hippies, trazendo a recusa ao modo tradicional de viver. Em suas falas apresenta a realidade de quem vive nas ruas. Alegria é vista pela família como “louca” e irresponsável. Abaixo, um trecho de uma fala triste de Alegria sobre a vida que leva quando está nas ruas:

Alegria — Sem dinheiro, você fica à mercê da cidade. É do ponto mais baixo que você consegue enxergar tudo. Quem está à margem, vê tudo que quem está dentro não pode. E não ter dinheiro põe as coisas a nu. Eu fui obrigada a conhecer o avesso do mundo. (...) Eu me perdia pela cidade anônima e me esquecia de mim, e esse anonimato era um vício. E eu não ter meu nome, me absorvia de tudo. E não tinha mais passado nem futuro. Assim, eu me iniciei na solidão coletiva dos que não têm nada a perder... (*Um Ponto de Luz*, p. 42).

Alegria representa, na peça, pessoas que estão fora da lógica capitalista de viver. Sensível aos indivíduos que de alguma forma vivem à margem da sociedade, como loucos, “putas” e travestis, Arap expõe com humanidade subjetividades comuns. Apresenta histórias de sujeitos excluídos não de uma forma caricata, mas, sensível e humana. As experiências de Arap na Casa das Palmeiras e com a causa da Antipsiquiatria foram marcantes na vida e nas obras de Arap, assim como, a valorização de temas e personagens marginais.

A terceira obra de Arap é ainda mais intimista, *O Amor do Não* aborda questões que envolvem a vida privada e a homossexualidade em um contexto de ditadura militar e repressão aos costumes. Também presente nesta obra, a figura do louco, agora aparece como um jovem que foi resgatado das ruas. No próximo subtópico iremos analisar essa obra.

### **3.3 O Amor do Não**

*O Amor do Não* é uma peça intimista e dramática, que aborda de forma direta temas e questões consideradas tabus para a sociedade nos anos de 1970, como a homossexualidade e o poliamor. Tem como cenário um apartamento pequeno no centro da cidade, dentre os móveis dispostos, um sofá, mesa, máquina de escrever, livros, espelho e cama de casal. A peça foi escrita e dirigida por Arap em 1977. Expõe a vida privada que levam Martim, Lula e Chico, os três personagens da peça. Além da intimidade presente na obra podemos perceber a composição



de elementos que complexificam a estrutura dos personagens pela vida dupla que levam, uma vida aberta e acessível e outra secreta e misteriosa.

Arap provoca a reflexão sobre as várias formas de performar o desejo e o amor. A obra fala do amor negado, rejeitado, o que não aconteceu e aquele que está no campo das ideias. *O Amor do Não* foi uma peça premiada, Fauzi Arap recebeu o Prêmio Molière<sup>50</sup> em duas categorias, melhor autor e melhor direção. A interpretação de Martim ficou a cargo de João José Pompeo, também premiado como melhor ator no mesmo concurso. Sua atuação foi bastante elogiada pela crítica devido as camadas de dramaticidade que o ator colocou ao personagem. Lula foi interpretada por Álvaro Guimarães e Carlos Alberto Ricelli fez o personagem Chico. Yan Michalski em sua crítica a peça destaca a originalidade de Arap:

O que mais me impressionou ao assistir a *O Amor do Não* foi a evidência de que de todos os diretores hoje em atividade no Brasil, Fauzi Arap talvez seja o que melhor soube cristalizar um código de encenação inconfundivelmente pessoal. [...] Em tudo que ele fez e faz está presente uma qualidade toda especial de afeto, pudor, misticismo, sensibilidade quase doentamente aguçada, predileção por uma certa atmosfera de ambiguidade, e sobretudo uma profunda compaixão para com as vítimas indefesas da condição humana, aliada a uma contida revolta diante das injustiças inerentes a essa condição (MICHALSKI, 1978).

A trama envolve Martim e Lula que vivem juntos em união afetiva. Martim, homem de meia idade, funcionário público. Lula, trinta e poucos anos, travesti e dançarina de boates noturnas. Chega um dia que Martim encontra Chico morando na rua, um jovem, ativista político e o leva para a casa com o intuito de prestar ajuda. A ação deixa Lula demasiada irritada com a situação de colocar um estranho dentro de casa. O conflito entre Chico e Martim é notório, persistindo na dualidade. Percebe-se aqui que Arap constrói personagens que se contrapõe. Neste sentido, Chico representa um sujeito engajado na luta política e Martim percebido como alguém que se acomodou com as injustiças do mundo, um alienado. A insistência na construção de personagens com estas características denota a participação de Arap na narrativa expressa por muitos artistas na época sobre divergências.

