

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Daniel Martins Valentini

Entre a censura e a desordem fecunda:
a constituição do Teatro Oficina
(1961-1970)

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História, sob a orientação do Professor Doutor Antonio Rago Filho.

São Paulo

2011

Autorizo, para fins acadêmicos ou científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que citada à fonte.

Assinatura:_____Data:_____

Banca examinadora

Dedico esta dissertação à memória de meu pai,
Ricardo Valentini, que não conseguiu ver o trabalho
terminado.

A todos que tiveram sangue derramado pelos militares.

Aos integrantes do Oficina dos anos 1960.

Por fim, dedico às minhas duas joias: Aline e Lilith.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família pelo apoio, especialmente à minha esposa Aline, companheira de todas as horas.

Agradeço a CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP, pela excelente qualidade do curso.

À Etty Fraser, enorme talento que só é menor que sua simpatia.

Agradeço ao meu orientador, o Dr. Antonio Rago Filho, pela liberdade total de pesquisa.

À banca, que durante a qualificação me deixou muito à vontade, contribuindo de forma decisiva para a continuidade da pesquisa.

RESUMO

VALENTINI, Daniel Martins. ***Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina***. 2011. 191 F. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

Este trabalho visa desenvolver uma reflexão acerca da censura ao Teatro Oficina nos anos de 1960, observando como foi a ação deste aparelho repressor junto ao grupo antes e depois do Golpe de 1964, buscando o entendimento das transformações que aconteciam com o endurecimento do regime ditatorial. Nesta busca, percebemos que as pesquisas sobre o Oficina concentraram-se, sobretudo, na memória de Zé Celso, enquanto outros integrantes do grupo tiveram suas narrativas desprezadas. Sentimos, assim, a necessidade de trabalhar também com as narrativas dos outros atores históricos.

Palavras-chave: Teatro Oficina, censura, memória.

ABSTRACT

VALENTINI, Daniel Martins. ***Between censorship and fruitful disorder: the constitution of the Teatro Oficina***. 2011. 191 F. Master Thesis – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

This work aims to develop a reflection about the censorship of Teatro Oficina in 1960s, watching as the action of the repressive apparatus with the group, before and after the 1964 coup, seeking to understand the changes that occurred with the hardening of the dictatorial regime. In this quest, we realized that the researches on the Oficina focused mainly on memory of Zé Celso, while other group members had their narratives ignored. We feel, therefore, the need to also work with the other historical actors narratives.

Keywords: Teatro Oficina, censorship, memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – O Teatro Oficina nos anos 1960.....	20
CAPÍTULO II - O Carimbo e o Gás Lacrimogêneo Moralizam a Sociedade....	44
CAPÍTULO III - Teatro Oficina, sim; Oficina de Zé Celso, não.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
FONTES.....	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	165
ANEXO: As relíquias de Etty Fraser.....	171

Introdução

*A nossa arte então não vale nada?
A nossa vida então não vale nada? (...)
A consciência então não vale nada?
Som Nosso de cada dia
(Vida de Artista)*

*O golpe militar de 64 sufocou o processo artístico-cultural do país, reduzindo artistas e intelectuais à condição de humilhados e castrados.
Fernando Peixoto
(Teatro em Movimento, p. 231)*

O Teatro Oficina é considerado por críticos e historiadores um dos mais importantes grupos da história do teatro brasileiro. Durante os anos de 1960, o grupo realizou importantes encenações, fundamentais para o desenvolvimento de uma linguagem cênica nacional. Atualmente, o Oficina chama-se Teat(r) Oficina Uzyna Uzona, localizado na cidade de São Paulo, tendo um grande encenador brasileiro. Responsável pela manutenção do Oficina até mesmo em seu exílio, José Celso Martinez Corrêa continua à frente do grupo, conduzindo-o a variadas experiências estéticas. No ano de 2008, o Oficina comemorou seus 50 anos de existência conturbada, contraditória e inovadora.

As propostas inovadoras do grupo fizeram com que ele tivesse problemas diversos com a censura, antes mesmo da ditadura militar. Apesar das agressões da censura, que foi se tornando cada vez mais intolerante durante os governos militares, o Oficina seguiu radicalizando suas propostas e diversificando seu caminho.

Nossa pesquisa está voltada para a censura ao Teatro Oficina, uma vez que consideramos a censura às artes no Brasil um campo que ainda não foi devidamente estudado, apesar do crescente interesse entre o meio acadêmico, com novas pesquisas em diferentes programas, por uma arte capaz de intervir no processo histórico. Buscamos entender as relações existentes entre as instituições censoras e o grupo - que foram, num momento, denominadas

ironicamente por Iná Camargo Costa uma “ultrarrevolucionária parceria”¹-, investigando a censura moral, ideológica e econômica que caiu sobre o Oficina, já que o peso da censura “não foi só da censura política, desde sempre muito forte, mas decorreu também da censura moral, de usos e costumes e de uma outra, mais forte ainda, posto que subliminar, imposta pelo curso da economia capitalista: a censura proveniente do mercado.”² Para tal, o período selecionado foi do ano de 1961 a 1970, para a avaliação de três momentos: o primeiro vai da profissionalização do Oficina (1961) até o Golpe Militar de 1964, pois neste momento observamos a censura ao Teatro Oficina anterior ao Golpe; o segundo se inicia com o Golpe e se estende até o AI-5, pois podemos avaliar o impacto do Golpe Militar e as transformações na censura; o terceiro momento se inicia com o AI-5 e finda-se em 1970, quando ocorreu a centralização da Censura no regime autoritário e um maior cerceamento de pensamento e criação de intelectuais, culminando no desmonte de importantes projetos culturais, entre eles o Arena e o Oficina. Este último se suicidou com o rompimento do grupo permanente.³

As fontes primárias são os processos de censura das peças do Teatro Oficina, formulados pela censura estadual e federal. Os processos estaduais foram conseguidos no Arquivo Miroel Silveira, pertencente à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (Eca). Somente nesta última década os documentos da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP)⁴, Serviço de Teatro e Diversões em Geral – que, atualmente, se encontram no arquivo acima referido - estão sendo catalogados e investigados. São fontes ainda pouco exploradas, e sua utilização permite novas abordagens sobre a produção cultural do período selecionado e sua relação com a censura institucionalizada pelo Estado, já que “os documentos de censura aos livros e aos intelectuais encontrados nos múltiplos acervos do Brasil nos comprovam

¹ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 175.

² MARTINS, Ana Luiza. *Sob o signo da censura*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias Silenciadas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

³ Fernando Peixoto esclarece acerca do fim do grupo: “este clima de desintegração interna de um grupo, motivada por pressões externas”. (1980, p. 131).

⁴ Os Processos selecionados foram: DDP5063- A Vida Impressa em Dólar; DDP5350 - Quatro num Quarto; DDP5422 - Os Pequenos Burgueses; DDP5631 – Andorra; DDP5748 – Os Inimigos; DDP6078 – O Rei da Vela.

que o controle da cultura foi sempre uma questão de Estado.”⁵ Alguns processos federais de censura foram conseguidos no Arquivo Edgar Leuenroth (Unicamp). Uma comparação entre as censuras nos mostra que “a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira”⁶, tendo o Oficina peças completamente proibidas pelos censores federais. Arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops) também são explorados para que a censura seja enquadrada num esquema maior de repressão.

Desta forma, estabelecemos as relações entre a radicalização dos militares e a radicalização estética do grupo Oficina, principalmente quando ele assume caracteres próprios, dotados de peculiares características estruturais, estando “no centro do debate nacional, dialogando com as outras artes e com intelectuais”⁷, podendo dialogar de igual para igual com qualquer outro teatro do mundo. Este momento seria a encenação do texto de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, pois nesta montagem o Oficina desenvolveu uma mensagem fundamentalmente ambígua, permeada por uma pluralidade de significados, que acabam por conviver num só significante, permitindo – através de propriedades estruturais - o revezamento das interpretações e o deslocar-se das perspectivas. Para tal, foi necessário desenvolver este recorte na experiência do Oficina para que a montagem de *O Rei da Vela* seja entendida como o desabrochar de um processo de pesquisa e experimentação.

Sabendo que a Censura é um meio de controle social e que “integrou o projeto político de diversos governos brasileiros, permitindo, inclusive, que se fale em uma tradição censória brasileira, iniciada no período monárquico e ampliada no republicano”⁸, podemos analisar como a censura, elevada à condição fundamental de manutenção para o Regime Militar, interferiu e agrediu as obras do Oficina⁹, ou seja, verificar qual a reação estética à ação da censura e da implementação da modernização conservadora da sociedade

⁵ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias Silenciadas*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 20.

⁶ Prefácio de Gianfrancesco Guarnieri à obra de Cristina Costa (2006, p. 17).

⁷ LABAKI, Aimar. *Jose Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 34.

⁸ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das Artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 11.

⁹ Segundo Fernando Peixoto, “o golpe militar impediu o possível desenvolvimento e aprofundamento de uma arte nacional-popular, acentuando nossa dilacerada condição de produtores de uma cultura dependente e colonizada, mas gerou e incentivou, com medidas repressivas, com seu ódio à inteligência que o questiona, um espírito de denúncia e protesto”. (1988, p. 232).

num determinado momento de nossa história. Tal perspectiva nos leva também a refletir sobre o funcionamento de parte do aparato repressivo criado durante a primeira fase da Ditadura Militar Brasileira e aprofundado no ano de 1968.

A análise dos documentos produzidos pelos militares, incluindo documentos internos da censura, como ofícios, pareceres dos censores, deliberações e outros, relacionada à explosão criativa do grupo, pode contribuir para o exame de uma vanguarda artística da classe média brasileira e para o projeto de censura sistematizado pela Ditadura, desde seus primeiros dias até o início da década de 1970.

Estabelecer um diálogo entre História e Artes Cênicas é possível a partir do momento em que consideramos o fenômeno teatral um acontecimento histórico, extinguindo-se no momento em que se encerra. Sua recomposição pode ser feita pelos seus fragmentos, que são somados – por meio de diferentes pesquisas - para uma visão mais precisa de nossa produção teatral. Portanto, o historiador que analisa este fenômeno deve “estar ciente da produção existente nas denominadas áreas afins (Artes Cênicas, Literatura, Filosofia), com as quais ele deverá construir uma interlocução.”¹⁰ Diante disto, nosso referencial teórico vai além dos historiadores.

O contato com diferentes campos mostra-se uma forma magnífica de renovação para a História, que toma novo fôlego principalmente com interpretações de fontes variadas. Conquistamos avanços importantes nestes contatos e estamos seguros que atribuir relevância não só cultural ao teatro permite o desenvolvimento de reflexões históricas relevantes, pois “foi exatamente pelo fato de atribuírem à atividade teatral grande relevância social, cultural e política que esses historiadores elegeram o diálogo História e Teatro como campo, por excelência, para o desenvolvimento de suas reflexões no âmbito da pesquisa Histórica.”¹¹

Na construção de uma História e de uma Historiografia do Teatro Brasileiro, o uso de depoimentos como documentação é extremamente recorrente. Utilizamos a ferramenta da História Oral por acreditar que ela nos

¹⁰ PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador*. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 41.

¹¹ (Op. Cit. 2008, p. 9).

oferece a “possibilidade de entender o ator por dentro, no cerne da sua cultura política, e uma cultura política em movimento.”¹² No desenvolvimento de um conjunto de entrevistas realizadas com membros e ex-membros do Oficina – o interesse maior girou em torno de Renato Borghi, Ítala Nandi, Etty Fraser e Fernando Peixoto -, tivemos como verificar até onde vai a relação entre castração e estímulo estético provocados pela censura, para que evitássemos exageros de interpretação ou omissões de informações até então pouco utilizadas.¹³

As obras que pretenderam a reconstrução do caminho traçado pelo Oficina durante os anos 1960 demonstraram a capacidade do grupo em renovar sua linguagem cênica. “O grupo Oficina distinguiu-se, na década de 60, como o de trajetória mais rica e fascinante do teatro brasileiro (...). Nunca, entre nós, o teatro alcançou tão grande ressonância mágica, ao mesmo tempo em que se tornava incisivo veículo de conhecimento. Pode-se dizer que as mais felizes realizações do Oficina contribuíram, como nenhuma outra de um encenador brasileiro até aquela data, para definir a autonomia da linguagem do palco.”¹⁴

Na história deste período do Oficina, feita até então, observamos dois principais objetivos: 1) a já citada reconstrução da trajetória e 2) a discussão estética acerca das principais obras do grupo. Dentro destes objetivos, a censura – que, como vimos, chegou a proibir peças inteiras do grupo – é tratada como algo secundário, não escrevendo os autores mais que algumas poucas palavras sobre sua atuação.

Ao voltarmos nossas atenções aos documentos produzidos por Zé Celso, percebemos que a historiografia faz uma confusão entre suas memórias e posições e as memórias e posições do Oficina. Membros importantes do grupo - como Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Renato Borghi¹⁵ - não só na

¹² CAMARGO, Aspásia. *História Oral e Política*. In: MORAES, Marieta de. *História Oral*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 84.

¹³ Segundo Fernando Peixoto “é evidente que estes agressivos anos de castração deixaram suas marcas. Mas não exclusivamente negativas.” (2008, p.14).

¹⁴ MAGALDI, Sábato; Vargas, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 325.

¹⁵ No ano de 1970, o Oficina passava por um momento de crise interna, mas, mesmo nesse momento, havia uma clara divisão de poder. Fernando Peixoto nos esclarece que “éramos

questão da pesquisa/criação estética, mas também na organização e coesão do grupo, têm suas memórias pouco exploradas, criando uma limitação no entendimento do Oficina, rebaixando o grupo como somente o de um grande encenador, sufocando os divergentes pontos de vista e as pluralidades de tendências dos atores históricos envolvidos com o Oficina neste período.

Um exemplo claro da consolidação da visão de Zé Celso como visão do Oficina está no entendimento quanto à influência do TBC no grupo.¹⁶ Os autores relacionaram o TBC e o Oficina somente para mostrar as diferenças existentes entre eles. As similaridades entre os grupos – que nos permitem visualizar a evolução do Teatro em São Paulo – não são citadas. Não se procurou entender os motivos que levaram ambos a encenar Tennessee Williams, Sartre e Gorki, este último responsável pela condenação do Oficina por Iná Camargo Costa, que acredita na propaganda Stalinista realizada pelo grupo; tendo um número pequeno de poltronas e um maior contato com o público, as possibilidades de aprofundamento da atuação aumentaram, o que contribuiu para que os dois grupos construíssem personagens e interpretação de uma maneira mais sóbria; ambos encenaram “peças coringa”, que eram sucesso de público garantido: *A Mulher do Próximo* no TBC e *Quatro num Quarto* no Oficina; Eugênio Kusnet e Fernando Peixoto estiveram entre os mais importantes integrantes do Oficina, após passarem por produções do TBC¹⁷; por fim, uma infeliz coincidência: ambos tiveram instalações consumidas por incêndios (o TBC foi parcialmente afetado, enquanto o Oficina perdeu seu edifício).

Portanto, pretendemos desconstruir este processo de concentração das análises nas narrativas de Zé Celso, sem evidentemente negar-lhe a grande importância ao grupo, contribuindo para o preenchimento dessas lacunas na

quatro dirigentes do Oficina na época (José Celso, Renato Borghi, Ítala Nandi e eu)”. (1980, p. 131).

¹⁶ A obra que condensa o pensamento de Zé Celso é chamada de Primeiro Ato. Nela, encontramos cartas, diários, artigos e depoimentos. O Primeiro documento trazido chama-se “Meu pai nunca foi ao TBC”, no qual o autor afirma ser o TBC uma cópia do teatro europeu.

¹⁷ O ator e diretor Fernando Peixoto participou de algumas encenações no TBC. Em 1956, encenou a peça *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams. Na temporada 1960, nova encenação de *Anjo de Pedra*, além das encenações de *Panorama Visto da Ponte*, de Miller, e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Neste ano, o próprio Franco Zampari convidou Ruggero Jacobbi para ser diretor artístico. Ruggero aceitou a proposta e convidou Fernando Peixoto para ser seu assistente. Porém, devido a uma crise do TBC, a dupla não chegou a trabalhar com o grupo.

historiografia que reflete acerca do Teatro Oficina. Para tal, utilizamos os livros de memória dos ex-membros, entrevistas publicadas e entrevistas realizadas por nós.

Entre os tipos de estrutura para as entrevistas, escolhemos o semiestruturado, pois nas entrevistas se desejou obter informação e compreensão detalhada sobre determinado assunto por meio de um roteiro de questões-guia. Partimos de alguns questionamentos básicos, apoiados em teorias ou hipóteses que interessavam à pesquisa, mas oferecendo um amplo espaço para novas interrogações, que surgiram à medida que a entrevista avançou. De acordo com Jorge Duarte, este:

(...) é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer.¹⁸

As obras acerca da Censura no Brasil são retomadas para que entendamos sua estrutura, desde sua criação – como herança portuguesa – até sua utilização pelos militares em 1960.

A obra de arte é entendida como a manifestação de outras coisas, pois “descrever uma obra, literária ou não, por ela mesma e em si mesma, sem deixá-la um instante que seja, sem a projetar além de si, é tarefa impossível, em todos os sentidos.”¹⁹

Sendo assim, poder-se-á colaborar para o esclarecimento dos projetos poéticos do grupo, o que pode contribuir para o processo de reflexão da arte moderna no Brasil e de uma fase da História da Cultura.

A pesquisa apresentada está estruturada em três capítulos. Como achamos conveniente introduzir o leitor às realizações do Oficina produzidas em 1960, construímos o capítulo intitulado O Teatro Oficina nos anos 1960. Neste capítulo, estabelecemos conexões entre a produção do grupo e as

¹⁸ DUARTE, Jorge. *Entrevista em Profundidade*. In: DUARTE, Jorge. BARROS, A. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005, p. 62.

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 12.

transformações pelas quais o país passava. De acordo com Rosângela Patriota:

Articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam e propiciam a emergência de determinadas práticas e representações.²⁰

Refletindo num âmbito mais geral, Raymond Williams afirma que “a possibilidade de que nos seja transmitido, a nós, que não estamos diretamente envolvidos, depende obviamente da faculdade de conectar o evento com algum conjunto mais geral de fatos.”²¹

Entendemos que o apresentado por um artista é fruto do que ele absorveu de seu ambiente e de suas experiências. Concordamos, portanto, com o pensamento marxista de que “a realidade externa pode condicionar e transformar o homem na medida mesma em que o homem pode condicionar e transformar a realidade externa.”²² Enquanto o Oficina acompanhou os acontecimentos de seu tempo, pôde colaborar, de forma definitiva, para o desenvolvimento de uma geração preocupada em conduzir o Brasil a outros caminhos, diferentes do atrelamento aos EUA e à sua política econômica. Este grupo chegou, em determinado momento, a eleger a Revolução Cubana um grande marco: “Não cremos que haja fato histórico mais importante para nossa geração do que a Revolução Cubana. Com a revolução, nossa geração viu e vê a possibilidade de superação de sua contradição pelo procurado caminho de destruição do imperialismo.”²³

²⁰ Op. Cit. (2008, p. 58).

²¹ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Bischof, 2002, p. 71.

²² TAGLIAFERRI, Aldo. *A Estética do Objetivo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 19.

²³ PEIXOTO, Fernando. *Revista Dionysos: Teatro Oficina*. São Paulo: MEC, 1982, p. 127.

Vistas as informações essenciais sobre as peças que têm seus processos analisados, podemos seguir para a discussão da prática da censura ao Oficina, em capítulo intitulado O Carimbo e o Gás Lacrimogêneo Moralizam a Sociedade. Neste capítulo, analisamos os processos de censura das peças. Do período de profissionalização do grupo até 1967, as peças do Oficina foram censuradas pelo Divisão de Diversões Públicas (DDP), Serviço de Teatro e Diversões em Geral, órgão vinculado à Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, Setor de Órgãos Auxiliares Policiais. Neste período, portanto, a censura ainda era descentralizada, conduzida por cada um dos estados brasileiros. Estes processos estão hoje arquivados no arquivo Miroel Silveira²⁴, que fica inserido na ECA. Este arquivo guarda a constante interdição do estado brasileiro ao teatro, contendo peças que vão desde os anos 1930 até o ano de 1970. Com a censura transportada para Brasília, processo que se iniciou em 1965, ganhando força em 1968, as peças passaram a ser censuradas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, um departamento da Polícia Federal. Estes processos federais interditaram um número absurdamente grande de peças.

O terceiro capítulo concentra-se nas narrativas dos participantes do Oficina, buscando preservar as influências variadas existentes dentro de um grupo de artistas. Este capítulo é intitulado Teatro Oficina, sim; Oficina de Zé Celso, não.

Após iniciarmos a pesquisa da censura ao Oficina, decidimos abordar as memórias de integrantes do grupo nos anos 1960. O primeiro contato com estas memórias foi pela publicação *Primeiro Ato*, compilação de textos de Zé Celso. A leitura dos textos deixou a sensação de que a historiografia havia promovido um belo trabalho de reconstituição do caminho percorrido pelo Teatro Oficina. Seguimos para as leituras de Ítala Nandi e Fernando Peixoto. Ítala possui uma obra publicada de recordação dos tempos do Oficina, enquanto Peixoto possui muitas coletâneas de textos ou escritos nos anos 1960, ou se referindo a esta década.

²⁴ Miroel Silveira foi professor, ator, diretor e crítico de teatro. Foi o responsável por resgatar os processos de censura da DDP e guardá-los.

As leituras mostraram que em diversos temas havia posições diferentes, até mesmo opostas, entre os integrantes. Começamos a perceber que as memórias de ex-membros como Etty Frazer, Ítala Nandi, Fernando Peixoto e Renato Borghi estavam sendo deixadas de lado. As opiniões de Zé Celso foram, em muitos momentos, entendidas como as opiniões do Oficina. Portanto, parece existir uma confusão entre memória de Zé Celso e memória do Oficina. Esta concentração nas narrativas de Zé Celso alcança um máximo na obra de Ericson Pires, quando num chamado balanço historiográfico o autor comenta os anos 1960 e 1970, mencionando Renato Borghi apenas uma vez, quando aborda sua saída do grupo.

Encontrar as diversidades através da iluminação da memória destes ex-membros tornou-se fundamental em nossa pesquisa. Seguimos na análise destas publicações, somando a elas entrevistas publicadas e realizadas especificamente para a pesquisa.

Trabalhamos para esclarecer as diferenças internas, mas almejando contribuir para uma reflexão historiográfica, pois embora Arena e Oficina “tenham desenvolvido suas atividades por mais de uma década, com diversidades estéticas, políticas e na composição do elenco, a historiografia construiu trajetórias lineares, sem atentar para essa multiplicidade.”²⁵ Se as diversidades entre diferentes grupos foram subestimadas, as diversidades internas estão praticamente esquecidas. Desta forma, acreditamos poder apontar propostas para percorrermos caminhos historiográficos diferentes.

