

PANO DE BOCA

A DRAMATIZAÇÃO DE UMA CRISE

Raimundo Matos de Leão¹

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre o texto *Pano de Boca*, de Fauzi Arap, visto como a dramatização de uma crise. A partir de suas constituintes dramáticas, investiga-se um momento agônico do teatro brasileiro, configurado como uma crise, que se instaura no final dos anos de 1960 e adentra pela década seguinte. Ao identificar a crise experimentada pelos atores de um grupo de teatro, ficcionalmente espelhado no Grupo Oficina, *Pano de Boca* apresenta os dilemas vividos pelos artistas sob o sistema repressor vigente no Brasil. Verifica-se também, no texto, a tensão entre duas correntes no interior da classe teatral: a do teatro engajadamente popular versus a do vanguardismo *underground*.

Palavras-chave: *Pano de Boca*. Dramatização de uma crise. Grupo de teatro.

Abstract: The article reflects on the text *Pano de Boca*, by Fauzi Arap, seen as the dramatization of a crisis. Drawing upon its dramaturgical components, the article investigates an agonic moment of the Brazilian theatre, configured as a crisis, which is established in the late sixties and extends itself into the early seventies. In identifying the crisis experienced by the actors of a theatre group, fictionally mirrored in the Oficina Group, *Pano de Boca* presents the dilemmas lived through by the

artists under the repressive political system of that time in Brazil. The article also examines the text to explore the tension between two currents inherent to the theatrical class: that of the engaged popular theatre versus *underground avant-garde*.

Keywords: *Pano de Boca*. Dramatization of a crisis. Theatre group.

O artigo aborda a interlocução entre dramaturgia e história, tomando como ponto de partida *Pano de Boca, um concerto (sic) de teatro*, texto de Fauzi Arap, escrito no início da década de 1970 e estreado em 1975. No Rio de Janeiro, o espetáculo subiu à cena sob a direção de Antônio Pedro; em São Paulo, sob a responsabilidade do autor. Entretanto, as encenações não serão analisadas, tendo em vista que o propósito deste artigo não é a poética da cena nem a sua recepção. No entanto, mencionando-as, toma-se como referência a montagem dirigida por Arap,² espetáculo que ocupou o espaço do Teatro Treze de Maio, em São Paulo (1976). O foco central da reflexão é o texto teatral constituído como

¹ Doutor e Mestre em Artes Cênicas, professor adjunto da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Escritor e dramaturgo. Membro do Grupo de Pesquisa DRAMATIS – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação.

² ELENCO: Nuno Leal Maia (Pagão), Benê Mendes (Segundo), Célia Helena (Magra), Jonas Bloch (Paulo), Eudósia Acuña (Ana), João Singnorelli (Marco), Edson Santos (Zeca), Ademar Rodrigues (Pedro), Clemente Viscaino (Tarso). EQUIPE TÉCNICA: Fauzi Arap (Direção e iluminação), Flávio Império (Cenário e figurinos).



objeto de análise, estabelecendo-se a relação entre o que ele veicula e o momento histórico em que foi produzido, vendo-o como representação desse instante. Esta narrativa está comprometida com a memória e a história. “Produzindo memória, se produz experiência. História e memória, antagônicas por princípio, operam em retroalimentação. A memória é o lugar onde se acumula a experiência. A história é onde se processa o relato dessa experiência”, conforme Francimara Nogueira Teixeira (2013, p. 260).

No interior de *Pano de Boca* figuram temas e acontecimentos explícitos ou escondidos, que remetem ao tempo em que a peça foi escrita e encenada, de maneira que memória e história se intercambiam. Identifica-se no texto a crise vivida por um grupo teatral, indicando ser o Grupo Oficina o retratado ficcionalmente pelo autor. Mas tal desajuste não é particularizado, uma vez que o teatro vive uma crise de ordem estética, nos anos de 1960 e 1970, atingindo outros grupos. Essa crise é fruto das opções feitas pelos artistas e principalmente dos problemas sofridos, decorrentes da conturbada realidade brasileira sob o controle da ditadura civil-militar (1964-1985). Tomando-se o título da peça, *Pano de Boca*, elemento que encobre a cena, este alude metaforicamente à repressão, à mordada a que foram submetidos os artistas. Contudo, ressalte-se que a crise não figura paralisia, já que os artistas produziram em meio ao desajustamento. No cenário repressor posto em prática pelo sistema, duas correntes se contrapõem: a dos artistas que defendem um teatro engajado, popular, nacional e ortodoxamente de esquerda, e aqueles que criam a partir das vanguardas contraculturais e que não se fecham às experiências teatrais que acontecem em outras partes do mundo. A segunda corrente tem uma produção crítica, e não cabe vê-la como alienada e alienante, como querem ainda setores da intelectualidade.

Para perscrutar o texto em questão, leva-se em conta a sua estrutura dramática, o papel da rubrica e os personagens, em sua relação intersubjetiva, sem perder de vista os problemas levantados por Peter Szondi (2001), ao evidenciar a crise do drama, posto não mais como uma forma absoluta, a-histórica, mas como expressão dialética das tensões entre forma e conteúdo, o que leva Hélene

Kuntz e David Lescot (2012, p. 74-75) à seguinte conclusão:

De maneira mais sutil, o conceito de drama absoluto pode apontar para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar. Pois trata-se de um modelo que exige ser perpetuamente superado e contestado. Ao ‘drama absoluto’, podemos assim opor o ‘drama real’, concebido não como modelo, mas como uma noção capaz de explicar essas tentativas de superação e misturas surgidas na história, incluindo a mais recente, das formas.

Seguindo tal indicação, faz-se então a leitura de *Pano de Boca*, procurando em seu contexto os elementos que sustentam a sua estrutura dramática. Leva-se em consideração que o texto se abre a interpretações diversas, pois incorpora o dramático e o lírico, enquanto gêneros que se complementam, hibridizados no texto de Fauzi Arap. Vê-se o texto como uma forma, um todo orgânico, tal qual Umberto Eco preconiza: “[...] forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas” (2003, p. 28).