A personagem Lula tem seu papel importante na trama, não por ser a “mais marginal”, mas, por ser “a bicha”, aquela que não procura parecer ser o que não se é, aquela que se aceita e se coloca na sociedade como diferente, sem tentar “maquiar” a sua existência. Diferente dos

---

<sup>50</sup> Considerado o Oscar do teatro nacional, foi extinto por falta de patrocínio no ano de 1994. Reunia jornalistas e críticos de arte que julgavam as produções de arte cênicas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

outros personagens que tentam se camuflar, ela, exagerada e intensa, busca viver paixões não secretas. O desenrolar dessa história expõem conflitos, bem como, violências e preconceitos, conforme Arap:

- *O Amor do Não* trata da violência e do preconceito, é uma investigação que tenta traçar um paralelo entre essas duas atitudes. O não é a recusa, quase um assassinato, na medida que você nega uma pessoa. Mas a peça é também um caminho de um não até um sim. Uma coisa curiosa é que os três personagens têm uma vida dupla, uma aparente e outra, vamos dizer, camuflada. E, nisso tudo, o amor do título como força motriz. (SCHILD, 1978).

Podemos analisar o nome da obra, *O Amor do Não*, que discuti a negação do amor, o amor não vivido, negado. Os três personagens têm vidas duplas, vidas escondidas, segredos guardados. *O Amor do Não* é uma peça dramática e intimista. Passa-se no interior da casa que abriga esses três personagens, onde o particular é exposto e, cada individualidade, se mostra complexa. Todos os personagens de certa forma são marginalizados e/ou pouco aderidos ao sistema. Mesmo Martim, que trabalha em uma biblioteca como funcionário público, em certa medida vive à margem, com uma vida dupla e cheia de camadas de complexidade. Talvez Martim seja o personagem mais difícil de atingir a compreensão. A interpretação feita por João José Pompeo garantiu ainda mais camadas de dramaticidade e paixão, tendo sido elogiada pela crítica. Arap constrói três personagens que têm relações complexas e experienciam variados sentimentos em uma busca por aceitação e acolhimento. Desta forma, o amor pode ser experienciado de diferentes formas. A seguir uma imagem da cena de Chico e Martim contracenando onde podemos perceber dramaticidade presente na peça:

**Figura 5:** Foto, cena de Chico e Martim em *O Amor do Não*.



Fonte: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. p. 2. 7 fevereiro 1979.

A obra evidencia crises existenciais vividas por cada personagem e desvela dilemas que envolviam o ser e se assumir homossexual em uma época de forte conservadorismo. Além disso, demonstra o clima opressivo que impingia o regime militar. Entre as questões levantadas na peça, na imagem acima podemos ver a diferença de idade entre Chico e Martim. A escolha dos atores feita por Arap, demonstra que buscou evidenciar a disparidade entre os personagens. A história se desenvolve com a estadia de Chico, que se prolonga na casa de Martim e Lula. Até que Lula descobre, em um jornal velho jogado em um banheiro, uma foto de Chico e os dizeres procurado pela polícia. O que leva Lula à loucura e exige que Martim o mande embora. Chico tinha sido pego, torturado e abandonado na rua pela polícia política. Abaixo um trecho da peça em que Chico conta a Martim sobre o que sofreu estando retido na polícia e sendo torturado:

Chico – Cala a boca e me ouve. Você está tendo o que pediu, não está? Você não queria um espetáculo? Eles me chamaram, sabe, cada vez que eu adormecia, eles me chamavam... É por isso que eu tenho meus pesadelos... É porque não me deixavam dormir. A tal ponto que eu não sabia mais quando estava dormindo ou quando estava acordado. Eles faziam isso. Uma puta sacanagem. A lei deveria proteger o sono do homem. Um homem dormindo é uma coisa séria. Eles iam e vinham. Me deixavam adormecer e me chamavam de novo...E eu fui ficando drogado, bêbado de sono. Até que uma das vezes, quando eu não estava entendendo mais nada e até esperava que a