²⁵ Op. Cit. (2008, p. 49).

I - O Teatro Oficina nos anos 1960

Todo indivíduo que sente a necessidade de uma sociedade humana deve aprender a entender sua responsabilidade perante a arte quase tanto quanto perante a vida (...). Pois a arte pode oferecer o escape mais certo do tédio do totalitarismo ameaçador.

Bernard Berenson

(Estética e História, p. 31)

Estamos conscientes de que o teatro é um instrumento poderoso para a reflexão crítica: uma manifestação do homem em sua historicidade concreta, espaço de discussão de comportamentos e atitudes vinculados às relações de produção.

Fernando Peixoto

(Teatro em questão, p. 255)

Os anos 1960 foram marcados por amplas manifestações sociais, efervescência cultural e choques políticos. Estudantes protestavam a favor de uma sociedade mais justa, tanto no bloco capitalista quanto no bloco socialista. No mundo ocidental os estudantes “foram os novos atores coletivos dos anos 60 e as principais vítimas da repressão político-militar.”²⁶ O mundo vivia a Guerra Fria e estavam em andamento revoluções de libertação nacional, como a Revolução Cubana de 1959, a Independência da Argélia em 1962 e a Revolução Chinesa.

No Brasil, entre artistas e intelectuais de esquerda a utopia da revolução ganhava força. A problemática da identidade nacional e política do povo brasileiro era recriada e estimulava diálogo intenso. Militantes, parte dos estudantes e artistas engajados, foram influenciados pela utopia do romantismo revolucionário, que valorizava a ação para um processo de transformação histórica.²⁷

²⁶ MORAES, Maria. *O Golpe de 64: Testemunho de uma Geração*. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. *O golpe e a ditadura militar*. Bauru: Edusc, 2004, p. 298.

²⁷ Uma interpretação da presença do romantismo revolucionário no Brasil foi formulada pelo Prof. Dr. Marcelo Ridenti.

Para Lowy e Sayre, existiram dois tipos de espíritos românticos, ambos causados pelo mal-estar da civilização moderna, porém que divergiam entre si. Um desses é o “romantismo restaurador-tradicionalista”, que se volta para o passado de forma reformista ou reacionária, pretendendo somente restaurar seus valores. Já o “romantismo revolucionário-utópico”, que nos interessa neste momento, rearticula esta volta ao passado em termos de uma atualização do mesmo e de sua projeção no futuro, uma volta ao passado em direção ao futuro, visando a transformar a vida.²⁸ O romantismo revolucionário “incorpora as conquistas de 1789 (liberdade, democracia, igualdade), para o qual o objetivo não é um voltar atrás, mas sim um desvio pelo passado comunitário em direção a um futuro utópico.”²⁹

Diante da modernização pela qual o país passava, entendida aqui como o aumento de contato com outras culturas, artistas aproximaram-se do modelo nacional-popular, proposto pelo PCB nos anos 1950, cujos artistas colaborariam para a formação da “esquerda cultural.”³⁰ Esta esquerda buscava constituir o homem novo, cujo modelo estaria no passado, num autêntico homem simples do povo. Neste processo, ocorreu a antropofagia do índio, do branco e do negro na construção da brasilidade, desta vez para questionar a ordem existente e não para mantê-la. “Buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite socialista.”³¹

Em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, ocorreu uma aproximação entre florescimento cultural e movimentos sociais. Segundo Marcelo Ridenti, “talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada.”³² Ao avanço da cultura artística moderna, aliou-se a “superpolitização” do país, enquanto cresciam as mobilizações pelas

²⁸ Para Raymond Williams “quase toda a nossa linguagem revolucionária vem dos românticos”. (2002, p. 100).

²⁹ LÖWY, Michael. *Marxismo e romantismo em Mariátegui*. Revista Teoria e Debate. Julho de 1999.

³⁰ Vale recordar a afirmação de Gramsci: “Deve-se observar o fato de que, em muitas línguas, ‘nacional’ e ‘popular’ são sinônimos, ou quase.” (1978, p. 105).

³¹ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 136.

³² Idem, p. 135.

reformas estruturais – as reformas de base. O país alcançaria rapidamente o auge do embate entre as classes. Segundo Edelcio Mostaço:

Os anos compreendidos entre 1960 e 1964 apresentam o mais formidável movimento não apenas quantitativo como qualitativo no sentido de implementar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil. Fruto dos amplos debates superestruturais, advindos da década anterior, garantidos em sua liberdade de expressão pelo governo juscelinista, amplos setores da população atiravam-se decididamente à torrente dos movimentos de massas.³³

A dramaturgia paulista, que havia iniciado um repertório estético moderno com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)³⁴ em 1948 – ano de fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD)³⁵ - deu um salto qualitativo no ano de 1958 com a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pois esta peça foi “pioneira em colocar no palco o cotidiano de trabalhadores”³⁶ – além de possuir “brasileiros no palco e na plateia”³⁷ -, e com os seminários de dramaturgia, ambos realizados no Teatro de Arena. Nestes seminários, destacaram-se Augusto Boal – que havia se juntado ao Arena - e um grupo formado por estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, que mais tarde ficaria conhecido como Teatro Oficina, tendo como fundadores Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Jairo Arco e Flecha, Moracy do Val e José Celso Martinez Corrêa.

A criação de um grupo teatral dentro do meio acadêmico era bastante comum em fins dos anos 1950. Porém, ao contrário da maioria dos grupos, o

³³ MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 55.

³⁴ O TBC foi criado por Franco Zampari, um industrial italiano. Este mecenas mandou adaptar uma antiga garagem, transformando-a em um teatro de 365 lugares, organizando um precioso espaço onde grupos amadores poderiam expor sua produção. Já no seu segundo ano, o TBC se profissionalizou, passando a contratar jovens europeus para a direção e cenografia de suas peças. Com o início dos anos 1960, o TBC sofreu com graves crises financeiras, sendo obrigado a encerrar as atividades.

³⁵ Importante centro de reflexão, responsável pela formação/aperfeiçoamento de importantes artistas e críticos como Ziembinski, Alberto D’aversa, Gianni Rato, Maurice Vaneau, Nelson Xavier, entre outros.

³⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 104.

³⁷ LABAKI, Aimar. *Jose Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 9.

Oficina não teve vida curta. Seus integrantes assumiram a atividade teatral como principal atividade intelectual e artística, deixando o curso de direito relegado a segundo plano. Os temas das primeiras montagens giravam em torno de seus próprios conflitos pessoais: conflito de gerações, liberdade individual do jovem, choque entre a vida no interior e na capital. As primeiras peças encenadas pelo grupo foram *Vento forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Correa, e *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles. Com o texto de Zé Celso, o grupo venceu um concurso de teatro amador realizado pela TV Tupi, o que garantiu ao grupo certo prestígio.

Visando a arrecadar fundos para continuar sua experiência, o Oficina promoveu também o chamado Teatro a Domicílio, que consistia em montar textos curtos para serem apresentados em mansões do Morumbi. Zé Celso estreou na direção com um texto chamado *Geny no Pomar*. Além de conseguir recursos, estas apresentações garantiram participações na Boite Cave, que possuía uma atividade noturna bastante intensa, o que contribuiu para a consolidação do grupo.

Em 1959, o Oficina montou *A Incubadeira*, texto de Zé Celso, que foi dirigido por Hamir Haddad, ganhando destaque ao vencer o IIº Festival de Teatro Amador de Santos, tendo conquistado nada menos que cinco prêmios, entre eles o de melhor atriz, vencido por Etty Frazer. Com este destaque, o grupo ganhou um espaço no Teatro de Arena. Este contato traria mudanças profundas. O social passa a ser uma preocupação cada vez maior.

Neste mesmo ano, o Oficina montou *As Moscas*, texto de Sartre, autor que tinha bastante fama entre os jovens intelectuais. A montagem foi realizada em parceria com a Aliança Francesa e para a direção do espetáculo foi chamado um francês de nome Jean Luc Descaves.

Os reflexos do contato entre Oficina e Arena puderam ser vistos em 1960 na montagem de *Fogo Frio*, texto de Benedito Rui Barbosa, que fora dirigido por Augusto Boal. Enquanto as temáticas existenciais eram substituídas pelas temáticas sociais, a dúvida quanto à fundição como Arena também era cada vez maior. A assimilação do posicionamento sempre engajado, voltado para os problemas reais do país, e a vinculação do trabalho artístico à realidade histórica foram marcas que ficaram cicatrizadas no Oficina.

O interesse coletivo começou a estar presente à frente dos interesses individuais e existenciais.

Com a visita de Sartre ao Brasil, Augusto Boal e Zé Celso aproveitaram para adaptar um roteiro cinematográfico do filósofo. Quinze dias depois, o Oficina apresentaria *A Engrenagem*. O texto discutia a necessidade de se alcançar o pleno desenvolvimento nacional, longe das garras imperialistas de países que desejavam sugar todas as riquezas das nações latino-americanas. Com esta montagem, o grupo iniciaria uma constante quanto à escolha de seus textos. A partir de então, temas controversos e de grande atualidade passariam a compor as montagens.

Inicialmente ligados a Boal e ao Arena durante o fim dos anos 1950, o Oficina decidiu seguir independente, profissionalizando-se, apesar do desejo de junção que tinham alguns membros, como Ronaldo Daniel. Em 1961³⁸, o Oficina encenou *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, primeira direção profissional daquele que viria a se transformar num dos grandes encenadores da história do teatro brasileiro e que foi sempre a espinha do Oficina: José Celso Martinez Corrêa. Ele vinha da cidade de Araraquara e continha uma mancha em seu passado: participação no Centro Cultural Alberto Torres, de tendência integralista. Segundo Fernando Peixoto, “o trabalho de José Celso (...) transformará o Oficina no centro do trabalho em nível da encenação, deixando ao Arena a condição de centro do trabalho no nível da dramaturgia nacional.”³⁹

O programa da peça traz informações notáveis. Em um dos textos, o grupo – não foi assinado – expõe sua visão acerca das transformações que aconteciam no teatro:

O teatro nos envergonhava. Era a diversão de uma classe que não respeitava seus palhaços. Era então algo de minorias, desvinculado do processo, que bem refletia a situação de alienação da camada intelectual brasileira. Já havia o “Teatro de Arena”, que estreava naquele ano “Black Tie”, inaugurando

³⁸ Neste ano, o grupo inaugurou sede própria na Rua Jaceguai, 520, onde se mantém até os dias de hoje.

³⁹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982)*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 27.

um novo destino para o teatro brasileiro. Nós estávamos ainda preocupados conosco mesmos, com o que fazer. Levamos “A Incubadeira”, que bem refletia nossa fase de menos incompreendidos, saídos da alienação doméstica, mas ainda sem saber o que fazer. “A Incubadeira” foi um sucesso relativo, recebemos cinco prêmios no Festival de Santos e tivemos dois meses de temporada no Teatro de Arena. Sentimos o cheiro da maturidade, da possibilidade do teatro como profissão.⁴⁰

O trabalho desenvolvido era voltado principalmente para a atuação do ator e para a pesquisa em grupo. A linha de pesquisa do autor, que unia uma preocupação social com personagens realistas bem acabados, serviu como uma luva para o Oficina, pois possibilitava um teatro atuante no sentido socio-político. A peça desenvolvia um levantamento dos problemas sociais da classe média americana

No ano de 1962, o Oficina, após um espetáculo considerado ruim e desconectado com o trabalho do grupo (*José do Parto à Sepultura*), decidiu montar um texto de um dos mais conhecidos dramaturgos norte-americanos. A escolha de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, demonstrava essa mescla de preocupação social e dilemas existenciais pelos quais a juventude intelectualizada passava. A estrutura da peça, montada como um grande espetáculo, lembrava as antigas montagens do TBC. Para a direção, novamente Augusto Boal, que concordou em aceitar as posições e experimentos do grupo. Neste momento, ficava clara a diferença entre Arena e Oficina. Enquanto o primeiro grupo desenvolvia montagens buscando um teatro pobre, o segundo buscava a grande produção.

Ainda em 1962, o Oficina encerraria sua fase de textos norte-americanos com uma montagem que foi elogiada pelo público, mas que se mostrou um fracasso de bilheteria. *Todo Anjo é Terrível*, de Ketti Frings, foi realizada nos moldes de *Um Bonde Chamado Desejo*. O público não mais desejava rever essa estrutura, o que acarretou sérios problemas financeiros para a companhia. A solução foi montar uma comédia russa de Valentin Kataiev, chamada *A Quadratura do Círculo*, traduzida para *Quatro num Quarto*. Para

⁴⁰ Op. Cit. (1982, p. 127).

dirigi-la, foi convidado Maurice Vaneau. O sucesso de bilheteria foi tão grande que a primeira montagem permaneceu nove meses em cartaz, sendo montada em todos os anos seguintes até 1967. As cenas se desenvolviam num único quarto na Moscou da década de 1920. Dois jovens casais em lua de mel dividiam o espaço, que antes fora uma mansão de aristocratas e então havia sido entregue para estudantes e operários.

Com esta peça, o Oficina conseguiu algo inédito para o grupo até então. Pela primeira vez, alcançou uma linguagem teatral de grande eficácia, com uma comicidade suave, que lembrava a nossa tradição teatral de comediantes populares. Além disso, foi uma pausa do processo de pesquisa emocionalmente bastante tenso e desgastante. Como resultado, uma sátira rápida e irreverente ao casamento.

Em 1963, o Oficina continuou a fase marcada pela montagem de textos russos, ganhando destaque ao encenar *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, considerada por críticos uma das melhores encenações realistas do país. O espetáculo tinha a pretensão de ser um apelo à compreensão do processo histórico. “A partir de então, a balança que oscilava entre o existencial e o social começou a pender para esse último”.⁴¹ O método de Stanislavski, que havia chegado ao Brasil por meio Eugênio Kusnet, juntou-se ao Oficina durante a organização de *A Engrenagem*, e da experiência de Boal no Actor’s Studio – onde Lei Strasberg associou o sistema à psicanálise, dando atenção especial à memória emocional -, norteava o trabalho dos intérpretes, contrapondo-se a uma visão romântica do trabalho do ator. Jacó Guinsburg, em seu ensaio de reflexão sobre o Método Stanislavski e o realismo russo, afirma:

O trabalho do ator (...) tinha de ser escrupulosamente preparado pelo trabalho com o ator. (...) procurava tirar daí, para uma incorporação máxima de realidade humana, um investimento máximo de habilidades alentadas pela

⁴¹ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 132.

sensibilidade e espiritualidade não menos do que pela inteligência crítica e conhecimento das coisas.⁴²

Um dos conceitos centrais no Sistema de Stanislavski para a construção da personagem realista é o de Linha das Forças Motivas, pois, através desta linha, mente e vontade são usadas como estimuladores das emoções. Matteo Bonfitto esclarece que estas emoções “(...) para Stanislavski, estavam intrinsecamente ligadas à utilização da memória. As emoções deveriam ser resgatadas de um repertório de experiências pessoais, iguais ou análogas às da personagem que deveria ser construída. Existia, portanto, uma ligação quase necessária entre memória e emoção.”⁴³

O Oficina percebeu que “a ideia geral de Gorki é a ideia do movimento, da ação histórica se fazendo através desse choque violento de várias camadas sociais, caminhando para uma crise.”⁴⁴ José Celso relacionou a realidade social russa de 1902 com a realidade brasileira de 1963, demonstrando a impossibilidade da manutenção do *status quo*.

A montagem de Gorki afastou qualquer dúvida quanto ao talento, seriedade e importância do grupo no cenário teatral do país. Revelaram-se também os principais atores e dirigentes do grupo.

Estas experiências ganharam um sentido diferenciado quando, para reorganizar o capitalismo no Brasil, a direita articulou um golpe militar em nome da segurança nacional. Pela primeira vez na história do Brasil, os militares intervieram no processo político, derrubando o governo constitucional de Jango, sem devolver o poder aos civis, afastando-os do núcleo de participação e decisão política. Os militares brasileiros - aliados aos setores mais conservadores de nossa sociedade e contando com apoio financeiro e operacional de países “desenvolvidos” - passaram então a se apoiar nos

⁴² GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 44.

⁴³ BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 26, 27.

⁴⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato - Cadernos, depoimentos, entrevistas – 1958 - 1974*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.49.

“pilares básicos” de qualquer ditadura moderna: a espionagem, a censura e a propaganda política.⁴⁵

Com o alarde promovido pela Escola Superior de Guerra (ESG), inspirada nos war colleges norte-americanos, difundiu-se a paranoia anti-comunista, tendo sempre a justificativa da Segurança Nacional, cuja doutrina “reside no enquadramento da sociedade nas exigências de uma guerra interna, física e psicológica, de característica antissubversiva contra o inimigo comum.”⁴⁶ O empresariado brasileiro passou a colaborar de forma definitiva com o novo governo, acreditando que a democracia deveria ser controlada por cima, para a manutenção de seus privilégios. Segundo Antonio Rago Filho:

(...) com o golpe de Estado e a ruptura da linha democrática, os proprietários impunham o bonapartismo como a verdadeira religião da burguesia, instituindo e institucionalizando as “leis revolucionárias” – violência, arbítrio, terrorismo aberto – contra os “inimigos internos”, particularmente os comunistas e os setores organizados da classe trabalhadora. Os limites e as ilusões dos gestores do capital atrofico estavam, portanto, na teleologia absurda, aberrante, mas socialmente determinada, de supor o controle pelo alto da lógica do capital.⁴⁷

Durante este processo, intelectuais – particularmente o meio artístico – posicionaram-se como oposição ao novo governo brasileiro, que promovia a Operação Limpeza, responsável por mais de 50 mil prisões nos meses que sucederam ao Golpe. Atingida por esta operação e pelo “terrorismo cultural”, parte da classe média reagiu, acabando por atuar como porta-voz das classes

⁴⁵ Ultimamente, tem-se chamado a ditadura que se instaurou após o Golpe de 1964 de civil-militar, tendo em vista os investimentos de países capitalistas desenvolvidos, principalmente os Estados Unidos, e a ajuda financeira e organizacional da burguesia brasileira, que financiava e participava, em alguns momentos até mesmo diretamente, da quebra dos direitos civis. Hoje, sabemos que os EUA estavam prontos para uma violenta intervenção, caso o golpe sofresse algum tipo de resistência. Essa operação das forças armadas estadunidenses ficou conhecida como *Brother Sam*. Com a ausência de resistência, estes militares retornaram sem uma participação direta.

⁴⁶ BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 p. 29.

⁴⁷ RAGO FILHO, Antonio. *O ardil do Politicismo: do bonapartismo à auto-reforma da autocracia burguesa*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 2, n. tomo 1, p. 139-167, 2004, p. 149.

que não possuíam grande representação. Seus intelectuais e artistas de esquerda se sentiam incomodados pelos privilégios que gozavam, enquanto o operariado e o campesinato sofriam com o arrocho salarial e com a forte repressão.

Os dias que se seguiram ao golpe foram de grande tensão para os membros do Oficina. Três dirigentes do teatro – Renato Borghi, Fernando Peixoto e Zé Celso - decidiram abandonar momentaneamente o trabalho e se esconder, pois acreditavam estar na lista de 400 mil fichas de suspeitos de subversão que estavam na mão de Golbery do Couto e Silva.

A censura oficial, que acompanhou a história brasileira desde seu tempo de colônia, tornou-se fundamental na rede de controle social instituído pelo estado militarizado.

Consolidado o golpe, o Oficina teve uma preocupação central: não fechar e nem ser fechado. Houve a busca de uma nova forma teatral, visando a se adequar ao momento histórico em que se inseria. O método de Stanislavski não foi abandonado, mas Bertolt Brecht começou a ganhar espaço dentro do grupo, que iniciou um processo de modificação das relações entre cena e público, texto e interpretação, encenador e atores. A historização do cotidiano convidava o público a não ser uma massa de indivíduos hipnotizados, e sim uma assembleia de pessoas interessadas. Segundo Walter Benjamim, “o materialismo dialético de Brecht transparece sem equívoco no esforço de interessar as massas pelo teatro de uma forma inteligente.”⁴⁸ A relação do ator com a plateia era intermediada pelo distanciamento da personagem, pois o teatro essencialmente político de Brecht esperava retirar o espectador de sua passividade para fazer com que ele se tornasse atuante, revolucionário. Comparando estes dois grandes mestres do teatro⁴⁹, Eraldo Rizzo afirma que há “uma diferença delicada de enfoque social. Enquanto Stanislavski, com seu

⁴⁸ BENJAMIM, Walter. *O que é teatro épico?* In: RAMOS, Luz Cary Joaquim José Moura. *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970, p. 41.

⁴⁹ Assim como Stanislavski, Brecht também acreditava na eficácia do teatro realista, mas num “sentido amplo e político, livre em matéria de estética (...). Ser realista significa apresentar o sistema de causa-efeito social, é ser concreto e possibilitar a abstração”. BRECHT, Bertolt. *O caráter popular da arte e a arte realista*. In: RAMOS, Luz Cary Joaquim José Moura. *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970, p. 11.

humanismo convicto, privilegia o homem, Brecht privilegia a questão social, sem que o primeiro esqueça o social e o segundo esqueça o homem.”⁵⁰

Andorra, de Max Frisch, foi o texto utilizado neste início de transição, pois sua estrutura dramática continha um misto de realismo e teatro épico. A reflexão quanto ao antissemitismo foi aumentada para a reflexão e desmistificação do preconceito em geral. Com o clima de medo e perseguição no país, o espetáculo atingiu a necessidade de se combater a violenta repressão contra grupos específicos. O desejo era mais o de iniciar um amplo diálogo com a plateia, expondo análises do real, do que atingir algo intensamente vivido no palco. Análises históricas e informativas passariam a fazer parte das montagens. Com este espetáculo, o grupo apresentou-se no Festival de Atlanta no Uruguai, recebendo o prêmio de melhor espetáculo e de melhor ator, dado a Renato Borghi.

No ano de 1965, José Celso viajou à Europa, onde teve contato com o Berliner Ensemble, companhia alemã que dava continuidade às pesquisas de Bertolt Brecht. Ao voltar, Zé Celso trouxe consigo novas concepções de encenações e uma mala cheia de programas das peças encenadas.

A continuidade das pesquisas deu-se novamente com Gorki. Podemos verificar elementos épicos na encenação da peça de *Os Inimigos*, montada em 1966. O critério estético, baseado no distanciamento crítico, possibilitou à direção do espetáculo desenvolver um diálogo mais racional e profundo com o público, pois, pelo distanciamento, “a nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma, o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tal, fugazes.”⁵¹

O aspecto político da peça foi ressaltado. Se antes o Oficina apresentava uma visão de que a caracterização individual existia em detrimento dos movimentos coletivos, agora a busca era pela decadência da classe burguesa. Na estrutura do texto, a concepção da história era trazida

⁵⁰ RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento*. São Paulo. Senac, 2004, p. 68.