Constituído como um documento de cultura, *Pano de Boca* oferece pistas sobre acontecimentos que organizam a história do teatro brasileiro entre os meados da década de 1960 e início dos anos de 1970. Portanto, o texto apresenta os fatos e também as ideias norteadoras de expressivo segmento de artistas que mergulharam no caldo contracultural, retirando desse universo algumas premissas que serão postas em diversificadas manifestações cênicas.

Observam-se também os conflitos que emergem entre os artistas, visto que não se expressam de maneira unívoca, mas num concerto de vozes conflitantes. Essas tensões demonstram que o período histórico vivido não se mostrava apaziguador, muito menos inerte, ainda que os espaços para os discursos estivessem cerceados pelo controle e pela censura advinda do regime que regia o Brasil draconianamente (1964-1985). Esta situação beco sem saída desencadeia a autocensura.

Fauzi Arap

Configurado o quadro a ser lido, esclareça-se que não será descartado nesta leitura o arcabouço poético e imaginário do autor, ainda que o acontecido e registrado historicamente se manifeste como sustentáculo argumentativo da presente leitura, tomando-se o cuidado para não atrelá-la demasiadamente à biografia do autor. Mas é importante que se conheça a formação de Fauzi Arap, seus trabalhos como ator, encenador e dramaturgo, bem como a personalidade marcante, que se mostra com muita sinceridade e corajosa lucidez, no livro *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos* (1998), título que confirma ser Arap um leitor de Jung, como demonstra o seguinte trecho:

A experiência viva não é nunca excludente. E na minha pele eu descobri que as teorias de Freud e Jung se completavam e ambas eram verdadeiras. Não importa se cada um de nós é capaz de subjetivar quaisquer problemas e transformá-los em psicologia apenas. A visão jungiana de que toda cura verdadeira e profunda é de natureza religiosa aponta para nós o necessário reconhecimento de uma verdade: em cada um de nós habita o Homem com toda a sua complexa história escrita em suas células. (1998, p. 41-42)

Essa história escrita no corpo, como observa Cássia Lopes (2011, p. 3) “[...] traduz o entrelaçamento do ético e do estético. A memória atravessa os dois eixos, pois o corpo habita em um lugar e se insere enquanto entidade social e política”. Entrelaçam-se temas como subjetividade, loucura, espiritualidade, política, magia e arte. Esse corpo, que se constrói como entidade social e política e se expressa no teatro, vive a crise descrita neste artigo. Assim, se constitui como sujeito sensível, desejoso do conhecimento e dos processos que o inquietam diante da necessidade de desvelar o desconhecido, indo muitas vezes na contracorrente; esse sujeito sensível se torna, num primeiro momento, mestre de si mesmo, para então ser mestre do mundo, ainda que preserve sua privacidade com muito rigor.

Nascido em São Paulo, em 1938 e falecido em 2013, Fauzi Arap iniciou sua vida no teatro, trabalhando como ator, carreira que interrompeu para se dedicar à direção e, em seguida, à escrita dramática. A formação deu-se na Escola Politécnica

da Universidade de São Paulo, graduando-se Engenheiro Civil (1961), profissão que não abraçou, visto que o teatro o absorveu, desde que ingressou no Grupo Oficina e em seguida no Teatro de Arena, ambientes nos quais se destacou como intérprete. A engenharia não se tornou a profissão de Arap, mas não impediu sua formação como ator:

Além de improvisações, que objetivavam que o ator descobrisse a forma mais espontânea e verdadeira de interpretação, o trabalho de análise do texto era fundamental e se valia até mesmo de vetores matemáticos para melhor definir e decifrar a estrutura dos personagens e do texto. Senti tamanha identificação com aquela forma de trabalho, que incorporava meu conhecimento matemático aprendido nas salas de aula da Engenharia, que era como se eu tivesse encontrado uma rede de segurança para ousar e voar, pleno, na pesquisa das emoções do diálogo. Talvez o fato de reencontrar ali a Matemática, com sua abordagem abstrata, tenha me dado a confiança que me ajudou a livrar-me da timidez. (ARAP, 1998, p. 59-60)

A afirmação contradiz a ideia de que o pensamento centrado na racionalidade não se coaduna com a prática artística e com o sensível que se manifesta em seu campo. Ainda que a intuição esteja presente nos processos de criação artística, como é o trabalho do ator, a experiência de Fauzi Arap indica caminhos lógicos não descartados nos processos artísticos.

Ao longo de sua vida, Arap vivenciará este diálogo entre ciência e arte, ampliando o seu pensamento, sua prática e levando-o a dar um passo para uma compreensão maior da existência, incluindo a questão religiosa, que não pode ser reduzida ao cientificismo e à filosofia materialista. Em sua caminhada, o artista buscou “[...] uma forma de integrar os dois mundos, para tentar manter um fio da meada mínimo, que não me obrigasse a uma ruptura” (ARAP, 1998, p. 43) com aqueles que rejeitavam sua procura. O seu teatro, dramaturgia e encenação, todos revelam estas preocupações num constante mergulho interior que não se perde na superficialidade nem na irracionalidade.

Desde que pisou no palco, Arap foi reconhecido por seus colegas e também pelos críticos, ca-



bendo-lhe os prêmios Saci e Governador do Estado (1961), pelo desempenho em *A vida impressa em dólares*, texto do norte-americano Clifford Odets, encenação de José Celso Martinez Corrêa, marco inicial da fase profissional do Grupo Oficina. Na apreciação crítica que faz do espetáculo, Décio de Almeida Prado (2002, p. 219) observa que os personagens aparecem mais definidos quando o autor os descreve, e menos precisos em “[...] sua efetiva realização dramática”. Completando seu pensamento, o crítico registra a capacidade de Fauzi Arap em mostrar a complexidade do personagem que Odets deixa escapar:

[...] o melhor desempenho da excelente versão do Oficina é o de Fauzi Arap. Sam Feinscheiber não tem nada a oferecer a ninguém: não é bonito, não é inteligente, não tem personalidade e é estrangeiro. Fauzi Arap sugere todas estas características negativas e ainda outra coisa: um senso inato de dignidade que não consegue se transformar em gestos e palavras. O riso, prestes a explodir, é assim cortado, a cada momento, por uma nota de profunda piedade. (PRADO, 2002, p. 219)