coisa se repetisse e nada acontecesse, a não ser olhar os fios que eles amarravam a uma cadeira de metal, sugerindo que eu iria sentar ali dali a pouco, a não ser os risinhos, e o mandar ficar encostado na parede, a não ser os gritos dos outros... E aí quando eu já não esperava mais do que premiaram com o futuro. Acharam que eu estava no ponto, ou sei lá que diabo eles acharam, e mandaram que eu tirasse toda a roupa. E eu fiquei nu inteiramente, ali, à disposição do sadismo deles. Eu nu e eles ocultos por máscaras. E aquilo, Martim, era uma espécie de inferno... O sadismo deles oculto atrás da máscara do bem. O bem não deveria precisar se mascarar nunca. E eu era minha nudez e eu era nu, tão nu eu estava como nunca nem ao menos perante mim mesmo eu tinha ousado. E começou. A tortura era um sonho e um pesadelo, eram as gargalhadas e a sede e a fome e o tempo interminável e a sensação de morte. Até que o cansaço físico, material, me fez duvidar de tudo. Me fez duvidar da vida e da morte e dos amigos e de tudo. Eu não estava mais vivo, não! Era outro em mim, confessando, delatando... E mesmo depois que eu falei, cuspiram em mim, e mexeram em mim e me machucaram... e xingaram minha mãe, minha família, meus amigos, e apanharam um pedaço de pau ou... uma arma, e me enfiaram... (Chico não consegue concluir contendo os soluços que sacodem seu corpo.) Eu delatei, sim. Assim como estou me delatando agora. Disse tudo o que queriam saber. Eu berrava... Mas eles pediram, rindo, que eu falasse baixo e comportado, direto! Para parecer verdade, porque era um depoimento, uma coisa solene... Eles diziam. (Martim se aproxima dele e o rapaz se aconchega no colo de Martim, chorando.) Ah, Martim, me desculpa! Você foi bom pra mim. Mas eu não sei mais direito quem eu sou. Eles quase mataram minha vontade de viver...

Martim – Calma, está tudo bem agora. Vai ficar tudo bem.

(*O Amor do Não*, p. 67-70).

Arap faz referência direta no texto com as experiências de tortura que muitos sofreram na época, trazendo a experiência da ditadura, o clima de apreensão, e as histórias de tortura que circulavam. Muitas pessoas sofreram e/ou tiveram que fugir do país por perseguição política, especialmente, após o AI-5, quando muitos foram presos, torturados e forçados ao exílio fora do país (RIDENTI, 2009, 152). O contexto de escrita da peça foi durante o regime militar e a estréia ocorreu um ano antes da promulgação da emenda constitucional nº11 de 1978 que suspendeu os atos institucionais repressivos. Podemos afirmar que conjuntura da época exerceu influência sobre a construção narrativa, principalmente, no que se refere as vivências do personagem Chico na prisão. A presença de personagens que vivem à margem da sociedade é marca característica em suas obras e em *O Amor do Não* a homossexualidade é o tema central. Assumir-se era um ato de coragem e resistência e que poderia levar até mesmo a morte nos anos de 1970.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa se propõe a contribuir para história do teatro brasileiro, jogando “luz” sobre as produções artísticas de Fauzi Arap, artista relevante da dramaturgia nacional. A história do teatro vem sendo escrita de forma compartilhada por pesquisadores de várias áreas, como Letras, Artes Cênicas e História, configurando seu “caráter híbrido” (GUINSBURG & PATRIOTA, 2021, p. 46). Para tanto, foram utilizadas bibliografias de diversas áreas de estudo. A autobiografia *Mare Nostrum* (1998) se mostrou uma fonte rica para refletir sobre a trajetória de Arap e o contexto de produção e apresentação de suas peças, principalmente, trazendo a sua busca espiritual empreendida através da astrologia, da psicologia junguiana e de terapias alternativas como uso de LSD. As peças teatrais se mostraram material relevante, enquanto produção contracultural da dramaturgia nacional.

Descobri Arap após pesquisas sobre religiosidade e contracultura para um trabalho da disciplina de Contracultura e História ministrada pela prof<sup>a</sup> Renata Palandri. Encontrei o trabalho de Raimundo Leão sobre a peça *Pano de Boca* e a dramatização da crise do teatro onde falava também da autobiografia *Mare Nostrum*, que me despertou muita curiosidade. Tomando a leitura da obra percebi o valor dos relatos e da relação que eu poderia estabelecer com a contracultura. Foi assim que a pesquisa começou.