⁵¹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.151.

como uma parábola, em que cada cena acumulava informações sobre personagens e o mundo vivido.

A construção das personagens passou por adaptações. O espetáculo que antes era totalmente interiorizado passava agora a ser mais exterior. Com isto, as interpretações passaram a ser mais objetivas, refinando a compreensão intelectual do sentido político e social do ato.

Buscava-se uma interpretação que fosse realmente brasileira, que recriasse em cena o homem brasileiro. A forma épica foi fundamental neste momento. Para Brecht, ela é “a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe.”⁵²

Neste mesmo ano, a sede do Oficina foi destruída por um incêndio. No dia do incêndio, os membros da companhia se mantiveram em frente ao prédio consumido. A solidariedade da classe teatral foi grande, e artistas, diretores e críticos se mostraram dispostos a ajudar no que fosse possível. Durante a noite, uma reunião uniu os homens de teatro no Arena, visando a começar imediatamente ações para reerguer o teatro destruído. Entre as medidas que seriam adotadas, estavam a abertura do teatro às segundas-feiras com bilheteria para a reconstrução, lembrando que este era o dia em que as companhias tinham folga; oferta de um dia de receita da Livraria Brasiliense, num sábado de véspera do dia dos namorados; bilheteria de uma apresentação de *Morte e vida Severina*, realizada no TUCA; bilheteria de um show de Elis Regina, oferecido pela Agência Magaldi Maia; bilheteria de *Ballet de Câmara*, realizado numa segunda-feira; espetáculos no Teatro Municipal; leilão de quadros de diversos artistas brasileiros; bilheteria de shows de Ari Toledo e Jô Soares; bilheteria de *O Inspetor Geral*, realizado no Arena; e shows promovidos pelo Centro Acadêmico XI de Agosto. Porém, nem todas as medidas foram realmente realizadas. O Oficina, por sua vez, apresentou uma retrospectiva de seus espetáculos que fizeram mais sucesso.

⁵² Idem, p. 147.

Em troca da ajuda, o Oficina tinha um plano grandioso que contemplava a construção de um teatro moderno, com um grande número de lugares; desenvolvimento de um centro de cultura ao redor do teatro, desenvolvimento de uma escola de teatro, baseada nas estéticas mais inovadoras; estabelecimento de um núcleo infantil; promoção de festivais de teatro; apresentação de companhias internacionais; espaço para biblioteca, cantina e discoteca; e espaço reservado para cinema e feiras culturais abertas ao público geral.

Durante a apresentação da retrospectiva no Rio de Janeiro, o grupo participou de um curso promovido por Leandro Konder, intitulado “Filosofia e Pensamento”. Além deste, também frequentaram um curso com Luís Carlos Maciel, intitulado de “Interpretação crítica”. A formação dos integrantes foi-se completando, o que aumentava a vontade de se entregar a um processo novo, diferente do realizado até então. A cultura e o gesto brasileiros eram buscados a cada encontro.

Iniciou-se um processo de centralização da atuação censória, que se desenvolveu de forma gradativa, já que poucos censores estaduais se interessaram em se mudar para Brasília para trabalhar no Serviço de Censura de Diversões Públicas, dentro do prédio do Departamento Federal de Segurança Pública.

O Oficina, com amplo apoio do meio artístico, conseguiu levantar fundos para promover a reconstrução de sua sede, que somente seria reinaugurada em 1967, ano em que a “linha dura” das Forças Armadas chegou à presidência com Costa e Silva.

A discussão acerca do repertório do grupo até este momento dos anos 1960 é bastante interessante e, dentro dela, as opiniões e argumentos da crítica Iná Camargo Costa nos chamaram a atenção. Vamos discutir dois argumentos utilizados por ela em sua obra *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. De acordo com Iná, tendo o Oficina encenado peças de Gorki, o grupo teria uma “folha de serviços prestados à causa cultural stalinista.”⁵³ Parece desnecessário lembrar que Gorki esteve integrado ao Teatro de Moscou muito

⁵³ Op. Cit. (1996, p. 144).

antes da tentativa abortada de revolução no ano de 1905. O que é preciso ressaltar é a visão de que a dramaturgia está acima da encenação. Para rechaçar essa postura, baseamo-nos em duas obras de um outro crítico que acompanhou todo esse período do teatro brasileiro: Anatol Rosenfeld. Segundo ele:

Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e o jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente literária do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada.⁵⁴

Não estamos questionando a relevância da literatura dramática, mas aceitar a cena como segunda força do teatro, definindo-o como um “instrumento a serviço do autor e da literatura”⁵⁵, não nos parece a melhor opção, pois a leitura do texto indicaria de forma decisiva o valor da obra. No momento da representação, os artistas fazem uma escolha entre milhares de possibilidades, o que garante que um texto possa ser montado de maneiras variadas, nos diferentes momentos históricos. Anatol faz um esclarecimento quanto a isso, afirmando que “o que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes por maior que possa ser sua interdependência.”⁵⁶ Walter Benjamin parece concordar com as posturas de Anatol. Comentando sobre o teatro épico, Benjamin afirma que “Brecht destrói a ilusão segundo a qual a base do teatro seria o texto.”⁵⁷ A palavra é, no teatro, deslocada, pois “na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro, o homem é a fonte da palavra.”⁵⁸ Portanto, a acusação de

⁵⁴ ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009 p. 21.

⁵⁵ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 21.

⁵⁶ Op. Cit. (2009, p. 24).

⁵⁷ Op. Cit. (1970, p. 38).

⁵⁸ Op. Cit. (1993, p. 22).

propaganda stalinista não pode ser verificada somente pela escolha dos textos.

O segundo argumento de Iná que nos interessou está vinculado ao que foi exposto acima:

A simples enumeração dos títulos indica pelo menos duas coisas. Primeiro, o atraso do teatro Oficina em relação ao Arena, pois esse tinha sido o repertório típico deste grupo no período pré-58, constituído por peças da família naturalista original (Gorki) e seus descendentes norte-americanos (Odets). Segundo, o atraso estético em que patinava o Oficina em relação ao conjunto da dramaturgia local.⁵⁹

Ora, se o Arena e outros importantes grupos, como o TBC, haviam montado encenações de Gorki, por que então não são também acusados de proximidade com o stalinismo? Estando o Oficina tão atrasado esteticamente, o que levou ao grande sucesso de *Os Pequenos Burgueses*, que foi premiada? Neste momento, o Oficina, através de diferentes membros, tinha contato com as experiências produzidas nos principais centros teatrais do mundo. Havia realizado até então sucesso montando uma peça realista e uma peça épica do mesmo autor. Talvez a crítica teatral estivesse, no momento, patinando mais que o Oficina.

Entre as narrativas, encontramos somente um contato com Moscou, que veio surpreender os membros do Oficina. Quando *Os Inimigos* estava proibida pela censura brasileira, o Oficina recebeu um telegrama do então Teatro Artístico de Moscou, que trazemos abaixo integralmente:

CARTA ABERTA A FIGURAS DE CULTURA NO BRASIL
PARÁGRAFO NOSSOS ESTIMADOS COLEGAS DOIS
PONTOS COM SENTIMENTO PROFUNDO PESAR
RECEBEMOS OS ARTISTAS DIRETORES ARTÍSTICOS E
TODOS TRABALHADORES TEATRO ARTE FUNDADO POR

⁵⁹ Op. Cit. (1996, p. 141, 142).

GRANDES REFORMADORES DA CENA STANISLAVSKI E NEMIROVITCH DANTCHENKO E QUE LEVA NOME MAXIMO GORKI ASPAS INIMIGOS ASPAS É DIFÍCIL ACREDITAR QUE ALGO SEMELHANTE ACONTECER SEGUNDA METADE SÉCULO VINTE PAÍS GRANDES TRADIÇÕES CULTURAIS COMO SEU PARÁGRAFO TENTATIVA CÍRCULOS EXPRESSAR ASSIM SUA ASPAS ATITUDES ASPAS RESPEITO GORKI SUSCITA ENTRE NÓS SENTIMENTO SINCERA CONDENAÇÃO PONTO MAXIMO GORKI É GRANDE ESCRITOR HUMANISTA RUSSO RECONHECIDO EM TODO MUNDO PONTO SUAS OBRAS DESDE MUITO SÃO PATRIMÔNIO DE TODA HUMANIDADE E ENTRARAM COM DIREITO NO TESOURO CULTURAL MUNDIAL PONTO GORKI GRANJEOU CARINHO E RESPEITO MILHÕES PESSOAS POR APAIXONADA CONFRIMAÇÃO VERDADE PONTO PODEMOS DIZER COM ORGULHO PONTO É DIFÍCIL CRER QUE HOJE HAVERIA PESSOAS CAPAZES AFASTAR DE UM GOLPE CANETA NOME GORKI DA HISTÓRIA LITERATURA MUNDIAL PARÁGRAFO ESTAMOS SINCERAMENTE AGRADECIDOS VOCÊS VÍRGULA ESTIMADOS COLEGAS VÍRGULA SEU NOBRE IMPULSO LEVAR GÊNIO GORKI A PÚBLICO BRASILEIRO PONTO DESEJAMOS MESMO ÊXITOS SUA MAGNÍFICA ATIVIDADE ENCAMINHADA ENRIQUECER ESPIRITUALMENTE SEU POVO COM IMPERECÍVEIS VALORES CULTURAIS DE OUTROS POVOS PONTO PROFUNDO RESPEITO DIREÇÃO ARTISTA TEATRO ARTE GORKI URSS ASSINAM MIKHAIL (ilegível) VÍRGULA VIKTOR STANITSIN VÍRGULA BORIS LIVANOV PONTO FINAL⁶⁰

O Oficina havia encontrado um texto mais agressivo e direto de Gorki e só teve que aguardar um bom tempo para sua liberação. Não conseguimos encontrar em nenhum outro crítico e em nenhum outro pesquisador evidências maiores que comprovem um “fascínio” do grupo pelo stalinismo, mas é interessante pensar sobre como o teatro moscovita soube da tentativa de encenação brasileira e de seu ato proibitivo.

⁶⁰ Op. Cit. (1982, p. 68).

Após 1964, muitos artistas e intelectuais concluíram que haviam criado uma imagem do país muito diferente do Brasil real. Portanto, era preciso achar novos modelos estéticos para que a defasagem entre a reflexão da forma artística e a realidade brasileira fosse suprida.

O Oficina percebeu que, naquele momento agudo da história do Brasil, não poderia mais recorrer aos textos norte-americanos e russos para dialogar com a realidade nacional. Quanto a este período de busca do Teatro Oficina, Fernando Peixoto comenta: “Estávamos todos profundamente sufocados pelas consequências cotidianas de 64, atingidos por uma impaciência incontida, atacados de uma rebeldia irada, marcada pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas e pseudorrevolucionários.”⁶¹ Quando o grupo buscava um novo texto, Luiz Carlos Maciel entregou-lhes um exemplar da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, até então inédita nos palcos brasileiros. José Celso promoveu leituras coletivas, e o texto foi selecionado para a reabertura do teatro.

Por meio de Oswald, o Oficina experimentou uma nova forma de expressão, extremamente agressiva – agressividade que se mantinha dentro do palco - liberando sua ira pelos desdobramentos políticos e sociais provocados pelo governo militar, enquanto se iniciava um trabalho de profunda revisão crítica.

Comparando o radicalismo do movimento modernista de 1922 com os grupos vanguardistas dos anos 1960, Décio de Almeida Prado ressalta que “se em 1922 nosso radicalismo estético é que puxava por ventura o político, que só viria de fato depois de 1930, em 1968 se dava o contrário. Foram os acontecimentos de Cuba e China que instigaram e exacerbaram o teatro da agressividade.”⁶²

Para a instauração de uma nova mensagem, o grupo escolheu o caminho da sátira, da provocação e da agressão, buscando construir o novo dentro do palco brasileiro, seguindo o pensamento Oswaldiano do “esculhambo, logo existo”. “Utilizando-se da representação épica, do teatro de variedades e do gênero nobre e burguês – a ópera - a montagem parodia todos

⁶¹ Op. Cit. (1982, p. 61).

⁶² GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985, p. 12.

esses gêneros. Com esse disfarce grotesco e agressivo, objetiva-se aproximar-se da realidade histórica nacional pelos meios do teatro.”⁶³

O Oficina indicava que lutaria por uma nova cultura e não mais por uma nova arte. Essa posição é encontrada claramente nos escritos de Fernando Peixoto. Em uma “carta resposta”, escrita em 1975, para uma entrevista de Zé Celso, que acabou não sendo publicada, Peixoto afirma que eles buscavam o “estabelecimento de uma nova concepção de cultura e política (...). A sociedade tem que ser transformada. E a atividade artística será então igualmente transformadora. A luta do velho com o novo, do novo contra o velho (...). O novo não nasce do nada.”⁶⁴ Uma lição aprendida pelas experiências de alguns intelectuais que haviam combatido o totalitarismo na Europa. De acordo com Antonio Gramsci:

É evidente que, para ser exato, deve-se falar de luta por uma “nova cultura” (em sentido imediato). Talvez nem sequer se possa dizer, para ser exato, que se luta por um novo conteúdo da arte, já que este não pode ser pensado abstratamente, separado da forma. Lutar por uma nova arte significaria lutar para criar novos artistas individuais, o que é absurdo, já que não se podem criar artificialmente os artistas. Deve-se falar de luta por uma nova cultura.⁶⁵

Na reinauguração da sede, *O Rei da Vela* chocou público e crítica ao misturar circo, ópera, teatro de revista, teatro crítico, rigor gestual, ritual, avacalhação, protesto e festa. José Celso desenvolveu a antropofagia cultural proposta por Oswald. Engoliu a tradição brasileira e a cultura estrangeira para vomitar seu passado e sua poética, atingindo um nível de escrita cênica surpreendente. Um marco do teatro brasileiro moderno que encontrou semelhança ideológica em outras artes com a explosão do Tropicalismo, como

⁶³ TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 45.

⁶⁴ Op. Cit. (1982, p.105).

⁶⁵ GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 8.

afirma Caetano Veloso: “Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil.”⁶⁶

O espetáculo foi dedicado a Glauber Rocha, cujo filme *Terra em Transe* provocava reações por todo o país. A desilusão das esquerdas e a falência do populismo eram retratadas de forma inovadora. O teatro, que até então estava encabeçando as inovações estéticas, viu surgir um concorrente aliado no processo de pesquisa da cultura e da não-história nacionais. Um cinema confuso, como o próprio momento histórico brasileiro, surgiu para estimular as outras artes.

O brasilianista David George, depois de um longo contato com Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, estruturou sua visão de Antropofagia:

A Antropofagia deve ser considerada uma linguagem iterária ou estética de cunho nacionalista. Essa linguagem assume a forma inicial de uma poética, com a publicação do Manifesto antropológico em 1928. A poética antropofágica de Oswald de Andrade reivindica o estabelecimento de um código literário específico que incorpore as categorias de uma consciência arcaica tipicamente brasileira, surgida numa hipotética Idade de Ouro. Essas categorias que inspiram a nova linguagem literária incluem formas do surreal e do irracional. Os escritores antropofágicos romperiam, assim, com o discurso linear. A nova linguagem “devoraria” os modelos literários estrangeiros, em vez de imitá-los. Além disso, a linguagem antropofágica atacaria os sufocantes códigos sociais, morais e literários, por meio da paródia e do sarcasmo.⁶⁷

Para composição das personagens, os atores autores observaram figuras marcantes e levaram seus gestos para a encenação. Etty frazer, interpretando Dona Cesarina, baseou-se em duas senhoras da alta sociedade paulistanas, assumindo um modo aristocrático de gesticular e falar. Uma dama finíssima, mas com um desejo sexual insaciável. Renato Borghi, interpretando

⁶⁶ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 244.

⁶⁷ Op. Cit. (1985, p. 17).

Abelardo I, observou o político Ademar de Barros. Chacrinha e as chanchadas também o influenciaram decisivamente, assim como o teatro de revista paulista. Fernando Peixoto, interpretando Abelardo II, trouxe marcas de líderes de sua região. Getúlio Vargas e João Goulart foram inseridos em seu personagem, assim como a figura de Luis Carlos Prestes. A maquiagem, por sua vez, lembrava a de um personagem de uma montagem do Berliner. Este trabalho de incorporação de experiências, de conhecimento de personalidades gerou um trabalho ao mesmo tempo rico, comunicativo e comediante.

Cada detalhe trazia uma linguagem cênica carregada de significados. Os gestos, os figurinos, a maquiagem eram signos que bombardeavam a plateia durante todo o espetáculo.

Com a peça, o Oficina decidiu marginalizar-se, seguindo uma via que acabaria por provocar reações de desafetos tanto entre conservadores quanto entre esquerdistas. “A importância de *O Rei da Vela* evidencia-se pelo rompimento explícito com a hegemonia cultural, isto é, pela denúncia da política de frentes e seus equívocos políticos.”⁶⁸

É interessante observar que, em 1967, *O Rei da Vela* não sofreu ampla censura, pois, lutando por uma maior autonomia, a censura estadual não seguiu a indicação da censura federal, que era de estabelecer sérias restrições ao espetáculo. Submetida a ensaio oficial perante uma comissão de censores, esta comissão “chegou à conclusão de que a mesma pode ser encenada, mas com restrições de certos gestos físicos e de alguns ‘símbolos’”.⁶⁹

No ano de 1968, *O Rei da Vela* foi convidado a representar o Brasil em festivais de Florença e Nancy, sendo depois apresentada em Paris, subsidiada por críticos franceses. Devido à negação do governo brasileiro em financiar a montagem da peça, o Oficina voltou para o Brasil com convites de apresentação em Praga, Berlim e Londres, que não pôde, por motivos financeiros, aceitar.

De volta ao Brasil, o Oficina viu os setores militares mais conservadores patrocinar uma série de atentados e oficializar o terrorismo do Estado com o

⁶⁸ Op. Cit. (1982, p. 127).

⁶⁹ RUSSOMANO, Geraldino. 20/09/1967. DDP 6078. Arquivo Miroel Silveira (ECA).

Ato Institucional N° 5 (AI-5). O regime militar instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, dando um golpe profundo nas manifestações de pensamento dos intelectuais ativos da nação, prendendo, cassando, torturando e assassinando estudantes, intelectuais, artistas, políticos e outros oposicionistas. *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, peças de Chico Buarque dirigidas por José Celso – único participante do Oficina na encenação – foram proibidas pela censura, então federal. A técnica da agressão utilizada nestas peças demonstrava que o grupo buscava o “degelo” da plateia na “porrada”, de forma a “recusar o papel de promover ilusões e catarses. O público deveria ver roubada de si a possibilidade de pacificar, ainda que ‘revolucionariamente’, sua consciência.”⁷⁰

Ao mesmo tempo em que o grupo ampliou seus horizontes, devorando Stanislavski, Brecht, Artaud – que “aconselha-nos a recuperar o grito da revolta, uma revolta que resista às crueldades do mundo”⁷¹, Grotowsky – utilização de recursos físicos e psíquicos do artista para organização de uma manifestação que pretende refletir a vida, Meyerhold – subordinação da reação psíquica à ação física para aumento da produtividade lúdico-artística e sociocomunicacional do intérprete, e Piscator – Teatro Épico onde se acentua o efeito político-satírico, ele viu a cultura brasileira ser sufocada pelos militares e seu grupo sofrer uma grave crise interna, ficando dividido entre “representantes” e “marginália”.

O Teatro Oficina montou *Poder Negro*, de Le Roy Jones, enquanto ensaiava um texto de Brecht: *Galileu Galilei*. *Poder Negro* “era terrível, muito forte, refletia cruamente o clima vigente.”⁷² A peça dirigida por Fernando Peixoto, enquanto Zé Celso continuava com *Roda Viva*, se passava num metrô de Nova York. A montagem discutia a não integração dos negros à sociedade norte-americana, sendo apresentada pelo contato de uma mulher loira cujo objetivo era assassinar os negros com quem se relacionava. Por outro lado, o negro assassinado buscava não se assumir e não reivindicar seus direitos de

⁷⁰ GONÇALVES, Marcos Augusto e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 62.

⁷¹ DANTAS, Alexandro Galeno Araújo. *Antonin Artaud*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. PUC, 2002, p. 8.

⁷² NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 196.

igualdade. Os personagens principais foram interpretados por Ítala Nandi e Antônio Pitanga.

A segunda peça de Brecht montada pelo Oficina foi uma indicação de Renato Borghi e Fernando Peixoto, que a tinham em mente já há alguns anos. Zé Celso relutou em aceitar um texto cuja linha se baseava no racionalismo científico, já que vinha de experiências bem diferentes. Mas, após as agressões ao elenco de *Roda Viva* e a prisão da atriz Norma Benguel em seu apartamento, Zé Celso concordou em montar o texto, no qual a repressão ao intelectual e ao pensamento científico tinha bastante destaque.

A composição do elenco foi uma mescla de duas diferentes gerações de intérpretes. Atores mais experientes e com uma excelente técnica como Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Othon Bastos, Cláudio Correa e Castro, Renato Borghi e Flávio Santiago foram chamados pelo outro grupo de “representativos”; enquanto jovens atores, que não tinham grande experiência artística, trazidos da encenação de *Roda Viva*, foram chamados de “marginália”. Este contato iniciou um período de crise dentro do grupo, que acabaria provocando o desmantelamento do elenco permanente que acompanhava o Oficina havia alguns anos. Apesar da crise interna, o sucesso de bilheteria foi enorme. Por onde a peça passou, os teatros estiveram lotados.

O Clima de opressão era mais uma vez denunciado. Ao invés do pano, uma grade dividia atores e espectadores. No início, as vestes dos intérpretes eram cinza, numa alusão aos presos que estavam sofrendo no Brasil. A música, adaptada por Julio Medaglia, cantada pelo coro, era sombria.

Galileu Galilei se desenvolveu como uma montagem contraditória, ora demonstrando crença numa militância política racional, ora entregue a um anarquismo que visava a quebrar tabus e paradigmas civilizatórios:

O incrível aconteceu no palco da Rua Jaceguai, naquele ano de 1969. Um espetáculo paradoxal formado pelas duas tendências mais importantes do teatro moderno. Num mesmo

tablado: o social e o anárquico, a razão e a irracionalidade desenfreada.⁷³

Certamente, a cena do “carnaval em Florença” provocou uma desorganização interna. No texto, esta passagem mostra as teorias de Galileu sendo levadas para a população. As experiências de *O Rei da Vela* e *Roda Viva* brotaram com uma fúria que crescia a cada espetáculo. Aos poucos, a cena foi sendo aumentada até alcançar uma independência do restante da peça. Os atores, que até então tentavam estabelecer o diálogo racional com a plateia, se sentiam perdidos após o carnaval, pois as improvisações tomavam rumos diferentes a cada dia e a plateia era levada a locais diferentes do teatro.