No Grupo Arena, Fauzi Arap atuou, sob a direção de Antônio Abujamra, em *José do parto à sepultura*, de Augusto Boal, encenador que acompanhará o desenvolvimento do intérprete, dirigindo-o em *A mandrágora*, de Maquiavel (1962). Fauzi Arap reconhece a importância de Boal, em sua passagem pelo Grupo Arena, expressando-a de forma bastante positiva:

Meu encontro com Boal, em 1960, foi fundamental para que eu me descobrisse um ator. Eu fazia parte do grupo Oficina, que ainda era amador, e tivera, um pouco antes, uma experiência infeliz dentro do grupo, que havia me levado a duvidar de meu talento e a questionar se seria mesmo esse meu caminho. [...]. De repente, num passe de mágica, nas mãos de Boal, eu acabei revelando uma grande promessa. (ARAP, 1998, p. 59)

Data dessa época a intensa experimentação bolina com o método stanislavskiano aprendido nos Estados Unidos, aliado ao “estudo das leis dialéticas” (ARAP, 1998, p. 59) a serviço da pesquisa e da investigação em torno do personagem e do mé-

todo das ações físicas. Pode-se dividir a proposta praticada por Boal com o grupo Arena em duas fases: na primeira, buscava-se a emoção mais intensa, e não a técnica. Valorizava-se no ator a sua capacidade de sentir. Em um segundo momento, trabalhava-se o *exercício da vontade*, tornando a interpretação dinâmica, marcadamente dialética e geradora de conflito, na visão de Boal (2000).

Esta experiência será extremamente apreendida por Fauzi Arap, que impregnou seu corpo-mente das sutilezas advindas das práticas do russo Constantin Stanislavski, sob a ótica de Augusto Boal, aprofundando-a no contato que teve com Eugênio Kusnet no Oficina. Ao ser convidado para substituir Raul Cortez, em *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki, uma das encenações marcantes de José Celso Martinez Corrêa e do teatro brasileiro, Arap terá a oportunidade de expressar suas qualidades de intérprete em um conjunto de atores que alcança em cena um rendimento excepcional. Orientados por Kusnet, conhecedor das práticas do encenador-pedagogo russo, o elenco atinge um nível de excelência, ainda hoje reconhecido como paradigmático da aplicação das técnicas desenvolvidas por Stanislavski. Coube a Fauzi Arap interpretar marcante personagem gorkiano, o bêbado Teterieve.

Na construção de sua identidade como ator, Fauzi Arap passa por conflitos, pondo em xeque convicções de ordem político-ideológica, levando-o à procura de novos caminhos, já que, inquietado pelo desconhecido, deseja ver respondidas as questões que levanta sobre si mesmo e sobre o mundo. Busca apoio na psicanálise, mas encontra respostas de forma mais eficiente nas experiências que fez com o LSD: um meio facilitador da expansão da consciência e, para muito além dela, do autoconhecimento. O permanente estado inquieto e a demonstração dos caminhos percorridos por Fauzi Arap geram problemas na comunicação com seus pares. Resta então se resguardar do olhar do Outro, sem deixar de aprofundar suas pesquisas que envolvem o estético, o político e a magia. Revelando-se um ator sensível, torna-se merecedor de elogios dos críticos e de Fernanda Montenegro.³ Conforme Fauzi Arap,

³ Atriz de teatro, cinema e televisão, figura expressiva da cena teatral brasileira, indicada ao Oscar de melhor atriz pelo filme

a atriz, em entrevista a uma revista de circulação nacional declarou “[...] que, entre suas maiores emoções como espectadora, que incluíam o ator Gérard Philip fazendo *O idiota* e Galina Ulanova dançando *Romeu e Julieta*, estava eu (!), Fauzi Arap em *Pequenos Burgueses*” (1998, p. 65-66).

Por esta época, o ator se aproxima da escritora Clarice Lispector. Desse contato, surge o roteiro baseado em *A Paixão Segundo G. H.*, com a inserção de trechos de mais dois livros da autora. Ao longo do tempo, principalmente nos shows que dirigiu para a cantora Maria Bethânia, sendo *Rosa dos Ventos* um grande sucesso, textos de Lispector foram incluídos nos roteiros. Na virada da década de 1960 para 1970, após a direção de *Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne*, textos de Plínio Marcos, Arap liga-se ao grupo dos jovens autores, José Vicente, Antônio Bivar, Leilah Assumpção e Isabel Câmara. Eles tornaram-se conhecidos por uma dramaturgia que se insere na produção contracultural, tanto pela temática quanto pela forma como tratam suas peças marcadamente líricas, que recebem do crítico Sábato Magaldi a denominação de Nova Dramaturgia. A designação deve-se aos descolamentos ideológicos e formais da proposta que rege os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, cujo viés mais forte era levar para a cena o povo brasileiro, na esteira do grande sucesso do Teatro de Arena, *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, texto balizador de tendência fortemente marcada pelo engajamento e pelo realismo socialista. Afastando-se dessa orientação, os novos autores investem na subjetividade, na revolução comportamental, no intenso teor existencial, sem reduzir o potencial questionador da sociedade. Como encenador, Fauzi Arap compreendeu este universo de extravasamento lírico, visto que os personagens, ainda que se relacionem pelo diálogo, não perdem a oportunidade do confessionalismo para denunciar as mazelas do sujeito, inconformado, que se volta sobre suas carências e as do siste-

ma em que vive. Em *Mare Nostrum*, o autor discorre sobre os novos autores:

[...] tratava-se de um grupo de indivíduos no qual cada um exercia sua liberdade particular para criar, ao contrário do controle ideológico e político que havia nos grupos Arena e Oficina, embora os dois tivessem diferentes colorações estéticas. Embora não fosse tão mais velho, junto deles eu me sentia um veterano. A liberdade que minha nova função [diretor] me permitia foi salutar, por ter me livrado da obrigação de entrar no palco e exhibir. Mesmo contra a vontade. (ARAP, 1998, p. 98)

Como visto, os novos autores concebem seus trabalhos afastando-se do controle ideológico e político caracterizador dos grupos Arena e Oficina, que exercem uma hegemonia na cena teatral do final dos anos de 1960. Os jovens estreadores encontram em Fauzi Arap um companheiro, resultando daí a encenação de *O Assalto*, de Zé Vicente, abertura para que os outros autores cheguem à ribalta. A dramaturgia produzida por esses autores tinha como matéria-prima a interioridade de cada um. Os personagens não se mostram como sujeitos condicionados socialmente, tão a gosto da dramaturgia engajada. O foco está nos seus problemas existenciais, levando-os às situações de intenso humor e extrema crueldade consigo e com o outro, atitude necessária para a afirmação de suas existências. O subjetivismo impera no constante monologar dos personagens porta-vozes do autor.