Fauzi Arap sempre buscou o anonimato e uma vida mais tranquila e longe dos holofotes, apesar de circular e trabalhar com artistas famosos. Nunca trabalhou na televisão e, assim como, muitos na sua época, criticavam o caráter mercadológico e alienante. É notório o apagamento que histórias e produções contraculturais sofreram devido as disputas de narrativas pelo que pode ser ou não considerado ação de resistência. Não apenas pela pífia produção historiográfica sobre Arap e suas obras, mas também, por tantos outros artistas e grupos de teatro e de dança que ficam nas margens do desconhecido. Arap expressou um estilo estético próprio, trabalhou com experimentalismo e técnicas pouco convencionais, demonstrou grande sensibilidade através de suas obras por representar sujeitos que vivem à margem da sociedade. Percorreu caminhos narrativos alternativos, distante do projeto nacional-popular de teatro empreendido também na mesma época. As questões que o afligiam estavam no campo da subjetividade. Construiu enredos com base em conceitos junguianos de luz e sombra, onde apresenta a ambiguidade dos personagens, bem como, dentro de uma lógica taoísta de oposição

e complementariedade, yin e yang. O seu interesse sobre espiritualidade e autoconhecimento foi levado por toda a sua vida e se conecta com a Nova Era.

Escreveu cerca de 10 peças teatrais, sendo a última entregue na semana de sua morte, a peça chamada *A Graça do Fim*. Durante a sua vida, se dedicou a escrever e dirigir peças e shows musicais. Além de Maria Bethânia, dirigiu também Marlene e Gonzaguinha (DUTRA, 1977). Após *O Amor do Não*, Arap escreveu *Mocinhos e Bandidos*, peça que aborda a ditadura militar de uma perspectiva complexa e não óbvia. Humaniza o policial que mandado por seus superiores, tortura presos políticos, mostra-o como homem comum, com família, problemas e recebendo ordens. Outras peças escritas pelo autor foram, *Quase 84*, *Chega de História*, *Risco e Paixão*, *Chorinho* e *Às Margens do Ipiranga*.

As críticas feitas às peças de Arap apresentada no *Jornal do Brasil*, eram, majoritariamente, positivas e descritivas. Já era reconhecido como ator notável e suas peças são prestigiadas. A estreia de *Pano de Boca* no Teatro Gláucio Gil foi anunciada como uma peça “promissora” pela crítica (MICHALSKI, 1975). Segundo Luiz (1975) em *Pano de Boca* “Fauzi nos propõe uma ressensibilização, ao mostrar as feridas e as dores do corpo teatral, revelando ainda suas vísceras e sua anemia, mas seguro de que fala de um doente em processo de convalescência”. A crise do teatro envolveu problemas, como a instabilidade econômica, a censura e as propostas teatrais.

Luiz (1977) descreve no *Jornal do Brasil* Arap como “um autor que vivencia o teatro como uma prática de descoberta, como um ritual de iniciação ao autoconhecimento”. Nas publicações de jornais acessadas na pesquisa, Arap teve os seus trabalhos celebrados e reconhecidos como relevantes na cena teatral da época. As primeiras obras já se destacam pela crítica. A peça *Um Ponto de Luz* foi referida como “um espetáculo fascinante em suas dualidades, irritante em sua brancura e envolvente em sua poesia” (LUIZ, 1977). Arap se destaca por uma dramaturgia que desperta a reflexão sobre questões subjetivas e que envolvem o voltar-se para dentro, se autoconhecer.

Arap com a peça *O Amor do Não* recebeu alguns prêmios do Molière e no ano de 1978 o Prêmio Mambembe juntamente com Chico Buarque de Holanda (Ópera de Malandro), Wanda Fabian (A Inquebrável) e João Siqueira (Maria e Seus Cinco Filhos) a divisão do prêmio entre

esses artistas autores foi justificada como incentivo a dramaturgia em resistência a censura (LUIZ, 1979). A peça foi anunciada durante toda a turnê de apresentações com entusiasmo no *Jornal do Brasil*, muito bem recomendada pela crítica. Descrita como a “história de paixões”, referindo-se as paixões, sexual, política e intelectual (LUIZ, 1978).