A “contracultura”, que arrebatava muitos estudantes e artistas pelo mundo, havia surgido para o Oficina, não sem provocar reações e divergências.

O último texto encenado pela maioria do elenco permanente do Oficina nos anos 1960, depois de muita discussão com a censura, foi *Na Selva das Cidades*, do jovem Brecht. A montagem provocou um apaziguamento das tensões internas. Porém, carente de perspectivas otimistas, o grupo parte para o “suicídio”, como afirma Fernando Peixoto.⁷⁴ O espetáculo continha uma linguagem violenta e radical, uma visão caótica que fazia um balanço do trabalho do Oficina, voltando-se contra o próprio ato de representar.

A ideia de que a criação da personagem seria um ato de autopenetração, influência direta de Grotowski, norteou os ensaios e os laboratórios.

A crise interna tomava conta do Oficina, mas Zé Celso tratou de devorá-la e usá-la como estímulo. O caminho do grupo era retratado por meio de objetos usados em outras peças, que eram arrancados do cenário e depois destruídos. O lixo de São Paulo era trazido para dentro do Teatro, e a fúria do

⁷³ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 175.

⁷⁴ Podemos dizer que este grupo do Oficina nos anos 1960 acabou rumando para o “suicídio” em seu trabalho, mas as propostas de Zé Celso do início dos anos 1970 foram assassinadas no ano de 1974.

jovem Brecht abalava a estrutura empresarial sob a qual se sustentava o elenco.

Importante experiência estética do Teatro Oficina, *Na Selva das Cidades* encerrou um ciclo do grupo, já que este sentia volúpia de morte, pois acreditava ser necessário morrer se quisesse renovar suas forças. Após a peça de Brecht, o grupo – já sem Etty Frazer, Ítala Nandi e Fernando Peixoto – passou a negar o teatro institucionalizado, fazendo uma atividade que será chamada de te-ato.

II – O Carimbo e o Gás Lacrimogêneo Moralizam a Sociedade

*Se tem gente querendo calar a nossa boca, o mínimo
que se pode fazer é continuar berrando*

Augusto Boal

*É impossível uma reflexão sobre o teatro brasileiro hoje
que não discuta, que não coloque a existência desta
instituição chamada censura.*

Fernando Peixoto

(Teatro em pedaços, p. 342)

A historiografia brasileira tem demonstrado um interesse cada vez maior em se relacionar com o campo artístico, buscando entender a obra de arte como representação da realidade. Dentro dessa perspectiva de articular a atividade do historiador às linguagem artísticas, pesquisadores que buscaram um contato entre História e Teatro obtiveram sucesso ao consolidar espaços para esta discussão.⁷⁵ Por outro lado, cresce também a reflexão acerca das censuras às artes no país. Se há pouco tempo, as pesquisas se concentravam na censura praticada contra a imprensa em todos os regimes políticos adotados no país e contra algumas práticas religiosas, atualmente despontam pesquisas que focam seus interesses nas proibições impostas às artes no Brasil.

Estamos convencidos de que as sanções praticadas pelo estado brasileiro contra os artistas, principalmente nos períodos de ditadura, precisam ser cuidadosamente investigadas. O panorama geral deste tema foi dado no Brasil por Alexandre Stephanou. Neste momento, é dada atenção aos casos particulares. Buscar entender como aconteceu a censura a grupos específicos é uma forma de trabalhar no sentido de complementar o que já foi exposto, desvendando particularidades que darão ou não legitimidade ao quadro geral antes proposto.

⁷⁵ A título de exemplo, citamos o grupo de pesquisadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Nosso objetivo é analisar a censura ao Teatro Oficina durante os anos 1960. Para tal finalidade, foram selecionados os processos de censura das peças: *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets (1961); *Quatro num Quarto*, de Valentim Kataiev (1962); *Os Pequenos Burgueses*, de Maximo Gorki (1963); *Andorra*, de Max Frisch (1964); *Os Inimigos*, também de Gorki (1966); e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967). Este período contempla desde a profissionalização do Teatro Oficina até o estouro da crise que culminaria na saída de integrantes importantes como Etty Fraser, que abandonou o grupo após *O Rei da Vela*, Fernando Peixoto e Ítala Nandi, que saíram em 1970, e Renato Borghi, que se despediu um pouco mais tarde do Oficina, em 1972.

A censura se caracteriza como “a ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou encenação. Essa supressão deliberada altera o fluxo normal da informação, destituindo de significado um determinado acontecimento (ao retirar elementos, a censura anula o conjunto).”⁷⁶ Esta proibição foi uma constante na história do Brasil e se iniciou como uma herança, das mais tristes, de Portugal.

Foram quatro os períodos em que a censura agiu de forma mais violenta no Brasil: 1) Período Monárquico, em que principal função da censura era evitar conspirações de exaltados republicanos; 2) Primeira República, momento em que a censura foi usada para impedir a reação de monarquistas; 3) Estado Novo, em que a censura foi usada para combater as doutrinas políticas de esquerda; e 4) Regime Militar, em que a censura foi utilizada sobretudo para apagar as arbitrariedades e impedir uma reflexão profunda acerca da realidade do país.

Evidentemente, o período que nos interessa é o último, quando os militares saíram dos quartéis e acharam que tinham a obrigação moral de proteger a sociedade de ideias e práticas perniciosas. “O perigo (...) é quando os militares se veem como a reserva moral da nação, ou quando confundem os objetivos e valores específicos da instituição com os de toda a sociedade,

⁷⁶ Op. Cit. (2001, p. 11).

tentando impor o particular ao todo social.”⁷⁷ Mas, antes, teceremos breves comentários acerca da chegada e institucionalização da censura no Brasil.

Portugal foi o primeiro Estado a constituir uma censura oficial (seguido pela Espanha), ainda no século XV. Em 1451, a censura foi implementada neste país através de um alvará de Afonso V, que, visando a defender a fé e os bons costumes, estabelecia que todos os escritos que atentassem contra o governo monárquico deveriam ser queimados. Nestes primórdios da censura, os religiosos tinham uma participação ativa. “Fazia parte da tradição portuguesa o controle das manifestações de fé e crença, assim como a expressão inquestionável de submissão à Igreja, a Deus e à Monarquia.”⁷⁸

A censura prévia também foi uma inovação do reino português. Entre 1540 e 1541, um Inquisidor-Geral nomeou uma comissão para averiguar obras prontas, mas também para examinar alguns originais antes que fossem encaminhados para produção. Esta mesma comissão foi responsável por iniciar uma lista de livros proibidos, que, posteriormente, seria lapidada, transformando-se, em 1559, no Index Librorum Prohibitorum, instituído pelo Papa Paulo IV.

Durante o início da colonização das terras tupiniquins, a Igreja Católica possuía, por meio das ordens religiosas, uma hegemonia no policiamento e controle das ideias, comportamentos e atitudes. Enquanto Portugal se preocupava com suas colônias e com o comércio orientais, as Visitações do Santo Ofício se encarregavam de investigar e punir posturas consideradas destoantes e indesejadas. Segundo Maria Cristina Costa:

A censura tem sido uma constante na vida brasileira em razão da condição colonial que marcou quatro séculos de nossa história. Os princípios contrarreformistas da Igreja Católica, aliados à Monarquia Absolutista como forma de poder político – em Portugal e, depois, no Brasil – e aos objetivos civilizatórios da expansão europeia trataram sempre de controlar, aculturar e

⁷⁷ Idem p. 53, 54.

⁷⁸ Op. Cit. (2006, p. 32).

reprimir tudo aquilo que parecesse estranho, inadequado, libertário ou inconveniente.⁷⁹

Esta forma de censura, em que o estado e as instituições seculares desenvolvem um trabalho conjunto, perduraria por muito tempo, tanto em Portugal como no Brasil. Mesmo no século XVIII, no período pombalino, quando o Estado passou a ter o controle da censura – já que a inquisição não tinha mais espaço na sociedade – os religiosos permaneceram atuantes, participando das comissões censórias como já faziam há alguns séculos.

Durante o período imperial no Brasil, carente de uma instituição que suprisse as atividades censórias, a “inspeção” ficou a cargo da polícia. Já em 1841, foi regulamentado que as representações necessitavam de um visto do chefe da polícia ou do delegado para serem levadas a público. E este visto não seria concedido caso ofendesse a moral, a religião e a decência pública. Pouco tempo depois, em 1845, com o decreto n.425, o estado brasileiro passou a promover a censura prévia dos textos apresentados. Esta análise englobava um julgamento moral, político e estético da peça. Apesar de anteceder a ação policial, não anulava este segundo momento. Desta forma, consolidou-se no Brasil a ação censora, que mistura a ação policial com a antiga preocupação moral nas atividades artísticas.

Com a deposição de D. Pedro II e o a inauguração do período republicano, a censura permaneceu ativa, fechando jornais e impedindo a circulação de determinados livros. Em 1920, o decreto n. 14.529 estabeleceu que, além da censura prévia dos espetáculos teatrais, as películas cinematográficas também deveriam ser avaliadas antes da sua exibição. O decreto n.16.590, de 1924, exigia que a licença emitida pelo chefe da polícia deveria ter em vista não somente o conteúdo e a forma da obra, mas também informações pertinentes acerca da idoneidade e dos antecedentes do empresário ou do diretor do espetáculo. A partir de então, obra e artista passam a ser avaliados pela censura, o que culminaria na perseguição direta a artistas e grupos artísticos em momentos posteriores. Este decreto também

⁷⁹ Idem, p. 27.

regularizou a função do censor, e para este cargo a nomeação seria feita pelo ministro da justiça como cargo de confiança.

Em 1928, o decreto n. 18.527 garantiu que as alterações feitas pela censura fossem respeitadas. Segundo este decreto, após a liberação do texto, não poderiam ser retiradas ou acrescentadas palavras a ele. A manutenção das determinações da censura seria verificada pela participação dos censores nos ensaios gerais. A Polícia Civil do Distrito Federal era a responsável pela repressão de caráter civil.

Após a ascensão de Vargas, a censura, que vinha se organizando gradativamente, passou a aumentar sua influência, principalmente após o levante comunista de 1935, sendo institucionalizada na constituição de 1937. O Estado Novo, expandindo a máquina estatal e o domínio sobre a sociedade, criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, órgão que ficou responsável pela atividade censória até sua extinção em 1945. Neste período, o controle sobre os meios de comunicações era bastante marcante.

Sabemos que Vargas conclamou os intelectuais a participar de seu governo, vinculando a cultura às necessidades sociais do país. Para ele, era preciso que os homens de ideias fossem também os homens de ação. Duas frentes de reflexão/controle cultural foram abertas dentro de seu governo. O Ministério da Educação, conhecido como Ministério Capanema, congregava membros como Oscar Niemeyer, Mário de Andrade, Cândido Portinari e Carlos Drummond de Andrade. Sua atuação deveria ser voltada para a formação de uma cultura erudita. Do outro lado estava o DIP, que, por sua vez, contava com Lourival Fontes, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho e Cassiano Ricardo. O objetivo do DIP era o controle das comunicações, visando a orientar as manifestações da cultura popular. Na prática, o DIP, cujas raízes estão ainda no primeiro governo de Vargas, passou a promover a propaganda governamental e o total controle dos meios de comunicação, cujos setores eram divulgação, radiodifusão, teatro, cinema e funções esportivas e recreativas.

Defendendo a função pública da imprensa, o governo tratou de subordinar ao Estado canais de expressão da sociedade civil, como rádios e jornais. A rádio livre passou a ser vista com maus olhos, pois poderia

“desvirtuar a obra educativa” visada pelo governo. O samba foi também uma das manifestações mais atingidas pelo governo, já que suas letras, com gírias populares, sátiras e críticas sociais, não agradavam. Na tentativa de esvaziar estes aspectos do ritmo, o governo defendeu a “ação pedagógica do samba”, ou seja, ele deveria ser filtrado para promover o “bem social”. Algo relativamente parecido aconteceu com o Carnaval. No Rio, o carnaval foi oficializado, passando a ser organizado pela Prefeitura.⁸⁰

Como o cinema e as outras artes, o teatro era visto como instrumento educativo. Neste quadro, o teatro de revista, cheio de deboches e palavrões, também deveria ser “purificado”.

Na construção da doutrina estado-novista, o DIP controlou desde cartilhas infantis, jornais, artes até o carnaval, de forma eficiente.

Para Mônica Velloso:

Apropriando-se de expressões, ideias e valores populares, o regime buscava sintonizar-se ideologicamente com o conjunto da sociedade. Para obter essa sintonia, de um lado a censura, de outro certa flexibilidade ou tolerância com os valores que se mostrassem capazes de serem integrados à ideologia oficial.⁸¹

A mesma autora faz uma comparação feliz ao citar como o Estado Novo e o Regime Militar enxergavam a cultura na condição de área estratégica do Estado, estando, portanto, sempre na sua mira.

No período democrático, que se estendeu de 1945 até 1964, a censura implementada por Vargas se manteve e continuou sendo avançada. O decreto n. 20.493, de 1946, definia as alegações utilizadas pela censura para cortar, total ou parcialmente, uma peça. As intromissões ocorreriam quando o texto:

⁸⁰ Antes da oficialização, o evento era organizado por setores abastados da sociedade civil.

⁸¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 169.

- a) Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- b) Divulgar ou induzir aos maus costumes;
- c) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- d) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- e) For ofensivo às coletividades ou às religiões;
- f) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- g) Induzir ao desrespeito das forças armadas.⁸² (26)

Em 1961, atendendo a pressões de setores conservadores da sociedade civil, Jânio Quadros concede aos estados o direito de desenvolver a censura, pois a censura federal era considerada pouco eficaz, sobretudo quanto à moralidade.

Neste momento de crise, provocada pela renúncia de Jânio Quadros, em que a possibilidade de uma intervenção militar crescia e a incerteza quanto à posse de João Goulart era clara, o Teatro Oficina, que se profissionalizava, passou a ter um contato direto com a censura que, por meio de confrontos e acordos, acompanhou o Grupo até seu exílio, já na década de 1970.

Na verdade, o primeiro confronto entre o Oficina e a censura ocorreu ainda na fase amadora do grupo, em 1960, quando este encenava sua segunda obra de Sartre, que, coincidentemente, estava no Brasil, e cedeu uma vez mais os direitos da peça para o Oficina. *A engrenagem*, dirigida por Augusto Boal, foi proibida de ser realizada num espaço público. Segundo Fernando Peixoto:

O Juizado de menores e a DDP (Departamento de Diversões Públicas) proibiram uma apresentação de *A Engrenagem* que

⁸² MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 26.

seria realizada dia 30 de outubro de 1960 no Museu do Ipiranga. O Oficina respondeu com energia (...). O grupo desfilou pelas ruas amordaçado, juntou-se a uma manifestação de grevistas da fábrica Aymoré e acabou realizando o espetáculo (mesmo convidados, os grevistas foram impedidos de entrar) no C.A. Ipiranga.⁸³

Após a proibição da apresentação pública, o Oficina sentiu que a censura seria dura mesmo em tempos mais tranquilos. Guarnieri e Boal concordam que mesmo antes do período militar, apresentar o espetáculo para censores era extremamente desconfortável. Para Guarnieri, antes da ditadura militar, a censura ao teatro era como um “ritual de poder”. Considerava esta já uma aberração, porém menos furiosa e persecutória que aquela que a substituiria. Para ele, “mesmo em tempos mais amenos, não era nada agradável fazer um espetáculo para a censura – para pessoas que não entendiam nada de teatro.”⁸⁴

Para que possamos ter uma visão clara deste período no Oficina, selecionamos o processo de censura de *A vida Impressa em Dólar*⁸⁵, de Clifford Odets, encenada pelo grupo em 1961. Os processos contêm solicitações de censura, de revisão, contatos entre o grupo e os censores, comunicação interna da censura, a decisão quanto à idade mínima para ingressar no espetáculo e, por fim, a peça com os cortes e rabiscos realizados pelos censores responsáveis.

O processo de censura da peça de Odets contém dois momentos. Um primeiro referente à representação de 1961 e um segundo que se refere à representação de 1966. Neste momento, abordaremos somente os documentos da primeira encenação, posteriormente, abordaremos alguns comentários realizados pelos censores quanto à forma de teatro realizado pelo Oficina.

Os documentos serão apresentados de forma cronológica. No primeiro documento do processo, o Oficina encaminhou para a censura

⁸³ Op. Cit. (1982, p. 49).

⁸⁴ Op. Cit. (2006, p. 17).

⁸⁵ DDP 5063.

o contrato de representação e os direitos de representação. Os direitos autorais estavam ajustados a 10% da bilheteria desde que o público ultrapassasse o número de 18 pagantes. O representante do Oficina, que fez a solicitação em 12/08/1961, era Paulo de Tarso Godoi Prado, diretor geral do Oficina até então. O documento que constata os direitos de representação é o mesmo modelo utilizado na década anterior, pois no local da data, que seria preenchida por quem faria a requisição, os números 195 já estavam impressos. Neste caso, o solicitante cortou o número 5, inserindo o 61 após a rasura.

No mesmo momento, Paulo de Tarso fez a solicitação de vistoria do local, realizado na época pela polícia. O espetáculo estrearia no dia 16 e, além da vistoria, Paulo de Tarso tinha a preocupação com a mutilação do texto. No dia da estreia, José de Arruda Campos Neto, censor responsável pelo caso, encaminhou para o diretor da divisão de diversões públicas seu parecer. Nele, o título estaria impugnado por não corresponder ao título original. Mas a justificativa para os cortes impressiona pelo teor policialesco e salvador do discurso. Segundo o censor:

Os cortes foram procedidos para a limpeza da peça teatral, de sorte que, foram excluídos os termos de baixo calão constantemente encontrados, a exaltação à guerra, a dissolução da família e, a incitação do público contra um país a quem se é imputada a responsabilidade pelo estado de coisas pouco recomendável com relação à dissolução da família.

A peça só podia estreiar, segundo os censores, por respeito às muitas autoridades presentes na cerimônia de inauguração do teatro. Entre as autoridades, estava a esposa do prefeito da cidade, responsável por cortar a fita e inaugurar simbolicamente o espaço.

No total, foram 28 cortes, que revoltaram o grupo. Diante do elevado número de interdições, Paulo de Tarso elaborou um recurso,

apresentado para a censura no dia 17/08, um dia após receberem o documento de realização da censura. Paulo de Tarso iniciou o documento combatendo a alegação de que o título não poderia ser o escolhido por não corresponder a uma tradução literal do título original *Awake and Sing* (Acorde e Cante). A argumentação foi a de que os tradutores utilizavam corriqueiramente adaptações visando a aproximar a peça da realidade do público para o qual traduzem. O requerente citou dois exemplos para demonstrar como essa prática já vinha sendo aprovada pela censura, desmontando a acusação do órgão. *Look Back in Anger* (Olhar para trás com raiva) teve o título de Geração em Revolta aprovado, assim como *Detective Story* (História de Detetive) teve o título de Plantão 21 liberado. Paulo alegou que a vida impressa em dólar é uma frase corriqueira no texto, cujo significado seria demonstrar o fenômeno de repetição nas sociedades industrializadas, em que o dinheiro teria passado a controlar os comportamentos morais, “afastando o homem da sua vocação espiritualista, do amor, da amizade, do sentimento de harmonia familiar.” Seguindo em seu argumento, Paulo afirmou que o título não tem nenhuma pretensão de ofender o povo ou a nação estadunidense, adicionando comentários de Décio de Almeida Prado quanto à “enorme” preocupação norte-americana pela utilização de sua moeda em um título teatral, homenageando esta nação, proibindo um título por aqui, para alegrar um país considerado liberal, onde a censura teatral não existia. Por fim, Paulo alegou que as propagandas com o título já estavam veiculadas havia pelo menos seis meses antes da estreia. Desta forma, uma repressão ao título só faria com que ele se tornasse ainda mais conhecido e divulgado. Portanto, ficava claro que a censura estava mais preocupada em não permitir provocações aos Estados Unidos da América (EUA), utilizando aquele esquema que se arrastava há um bom tempo, de não “prejudicar” as relações com outros povos e nações, principalmente quando este povo e nação lideravam a luta contra o bloco socialista e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Segundo o censor, os cortes forem realizados por três principais motivos: foram censuradas frases consideradas politicamente indesejadas, ou que comentassem situações amorosas pouco inusitadas e uma série de frases ditas de baixo calão.

Paulo de Tarso alegou que os cortes políticos “mutilaram por completo o sentido da peça, uma vez que retrata um período histórico de grande agitação política, felizmente já superado”. Alertando o censor, Paulo deixou claro que a ideia da peça e da apresentação não seria oferecer uma determinada concepção, mas sim estabelecer um retrato fiel das ideias em luta nos anos 1930. O responsável exemplificou a situação com os regimes totalitários e ditatoriais, como o fascismo italiano, o nazismo alemão, a tomada de poder por Franco na Espanha e o nosso próprio governo de Getúlio Vargas. Desta forma, restringir a contextualização política tiraria da peça a essência de sua discussão, o que – para Paulo – seria uma fraude contra a história. A personagem que citava Marx, na verdade não lia muitos livros, portanto, era bastante confuso ao expor suas ideias, culminando “num personagem quase negativo”. Quanto ao posicionamento político pessoal do autor, foi destacado que “Odets nunca foi comunista”.

Foi ressaltado ainda que a única postura de uma personagem que foi totalmente endossada pelo autor foi a de Ralph, no terceiro ato. Neste momento, o jovem abandona seus “sonhos pueris” para assumir a responsabilidade pela família. Ralph seria uma representação dos jovens que apoiaram o *new deal*, como solução para a crise econômica enfrentada, e, mais tarde, se alistaram para o combate às forças nazifascistas na Europa. Portanto, este jovem seria “um cidadão democrata no melhor sentido da palavra”, maduro e consciente.

Quanto à situação amorosa, o censor não se conformou em ver no texto uma situação em que uma mulher abandonava o marido, fugindo com seu amante. Para amenizar essa situação desastrosa, Paulo voltava a falar que a esposa fujona também seria uma personagem negativa, que buscava bens materiais acima de tudo. Mesmo após a fuga, Hennie continuou infeliz, sendo apresentada como

uma pessoa covarde, oportunista, que não tinha a menor capacidade de refletir sobre seu futuro e o futuro de sua sociedade, entregando-se a prazeres fáceis, desregrados.