O sucesso alcançado com as encenações dos textos de Plínio Marcos⁴ e de Zé Vicente faz com que

⁴ Plínio Marcos não se insere no grupo, mas vai servir de inspiração para os novos autores. Em suas peças, este autor traz para a cena os marginalizados, sem estetizar as suas vidas. Sua linguagem, de crueza extrema, é carregada de gírias e palavrões que não destoam, pois estão inseridas no universo retratado. Os personagens (dois ou três) muito bem construídos encontram-se confinados em ambientes fechados. Os conflitos se acentuam de forma violenta. Sem fazer concessões, o autor expõe a realidade dos marginalizados sem idealizá-los, mas deixa resvalar, em meio à brutalidade, o que existe de humanidade em cada um. De Plínio Marcos, os novos dramaturgos retirarão o paroxismo das situações, a liberdade da linguagem, os ambientes fechados e o número de personagens.

Central do Brasil, premiada com o Globo de Ouro (1999). A atriz iniciou sua carreira na Rádio Ministério da Educação, ingressou no Teatro Brasileiro de Comédia, de onde saiu para ser uma das fundadoras do Teatro dos Sete, companhia que estreou em 1959 e de fundamental importância para a renovação do teatro no Brasil.



Arap abandone a carreira de ator para se dedicar à direção de espetáculos, iniciando sua parceria com a cantora Maria Bethânia. Do encontro, resultam três memoráveis shows: *Comigo Me Desavim* (1968), *Rosa dos Ventos* (1971) e *A Cena Muda* (1974), entre outros. Nos três espetáculos, Fauzi Arap exercita sua capacidade de criar roteiros, entrelaçando texto e canções, embrião do futuro dramaturgo. Sem a submissão ao texto dramático, o encenador concebe o roteiro em torno de um tema que se desdobra intertextualmente e serve aos propósitos da cantora. A intérprete encontra no encenador um parceiro à altura de sua capacidade criadora, pois, inquieta e livre, se desvencilhou das amarras que marcaram muitos dos cantores da música popular brasileira, em um momento de cobranças e engajamentos. O encontro de artistas de espírito livre, incluindo-se também o cenógrafo e figurinista Flávio Império, possibilitou o diálogo do teatro com a música, resultando em um ritual, cujos signos se organizam alquimicamente. A cena, impregnada de força poética, comunica-se com o espectador, porque em comunhão com o espírito do tempo, responde às inquietações de cada um em particular e, conseqüentemente, ao todo, pois o que veicula tem um caráter libertador.

Em 1975, Fauzi Arap estreia como autor. Em *Pano de Boca*, ele manifesta uma capacidade de organizar o texto de maneira que expresse a sua visão sobre os caminhos e descaminhos do teatro brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970. O autor expõe a sua visão sobre o período e insere no texto as preocupações que o acompanham desde que se afasta do pensamento que ordena os grupos de teatro por que passou – Arena e Oficina –, mas sem perder de vista o que eles significaram de positivo e negativo para o teatro nacional. A partir da auspiciosa estreia como dramaturgo, Arap produziu outros textos⁵ que mostram convergência com a sua ação como encenador de suas próprias peças, assim como de outros autores.

⁵ *Ponto de luz, O amor do não, Mocinhos bandidos, Quase 84, Às margens do Ipêranga, Risco e paixão, A história acabou, O mundo é um moimbo, Chega de história e Chorinho* compõem a produção de Fauzi Arap como dramaturgo.

Panos de Boca, um concerto de Theatro

Pano de Boca foi objeto de análise por Edelcio Mostaço (1982, p. 153-162), em estudo comparativo com *Um Grito Parado no Ar*,⁶ de Gianfrancesco Guarnieri, peça levada à cena em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1973. Os elementos fornecidos por Mostaço (1982) serão considerados ao longo dessa incursão na peça de Fauzi Arap. Esta escritura apresenta uma visão muito particular e ao mesmo tempo abrangente de um período da história do teatro no Brasil e suas relações com a vida política e cultural, entre as décadas de 1960 e 1970. Esse momento efervescente para o teatro, ao mesmo tempo desencadeador de questionamentos sobre o fazer teatral, proporciona uma atitude radical, visando colocar abaixo as estruturas do teatro morto, bem descritas por Peter Brook, em *O Espaço Vazio* (2008).

Este posicionamento visceral provoca choques entre pensamentos diversos, visto que as táticas e as estratégias adotadas pelos segmentos expressivos não são compreendidas, gerando os embates na classe teatral: “[...] a dura luta dos anos 70, luta ideológica, sem dúvida, no seio da categoria dos atores. Luta que no processo tantas vezes se enfumaça, outras vezes avança, outras ainda retrocede”, como expressa José Arrabal (2005, p. 224). Se, por um lado, os artistas buscam outros procedimentos estéticos para uma comunicação com o público, por outro, têm que dar conta do controle exercido pelo Estado, censurando e proibindo as manifestações artísticas mais arrojadas. A ação cerceadora contribui também para a autocensura. Ao mesmo tempo, o Estado repressor patrocinou a vida te-

⁶ O texto de Guarnieri apresenta um grupo coeso de teatro ensaiando uma peça. A ação se passa em três planos, mas esta divisão não se dá em espaço e tempo diversos. Em um plano, o autor mostra as diferenças internas e as personalidades distintas dos participantes. Noutro plano, os atores se utilizam das técnicas da improvisação para chegar aos personagens. Por fim, no terceiro plano, os atores se valem de entrevistas gravadas com populares, como recurso para a criação realista dos personagens. Para Mostaço (1982, p. 159), os planos diferenciam-se “apenas de um ponto de vista formal; já que a integração dos três é ideologicamente mantida, sob rigorosa sujeição”, ao pensamento lógico imposto por um posicionamento ideológico sem contradições, visto que a crise que se apresenta é externa ao grupo.

atral de segmentos mais conformados, enquanto negava espaço para as vozes discordantes. Além de enfrentar o sistema, os artistas mais afinados com o experimentalismo radical sofrem críticas das correntes ditas progressistas, mas ortodoxas, na forma de pensar e fazer teatro. Neste cenário de transas e transe, a crise se instaura.