Para analisar as peças buscamos apreender o contexto político e social em que foram escritas e compreender a trajetória artística de Arap, bem como, a influência do movimento de Contracultura. Uma possibilidade de expansão da pesquisa, poderia passar pela ampliação das fontes e da repercussão das peças em diversos jornais do país, bem como, coletar entrevistas de artistas que trabalharam com Arap. A expansão das fontes com acesso a acervos particulares, bem como, entrevistas poderiam ampliar as análises das obras, visto que a maior parte dos “vestígios” do passado da arte nacional acaba por ser salvaguardado pelos próprios artistas, devido o descaso por parte do Estado com acervos e museus. Com a ampliação de fontes ou mesmo das análises, outras questões poderiam ser suscitadas como a recepção das obras de Arap, a vivência dele com os atores escolhidos para encenar suas peças, a relação de suas obras com outras versando sobre os mesmos temas. Destaca-se na análise das peças que mesmo pessoas alinhadas a Contracultura como Arap, também perpetuaram falsas divergências e dicotomias entre os artistas. Concluimos que Fauzi Arap contribuiu para a produção contracultural no Brasil, tendo em vista a sua trajetória e produção artística valorizando a subjetividade e a presença de personagens marginais. Demonstrou perceber a arte enquanto possibilitadora de questionamentos no que tange expressão de autenticidade e coragem.

## 5. FONTES:

ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

ARAP, Fauzi. *Pano de Boca*. [1973]. São Paulo: SESI-SP Editora, 2015.

ARAP, Fauzi. *Um Ponto de Luz*. [1975]. São Paulo: SESI-SP Editora, 2015.

ARAP, Fauzi. *O Amor do Não*. [1977]. São Paulo: SESI-SP Editora, 2015.

DUTRA, Maria Helena. Marlene e Gonzaguinha: uma dupla revista por Fauzi Arap. *Jornal do Brasil*, p. 5. 7 out. 1977. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%20Arap&pagfis=168719](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%20Arap&pagfis=168719)>. Acesso em 27 jul. 2021.

LUIZ, Macksen. O Drama na Boca da Cena. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 2. 24 jul. 1975. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=125765](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=125765)>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LUIZ, Macksen. Um Ponto de Luz em Meio do Caminho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 10. 23 mar. 1977. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=157923](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=157923)>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LUIZ, Macksen. Entre as emoções da Copa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 4-4. 23 jun. 1978. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=182134](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=182134). Acesso em: 27 jul. 2021.

MICHALSKI, Yan. "Pano de Boca" A "Persona" de Fauzi Arap. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1975. p. 6. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=125248](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=125248)>. Acesso em: 27 jul. 2021.

MICHALSKI, Yan. O que podemos esperar de São Paulo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 10 abr. 1977. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=158933](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=158933). Acesso em: 27 jul. 2021.

MICHALSKI, Yan. Fauzi, um diretor amoroso. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 2. 16 maio 1978. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=180106](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=180106)>. Acesso em: 27 jul. 2021.

RIBEIRO, Joana. "Conversas sobre teatro: Entrevista com Fauzi Arap". *O Percevejo Online*. V. 7, n.2, 2015. p. 166-190.



SCHILD, Susana. Sem cortes, a investigação da violência. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 33. 11 maio 1978. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=179830](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Fauzi%2520Arap&pagfis=179830)>. Acesso em: 27 jul. 2021.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAIS, Fernando A. SCHWARCZ, Lilia M. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AMARANTE, Paulo Duarte de Carvalho. *O Homem e a Serpente: outras histórias para a loucura e a psiquiatria*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1996.

BARALDI, Paula. “Entre, loucura: entre também, juízo”. *Revista aSPAs*. v. 4, 2014. p. 50-61.

BARALDI, Paula de Souza. *Lugar (In)comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. São Paulo: USP. 2015.

BEZERRA DE MELO, Demian. Ditadura “Civil-Militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios no tempo presente. *Espaço Plural*. 2012.

BRAGHINI, Katya Mitsuko Zuquim. A história dos estudantes “excedentes” nos anos 1960: a superlotação das universidades e um “torvelinho de situações improvisadas”. *Educar em Revista, Curitiba, Brasil*, n.51, p. 123-144, jan./mar. 2014.

BORGES, Sonia. Antonin Artaud: Arte e estética da resistência. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. V. 5, n.2: 85-94, dez. 2007.

CANTARELA, Roberta. *A Antígona errante: Judith Malina e a vida como performance*. Tese de Doutorado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2017.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luís Carlos Maciel (c.1970)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: USP, 2007.

CARDOSO, Irene. “Maio de 68: signo histórico”. In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. *Maio de 68: a brecha*. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

CARVALHO, Cesar. *Viagem ao mundo alternativo: a contracultura nos anos 80*. São Paulo: UNESP, 2008.

D’ANDREA, Anthony A.F. *O self perfeito e a Nova Era*. São Paulo: Loyola, 2000.

DELMANTO, Júlio. *História social do LSD: os primeiros usos medicinais e o início da repressão*. São Paulo: Elefante, 2020.

DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative art and social transformation in authoritarian Brazil*. USA: University of North Carolina Press, 2016.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*, vol. II: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FELIPE, Vilberto A. *Iniciação ao naturalismo: princípios e práticas de medicina natural para recuperação e conservação da saúde*. São Paulo: Ground, 1985.

FICO, Carlos. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 - 2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

FRANCO, Renato. “Censura e modernização cultural à época da ditadura”. *Perspectiva*, São Paulo, 20/21, 1998. p. 77 - 92.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos Avançados* 17 (49), 2003.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: Teatro e censura na Ditadura militar (1964 - 1985). Tese de doutorado em História - Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura: A construção da unidade teatral e a resistência cultural (anos 1960)”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 103-121, jul. - dez. 2012.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GUERRIERO, Silas. “Novas configurações das Religiões Tradicionais: re-significação e influência do universo Nova Era”. *Tomo*, São Cristóvão-SE, nº14, jan./jun. 2009.

GROISMAN, Alberto. *Eu venho da floresta: um estudo sobre o contexto simbólico do uso do Santo Daime*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUR, Domenico Uhng. Cartografias da luta armada: a guerrilha como máquina de guerra. *Mnemosine*. Vol. 8, nº2, p. 51-69. 2012.

KAMINSKI, Leon Frederico. “O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970”. *Antíteses*, v. 9, n.18, p. 467-493, jul./dez. 2016.

KOWZAN, Tadeusz. “Os Signos no Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo”. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (Org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KRIPPNER, Stanley. The Psychedelic Adventures of Alan Watts. In: COLUMBUS, Peter J.; RICE, Donadrian L. (Org.). *Alan Watts - here and now: contributions to psychology, philosophy, and religion*. State University of New York Press, 2012.

LEÃO, Raimundo Matos de. “Pano de Boca: a dramatização de uma crise”. *Repertório*. Salvador, n. 23, 2014. p. 104-115.

LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. *Maio de 68: a brecha*. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2004.

MAGNANI, José Guilherme. *O Brasil da Nova Era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MARTINS, Marcos Lobato. “Utopias na Era de Aquário”. In: LOPES, Marcos Antônio; MOSCATELI, Renato. *Histórias de países imaginários: Variedades dos lugares utópicos*. Londrina:UEL, 2011. p.143-166.

MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MONNEYRON, Frédéric; XIBERRAS, Martine. *Le monde hippie. De l’imaginaire psychédélique à la révolution informatique*. Paris: Imago, 2008.

MOSTAÇO, Edélcio. “A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970”. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. *História do teatro brasileiro*, v.2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

OLIVEIRA, Amurabi Pereira de Oliveira. “Religião e sociedade pós-tradicional: o caso da New Age Popular no Vale do Amanhecer”. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano II, n. 6, Fev. 2010.

PATRIOTA, Rosangela. “A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo”. *História*, São Paulo, 22 (1): 135 - 163, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. “A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos”. *História*. São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79 - 110, 2005.

PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PINKLER, Leandro. “Aspectos do paganismo no pensamento de Nietzsche”. *Cadernos Nietzsche* 11, p. 135-141, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REIS, Daniel Aarão. Estado e Trabalhadores: O Populismo em questão. *Locus: revista de História*, Juiz de Fora, v.13, n.2, p. 87-108, 2007.

RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960 - 1970 e sua herança”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

RISÉRIO, Antonio et alii. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú cultural/Iluminuras, 2005.

ROLIM FILHO, Derance Amaral. *Taoísmo e a Mão Esquerda da Escuridão: relações dialógicas entre o Tao Te Ching e o romance de Ursula K. Le Guin*. Dissertação de mestrado em Literatura Comparada. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SILVEIRA, Marcos Silva da. “New Age & Neo-Hinduísmo: uma via de mão dupla nas relações culturais entre Ocidente e Oriente”. *Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 7, n. 7, p. 73-101, setembro de 2005.

TOLEDO, Caio Navarro de. “1964: O golpe contra as reformas e a democracia”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 - 2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

VARGAS, Andrea Quilian de. “Esfinge revisitada: a transfiguração do mito em território selvagem”. *Estudos Literários, Sinop*, v. 10, n. 21, p. 145-163, jan./jun., 2017.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

Pano de Boca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389277/pano-de-boca> >. Acesso em: 22 de Fev. 2022.

Um Ponto de Luz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389689/um-ponto-de-luz> >. Acesso em: 22 de Fev. 2022.

O Amor do Não. In ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398599/o-amor-do-nao> > Acesso em: 22 de Fev. 2022.