As falas ditas de baixo calão foram cortadas ao longo de toda a peça. Como poderia o autor não inserir palavrões ao se referir à gente simples do Bronx, interrogou Paulo. A construção das personagens, segundo ele, é respeitada por todos os escritores e, ao escrever sobre gente simples, que não era “instruída”, seria inevitável não trabalhar com uma linguagem popular e espontânea. Como a peça tinha sido liberada somente para maiores de 18 anos, o requerente não acreditava que a plateia fosse influenciada, ou ficasse chocada com os palavrões ditos em cena: “se eles falam palavrões, por serem mal educados, não consideramos como isso possa influir na plateia, já que a peça será considerada pela censura proibida para menores de 18 anos”. Peças, como *Boca de Ouro* e *A Semente*, continham expressões idênticas, lembrava Paulo, e teriam sido aprovadas pela mesma censura, sem se falar no teatro de revista, em que palavrões eram frequentes.

Por fim, Paulo pede a liberação dos cortes, após os argumentos do grupo, por ser uma justiça ao teatro brasileiro.

No mesmo dia 17/08, o recurso apresentado pelo Oficina chegou às mãos do censor chefe, José Salles. Ele, então, encaminhou para o Chefe do Serviço de Teatro e Diversões em Geral, Aloysio de Oliveira Ribeiro (que na verdade era o diretor substituto), uma comunicação, em que solicita que o mesmo nomeie uma comissão para avaliar a peça e os cortes. O número de integrantes da comissão e o prazo para que ela se pronunciasse ficaria a critério do Chefe.

Em resposta, no dia seguinte, Aloysio nomeou uma comissão com três censores. O nome dos censores designados foi escrito no documento com caneta azul e estão pouco legíveis. Acreditamos que os nomes sejam Rocha Corrêa, Márcia (sobrenome ilegível) e Dalva Vaneiro. O prazo estabelecido para a resposta da comissão foi de vinte e quatro horas.

Ainda no dia 18, a comissão analisou o processo e deu seu parecer para o Diretor. O documento se inicia com a afirmação de que os cortes realizados pelo censor responsável deveriam ser mantidos em sua totalidade, passando a enumerar os motivos para a manutenção das proibições.

Os cortes políticos deveriam ser mantidos para eliminar “o teor subversivo”. Para legitimar os cortes, os censores citaram tudo o que tinham em mãos contra a subversão. Primeiramente, aparece o Regulamento Policial do Estado de São Paulo, artigo 188 do decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928. Este artigo proíbe representações de peças que “por sugestões ou ensinamentos possam induzir alguém à prática de crimes, ou contenham apologia, direta ou indireta, a eles; que contenham ofensas à moral e aos bons costumes”. Os censores citaram ainda os decretos federais números 20.493, de 24 de janeiro de 1946, e 37.008, de 8 de março de 1955. O primeiro decreto traz as transformações na censura do período, visando a “unificar a orientação da censura, de acordo com o chefe de polícia”. O Segundo regulamentava as proibições de peças em caso de desrespeito grave às imposições da censura. As peças poderiam ser suspensas por um ano ou terem seus certificados cassados. O número de lugares reservados para as autoridades também estava regulamentado: um lugar deveria ser reservado para o serviço de Censura e Diversões Públicas, outro para o Juizado de Menores, outro para a fiscalização municipal, outro para a Delegacia de Costumes e Diversões e três para outros policiais.

A situação amorosa, segundo os censores, também se enquadrava nos artigos acima referidos. A fuga da esposa é considerada ofensiva à moral e aos bons costumes. A acusação de pregar a favor da dissolução da família também foi feita.

Quanto às frases de baixo calão, “trazem constrangimento ao espectador, constituindo ofensa ao decoro público, além de constituir também infração ao Código Penal.”

A única mudança realizada pela comissão na censura da peça foi a liberação do título A Vida Impressa em Dólar. Para a comissão, o título não traria nenhum inconveniente, sendo autorizada sua utilização.

Após a enumeração dos motivos dos cortes, a comissão teceu comentários quanto à orientação política do trabalho realizado pelo Oficina. Para eles, no recurso de Paulo de Tarso, o diretor do Oficina “confessa que os cortes políticos mutilam a peça, numa confirmação sincera do propósito subversivo que se pretende imprimir na representação.

O último parágrafo demonstra claramente que não somente o texto e a encenação eram avaliados no momento da censura, mas toda a proposta e caminho percorrido pelo grupo. Nele, os censores afirmam que não existem dúvidas quanto ao tipo de trabalho que o Oficina pretendia desenvolver, num sentido de “não aceitação da ordem, apontando a Revolução Cubana como exemplo a ser seguido e pregando abertamente contra a propriedade privada.”

Haveria, portanto, uma predisposição em não facilitar o trabalho do Oficina, ainda neste período democrático? Parece que sim.

No dia 19, o diretor Aloysio recebeu o parecer da comissão e despachou para o Oficina as conclusões alcançadas pelos censores. Porém, o pedido de revisão da censura feita pelo grupo merecia uma atitude enérgica. No documento, Aloysio começa lembrando que sua divisão ainda era o órgão responsável pelas manifestações culturais e diversões públicas em geral. Segundo ele, sua divisão trabalhava para a “manutenção e a salvaguarda dos princípios democráticos, sociais e morais que constituem a estrutura do regime vigente no Brasil.” Percebendo a reclamação de que a divisão estaria desenvolvendo uma atividade persecutória, o diretor afirmou que as decisões não tinham nenhum “caráter de animosidade contra esta ou aquela manifestação artística ou recreativa.”

O diretor passou então a elogiar seu corpo de censores, que sempre respeitavam as manifestações apresentadas. Para ele, o país

passava por um momento de tumulto e, por isso, deveriam seus subordinados agir visando a refrear, dentro dos limites da razão e do bom senso, todas as manifestações que se chocassem frontalmente contra os hábitos de nossa formação moral, cristã e democrática”, voltando a lembrar que a mesma nunca ultrapassou os limites das funções fixadas pela lei, seguindo sempre uma linha “serena e austera” na busca de manter “um sentido harmonioso de elevação moral no âmbito das relações humanas.

A análise política tem, também em seu documento, destaque. Para o diretor, as restrições parciais feitas à peça não mutilaram seu sentido de dramaticidade, apenas “refrearam a licenciosidade de linguagem e o incitamento que nela se contém, indisfarçavelmente, favorável à formação de um clima de ideologias exóticas inteiramente incompatíveis com a nossa formação e as nossas tendências nitidamente pacíficas e democráticas.”

Ainda no dia 19, Aloysio indeferiu o Laudo de Vistoria do Teatro Oficina, encaminhando ao grupo a impossibilidade de manter as atividades, já que a vistoria realizada “exclusivamente em princípios de ordem técnica” concluiu que não havia os requisitos mínimos de segurança, que eram exigidos aos centros que apresentavam diversões ao público.

O laudo da vistoria, que provocou o indeferimento, foi recebido por Aloysio um dia antes. Ele foi feito por dois fiscais da divisão, chamados Luiz del Nero Neto e Jorge Linhares Blandy. O laudo apresentado por estes dois sujeitos constatou que o teatro não tinha condições de receber público por uma série de motivos que desrespeitavam o decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, que não permitia que as poltronas fossem feitas em bancadas, como as que estavam no local. O mesmo decreto definia que a plateia deveria ter um declive conveniente, que as acomodações deveriam ter a forma de poltronas, de no mínimo 45 centímetros, além de uma distância de 30 centímetros entre uma fileira e outra. Segundo os peritos, a construção colidia com o que era previsto em lei. O Artigo ainda exigia que todos os

lugares deveriam ter fácil comunicação com as portas de saída, que deveriam ter capacidade para pronto escoamento em caso de calamidades. Pela estruturação das bancadas, isso também estava sendo desrespeitado. Por fim, foi citado o artigo 405 do Código de Obras de 1934 que exigia que os teatros e as casas de espetáculos deveriam ser construídos com materiais totalmente incombustíveis, tolerando-se o uso de madeira ou outro material combustível somente no revestimento dos pisos, nas portas, nas janelas, nos corrimões, em caibros e ripas de cobertura e nas peças de maquinismos e cenários que não possam ser de materiais incombustíveis. A constatação era a de que as bancadas eram de madeira, e que próximas a elas estavam o quadro de força assim como os pisos de madeira crua, o forro era de Eucatex e a própria escada de emergência, que era feita de madeira.

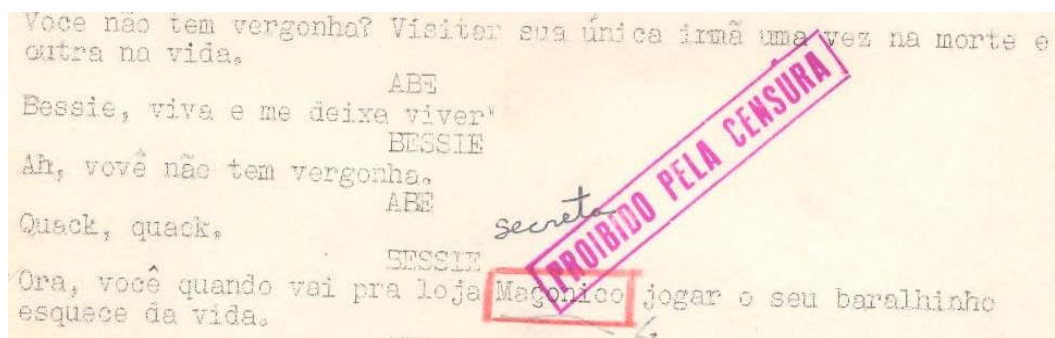
Haveríamos de concordar com a não liberação do teatro pela censura, se não tivéssemos a consciência de que a maioria dos teatros brasileiros funcionava nas mesmas condições, ou em condições piores que a do Oficina, que possuía até mesmo o habite-se da Prefeitura de São Paulo.

O Oficina começou então a briga pela liberalização do prédio, ao mesmo tempo em que continuava a insistir que o número de cortes tirava o sentido da peça. Após certa insistência, Paulo de Tarso conseguiu agendar uma reunião com a divisão. Feita uma nova leitura, ficou afirmado que alguns cortes seriam liberados com o texto substituído. Paulo sabia que o número de somente cinco cortes substituídos era muito pequeno perto dos 26 cortes realizados no início. Mas o desenrolamento dos confrontos só traria prejuízos ao Oficina, que não podia encenar a peça desde sua estreia no dia 16/08. Acreditamos que essa reunião tenha ocorrido no dia 21, pois no dia 22 o Oficina já tinha o certificado de censura e o prédio liberado. Nessa noite, as apresentações voltaram a acontecer sem mais problemas.

O primeiro corte que pôde ser substituído está na página 26 do texto. Enquanto as personagens aguardam pelo jantar, Bessie acusa um parente de se esquecer de seus familiares e de todas as mazelas sociais

quando seguia para jogar cartas. Porém, o problema nesta cena não está relacionado a um vício de jogo. Foi proibida a citação do local onde a jogatina era realizada, uma casa de maçonaria: “Ora, você quando vai pra loja Maçônica jogar o seu baralhinho esquece da vida.”

Os cortes seguem o mesmo padrão. Neste caso, a palavra maçônica está circulada com caneta vermelha, diferentemente da cor lilás do carimbo estampado em todos os cortes: “PROIBIDO PELA CENSURA”.



DDP 5063 – A vida impressa em dólar (Arquivo Miroel Silveira)

No corte de loja maçônica, como pode ser visto acima, foi definido pelos censores que a palavra seria substituída por secreta.

Em outros estudos acerca da censura, foi apontado que apesar de a censura ter uma legislação federal, usada por todos os estados, seu caráter subjetivo era muito forte. As proibições variavam enormemente de censor para censor. Este corte parece ser um exemplo de como as definições pessoais do censor influíam de forma decisiva. Por qual motivo um censor proibiria a utilização de uma loja maçônica onde acontecem jogos de cartas? Por que a preservação da maçonaria? Provavelmente, o censor tinha um contato com este grupo e não desejou vê-lo caricaturado na peça do Oficina.

Numa conversa sobre como os homens ricos conseguiam aumentar sua fortuna em detrimento do aumento da pobreza, Abe se revela contra Moe: “Conversa de comunista. Não tem judeu ou italianinho na minha loja, que depois de comer às minhas custas não me

chama de filho da puta por trás.” Esta fala da página 38 está toda circulada, mas somente o palavrão teve de ser substituído. Puta está destacada no corte, tendo o censor escrito em baixo dela “eliminar o palavrão”.

Ao analisar alguns processos de censura das peças que desde os anos 1920 até os anos de 1960 passaram pelo DDP-SP, Cristina Costa observou que a palavra mais vetada entre as peças catalogadas foi a palavra “amante”, seguida de perto por “puta” e “merda”. A palavra “Brasil” também teve um número grande de vetos, numa tentativa explícita de impedir a reflexão acerca da realidade nacional. Com isso a autora concluiu que:

Em primeiro lugar, a constatação da importância de uma listagem de palavras proibidas que, de maneira formal ou informal, guia os censores, independentemente do contexto geral do texto, do gênero da peça, de sua intencionalidade, da autoria e do público-alvo.⁸⁶

Uma discussão na página 39 sobre a situação da população na Rússia e nos EUA provocou um grande número de linhas cortadas. Dois cortes tiveram que ser substituídos em um mesmo parágrafo. A fala original seria a seguinte: “Então, você acredita em Deus. O que é que você ganhou com isso? Diga, você sempre trabalhou para os capitalistas. E algum dia colheu o fruto de seu trabalho? Você não precisa. Você tem Deus. O passado te conforta? E presente? Te dá esperança pro futuro?”. Esta fala é maior e está toda circulada, tendo no fim das 12 linhas circuladas um corte permanente que veremos posteriormente. “Você acredita em Deus” está riscado, e em seu lugar foi colocado “você tem sua crença”, assim como “os capitalistas”, que foram substituídos por “os burgueses”.

Na página 41, durante uma de muitas discussões sobre a guerra que acontecem no texto, uma fala teve nove de suas linhas circuladas e, dentro

⁸⁶ COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 246.

desta, dois cortes substituídos e um permanente. Jacob defende que as mortes nas guerras devem ser creditadas ao capitalismo e que guerras imperialistas tinham um imenso número de vítimas: “Lá estão eles para lembrar-se dos horrores – sob essas cruzes jazem centenas de milhares de trabalhadores e camponeses uniformizados que se assassinaram mutuamente para a maior glória do capitalismo. A nova guerra imperialista mandará milhões de homens para a morte e trará mais lucro para os bolsos dos burgueses. Viu Abe – e ocasionará somente mais fome e miséria às massas trabalhadoras e camponesas. Lembrança dos massacres da última guerra continua ainda viva em nossa memória”.

Assim como no caso anterior, as palavras capitalismo e capitalistas foram riscadas, sendo trocadas respectivamente por burguesia e burgueses. Já imperialista, também riscada, não pôde ser alterada.

O último corte substituído está na página 57 do texto. Neste diálogo, Hennie põe em dúvida a integridade de Moe que, segundo ela, seria mulherengo. Após dizer que conhecia o jeito de Moe, ela afirma que “você canta e elas dão, depois você dá o fora”. Esta frase foi interditada, sendo substituída por “você canta e elas se entregam, depois você dá o fora.”

Passemos então aos cortes que não puderam ter nenhum tipo de troca, estando impedidos de serem pronunciados pelos atores. O primeiro corte de todo o texto encontra-se na página 12. Já no início, a censura mostrava que a moralidade não podia ser discutida, tratando de condenar ações que ele enxergava como arranhões na integridade cidadãos por quem deveria zelar. Neste corte, Moe entra em cena deparando-se com Ralph, que está a se arrumar, vestindo uma camisa limpa. O visitante, ao ver o rapaz, pergunta qual seria seu compromisso de forma debochada. “Olha como está o menino! Então, sua visitinha semanal à zona de hoje, hein?”. O rapaz estava saindo com um dólar para namorar uma garota que havia conhecido, mas infelizmente – para o Oficina – nem mesmo um levantamento de hipótese, ingênuo e banal, de comparecimento a esse tipo de estabelecimento foi permitido.

Na página seguinte, após Ralph se ausentar, Moe inicia um diálogo com Jacob. Sabendo que esperaria um longo tempo por sua pretendente Hennie, Moe pede uma laranja para o dono da casa. Jacob responde que laranjas a

família não possuía, mas que tinham maçãs para servir. A resposta do visitante entra na contagem de Cristina Costa. “Ah, não tem laranja? Que merda”. Mais uma vez, a temerosa expressão merda seria vetada das falas de uma peça.

Uma curiosidade aparece na página 16. Quando a casa está novamente cheia, Moe tenta ajudar Hennie a escapar do excesso de proteção de sua mãe Bessie: “Cristo! Não faça tanta onda.” O nome de Cristo não foi cortado pela censura, mas não passou despercebido e sem uma reflexão do censor, pois foi destacado com lápis.

Com uma discussão acalorada acontecendo entre Bessie e seu pai Jacob, o velho afirma que seu neto Ralph não teria o mesmo desfecho individualista de sua mãe. Acreditava que o neto encontraria uma moça e que teria uma vida familiar completamente diferente da que tinha até então. Aproveitando-se da situação tensa, o velho faz citações rasas, sem nenhuma profundidade. Mesmo estas citações foram proibidas pela censura. “Marx disse bem: que se exterminem essas famílias”. A crítica ao velho esquerdista idealista, que não conseguia articular um argumento mais forte foi dissolvida pela própria censura, nesta página 21.

O visitante Moe volta à casa da família na página 22 e descobre que sua pretendente Hennie está noiva. Desesperado com a situação, ele pergunta à amada se ela realmente deseja estabelecer um compromisso com um homem. Mais uma vez, seu deboche misturado com despudor acabou sendo censurado pela censura: “O que é que lhe deu na cabeça? Está ficando importante? Pelo amor de Deus. Você quer se suicidar? Você sabe o que te espera? Filhos, dentes postiços. Você vai ficar barriguda... A padaria enorme...”. Neste caso, a visão catastrófica da vida familiar e do casamento não incomodou a censura. Mas, dizer que uma mulher é barriguda, ou referir-se a algumas partes do corpo era considerado um ultraje, por isso só esta parte da fala foi cortada. Ainda no mesmo diálogo, na página seguinte, quando Hennie se retira irritada com Moe, ele passa a elogiar a amada para seus pais. Uma vez mais, este personagem, que pelo seu modo polêmico e impulsivo parece ter sido considerado pela censura como um marginal depravado, foi cortado: “ela não é como as outras que você passa a cantada e elas dão. Ela é de outra marca. Parece que usa armadura. Estou seco por ela. Me dá uma coisa aqui... e não é

fome.” Vimos que na página 57 uma fala muito parecida com esta teve sua redação modificada. Porém, neste caso o corte foi permanente. Além da caneta vermelha em volta, a palavra “dão” está também destacada com lápis de diversas formas. Moe seria ainda mais uma vez silenciado no primeiro ato. Na última página deste (24) a palavra merda foi novamente proibida: “Que merda de casa é essa.”

Com o início do segundo ato, novamente uma discussão sobre guerras acabou sendo interditada na página 28. O ex-soldado Moe, que perdera uma perna em combate, gaba-se de suas três outras pernas de pau que ganhara do governo. Tio Abe, um comerciante que também sente com a crise do início dos anos 1930, fica furioso ao saber do gasto “desnecessário” do governo: “Esbanjando dinheiro do povo. Teríamos o nosso orçamento mais equilibrado se Tio Sam distribuisse menos pernas.” Nossa censura achou por bem cortar também essa crítica à incompetência e corrupção dos governantes. A resposta é dada por Jacob: “Ou então evitasse a guerra, assim não seria mais preciso distribuir mais pernas.” Ao que Abe retruca: “O Sr. me decepciona, papai. Qualquer pessoa de mediana cultura sabe que a guerra é necessária.” Apesar de nosso país não grande envolvimento nos fatos apresentados no texto, o contexto de divisão do mundo em dois blocos antagônicos pesou para que essas falas fossem permanentemente proibidas. Com Juscelino Kubitschek, o país buscou um alinhamento com os Estados Unidos. Desta forma, a guerra contra o inimigo vermelho teria de ser vista como normal, principalmente dentro de um setor policial. Evitando mais problemas, a censura impediu quase todas as discussões sobre guerras no texto. A última fala deste diálogo proibida veio da boca do “maldito” Moe, que explora sua trágica experiência para desmontar Abe: “Se você topasse com um amigo teu morto numa trincheira, você ia ver que essa merda de guerra não é assim tão necessária.” Após os cortes do início do diálogo, seria anormal que Moe pudesse livremente quebrar o ideal militarista de Abe com essa lembrança aterrorizante.

No mesmo diálogo, na página seguinte e em outro assunto, Abe foi censurado ao afirmar que não gostava de japoneses, pois acreditava que eles não eram leais: “São muito traiçoeiros.”

A página 37 traz novamente uma frase destacada com lápis, mas que acabou sendo liberada. Moe brinca com Ralph, insinuando que o rapaz ainda era virgem: “Você nunca foi com uma dona?” Está bastante claro que nenhuma referência ao sexo seria tolerada, nem a algumas partes do corpo.

Em uma crítica ao descaso do governo com os idosos, Jacob cita o grande inimigo do Ocidente na página 39, ao novamente comparar a condição de vida dos EUA e Rússia: “Claro. Caridade. Um osso para um cachorro velho. Mas na Rússia ninguém precisa de caridade, nem mesmo quando as mãos vão ficando trêmulas. Na Rússia, eles têm Marx.”

Perto do fim do segundo ato, Ralph e Moe foram censurados por suas “bocas sujas”. Ralph fala a tão temida e censurada palavra, que acabou sendo cortada pela terceira vez: “merda nenhuma”. Enquanto Moe se diverte com a situação: “Estou mijando nas calças de rir.”

No terceiro ato, tio Abe visita seus parentes, interessado no seguro de vida que Jacob deixara. Enquanto amaldiçoa seus empregados que estão fazendo uma greve, ele afirma que a resposta seria somente uma: “Um pontapé no Kishkas desses vagabundos.” Nesta fala, foram cortadas somente as palavras kishkas desses. A censura, que condenou moralmente o linguajar agressivo de Abe, permitiu que na mesma frase ele definisse os grevistas de sua empresa como vagabundos.

Enquanto a decisão sobre o seguro não terminava, Abe se desentende com Moe, que o ameaça: “Te dou uma porrada na cara, isso sim.” Tio Abe pôde ficar mais tranquilo porque a intimidação de Moe não foi liberada pela censura.

Na página 62, Ralph está decidido a buscar uma transformação. Os cortes que lhe foram feitos justificaram também a tentativa de corte do título: “Nós não queremos que a vida continue sendo impressa em dólares, mamãe.” A frase quase se repete no fim da página seguinte: “Juntos, vamos exigir que a vida não continue sendo impressa em notas de dólares.”