Constituído como uma produção metalinguística, *Pano de Boca* expõe a sua ação em três planos e um mesmo espaço, um palco cheio de restos de cenários, objetos cênicos, roupas e baú, indicativo de que o teatro se encontra abandonado. Neste espaço, ficção e realidade se intercambiam, da mesma forma que o dramático e o lírico. Com seu texto, Arap propõe um conserto nas relações entre os sujeitos e entre eles e o fazer teatral, tanto um como o outro necessitando de recomposição, visto o esgarçamento causado pela repressão externa e interna.

No primeiro plano, dois personagens inacabados, Pagão e Segundo, conversam entre si e com o autor, que, em *off*, dialoga com as criaturas sobre o processo de criação, remetendo a cena ao universo pirandelliano. Conforme a rubrica (didascália), a sombra de uma máquina de escrever é acionada por mãos que trabalham. Tanto a máquina quanto as mãos são descritas como maiores que as figuras de Pagão e Segundo, como se os dois coubessem na mão do autor que escreve. Intencionalmente, a descrição denota o poder do criador sobre as criaturas, ainda que, ao longo do diálogo, apareçam tentativas de romper com o jugo deste pai onipotente e onipresente. No primeiro monólogo de Pagão, ele se questiona sobre a sua condição:

Eu quero luz de refletor, quero gente me assistindo, público, público... público, pelo amor de Deus, estou cansado de sua cara, quero conhecer gente nova... quero aplauso, grito, vaia, qualquer coisa. [...] Acontece que eu cobro o que é meu de direito e enquanto o senhor não tomar uma providência, eu continuo a falar quanto quiser... A boca é minha!... (pausa) A boca não é minha? De quem é então? (ARAP, 197-?, p. 2)

Prosseguindo, dar-se-á a entrada de Segundo, um personagem mais inacabado que Pagão. Ao ser jogado literalmente em cena, Segundo será objeto do escárnio de Pagão, passando este a exercer po-

der sobre o outro. Embora em processo de criação, Pagão se sente superior.

[...]

Segundo – Eu não sou parecido com ninguém. Eu tenho personalidade.

Pagão – Mas que engraçado que você é!... Você é muito menos acabado que eu.

Segundo – Quer parar?

Pagão – Não consigo. (continua a rir).

Segundo – Eu não suporto que riam de mim (pensa em dizer alguma coisa ao autor, mas desiste). Quer parar? (apelando definitivamente) Não dá pra o senhor mandar ele parar?

Pagão – Bobão, você é bobão mesmo. Uma vez aqui o que conta é a gente mesmo. Você vai pedir ajuda lá de fora? Não adianta nada, bobão... Você é ele aqui. Agora, nesse momento... e eu também sou ele... só que você é de um jeito e eu sou de outro... isso é vida, bobão. (ARAP, 197-?, p.2)

Os personagens dialogam entre si e, dirigindo-se ao autor, discutem sobre a criação, o universo do teatro e a função exercida por eles, *personagens*, no plano da criação cênica. E firmemente indagam se é preciso um ator para que eles existam. Pagão não aceita que outros façam o seu papel. Ele se basta. E assim, 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. Existir é o que quer Pagão. E diante da insegurança de Segundo, eles entram em crise.

No segundo plano, realista, um grupo de atores (Paulo, Ana, Marco, Zeca, Pedro e Tarso) tenta organizar-se para reabrir um teatro alugado, mas que se encontra fechado faz muito tempo. Enquanto conversam sobre suas vidas, o teatro e o grupo ao qual pertenciam, eles aguardam o diretor, na esperança de voltar a trabalhar. Durante a espera, desaba um temporal e o vento bate a porta, impossibilitando a saída do grupo, já que nenhum dos participantes tem a chave.⁷ No decorrer da ação, são revelados

⁷ A chave é signo, pois como imagem do abrir e fechar expressa o poder de quem a possui. Em *Pano de Boca*, ela metaforiza o domínio e o controle sobre os atores, por parte do líder do grupo, Flávio, que eles esperam e que não chega.



não somente as individualidades, mas, sobretudo, os impasses que levaram à desagregação do grupo. Nos embates, surgem questões relacionadas aos caminhos de cada um, suas opções em permanecer no teatro ou aceitar o convite para atuar nas novelas produzidas pelas redes de televisão, um forte apelo para a segurança financeira e o sucesso profissional, um dilema para o artista. Outra crise vem à tona. É preciso vencer o desânimo, voltar a atuar para sobreviver, ou então abandonar o palco, fugir das experiências e encarar a “normalidade”:

Marco – Mas quando se está fazendo um trabalho importante é preciso aguentar até o fim. Você não é um indivíduo. No momento que você toma um compromisso coletivo, você passa a fazer parte de um todo. Você não tinha o direito de se afastar naquele momento.

Paulo – Eu sou um ator profissional. E não tenho nenhuma vontade de enlouquecer... o que aconteceu com o Pedro e a Magra?

Marco – Se você ficasse, talvez...

Paulo – [...] E quando eu vi a loucura que era, eu preferi ficar de fora. (ARAP, 197-?, p. 6-7)

Sem nomear o grupo teatral posto em cena, Fauzi Arap fornece pistas sobre qual agremiação ele se refere. Ao longo dos diálogos, a analogia com o Oficina é imediata. O mais importante conjunto teatral da época passou por diversas crises. *Pano de Boca* dramatiza a crise e, por associação, o autor amplia este universo em transe, pois o desequilíbrio aparece em outros grupos brasileiros. A menção aos espetáculos realizados pelo Grupo Oficina, ou por seu diretor José Celso, é mostrada por Pedro, o ator que se recusa a falar e se comunica por gestos.

[...]

Zeca – E agora, Roda Viva... (ri, enquanto Pedro faz gestos obscenos característicos da montagem)

Marco – Rei da Vela.