Deste momento até o fim, inicia-se um diálogo entre Hennie e Moe, que acabam por fugir. Como vimos anteriormente, a fuga foi muito comentada pelos censores que desejaram eliminar a sequência dessas personagens. Veremos,

portanto, uma série de cortes feitos durante este desfecho. Completamente frustrada com sua vida, Hennie desaba, deixando claro para Moe que não estava satisfeita com sua situação. Moe a provoca, dizendo que ela nunca poderá se esquecer dele, pois “Eu fui o primeiro.” Além deste trecho cortado, a continuação da frase ficou sob vistoria. A frase “Estou dentro de você” ficou também destacada com o lápis da vergonha.

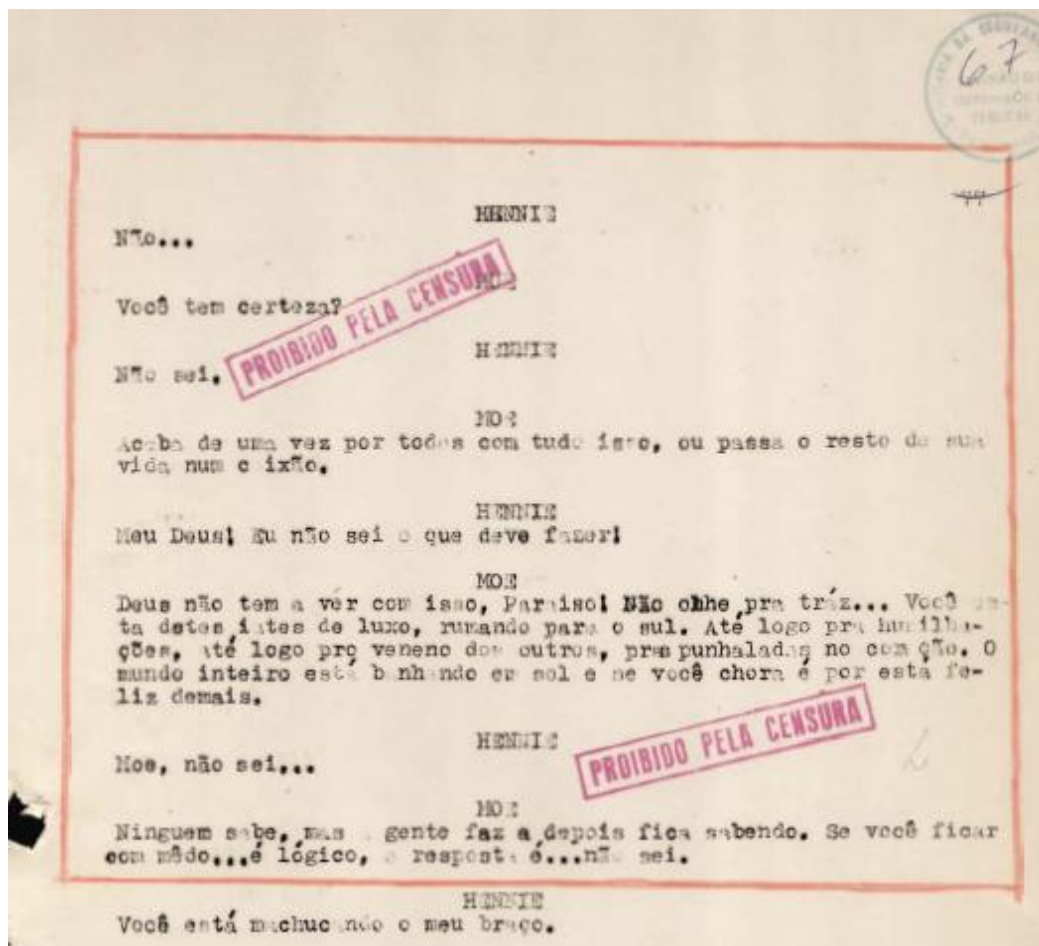
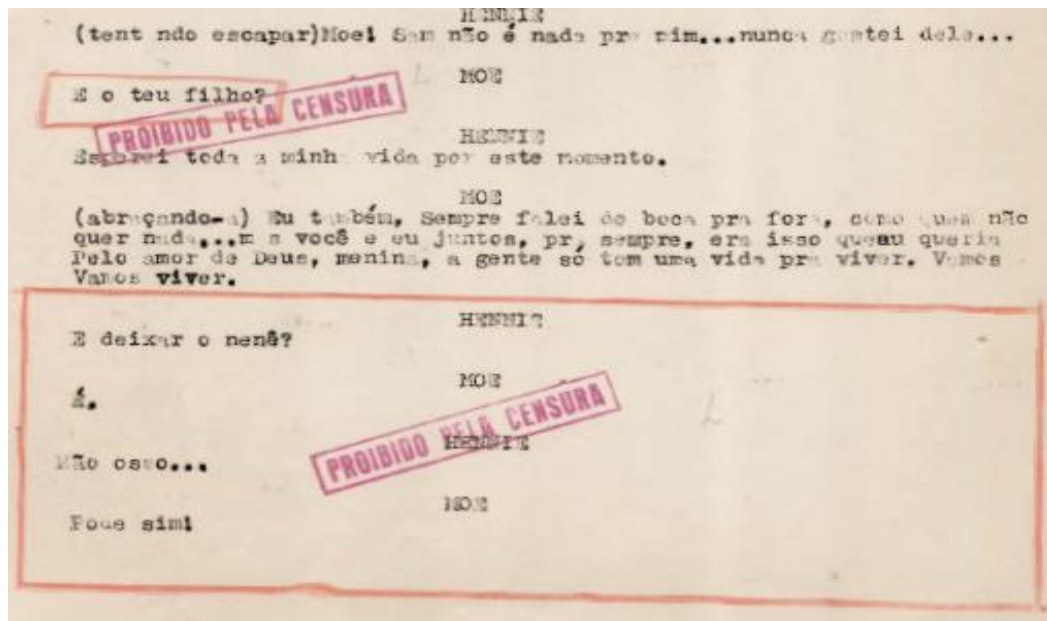
Hennie responde dizendo que realmente nunca o esquecerá, já que ele a “deixou sozinha, na cama, chorando”. Hennie pode ficar abandonada chorando, mas não numa cama, não após cometer um pecado sexual. Sua sequência, “me tratando como uma vagabunda”, também foi demarcada com o lápis. .

Moe concorda com a mulher, dizendo que realmente errou. Mas pede a ela que não crie tanto caso assim. O nome que foi usado não poderia sair da boca desse personagem tão odiado pelos censores: “pare de falar como se fosse a Virgem Maria.” E mesmo que a “impureza” de Hennie não bastasse para tal corte, o maldito não poderia referir-se a algo tão sagrado para aquela sociedade.

Quando Hennie começa a ceder, na página 66, Moe sabe que ela já não quer o marido, mas isso não bastava para que a moça aceitasse a fuga. Moe sabia o que a impedia: “E o teu filho?”. A possibilidade de uma cena que culminaria no abandono de um bebê foi então cortada desde o primeiro momento.

O último corte do texto tem nada menos que 18 linhas. Foram 12 falas sequenciais que foram proibidas. Estas impediram não só a definição dos dois personagens em questão, mas também dissolveram o final de exaltação do jovem Ralph. Originalmente, Moe terminaria com grande vantagem, pois conseguiu de volta a amada sem ter que abrir mão de qualquer outra coisa. Mesmo assim, ele para em frente de Ralph e afirma que o jovem é a pessoa valiosa da família.

O diálogo censurado entre Hennie e Moe é o seguinte:



DDP 5063 – A vida impressa em dólar (Arquivo Miroel Silveira)

Este processo possui 26 cortes, entre os alterados e os permanentemente proibidos. Contando que temos 66 páginas de diálogos,

verificamos um corte a cada duas páginas e meia, sem esquecer que estamos considerando um único corte de 18 linhas consecutivas. Do total de páginas, 21 delas contêm intervenções, o que significa praticamente 32% delas.

Encontramos neste processo os quatro tipos de cortes identificados por Cristina Costa: religioso, político, moral e social.

Os cortes morais somaram 16, sendo, portanto, maioria. Sendo a censura moral no Brasil sempre muito forte, essa censura policial não poderia deixar de se identificar como a “salvaguarda dos princípios democráticos, sociais e morais que constituem a estrutura do regime vigente”, como afirmava o diretor substituto Aloysio de Oliveira Ribeiro.

Estes cortes eliminaram boa parte dos palavrões do texto, mas não todos. Podemos perceber que a palavra merda foi censurada em todas as ocasiões em que apareceu, enquanto a palavra vagabunda não foi cortada em nenhuma das duas vezes em que foi usada. Isso nos leva a concordar com a hipótese de Cristina Costa com relação à existência de uma lista de palavras que norteavam a prática dos censores. Para a censura, algumas palavras, como merda, deveriam simplesmente ser banidas de nossa língua.

Alguns assuntos aparecem como grandes tabus. Ao contrário dos palavrões, que não foram totalmente proibidos, todas as falas que continham alguma referência ao sexo foram cortadas.

Os cortes políticos somaram oito, mas 11 palavras foram cortadas por esses motivos. A subserviência aos EUA é clara. Nenhuma referência a Marx e à Rússia foi permitida, evidenciando a paranoia anticomunista, assim como foram cortadas todas as citações às palavras dólar, capitalista e imperialista.

É interessante perceber como a censura tomava partido dos personagens, encarando o texto de forma maniqueísta e simplista. Um exemplo neste texto está na forma com que Moe, considerado imoral, e Jacob, o velho comunista, foram censurados quando fizeram críticas ou ironizaram a estrutura familiar, enquanto Abe, o empresário, pôde criticar essa estrutura sem mais problemas na página 28: “Constituir família hoje em dia só sendo trouxa.”

Os cortes religiosos somaram dois. As citações de Deus e da Virgem Maria foram proibidas por motivos que já vimos.

Por fim, enquadrámos o corte de loja maçônica como social, por ela ter sido uma instituição de bastante poder, ainda bastante ativa na década de 1960.

A conclusão a que chegamos com a análise desse processo é que as estruturas da censura usadas pela Ditadura Militar já estavam montadas. Os ideais moralizadores e a perseguição aos grupos esquerdistas são especialmente notáveis. Concordamos também que o teatro Oficina, que já havia sido censurado na sua fase amadora, estava rotulado pela censura como um grupo perigoso, que exigia um alerta especial dos censores durante sua prática de vistoria do texto e da montagem: “Não havia homogeneidade no trato dos artistas e dos textos teatrais. Alguns autores e diretores, por sua ousadia, por serem jovens e por terem uma ideologia de esquerda, eram alvo da ação censória.”⁸⁷

O outro processo de censura ao Oficina, anterior ao golpe que selecionamos, foi o da peça *Quatro num Quarto*⁸⁸, de Valentin Kataiev, encenada pela primeira vez em 1963.

As solicitações à censura são ainda assinadas por Paulo Tarso. Na solicitação de censura, o Oficina esperava estreiar no dia 28/12/1962, porém o certificado de censura foi expedido somente no dia 2 de janeiro de 1963.

Essa comédia ágil, que por muitas vezes salvou os cofres do Oficina, caiu nas mãos da censora Durvalina D. Carrara Janeiro. Esta censora acabou por limitar a idade mínima para o espetáculo em 14 anos. Com relação a cortes, somente um foi feito pela funcionária, na página 25 do texto. Estão em cena o casal Abrão e Ludmila. O rapaz tenta alcançar um pote de farinha e acaba caindo, sujando-se todo. A moça afirma que ele sofreu um castigo de Deus, o que é imediatamente rebatido por ele: “Deus é uma construção puramente social.” Apesar de ser uma comédia simples, a censura jamais permitiria que se questionasse a existência de um ser supremo que rege nosso mundo.

⁸⁷ Idem, p. 218.

⁸⁸ DDP 5350.

O último processo de censura anterior ao Golpe que analisaremos é o da peça Pequenos Burgueses, de Gorki. Nesta peça, a solicitação de censura foi feita por Zé Celso, no dia 06/08/1963, com previsão de estreia em 30/08/1963.

O censor responsável por este processo se chama Geraldino Russomano. Este senhor foi responsável também pela censura de outras peças do Oficina. Etty nos conta de dois censores chamados Russomanos, mas como só encontramos registros de Geraldino, acreditamos que ela esteja se referindo principalmente a ele. Ela nos conta como descobriu sua profissão:

Havia dois censores que iam lá direto, tinham o nome dos Russomanos. Uma noite, nós saímos do teatro e meu filho estava com uns oito, nove anos e deu uma dor de dente muito grande nele. Nós fomos a um pronto-socorro de odontologia que havia na Rua Augusta. Chegamos lá, subimos e era ele. Um deles era o dentista. Ele tinha uma bandeira do Palmeiras e perguntou pro Dênis para qual time ele torcia. O Dênis disse que era corinthiano. Ele foi lavar a mão e disse: “Oi, vamos ver um corinthiano chorar”. Coisa mesmo de censor. Claro que o meu filho não deixou ele tocar no dente dele.⁸⁹

O certificado de censura foi dado ao grupo no dia 03/09/1963, tendo validade até 03/09/1965, sem nenhuma restrição. Mesmo sem rasuras, o processo é rico pelo material anexado antes da peça, como veremos a seguir.

A liberalização total da peça desagradou um juiz do Juizado de Menores, que encaminhou uma portaria à censura, discordando da liberação sem limite de idade, indicando o mínimo de 16 anos para os espectadores da peça.

Geraldino Russomano, ao receber a portaria do Juizado, encaminhou ao diretor da Divisão, Dr. Joaquim Buller Souto, um comunicado defendendo a censura realizada. No comunicado, o censor afirma que ponderou deixar a entrada livre ou estabelecer a idade mínima de 18 anos pelo fato de a peça “não conter qualquer razão que implicasse condição de ordem moral ou que

⁸⁹ Entrevista para a pesquisa.

influenciasse a posição agregadora da família, longe, portanto, de competir eventual qualquer na ordem moral social média.” O censor aproveita para “alfinetar” o juiz, afirmando que o espanto não deve vir desse tipo de peça, mas da situação “penuriente da infância abandonada pelas ruas de nossa metrópole.” O censor realça a importância da censura como salvaguarda moral do país, afirmando que o Poder Executivo, através de sua Divisão, não cessaria de manter a sua “vitalidade soberana na sagrada defesa da sociedade”, além de agir na “prevenção intelectual da defesa do povo, da ordem social e seus costumes.”

Por fim, Geraldino Russomano afirmou que estabelecer o mínimo de 18 anos seria plausível por ser o texto de “compostura adulta somente – mas, não imoral ou desagregador da família.” Neste documento de 18/10/1963, o censor insiste no mínimo de 18 anos, desrespeitando o pedido do Juiz.

Neste mesmo dia, o censor emitiu um novo certificado de censura: impróprio para menores de 18 anos. Fica sem efeito o certificado expedido em 3 de setembro.” Este certificado está assinado pelo censor, pelo Chefe do Serviço de Teatro e Diversões em geral e pelo Diretor da Divisão. O Diretor Joaquim Buller Souto encaminhou ao Juizado de Menores um documento noticiando que o censor havia se pronunciado e que todos concordavam em estabelecer a idade mínima de 18 anos.

Não temos este documento, mas certamente o Diretor recebeu no dia 19 a resposta do Juiz, que insistiu no estabelecimento da idade mínima de 16 anos. O Diretor então enviou um documento para o censor responsável, Geraldino Russomano. Segundo o Diretor, “a fim de evitar o inconveniente da disparidade de impropriedade, esta diretoria houve por bem considerar a peça (...) como imprópria para menores de 16 anos.”

A disputa entre os poderes não terminou por aí. Geraldino encaminhou ao seu diretor outro documento, ainda mais agressivo. Mais uma vez ele lembra que uma das prioridades do Poder Executivo seria a defesa da sociedade, que era realizada pela sua Divisão. Desta forma, não era necessário uma coexistência de análises quanto à censura realizada. Esta intervenção aos interventores fez com que o censor declarasse que “esta Censura sofre policiamento dos seus atos por parte da ‘Comissão de Teatro’ da

Vara Privativa de Menores desta capital, o que não é constitucionalmente lícito.” Por fim, o censor determina que se deve “evitar a claudicação de livre para 16 anos de idade, cabendo a quem de direito a claudicação de 16 anos de idade para 18 anos de idade.”

As apresentações de *Os Pequenos Burgueses* foram suspensas pelos dirigentes do Oficina, de forma preventiva, após o golpe militar.

Segundo Alexandre Stephanou, os primeiros anos do regime ditatorial, mais precisamente de 1964 até 1968, são importantes para o estabelecimento de uma censura mais pesada:

Esse período é essencial para a compreensão da Censura do regime Militar, pois é nele que ocorre a sua estruturação, sua centralização no Distrito Federal, o fortalecimento e a ampliação do Serviço de Censura do Departamento de Polícia, a montagem do quadro de censores federais, o estabelecimento de uma nova legislação censória e a formulação do discurso legitimador da ação censória.⁹⁰

Em depoimento concedido a Cristina Costa, Gianfrancesco Guarnieri comentou a diferença entre a censura existente antes e depois do início do Período Militar:

Houve um tempo em que, no teatro, a censura era principalmente um ritual de poder. Embora sempre presentes nesses tempos, digamos, mais democráticos, era mais ritualizada e menos persecutória. Apesar de ter sido sempre uma aberração. Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político.⁹¹

⁹⁰ Op. Cit. (2001, p. 13).

⁹¹ Op. Cit. (2006, p. 17).

O crítico teatral Yan Michalski mostra como o teatro foi elevado à posição de inimigo público após encabeçar a oposição ao regime:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo.⁹²

Em outro texto, Michalski também destaca a oposição de parte do teatro que “foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável.”⁹³ Essa ação censória diferenciada para o teatro também foi demonstrada por Gláucio Soares, que acredita que “a censura foi um pouco mais dura com as peças de teatro e com os livros ‘suspeitos’.”⁹⁴

Quando os dirigentes do Oficina voltaram de sua reclusão, novamente contataram a censura, solicitando que a peça pudesse ser novamente encenada. Pouco depois do Golpe, Zé Celso compareceu à Divisão, procurando o Diretor Buller. Como o Diretor não estava presente, Zé Celso foi atendido por um funcionário de sobrenome Casagrande. No documento do funcionário ao Diretor, no dia 21/05/1964, ele relata que o representante do Oficina esteve presente, explicando que a peça tinha sido retirada de cartaz por iniciativa do próprio teatro. Desejando retomar as apresentações, Zé Celso havia se comunicado com Geraldino Russomano e com o Dops, tendo ambos sido convidados para uma apresentação, fechada, no dia seguinte.

⁹² MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 7.

⁹³ Op. Cit. (1979, p. 9).

⁹⁴ SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Censura durante o regime autoritário*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 4, n. 10, 1989. p. 34.

No outro dia, Zé Celso voltou à Divisão com o um pedido formal para que a censura comparecesse ao que o grupo chamou de “apresentação especial”, que aconteceria naquele dia, devido “aos últimos acontecimentos da vida política do país”, reiterando que o convite também tinha sido feito ao Dops.

Geraldino Russomano escreveu para seu Diretor no dia 25, confirmando que comparece ao teatro no dia e hora estipulados (meia-noite do dia 22), ficando no local até aproximadamente uma hora da manhã, já que o Dops não atendeu à solicitação do Oficina. Russomano não solicitou que a representação lhe fosse novamente mostrada, pois ele já havia participado de uma apresentação assim antes, e liberou o texto e o espetáculo sem mais problemas. Porém, não ousou se antecipar ao Dops: “Supondo-se, ainda quanto aos termos do solicitante, que o desejo é reprisar a referida peça, e já sendo do conhecimento e interesse do Dops manifestar-se a respeito, seria de bom alvitre que voltasse querendo o interessado ou aguardássemos qualquer comunicado do Dops a respeito.”

As coisas estavam bem diferentes para a censura e para os censores. Se antes, Russomano não admitiu nem mesmo que a classificação fosse mudada de 18 para 16 anos, agora ele ficava aberto para qualquer decisão do Dops quanto a cortes ou até mesmo quanto à proibição da peça. Stepanhou analisa uma notícia do Jornal do Brasil ainda desse primeiro momento do regime, dia 22/01/66, em que um militar esbraveja contra o inimigo e sua produção cultural: “Todo livro cujo título se refira a socialismo, marxismo ou comunismo ou tenha na capa nome de autor russo ou assemelhado, deve ser recolhido à fogueira purificadora do Dops.”⁹⁵

Somente no dia 25/06, um mês após o contato de Russomano com seu Diretor, o Dops despachou uma declaração assinada por Andréas Aranha Schmitd, delegado e diretor do Dops, alegando que nada foi encontrado para impedir a apresentação, o que permitiu ao Oficina retomar a carreira da peça.

O ódio ao comunismo e aos autores russos seria suficiente para retirar a peça de cartaz. O que então permitiu que o grupo encenasse a peça somente com a troca da Internacional pela *Marseillaise*? Segundo Fernando Peixoto:

⁹⁵ Op. Cit. (2001, p. 214).

“Dia 3 de abril à noite a ‘direção artística’ do Oficina foi fazer um veraneio forçado no litoral Paulista. Voltou. Pagando (preço por cabeça) às forças policiais. Dinheiro vivo. Esta é a verdade.”⁹⁶ Ítala Nandi confirma a informação: “Após dois meses de batalha na Justiça, afinal conseguimos liberar *Pequenos Burgueses*, não sem antes pagar uma bela quantia à Censura. Isto era rotina naquele período de exceção.”⁹⁷ Etty Fraser foi outra que destacou as colaborações ilegais: “O Zé teve que dar uma vez um casaco, o Renato também. Tinha muito disso também, né.”⁹⁸

No ano de 1965, o Oficina levou a peça para o Rio de Janeiro, sendo empresariado por Tônia Carrero. Em uma das apresentações, o grupo teve um espectador inusitado e inesperado. Novamente recorremos à narrativa de Ítala Nandi:

Estávamos no camarim nos preparando para o espetáculo quando Zé Celso vem nos dizer: “Imaginem quem chegou na bilheteria para comprar ingresso, sozinho, na mais pura simplicidade, sem escolta, sem ninguém? O Castelo Branco, o nosso Presidente, e vai assistir ao espetáculo. Está lá no saguão esperando para entrar e sentar-se.” Foi um corre-corre. (...) no final, Tônia, linda como nunca, foi cumprimentar o Presidente. Ele estava encantado com o espetáculo e manifestou o desejo de abraçar o elenco. Todos nós no palco, ainda com nossas roupas de personagens, o recebemos e ele foi apertando a mão de todos.⁹⁹

Etty Fraser também comentou acerca da presença do presidente:

No final da peça, fomos avisados que o Presidente viria nos cumprimentar e ouvi alguns dizendo que não apertariam a mão

⁹⁶ Op. Cit. (1982, p. 59).