Magra acusa Flávio. Para ela, Flávio pensava por todos. O grupo transferiu para Flávio a capacidade de pensar e agir, ela afirma. A chave é metáfora da realidade do país, reprimido pelo governo militar, causando perplexidade, afasia, mas também revolta. Tal situação é explicitada no lirismo não suavizado, mas violento, demonstração da crise existencial provocada pelo sistema impedidor da liberdade de expressão.

[...]

Paulo – O que quer dizer?

Marco – Você não está vendo? O Pedro está recapitulando todas as fases de nossa vida teatral... o que ele quer comunicar faz sentido. Mas você não quer enxergar.

[...]

Zeca – (Acende a lanterna) Achou!

Pedro – (Vai e acende um lampião)

Marco – Não deixa de ser expressivo. O lampião dos Pequenos Burgueses. (Pedro arruma a cena com algumas velas e pega a capa como se ele fosse um mágico, assobia como se estivesse chamando alguém... respira de uma forma estranha)

Marco – Ele está fazendo ‘os Ciganos’ agora, Paulo. (ARAP, 197-?, p. 11)

Ainda que o texto *Roda viva* (1968) de Chico Buarque tenha sido encenado como uma produção independente, a sua concepção por José Celso remete aos procedimentos postos em movimento em *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967). Tanto em um como no outro, aparecem elementos do circo, do teatro de revista, da ópera e do melodrama, coloridos que foram com as tintas da estética denominada tropicalista. *Pano de Boca* indica algumas das peças do repertório do Grupo Oficina; faz também referência aos ciganos, remetendo-os imediatamente ao Living Theater,⁸ quando de sua passagem pelo Brasil, a convite de José Celso e do ator Renato Borghi. No diálogo, um dos atores menciona os ciganos e revela ter sido contra a po-

⁸ Grupo de teatro Off Broadway, fundado em Nova York, em 1947. Constituído como um grupo experimental, tem como fundadores o diretor Julian Beck e a atriz Judith Malina. No período da Guerra do Vietnã, o Living coloca-se contra a participação norte-americana, incentivando a desobediência civil. As experiências com a linguagem levou o grupo por diversos caminhos, sempre distante do *mainstream*. Investindo no rompimento entre o palco e a plateia, questionando as fronteiras entre a arte e a vida, deixou rastros por onde passou, marcando assim o fazer teatral, notadamente nas décadas de 1960 e 1970. O Living Theater esteve no Brasil, a convite do Grupo Oficina – São Paulo, fixando-se em seguida na cidade de Ouro Preto, onde o grupo foi acusado de portar e consumir maconha, situação forjada pela polícia mineira, conforme os jornais da época. A passagem pelo Brasil está registrada em: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

sição do diretor ou líder do grupo.

Paulo – O Flávio sempre fez o que quis.

Ana – Ele sempre liderou o grupo, ele é o diretor... mas se ele quiser fechar ou ficar com o teatro parado mais tempo... eu não vou concordar com ele em hipótese alguma.

Paulo – Ele sempre fez o que quis e sempre... quando os ciganos chegaram, por exemplo. Eu falei que era uma loucura... e que não tinha sentido... eu fui contra ele, não fui? Alguém me ouviu?

[...]

Ana – Não é assim também.

Paulo – Eu estou falando a verdade. Eles eram completamente malucos, era o que eles eram.

Marco – Você está exagerando. A gente aprendeu muita coisa com eles. E depois é um grupo respeitado internacionalmente.

Paulo – Olha o resultado: a falência, a morte, o suicídio. Eu não entendo o que é que eles vieram fazer aqui. (ARAP, 197-?, p. 6)

A proposta do trabalho entre o grupo paulista e o norte-americano, em suas andanças pelo mundo, torna-se uma ação frustrada, dada a impossibilidade de comunicação. O encontro revela expectativas opostas e a realidade de cada grupo. No entanto, Fauzi Arap percebe com agudez as marcas desse encontro interrompido. Em *Pano de Boca*, o autor teatraliza os resultados advindos da passagem do Living Theater por São Paulo. Em *Mare nostrum*, descreve amplamente a vivificação do ambiente teatral, com a chegada da trupe de Julian Beck e Judith Malina. Os impasses e a instigante provocação resultante do contato com o grupo teatral revolucionário são expressos em cena, nas intervenções de Paulo, Ana, Marco, Zeca e Tarso, na recusa de Pedro em falar e, especialmente, nos longos e belos monólogos de Magra, a atriz que ama Pedro e se distanciou do grupo. Em sua primeira aparição no terceiro plano, ela relembra o contato com o grupo de Julian Beck:

Magra – Eles eram mágicos, realmente. E eles vieram até aqui. Tudo foi transformado pela presença deles. Eles mesmos contavam que por cada cidade que eles passavam tudo se transformava, eles mudavam tudo. Quando eles falavam, ninguém acreditava, alguns fingiam por interes-

se, mas ninguém acreditava realmente. É difícil acreditar no incrível quando você se depara com ele [...]. (ARAP, 197-?, p. 4)

À medida que a ação entre os atores do grupo se desenrola, a teatralização do ideário e das opções estéticas do Grupo Oficina, nos diversos momentos de sua existência, torna-se acontecimentos cênicos. As radicais mudanças estético-ideológicas feitas pelo Grupo são conhecidas, amplamente divulgadas. No tempo em que passa do amadorismo para o profissionalismo, ainda que se torne um sucesso de público e crítica, o coletivo não se acomoda. E os muitos êxitos não paralisam as experimentações com a linguagem, embora a fama tenha contribuído para sua crise, visto que as empreitadas para a não acomodação estética geraram tensão entre os participantes. Os atores mais representativos e experimentados nos métodos stanislavskiano e brechtiano não absorveram as investidas dos jovens entusiasmados com as propostas artaudiana e grotoviskiana praticadas por José Celso, encenador inquieto e criativo, figura central do Grupo Oficina.

Desde o investimento no terreno do realismo psicológico da primeira fase do Grupo, nos anos iniciais da década de 1960, até as investidas mais arrojadas, como as de *O Rei da Vela* (de autoria de Oswald de Andrade), em 1967, relativamente amenizadas em *Galileu Galilei*, momento considerado racionalista, o grupo testou de maneira radical diversos processos criativos. A crise vai tornar-se explícita e exacerbada, ao longo da carreira de Galileu. Verticalizando o processo de autoconhecimento e perseguindo soluções práticas para tornar a convivência produtiva artisticamente, escolheu-se encenar *Nas Selvas da Cidade*, texto do jovem Brecht. Se as “extravagâncias” cênicas de *O Rei da Vela* abalaram as certezas do grupo, do público e do próprio teatro, a montagem de *Nas Selvas da Cidade*, inculcada de elementos sensoriais propagados pelas ventanias da contracultura, potencializou o desespero. A situação beco sem saída não é somente do grupo, mas do seu tempo. A ação, desenrolada em um ringue, espaço escolhido pelo encenador para os embates entre Schlink e Garga, os personagens centrais, é um signo legível dos impasses vividos e do caos.



A metáfora brechtiana de um ringue destruído e coberto de sangue, resultante da tentativa de relacionamento entre os homens, essa metáfora poética da destruição da própria tentativa de comunicação entre indivíduos, era sem dúvida uma temática orgânica para os atores no final da década de sessenta onde tudo, ou quase tudo, já havia sido experimentado. (SILVA, 1981, p. 184-185)

Como dito anteriormente, Fauzi Arap não nomeia em sua peça o Oficina como sendo o grupo em cena, no segundo plano, mas é inegável a correspondência, assim como são correspondentes os problemas trazidos ao palco por Magra, uma atriz em crise com os conflitos vividos pelos atores do Grupo Oficina. Portanto, o terceiro plano inclui as intervenções da personagem. Em quatro longos monólogos, Magra fala para alguém que não se apresenta em cena ou para o público, sobre os acontecimentos causadores da desintegração do grupo do qual fazia parte. O eu lírico manifesta-se de maneira feliz no interior do dramático. Em seu confessionalismo, Magra expõe os temas mais caros ao autor, identificados por Mostaço (1982, p. 154-155):

[...] em seu primeiro monólogo, fala do fingimento do teatro, da dialética ser/representar, concluindo que ‘a forma segura de permanecer na superfície é o teatro antigo, você não largar o personagem você mesmo’. Nesta crise, ela está abandonando sua profissão. [...] Magra aparece para o segundo monólogo. Aqui o tema básico é a loucura, os fluidos limites que se armam entre o real e o ilusório.

Os temas do ser/representar, acarretador da crise geradora do abandono da profissão, e o da loucura entrelaçam-se aos da espiritualidade, da expansão da consciência, pelo uso de psicoativos, da função ritual do teatro, da força das palavras e do “[...] perigo de arrombar as portas da fronteira com o Desconhecido, e depois não saber o que fazer diante da vastidão dos mistérios vislumbrados” (ARAP, 1998, p. 218). As temáticas em questão estavam presentes no momento histórico em que o ideário contracultural se apresentava como uma opção para segmentos de artistas e da sociedade em geral. Pondo em xeque as estruturas dos siste-

mas, à direita e à esquerda, uma parcela de jovens optou por saídas que levavam à autodescoberta e a processos de transformação. Distanciando-se do discurso engajado, derivado do nacional popular ordenador do pensamento estético-cultural na década de 1960, os espetáculos instauram o poético e o político por outros signos. Essa atitude não foi aceita por setores intelectualizados, vindo nela anarquismo e irracionalismo; a postura altamente crítica desencadeou uma corrente oposta, apontando o dedo acusador, estigmatizando seus pares, vistos como alienados e produtores de uma arte alienadora.

A vertente mais vibrante presente em *Pano de Boca* aparece como contraponto ou contraproposta às forças hegemônicas do engajamento político, do teatro de *agit prop*, já enfraquecido por conta da Censura Federal,⁹ mas presente como referência, assim como o teatro de protesto. *Pano de Boca* expõe com precisão a corrente que reúne os artistas em torno de experimentações inovadoras, estéticas e comportamentais “[...] que se autodenominou vanguarda, *underground*, marginália, desbunde, subterrânea, contracultural, experimental, alternativa, entre os inúmeros rótulos com os quais aparecem [as] manifestações artístico-culturais variantes” (MOSTAÇO, 1982, p. 149). Fauzi Arap percebe a metamorfose, porque sua leitura ultrapassa o teatro e se estende ao social, uma particularidade do seu texto, motivo pelo qual atraiu o interesse não somente da classe artística, mas do público em geral.¹⁰

⁹ Órgão federal controlador e regulador das atividades artísticas. Vigente no país desde o Estado Novo (1937-1945) recrudescer sua ação durante o governo militar (1964-1985). Os censores agem repressivamente, proibindo textos e retirando espetáculos de cartaz. Instaurando o medo, os agentes do Serviço de Censura dificultam a vida dos artistas, visto que tomam o pessoal do teatro como subversivos determinados a destruir os valores da família, da ordem e da propriedade, para instaurar um governo socialista no país.

¹⁰ A afirmação refere-se à temporada em São Paulo. Sobre a carreira do espetáculo no Rio de Janeiro, Yan Michalski (1989, p. 64) informa que a montagem foi vista “por uma platéia mais restrita” e que *Pano de Boca* “elevou o nível da temporada carioca”. Completando, o crítico afirma ser o texto de Fauzi Arap um comentário lírico “sobre a fundição de cucas num grupo de teatro por volta de 1970, visivelmente inspirado no Oficina”.

Prosseguindo a leitura, é importante destacar a presença de Pedro, personagem que se recusa a falar. Presente no segundo plano, ele expressa dois pontos importantes para a compreensão das metamorfoses, a do teatro e a comportamental. Ao deixar de falar, o personagem traz para o contexto da peça 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. Em um dos monólogos, Magra afirma que Pedro não está louco: com seu silêncio, ele recusa o personagem, o teatro antigo. Mas a recusa de Pedro denota também a impossibilidade de estabelecer contato com a realidade. Há um paralelo entre Pedro e o caso de um ator do Grupo Oficina. Envolvido com droga pesada, o jovem se refugia no silêncio. Ele não é um caso isolado, visto que, no período, a juventude usa a droga de tal forma que instaura a desagregação, muitas vezes levando os usuários à loucura e à morte.