⁹⁷ NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 98.

⁹⁸ Entrevista para a pesquisa.

⁹⁹ Op. Cit. (1998 p. 115, 116).

dele, que se negariam. Que nada, quando ele chegou, todo mundo o cumprimentou.¹⁰⁰

O último documento do processo de *Pequenos Burgueses* faz referência à utilização desse fato pelo Oficina. De volta a São Paulo, a peça foi remontada em 1965. O grupo fez uma propaganda no jornal O Estado de São Paulo no dia 13/10/1965. O anúncio começa com os espaços onde a peça conseguira sucesso, como Montevideú, Brasília, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo. Abaixo destes espaços, uma linha com caracteres menores diz: “Aplaudida pelo Presidente da República.” Geraldino Russomano teve acesso à propaganda e reportou-se imediatamente ao seu diretor: “Sob qual responsabilidade vem a direção do Teatro Oficina, em anúncio sem censura prévia (Regulamento Policial do Estado), exortando ao povo indicação de cobertura publicitária o Sr. Presidente da República.” O mesmo censor, que liberara a peça sem nenhum corte, impedira que a propaganda do Oficina fosse retirada de circulação.

O próximo processo que selecionamos é o da peça *Andorra*, de Max Frisch. Este processo não demonstra nenhum impedimento ao texto, com a exceção da idade mínima permitida de 18 anos. Mas duas coisas nos chamaram a atenção. A solicitação de censura da peça foi feita por Zé Celso no dia 24/05/1964, tendo como data prevista para a estreia o dia 01/07/1964, ou seja, o Oficina, já acostumado com a demora para a liberação de suas peças, estipulou um período maior de tempo para a estreia. Esse período foi superado em muito. O certificado de censura foi expedido somente no dia 09/10/1964, quase cinco meses após a solicitação do requerente.

O censor responsável era Hamleto Capriglione Filho. No dia 06/10/1964, o Oficina faria a apresentação da peça para ele. Porém, o Diretor da Divisão encaminhou uma ordem de serviço para um outro censor, Carlos Caldas Graieb, já que o responsável não poderia comparecer à amostra “por motivos de nojo”. Com Isso, todo o processo, que estava em sua fase final, foi reavaliado e reconduzido pelo novo censor designado.

¹⁰⁰ Entrevista para a pesquisa.

Os inimigos, de Gorki, é o próximo processo e apesar de sabermos que a liberação dessa peça foi extremamente difícil, o processo não registra este momento de tensão que acabou levando inicialmente a uma proibição de representação. Sabemos somente, pelo processo, que a proibição foi justificada pelo decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928.

A solicitação de censura da peça foi feita por Zé Celso no dia 06/10/1965. Como a peça não foi liberada, o Oficina encaminhou um pedido de revisão da censura no dia 18/10. O grupo apelava diretamente para o Diretor da Divisão:

A Cia. De Teatro Oficina Ltda., confiando no espírito tradicionalmente aberto que rege as decisões da D.D.P., bem como na clarividência e capacidade de diálogo do seu ilustre Diretor, vem requerer a V. Excia. A revisão da censura de *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, peça que teve seu julgamento conturbado pela atmosfera de inquietação que viveu o país por ocasião de sua mais recente crise política.

O pedido parece ter surtido efeito, pois o Diretor nomeou uma comissão com três censores para fazer a revisão. Além do censor responsável José Américo César Cabral, participaram da revisão os censores João Ernesto Coelho Neto e Nestorio Lipe. Após nova vistoria ao texto e ao ensaio-geral, eles decidiram “permitir a representação da referida obra”. Porém, esta análise foi entregue ao Diretor somente no dia 17/01/1966, sendo o certificado de censura expedido no dia 19/01.

A revisão proibiu a entrada de menores de 18 anos e fez um corte, além de muitas marcações no texto. O corte está localizado na página 39. Para Iakov, existem três tipos de homens: os que trabalham toda a vida, os que juntam dinheiro com o trabalho dos outros e os que se recusam a trabalhar para ganhar o pão de todo dia. Segundo ele, fazem parte deste último grupo “os invejosos, os vagabundos, os religiosos, os mendigos e os parasitas de todo o mundo.” Mesmo sendo indireto e não se referindo a nenhuma religião

específica, os censores não permitiram que a comparação de um mendigo ou vagabundo a um padre ou clérigo de qualquer estirpe.

As marcações no texto começam já na primeira página, quando o soldado Kogne e o operário Pologui estão conversando. O trabalhador está preocupado com a segurança de sua propriedade por ter alguns pepinos roubados e pergunta ao soldado se poderia pedir um auxílio da lei caso tivesse algo violado. O soldado responde algo que para o operário pareceu desolador: “Está bem, peça o auxílio. Hoje arrancam os pepinos, amanhã vão arrancar as cabeças. Aí está a tua lei.” Pologui responde que aceitaria um roubo caso o ladrão estivesse passando fome, pois para ele “todas as safadezas desse mundo são feitas para matar a fome”. Um soldado que não acredita na lei e uma pequena reflexão sobre a fome mereceram discussão entre os censores.

Na página 11 do texto, Mikail, um sócio de uma fábrica, demonstra seu descontentamento com o governo russo: “O governo? Um grupo de desajustados... ou não compreendem nada, ou não sabem fazer nada...” Seu sócio Zakhar teve sua fala destacada quando pregava contra o comunismo: “Você anda pregando na fábrica não sei o que... uma nova doutrina: é preciso acabar com o dinheiro, com os patrões etc...”

Filha de um dos donos, Tatiana conversa com um outro operário chamado Síntzov. A moça não sabe bem o que pensar quanto à organização dos operários. O operário afirma que acredita na capacidade de organização do povo. Tatiana, ainda mais confusa, pergunta: “E você acredita também que o futuro pertence a eles?”, e o rapaz responde seco: “Acredito”. As falas deste diálogo, assim como todo o resto, estão demarcadas com lápis, porém a resposta do operário foi circulada com caneta preta, demonstrando quase que um ódio à sua posição de força e confiança.

Na página 40, o advogado reacionário chamado Nikolai faz uma previsão sombria:

Eles só confiam nesses que fazem discursos sobre o tema: “Proletários de todos os países, uni-vos”. Nesses, eles confiam. E eu acho que nós devemos lançar ao mundo um outro chamado: Homens cultos de todos os países, uni-vos. Já é

tempo de lançar esse brado, esse é o momento. Os bárbaros estão avançando (...)

O futuro para os personagens de Gorki representava um passado doloroso para os países ocidentais envolvidos na Guerra Fria. Assim como na antiguidade ocidental, no oriente da primeira metade do século XX, os “bárbaros” saíram vitoriosos.

Já no terceiro ato, algumas personagens estão desesperadas com a possibilidade de levante popular. Uma delas é Kleopatra, que acaba denunciando que a força de sua classe opressora vinha agora somente das forças repressoras: “Nós nos apoiamos na polícia, no exército, enquanto eles se apoiam sobre eles mesmos... e são mais fortes que nós.”

Próximo ao fim, um dos operários e o tenente kvatch discutem quanto ao crescimento da insurreição. O operário diz que logo serão muitos. O tenente retruca ironicamente: “Ah, ótimo, quanto mais presos políticos, melhor”.

No ano de 1966 o prédio do Oficina foi consumido por chamas. A ocorrência foi registrada até mesmo no Dops. Segundo o Prontuário 143.686, o incêndio teria sido provocado por operários fumantes que estavam cercados por vidros, não deixando espaço para que as cinzas e bitucas fossem lançadas para fora do teatro. Os membros do Oficina confirmaram, bastante tempo depois, o que havia ocorrido. Recorremos novamente à narrativa de Etty:

Foi uma empregada que foi derreter cera para encerar e, imagina, pegou fogo em tudo. Queriam dizer que tinham posto, mas não era não. Nós sabíamos o que era e nós pedimos para os bombeiros não fazer nada contra ela. Disseram que foi um curto-circuito.¹⁰¹

Com o incêndio, o Oficina remontou algumas peças, entre elas, *A Vida Impressa em Dólar*. Voltaremos ao processo DDP 5063 para análise de alguns

¹⁰¹ Idem.

documentos dessa remontagem, que foram anexados ao primeiro processo da peça.

O pedido de revisão da censura foi feito pouco tempo depois da perda do teatro, no dia 13/06/1966. Os dirigentes haviam pensado rapidamente e em pouco tempo desenvolveram um plano para não dissolver a equipe.

O censor responsável foi novamente Geraldino Russomano, que participara da censura de muitas das últimas peças do Oficina. No dia 20/06, ele, que agora era Chefe dos Censores, enviou um longo documento para o diretor da Divisão, ponderando quanto à atuação do Oficina e de outros grupos nos últimos tempos.

O censor começou o texto alegando que os cortes políticos, morais e contrários aos bons costumes foram precisos, o que já indica a manutenção de um número elevado de cortes. Passou então a citar trechos do livreto entregue ao público durante a primeira versão, especialmente quando o Oficina demonstra a importância da Revolução Cubana, o que configuraria “ideias comunizantes”. A vida de Odets também foi resumida através de citações acerca de sua forma de escrever, sendo considerado um comunista/marxista simplista. Mais simplista, diríamos infantil, foi o comentário do censor após as citações: “Assim foi com Odets e suas ideias. E o Brasil precisando de cultura”.

Depois do rico e preciso levantamento da produção de Odets, o censor abriu o jogo e entrou no tema que fez com que o documento fosse produzido:

A direção do Teatro Oficina, desde quando foi criada, tem tido preferência peculiar por temas, dizendo-se fugir do teatro demagógico e adotando o teatro de realismo social, trazendo sempre concepções duvidosas para os nossos fins políticos e morais.

Para que querem o teatro político e aonde desejam chegar?

Ele justifica o documento alegando que a importância desta “despretensiosa observação” seria a “defesa do Regime Democrático”, pois a censura sentia que “diante das inúmeras manifestações de determinados

grupos teatrais (...) o teatro quer deixar de ser teatro, tornando-se mais veículo de ideologias políticas.”

Com uma visão bastante subjetiva de revolução, o censor passou a refletir sobre a América Latina. Era direito dos intelectuais, defendia ele, iluminar a “revolução econômica, social, política e cultural que se processa no continente latino-americano.” Três fases dessa revolução estariam se sobrepondo no continente:

Uma representada pela influência conservadora, a favor da manutenção das estruturas atuais; a outra quer reformar as atuais estruturas, mediante a introdução de novas leis e instituições, que promovam o desenvolvimento em termos de justiça ou democracia; e a terceira, a francamente subversiva. Quer a destruição das instituições fundadas na propriedade, na liberdade e na democracia política, para estabelecer um regime de completa estatização e ditadura.

O Cinismo chega a ser risível. Brecht foi condenado por ser um “escritor vermelho”, auxiliando essa terceira “fase” ao ser cada vez mais difundido no país.

O censor volta então a questionar o “teatro político”: “Até onde tem a importância o crescimento ou não do teatro político adverso, como vimos observando ultimamente face ao regime vigente no país?” Continua seu questionamento: “Aliás, expor somente mercadoria teatral é subversão ou ela é considerada apenas ensaio de subversão?” O censor sabia que o regime ditatorial estava apertando cada vez mais o cerco contra os opositores. Como vimos, a cultura era considerada estratégica para o estado e, nessa situação, “o totalitarismo, ao incluir mais e mais áreas de atividade humana sob a tutela do Estado, multiplicou necessariamente o número de suspeitos.”¹⁰² Estas perguntas evidenciam que os teatros seriam mais vigiados e sofreriam com uma ação mais enérgica do Estado. Segundo Michalski:

¹⁰² Op. Cit. (1989, p. 42).

O receio da atuação livre do teatro, que em vários episódios atingiu dimensões francamente anedóticas, surgiu, segundo tudo indica, de um diagnóstico amplamente equivocado sobre a medida em que o teatro seria capaz – na hipótese de que o fato pretendesse – de perverter os costumes da população ou incitar de modo efetivo a uma rebelião contra as instituições vigentes.”¹⁰³

Fernando Peixoto concorda com Yan: “O teatro não chegou a ameaçar nada (...).”¹⁰⁴

Em uma outra comunicação, que foi lida por Ítala Nandi, após esta comparecer à Divisão buscando informações do processo, o censor escreve para o Diretor alegando que os membros do Oficina estavam já avisados quanto à manutenção de cortes no texto. Ele afirma que foram mantidos “os cortes políticos, de certa tendência esquerdista”. No fim, Russomano deixa claro que a sessão não realizava nenhum tipo de discriminação “artística ou ideológica”. Documento curto e bastante contraditório.

Com a reconstrução do teatro, o Oficina voltou para sua casa. Assim como o prédio, o grupo estava bastante diferente. A decisão da encenação de *O Rei da Vela* chocou público e crítica. Esta foi uma das últimas peças do Oficina censurada pelo DDP-SP, já que o processo de centralização da censura vinha ocorrendo desde meados de 1965, mas se fortaleceria no ano de 1967 e especialmente no ano de 1968, com o endurecimento do regime.

Não temos o pedido de censura desta peça. O Primeiro documento preservado data de 20/09/1967. Geraldino Russomano, mais uma vez um dos censores no caso, escreveu para seu diretor informando que a comissão¹⁰⁵ composta pelos censores Coelho Netto, Mario Francisco Russomano, Antônio Fernandes Sylos – além do próprio Geraldino - analisou a peça, determinando que “a mesma pode ser encenada com restrições de certos gestos físicos e de alguns símbolos.” A proibição dos gestos era uma forma de amenizar o peso

¹⁰³ Op. Cit. (1989, p. 21).

¹⁰⁴ Op.Cit. (1980, p. 295).

¹⁰⁵ Por uma alteração na legislação censória, as peças eram agora analisadas, desde seu início, por uma comissão de censores. Apesar dessa determinação, um dos censores ficava responsável por fazer a comunicação interna e externa.

sexual mostrado em cena, pois foram cortados “gestos dos atores em segurar e levantar o pênis por cima da calça, a imitação de um sorvete caracterizando um pênis”. O símbolo ao qual a comissão se refere era o “canhão (de luz) que aparece repentinamente no meio das pernas de um boneco estrategicamente colocado no procênio”. Portanto, os objetos fálicos foram retirados da encenação. Sobre o pênis do boneco, que a partir de então se tornou um eunuco, nos conta Etty:

Houve coisas muito engraçadas com a censura. Uma vez eu vinha descendo a Rua Jaceguai e vi uma dessas peruas de chapa fria parada na porta do Oficina. Eu olhei para dentro (do automóvel) e vi o canhão do boneco. O que significa isso? A resposta foi: “temos ordens de Brasília de aprender o membro do boneco”. Aí ficou sem membro. Só na Itália o Zé Celso levou outro membro.¹⁰⁶

Fernando Peixoto conta como foi o resgate do tal pênis:

No dia seguinte, José Celso, Renato e eu fomos à polícia federal, prestamos um pequeno depoimento e, depois de assinarmos que o “pênis” não mais seria usado em cena, voltamos pelas ruas de São Paulo trazendo de volta aquele grande e perigoso cilindro de madeira...¹⁰⁷

Este é o primeiro processo, dos analisados, em que encontramos uma solicitação da censura federal. Em documento do dia 05/12/1967, Zé Celso solicitou que se registrasse a peça em cartaz, tendo anexado cópia dela e de um “memorandum” expedido pela Censura Federal de nº 1413.

O pequeno número de cortes morais realizados pelo DDP-SP nos deixou intrigados, pois a peça e a encenação continham uma sátira social à violência. A única justificativa que encontramos foi direcionada por Fernando Peixoto,

¹⁰⁶ Entrevista para a pesquisa.

¹⁰⁷ Op. Cit. (1982, p. 75).

segundo o qual, o DDP não retalhou a peça por uma rixa com a Censura Federal, que, segundo ele, exigia sérias restrições à peça.

Alexandre Stephanou nos mostrou como a centralização da censura não foi algo simples e livre de impasses: “em 1965, foi preciso deslocar funcionários de outras repartições e ministérios, devido ao pequeno número de servidores públicos dispostos a se mudar de seu estado de origem para Brasília, criando censores totalmente improvisados e desqualificados.”¹⁰⁸ Portanto, a centralização teve resultados catastróficos. Com ela, tronaram-se censores esposas de militares, classificadores do departamento de agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores e apadrinhados. Além disso, os gastos das companhias eram muito maiores, já que todas as questões da censura seriam resolvidas somente na capital do país.

A partir do ano de 1968, todas as peças passaram a ser censuradas pelo Departamento de Polícia Federal (D.P.F.), por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas. A censura tornou-se ainda mais violenta. Quando o Oficina voltou de sua estadia no velho continente, tendo inclusive um contato (que veremos no próximo capítulo) com as sublevações do “maio francês”, *O Rei da Vela* foi proibida de ser montada. Geralmente, isto acontecia quando a peça era retalhada: “Se o número de cortes fosse muito elevado, destituindo de sentido o filme ou a peça, era recomendada a proibição total, pois a mutilação da obra ficaria muito evidente.”¹⁰⁹

No caso da censura federal à peça de Oswald, foram inúmeros os cortes. Na impossibilidade de contato com a censura feita naquele ano, recorreremos à tese de doutorado de Sábato Magaldi, que, ao analisar o teatro de Oswald, passou pela representação do Oficina de *O Rei da Vela*, onde foram destacados os cortes realizados pela censura federal. O Oficina conseguiria a liberalização da peça depois de um bom tempo, e com muitas substituições. No primeiro ato, página 6, estão discutindo Abelardo I e um de seus clientes endividados. O cliente solicita um acordo mais justo, pois só de juros pagara quase três vezes o empréstimo feito com o agiota. Abelardo I irrita-se com a proposta e ameaça chamar a polícia, dizendo que ela ainda

¹⁰⁸ Op. Cit. (2001, p. 245).

¹⁰⁹ Idem, p. 253.

existe, ao que o cliente responde: 'Para defender os capitalistas! E seus crimes!' A resposta do cliente foi alterada para "Oh, sim...". Abelardo I, ainda insatisfeito continua: "Para defender o meu dinheiro", que acabou sendo trocado por "Para nos defender". Estando a censura daquele tempo inserida na polícia federal, ela não poderia ter por objetivo defender uma classe e seus objetivos, mas sim defender todos os cidadãos brasileiros que dela necessitassem.

Na página 22, Abelardo I recebe uma comunicação de um industrial que propunha a criação de uma frente única contra os operários. A secretária do agiota escreve a resposta solicitada por seu patrão. As palavras de Abelardo I são: "Insinue que é melhor ele ser um puro policial. Manter vigilância rigorosa nas fábricas." A primeira frase foi substituída por "Insinue que é melhor que ele não vá tão longe." Ainda ditando para a secretária, Abelardo I, que tem uma relação de amizade com um membro do clero, usa a Igreja Católica para demonstrar como os arranjos nos negócios são normais: "Cite o exemplo do próprio Vaticano. Coisas concretas. A adesão política da Igreja contra um bilhão e setecentos milhões de liras, o ensino religioso e a lei contra o divórcio. Toma lá, dá cá. Não vê que um alpinista como Pio XI põe anjos em negócios." A última frase foi permanentemente excluída.

No contato com o intelectual Pinote, na página 26, Abelardo I pergunta sobre o que o homem escreve. Sabendo que o homem escreve biografias, Abelardo I questiona: "Pode ser também extremamente perigoso. Se nas suas biografias exaltar heróis populares e inimigos da sociedade. Imagine se o senhor escreve sobre a revolta dos marinheiros pondo em relevo o João Cândido... ou algum comunista morto num comício!" A última frase foi substituída por "ou alguém morto num comício". O intelectual responde: "Não há perigo. A polícia me perseguiria." Uma vez mais, a polícia procurou esconder seus crimes: "Não há perigo. Eles me perseguiriam." Ainda na conversa entre os dois, na página seguinte, Abelardo I expõe sua visão sobre a intelectualidade: "É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês, escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria!

Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social!” A fala foi totalmente modificada: “É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A perdição total. O dinheiro só é útil na mão dos que não tiveram chances. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade no mais completo abandono! Para servirem como bons e prestimosos. É a vossa função social!” Na página 29, Abelardo I reitera “precisamos de lacaios”, que foi substituído por “precisamos de vocês.” Pinote, apesar de se declarar politicamente neutro afirma: “Mas dizem por aí que a revolução social está próxima. Em todo o mundo. Se a coisa virar?”. Uma revolução de verdade não seria tolerada pelos militares nem mesmo numa peça dos anos 1930, ficando a frase de Pinote da seguinte forma: “Mas dizem por aí que a renovação está próxima. Em todo o mundo.” Abelardo I, bastante irritado, decide pôr fim ao diálogo: “Não leva nem dez mil réis, creia! A minha classe precisa de lacaios. A burguesia exige definições! Lacaios, sim! Que usam fardamento. Rua.” Além de cortar o laiaio, como fizeram antes, a censura cortou também a referência à farda: “Não leva nem dez mil réis, creia! A minha classe precisa de vocês. Vocês não exigem definições. Vocês, sim, usam essa máscara. Rua.”

Com o intelectual sendo expulso por Abelardo II, Abelardo I fica a sós com Heloísa e eles ainda comentam sobre o intelectual. Ao perceber a piedade de Heloísa para com Pinote, Abelardo I passa a confortá-la: “Voltará! De camisa amarela, azul ou verde. E de alabarda. E ficará montando guarda à minha porta! E me defenderá com a própria vida, da maré vermelha que ameaça subir, tomar conta do mundo! O intelectual deve ser tratado assim. As crianças que choram em casa, as mulheres lamentosas, fracas, famintas são a nossa arma! Só com a miséria eles passarão a nosso inteiro e dedicado serviço! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as minhas posições e a tua ilha, meu amor!”. O grande inimigo foi proibido, além da manutenção de restrições quanto à visão de Abelardo I sobre a intelectualidade: “Voltará! De camisa amarela, azul ou verde. E de alabarda. E ficará montando guarda à minha porta! E me defenderá, com a própria vida, da maré que ameaça subir, tomar conta do mundo! Vocês devem ser tratados assim. As crianças, as mulheres são a nossa arma! Só assim eles passarão a

nosso serviço! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as nossas posições e a nossa paz e liberdade.” Ainda na mesma cena, na página 30, Abelardo diz que a Ilha que comprou para Heloísa era uma maravilha, “um porto saneado... Com armazéns... guindastes... E uma multidão de trabalhadores para nos dar a nota...” a frase foi substituída para “(...) e uma multidão para nos ajudar...” Quando Heloísa duvida do caráter do futuro marido na página seguinte, ele não se intimida: “Os degraus do crime... que descí corajosamente sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe!”, que foi substituído por “Os degraus do submundo... que descí corajosamente. Sob o silêncio comprado de todos e principalmente da minha classe!” Na página seguinte, Abelardo conta como enriqueceu com a crise que se abatera: “Com dinheiro inglês, comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro de outro!” que, amenizada, transformou-se em “Com dinheiro comprei café na porta das fazendas. De posse de alguns segredos, joguei duro e certo no café-papel. Economizei de um lado e recebi ouro do outro!” Heloísa chama Abelardo de o rei da vela. O homem explica o porquê: “Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!”, sendo a última frase substituída para “Herdo um tostão de cada um que se vai.”