Mas se Pedro recusa a palavra, no final da peça, quando o segundo plano se funde ao terceiro, e Magra se integra ao grupo de atores confinados no teatro, ela reconhece, após as indagações em seus monólogos, a importância do teatro, a sua ação iluminadora, um tema caro ao autor. Em outros textos, Fauzi Arap diz sobre a importância do teatro e do poder curador da palavra, sem descartar a sua força envenenadora. Em *Pano de Boca*, Magra afirma: “nós temos usado a palavra para nos atordoarmos, nós a temos usado a esmo, nós nos confundimos com ela, elas nos justificam o tempo todo de nossa inação” (ARAP, 197-?, p. 9), mas a linguagem é o caminho para superação da ignorância. Em *Pano de Boca*, a palavra é renovadora e redentora, meios pelos quais os homens vivificam a compreensão.

A ação da peça ocorre na interseção entre duas décadas, 1960 e 1970, tempo em que os artistas viveram o debate entre o teatro morto e o teatro vivo. As premissas do teatro vivo indicam o rompimento das fronteiras entre o real e o imaginário; exaltam o corpo, o sensualismo e o desbloqueio das couraças autorrepressivas. A interferência de Magra na cena é a afirmação da santidade-profana e da força das palavras, o verbo que se faz carne. Ainda que ame Pedro, Magra recusa o silêncio dele, mas reconhece

que a mudez de Pedro “revela uma mentira de nós todos” (ARAP, 197-?, p. 9). No entanto, ela conclui: “mesmo calado você não escapa, não adianta... o mal entendido das palavras também serve pra construir, você não está reparando nisso, mas mesmo calado você não escapa!” (ARAP, 197-?, p. 16). E artaudianamente ela assevera que teatro é vida.

Teatro é a engrenagem viva que interliga as pessoas. Mão é mentira, não é fingimento, é vida!!! Por fatalidade dependemos todos, uns dos outros. Mesmo errando e mesmo sem saber direito como fazer. Ele ensina a paciência necessária pra que o milagre se processe. Se você se cala, você recusa a interromper o milagre. (ARAP, 197-?, p. 16)

O texto encerra-se expondo a abertura das suas significações. Na visão do autor, o tema da crise do teatro, tratada nos três planos, ganha a dimensão do poético como ponte para o político. Desde a discussão de Pagão e Segundo sobre a situação e os valores do ator e as tensões entre ser e representar, passando pelas confissões de Magra e seus questionamentos sobre continuar ou não sua carreira de atriz profissional, e desembocando no conflito entre os atores sobre os destinos do trabalho em grupo, Fauzi Arap expõe camadas da recente história do teatro brasileiro. Segundo Nydia Licia (2010, p. 68), por ocasião da estreia, o crítico Sábado Magaldi afirmou ser *Pano de Boca* mais do que uma peça sobre teatro ou um estudo sobre uma fase fundamental da cena brasileira. Sua ambição é maior, pois se trata de uma “[...] sofrida investigação sobre a nossa identidade. Fauzi Arap utiliza o pequeno mundo de um grupo de atores, cujos conflitos são forçosamente mais tensos e agudos, para transcrever em imagem poética o drama de cada um de nós como projeto de vida, vocação e destino”.

Ao partir de um mundo fechado e reduzido, Fauzi Arap evoca acontecimentos da história do teatro brasileiro, sem a pretensão de historiador, mas consciente de que a história se revela esteticamente como fragmento poetizado no palco. Se o pano de boca se abre para que a dramatização aconteça plena de significados, estabelecendo uma ponte entre o universo ficcional e a realidade, ele remete também ao fechamento, mordada que impede a manifestação da fala. E no tempo da feitura



de *Pano de Boca*, a história registra a ação censória impedidora da livre expressão do pensamento e das manifestações artísticas, contribuindo brutalmente para a crise da identidade entre os sujeitos, e para a instalação do caos existencial.

Importa ressaltar que o texto em questão apresenta-se com um subtítulo: *Pano de Boca, um concerto de teatro*. Ao que parece, o subtítulo indica uma proposição. Diante da crise, caberia aos artistas restaurar ou recompor esteticamente o fazer teatral e as relações entre pares, que se encontram rasgadas, descoladas, partidas, deterioradas, ou seja, em crise. Nas intervenções finais de Magra, há uma sinalização: é necessário que se reforme o que está malfeito, ou precisa de modificação ou ajuste. A personagem afirma: “[...] por fatalidade dependemos todos, uns dos outros. Mesmo errando e mesmo sem saber direito o que fazer. Ele [o teatro] ensina a paciência necessária pra que o milagre se processe. Se você se cala, você interrompe o milagre” (ARAP, 197-?, p. 16). E ela continua a sua fala para dizer que o milagre é coletivo. A saída para a crise deve ser de todos, levando-se em conta a diferença, mas negando o individualismo, para afirmar os sujeitos em sua humanidade. A crise dramatizada não é somente do grupo em cena, posta como uma síntese do Grupo Oficina, mas é a crise do artista dividido, pressionado pelo sistema, tendo que optar por um ou por outro lado, sem conseguir enxergar a unidade, o todo: a aceitação/recriação do poético e do político, sem a rigidez que por vezes rege o estético e o ideológico, mas lidando com suas dimensões transformadoras. Assim faz o autor de *Pano de Boca*, ao propor um concerto do teatro, deixando-o fluir, pois tudo é mutável, assim como a vida. Afirma-se então a permanência dessa arte que se renova e se reinventa todas as vezes que o pano se abre ou não existe, ainda que as condições lhe sejam adversas. A crise dramatizada ainda ecoa positiva e negativamente no presente do teatro brasileiro.

Referências

- ARAP, Fauzi. *Pano de boca um concerto de teatro*. São Paulo: s.n., [197-?].
- _____. *Mare nostrum*. sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998.
- ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 207-233.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. Drama absoluto. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 73-75.
- LICIA, Nydia. *Célia Helena: uma atriz visceral*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.
- LOPES, Cássia. *Fauzi Arap: dramaturgia e biografia*. Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/dramaturgia/9.%20LOPES,%20C%20E1ssia.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2012.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2005.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Diga que você está de acordo!: O Material Fatzer de Brecht como modelo de ação*. 2013. 285 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.