O casal passa então a discutir sobre a família da moça na página 33. Heloísa lembra que seu pai tinha sete fazendas, automóveis, ações, “(...) duas filhas viciadas, dois filhos tarados... Ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que os governos não deram..., que foi substituído por “(...) duas filhas anormais, dois filhos débeis mentais... ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que ninguém deu.” Heloísa passa a tirar sarro do enriquecimento de Abelardo, que responde: “Não faça ironia com a sua própria felicidade! Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas. Mas eu tenho tanta culpa disso como o papa-níqueis bem colocado que se enche diariamente de moedas. É assim a sociedade em que vivemos. O regime capitalista que Deus guarde...”, que foi

trocado por “Não faça ironia com a sua própria felicidade! Nós dois sabemos que milhares de outras pessoas trabalham para nos dar paz e conforto. Mas eu tenho tanta culpa disso como o papa-níqueis bem colocado que se enche diariamente de moedas. É assim o mundo em que vivemos. Que Deus nos guarde...” Na página seguinte, pouco antes da entrada do americano, Abelardo I afirma nada temer, pois “Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas de água. Cardeais!” Assim como as citações ao inimigo foram cortadas, as que faziam referências aos “aliados” também foram suspensas, ficando a fala da seguinte forma: “Todos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos muito, muito mesmo. Hipotecamos tudo.” A mulher responde com um dado alarmante: “Eu li num jornal que devemos só à Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram até aqui trinta milhões...”, que ficou: “Eu li num jornal que devemos só para um trezentos milhões de libras.” Abelardo concorda: “É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos.” Essa substituição praticamente deixou a frase sem sentido algum: “É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países superiores como os pobres trabalham para os ricos.” Próximo ao fim do primeiro ato, na página 35, Abelardo I espera o americano e confessa: “Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro.”, que foi alterado para “Eu sei que sou um simples feitor.”

No segundo ato, a bandeira norte-americana, que ficava hasteada, foi substituída por uma bandeira tropicalista.

Na página 49, Abelardo I está reunido com a família de sua futura esposa. Quando perguntado sobre o paradeiro de Abelardo II, ele responde: “Num sítio pitoresco, cá em baixo. E próximo. Assim, no Saco de São Francisco...” Seu sogro, Coronel Belarmino responde: “Muito bem pensado, no Saco de São Francisco.” As duas referências ao Saco de São Francisco foram cortadas.

Abelardo acha que as guerras são necessárias para empregar os desocupados. Ele afirma na página 59 que é preciso fazer guerra contra qualquer coisa, “Ou então contra a Rússia! A Rússia está aporrinhando o

mundo!”, que foi substituído por “ou então contra eles! Eles estão chateando o mundo!”

O contato de Abelardo I com o cunhado fascista Perdigoto começa na página 62. Abelardo I, sabendo que o cunhado só deseja tomar-lhe mais dinheiro, afirma: “Passei a vida arrancando osso, pele e sangue de meio mundo para ser explorado agora... por um fascista... colonial!”, que passou a ser: “(...) para ser explorado agora... por um boboca... como você!”. Perdigoto pede dinheiro, na página 65, para armar uma milícia contra os trabalhadores rurais que estavam cada vez mais insatisfeitos: “Fora de brincadeira. A situação obriga a isso. Organizemos uma milícia patriótica.” A proposta foi alterada de forma risível: “Fora de brincadeira. A situação obriga a isso. Organizemos uma festa.” A resposta de Abelardo I à proposta aparece na página seguinte: “(...) é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero!”, que acabou alterada para: “(...) é uma cópia do que está se fazendo em todo o mundo.” Como a milícia fascista fora cortada, a continuação do diálogo perdeu o sentido. O fim do diálogo, já na página 66, é tenso. Abelardo I ameaça o cunhado: “Se dentro de uma semana não estiver organizada a milícia, ponho-o na cadeia!”. Neste caso, a milícia foi substituída por defesa.

Outro corte permanente é encontrado na página 68. Em diálogo com Heloísa, Abelardo I acredita que todos os membros de sua família servirão à sua causa, especialmente Perdigoto, pois este “Vai fundar a primeira milícia fascista rural de São Paulo.” Ainda no início do diálogo, Abelardo I afirma que “O catolicismo declara que esta vida é um simples trânsito. De modo que os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar. Comerão no céu...”. A exploração do trabalho está cortada: “(...) os que passaram mal, trabalhando...”

Já no fim do segundo ato, Abelardo I decide levar mais a sério a milícia de Perdigoto: “Num momento grave, em que é preciso lutar e vencer. Sem piedade. De uma maneira fascista mesmo.”, que foi alterado para “(...) Sem piedade. De qualquer maneira.”

Heloísa despede-se do noivo para “brincar” com o americano, ato totalmente aprovado pelo homem, até mesmo porque o americano é “Deus

Nosso Senhor do Arame”, que foi alterado para “Deus do Arame”. Este foi o último corte do segundo ato.

Com o início do terceiro ato na página 72, Abelardo I está em desespero com sua falência. Ele explica para Heloisa: “Mas eu já não sirvo para essa operação imperialista.” A última palavra foi cortada.

Em comunicação com o ponto, este fala: “Mas a crise... A situação mundial... O Imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!”. Sua intervenção ficou: “Mas a crise... A situação mundial. Com esse negócio não se brinca!”

Quando Abelardo II se junta a Heloísa e Abelardo I, este último já agonizante fala que o ladrão pode ficar com sua antiga noiva, “se o americano desistir do direito de pernada...”, que não pode ser reestruturada. Abelardo I pergunta, na página 80, onde seu sucessor escondeu o dinheiro. Ao ouvir a negativa de Abelardo II, o moribundo se irrita e pergunta novamente do dinheiro: “O que troca de dono individual, mas não sai da classe. O que através da herança e do roubo se conserva nas mãos fechadas dos ricos... Eu te conheço e te identifico, homem recalcado do Brasil! Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas... Com esse sol e essas mulheres!... Para manter o imperialismo e a família reacionária.” A réplica ficou: “O que troca de dono individual, mas não sai da classe. O que através da herança e do roubo, se conserva em mãos fechadas... Eu te conheço e identifico, homem recalcado! Produto do clima e da moral desumana que faz milhões de marginalizados... Com esse sol e essas mulheres... Para manter isso e a família.” Lembrando que o ladrão defendia o socialismo, Abelardo I diz: “O socialismo se conserva”, que foi proibida. Na página seguinte, Abelardo I diz o que deseja para as outras personagens: “Deixo vocês ao Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?”. Neste caso, a frase do meio foi cortada. Ele continua: “Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se faria! Mas existe a fidelidade à miséria! Eu estou saindo da luta de classes...”, substituído por: “Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, isso nunca se faria! Eu estou saindo da luta...” A morte impedirá Abelardo I de quebrar seu acordo com o Americano, pois se

pudesse: “Voltava a trabalhar para o imperialismo inglês...”, que foi substituído por “Voltava a trabalhar para eles.” Abelardo II pergunta se o outro o mataria. Abelardo I responde: “Para quê? Outro abafaria a banca. Somos uma barricada de Abelardos! Um cai, outro substitui enquanto houver imperialismo e diferença de classes...”. O texto foi alterado para: “(...) um cai, outro o substitui, enquanto houver diferença entre as pessoas...” Apesar de sua morte, o falido sabe quem pode mudar as regras do jogo: “Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você... Que horas são? Moscou irradia a estas horas. Você sabe! Abra o rádio. Abra. Obedeça! É a última vontade de um agonizante de classe!”, que ficou sendo: “Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa me vingará... de você... Que horas são? Eles irradiam a essas horas. Você sabe! Abra o rádio. Abra. Obedeça! É a última vontade de um agonizante.” Quando Abelardo II obedece, o rádio toca a Internacional, que, proibida, foi substituída pela Marselhesa. Abelardo I se alegra: “Ah! Ah! Moscou irradia no coração dos oprimidos de toda a Terra!”. Mais uma vez, ocultado o inimigo: “Ah! Ah! Eles irradiam no coração dos oprimidos de toda a Terra!”

Na página 84, Abelardo I conta o fim da história de Jujuba, o cão: “Morreu batido e esfomeado como os outros, na rua, solidário com a sua classe! Solidário com a sua fome! Os soldados ergueram um monumento a Jujuba no pátio do quartel. Compreenderam o que não trai. Eram seus irmãos. Os soldados são da classe do Jujuba. Um dia também deixarão atropeladamente os quartéis. Será a revolução social...” O texto ficou: “Morreu batido e esfomeado com os outros, na rua solitário (que substituiu o solidário) com os outros! Solitário com sua fome! Compreenderam o que não trai. Eram seus irmãos. Eles são da classe do Jujuba...” Abelardo II diz que os soldados amam o Brasil. O outro discorda: “Mas o Brasil não ama os seus soldados! Eles ganham o que por mês? Para defender os que ganham vinte contos por semana como o Americano! E eu e você, os lacaios dele!” Essa fala está cortada, assim como a fala na página 85: “Só o dinheiro dá a liberdade.”

Delirando, Abelardo I implora que não se batam sinos por ele: “Não quero ouvir. Feche! Não quero nada de graça... Não admito. Sino é de

graça...”, que foi substituído por “Não quero ouvir. Fecha! Não quero nada de graça...” Na sequência, Abelardo I afirma que “Sino é a única coisa que a Igreja dá grátis!”. Essa fala também foi cortada.

Já no fim da peça, o corifeu dos devedores relapsos não pode dizer que representa “os que pedem envergonhadamente tostões para dar de comer aos filhos.” Ele afirma que “só encontramos aqui escravidão e trabalho sob as garras do imperialismo!”. Novamente, imperialismo foi trocado por “(...) Sob as garras deles!”

O primeiro ato da peça contém 35 páginas, das quais, 11 sofreram alterações, resultando em 31,4% de páginas com intervenções. Foram 22 cortes, sendo um religioso, três sociais, um moral e 17 políticos. Portanto, temos praticamente um corte a cada página e meia.

O segundo ato também tem 35 páginas. Foi verificado que nove páginas sofreram alterações, resultando em 25,7% delas. Os cortes somam 11, sendo um religioso, um social, dois morais e sete políticos, o que significa pouco mais que um corte a cada três páginas.

O terceiro ato tem 17 páginas, das quais, dez tiveram trocas ou proibições, ou seja, 58,8% delas. Foram feitos 19 cortes, sendo dois religiosos, dois sociais, um moral e 14 políticos. Chegamos então ao número de 0,89, pouco mais de um corte por página.

Os dados finais são os seguintes: das 87 páginas de texto, 40 sofreram intervenções. Os cortes somaram 52, significando pouco mais que um corte a cada página e meia, precisamente um corte a cada 1,67 página.

As duas censuras de *O Rei da Vela* mostram como a censura foi sendo adequada aos interesses do Regime. Se o DDP-SP se preocupava sobretudo com o papel que deveria ser desempenhado, tanto no processo do *Rei* quanto nos processos das outras peças, como salvaguarda moral, implicando mais com essas questões e com as referências a outros países, a DPF e seu Serviço de Censura de Diversões Públicas deixavam claro que não seriam toleradas reflexões sociais e especialmente políticas. No caso do *Rei*, do total de 52 cortes, 38 foram cortes políticos, 73% do todo.

Após o ano de 1968, com o estabelecimento do Ato Institucional Número 5, a censura trabalhou para “atrapalhar a percepção da realidade, construir uma visão distorcida, através da alteração do conteúdo. Obstrui, ao mesmo tempo, a liberdade de expressão (emissor) e o direito à informação (receptor).”¹¹⁰ Ao não permitir que os agentes sociais fizessem uma reflexão acerca da realidade nacional e das propostas diferentes de desenvolvimento, o Regime consolidava suas ideias e ações, principalmente através de ampla propaganda, não só contra o teatro, mas contra todos os que insistiam em não se curvar a uma ditadura. Para Fernando Peixoto, essa seria a pior derrota:

Afinal, o que a censura fez de terrível foi fazer a cultura brasileira deixar de ser um confronto crítico com a realidade, deixar de investigar o cotidiano, procurando sufocar a questão nacional e impedindo com extrema violência que o palco continuasse o trabalho de encenar a vida dos homens a partir de uma perspectiva popular.¹¹¹

Os reflexos na produção do teatro brasileiro foram observados por muitos pesquisadores, como Yan Michalski:

O empobrecimento foi inegável e muitas das iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas. E o fato de muitos criadores terem sido castigados, por “crimes” que não cometeram, com torturas, prisões, humilhações, exílio, medo, frustração, castração das suas aspirações de expressão e realização pessoal, é um escândalo para o qual não existem circunstâncias atenuantes. Entretanto, hoje é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história.¹¹²

¹¹⁰ Op. Cit. (2001, p. 12).

¹¹¹ Op. Cit. (1982, p. 107).

¹¹² Op. Cit. (1985, p. 8).

Sucessivas crises atingiram o teatro. Poucos investidores arriscariam apoiar o teatro, pois uma peça toda preparada poderia ser proibida no dia de sua estreia, com quaisquer justificativas, como afirma Gláucio Soares:

Como as regras não eram claras e o sistema era arbitrário, desigual e incoerente, nunca se sabia com exatidão o que era permitido ou não. A área cinza, duvidosa, era muito grande, gerando uma devastadora incerteza. Muitos optaram por recuar, limitando as suas atividades a áreas politicamente irrelevantes, seguras. Mas o caráter totalitário da ditadura engoliu mais e mais áreas de atividade humana para dentro da esfera de segurança, e o espaço seguro e incontroverso diminuiu sempre.¹¹³

A censura, assim como todo o sistema de repressão do Estado, tornou-se realmente mais violenta, elegendo seus inimigos publicamente, sem o menor pudor. Enquanto o teatro sofria uma campanha negativa por parte do regime, grupos paramilitares invadiam teatros, espancavam atores, destruíam cenários, sequestravam artistas. Torturadores se especializavam e nem mesmo crianças escapavam de suas mãos. Os militares esmagavam os focos de resistência, chegando até mesmo a atrair – usando traidores que antes haviam pertencido a movimentos esquerdistas¹¹⁴ - exilados que estavam com suas famílias, se reestruturando em outro lugar, para abatê-los de forma covarde, enterrando seus cadáveres em qualquer pedaço de chão.¹¹⁵ A opressão não acabaria tão cedo.

¹¹³ Op. Cit. (1989, p. 41).

¹¹⁴ Como o ex-cabo Anselmo.

¹¹⁵ Destacamos a publicação de Aluizio Palmar que analisa o assassinato em Foz do Iguaçu de seis esquerdistas atraídos para a morte. Entre eles, Onofre Pinto, um dos fundadores da Vanguarda Popular Revolucionária (VRP), responsável pelo recrutamento do Capitão Carlos Lamarca.

III - Teatro Oficina, sim; Oficina de Zé Celso, não

Outro aspecto que salta aos olhos de quem se detém na análise do trabalho de um grupo de teatro é justamente a constatação dialética de que um dos elementos-chave de estímulo e avanço reside mesmo na diferença entre seus integrantes.

Fernando Peixoto

(Teatro em Aberto, p. 244)

(...) me formei no Oficina, onde o importante era o espetáculo, tudo que cada ator faz é com o único intento que o todo aconteça.

Renato Borghi

(Bastidores, p. 429)

A produção artística brasileira dos anos 1960 vem ganhando cada vez mais pesquisas e publicações. Começamos a pensar não só na produção cultural do período, mas também nestas pesquisas que procuraram destrinchar a estética e as trajetórias dos grupos mais relevantes da época. O Teatro Oficina, sendo um grande centro de desenvolvimento do teatro brasileiro nos anos 1960, está inserido em muitas obras que refletem sobre este período conturbado de nossa república, além de possuir algumas pesquisas específicas a seu respeito.

Após o contato com as publicações que abordavam o desenvolvimento do Oficina, passamos a buscar as narrativas dos agentes históricos, que, no caso em pauta, são os integrantes que passaram pelo teatro na década referida. Os primeiros documentos de memória que encontramos mostra a face de Zé Celso, abarcando grandes momentos do Oficina e também momentos de desespero. *Primeiro Ato* é uma seleção de documentos nos quais Zé Celso se refere aos anos de 1958 a 1974. São abordados temas diversos, desde o teatro do TBC, pesquisa estética e repressão política. A leitura encaixou-se perfeitamente nas publicações mais recentes acerca da produção do Oficina.

Passamos a buscar as narrativas de outros integrantes e encontramos publicações de dois integrantes que ingressaram no Oficina de forma quase conjunta: Fernando Peixoto e Ítala Nandi. Com a entrada no grupo em 1963, ambos se tornariam em pouco tempo peças fundamentais para o funcionamento do Teatro.

Ítala publicou um livro engraçadíssimo, onde narra desde sua infância até sua saída do Oficina. Fernando tem duas frentes de publicações no que se refere ao Oficina. De um lado, ele publicou na revista *Dionysos*, do Ministério da Educação e Cultura (MEC), seu olhar sobre o caminho do Oficina. Este conteúdo foi publicado, de forma resumida, pela editora Brasiliense. Numa outra frente de trabalho, Peixoto publicou uma série de compilações de textos, onde comenta desde os anos 1950 até meados da década de 1990. Foram quatro livros que contêm tipos de documentos variados, como textos para jornais, cartas pessoais, discussões, palestras etc.

As leituras nos estremeceram. Ao mesmo tempo em que apareciam pontos comuns, aparecia uma série de discordâncias. Isso exigiu uma nova busca, agora com ainda mais integrantes. Passamos a investigar as narrativas de Renato Borghi e Etty Frazer. De Renato, conseguimos algumas entrevistas já publicadas. Etty, mesmo tendo um livro de memórias em que recorda o período, fez questão de colaborar com a pesquisa concedendo uma entrevista.

Com esta multiplicidade de visões acerca do Oficina dos anos 1960, percebemos que as publicações mais novas desenvolveram uma concentração na figura de Zé Celso, chegando mesmo a confundir a memória de Zé Celso com a memória do Oficina, quase numa superposição.

Este capítulo não tem por objetivo negar a importância de Zé Celso tanto para o Teatro Oficina, quanto para o desenvolvimento de uma interpretação brasileira autêntica. Porém, não devemos permitir que o ingente esforço dos membros que construíram o Oficina junto ao encenador se perca no esquecimento e desconhecimento. Enquanto o Oficina foi um grupo de artistas competentes e apaixonados, ele alcançou um padrão estético admirável, provocando reações tanto do seu público quanto dos seus inimigos.

Pesquisadores bastante sérios e respeitados acabaram por colaborar com essa concentração em Zé Celso. Em sua obra *Em Busca do Povo Brasileiro*, Marcelo Ridenti fez uma análise de muito valor sobre a cultura brasileira nos anos 1960 e 1970. Sua pesquisa se tornou referência para os estudiosos da arte brasileira deste período. Ao final do livro, Ridenti mostra a lista de entrevistas que realizou. Entre os membros do Oficina, somente um foi ouvido. A pesquisadora Cristina Costa, especialista em censura ao teatro, publicou uma obra chamada *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*, na qual ela reflete sobre a instituição repressora. Cristina utilizou em sua composição entrevistas com pessoas do teatro, e um membro do Oficina foi entrevistado. Em ambos os casos, Zé Celso pode passar sua visão.

Nestes dois casos, por não se tratar de obras específicas sobre o Oficina, entendemos que a concentração na figura de Zé Celso seja prejudicial, mas a relevância dessa concentração é menor. Porém, quando nos voltamos para uma obra específica sobre as montagens do Oficina, encontramos uma exclusão de membros significativos e percebemos quão grave é a situação. O caso que mais nos chamou atenção foi o da publicação chamada *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*, de Ericson Pires. O Oficina é representado como um grupo de estudos teatrais de Zé Celso: “A partir dos experimentos teatrais de Zé Celso e de sua Oficina / Uzyna de corpos (...)”. Entendemos que a proposta do estudo tenha sido focar o trabalho do encenador, mas a focalização não pode culminar na exclusão de outros membros. Estruturado em dois capítulos, o autor definiu o primeiro como “uma linha mais historiográfica, relativa aos momentos de criação dos primeiros projetos teatrais de Zé Celso e do Grupo Oficina”. Esse capítulo aborda desde meados de 1950 até o exílio de Zé Celso em 1974. Como boa parte desse período nos interessava, verificamos as posições sobre o Oficina nos anos 1960.

A primeira fase do Oficina é, segundo Pires, “conhecida como Primeiro Ato”. Como vimos, este é o nome da coletânea de texto de Zé Celso.

Algumas informações precisaram ser checadas. Pires usou como fonte um documento escrito para a censura, relacionado ao processo da peça *A Vida Impressa em Dólar*, que vimos no capítulo anterior. Segundo o autor, “a primeira (carta) é direcionada à censura e redigida pelo advogado do grupo às

vésperas do golpe militar, em 1961.” Gostaríamos de acreditar que o ano de 1961 fosse um erro de digitação, mas como este processo de censura ocorreu neste ano, creio que a revisão (textual) foi correta. Se neste ano já tínhamos conspiradores entre militares e civis, tínhamos também movimentos populares diversos, como as Ligas Camponesas. Este documento foi redigido e assinado por Paulo de Tarso de Godoi Prado, diretor administrativo do Oficina. Todo o processo de censura dessa peça foi conduzido por Paulo.

Enquanto nas 46 páginas que formam o capítulo Zé Celso foi citado 50 vezes, Renato Borghi foi citado somente uma vez, quando o autor reflete sobre sua saída e a de Fernando Peixoto: “(...) datam do final da década de 70, quando o primeiro ato do Oficina se encerrava com a saída de figuras fundamentais como os atores Renato Borghi e Fernando Peixoto.” Como veremos mais a frente, Peixoto deixou o Oficina no final do ano de 1970. Borghi saiu depois de uma apresentação de *As Três Irmãs*, em 31 de dezembro de 1972. O próprio diretor rumou para o exílio em 1974, retornando a São Paulo em 1978, após passagens por Portugal e Moçambique.

Fernando Peixoto foi citado ainda mais quatro vezes. Uma das citações faz referência à prisão de Zé Celso. Em outra citação, Fernando se nega a atribuir *Roda Viva* ao Oficina. Apesar da citação, o autor continuou tratando a peça como uma encenação do Oficina, o que nos pareceu uma incoerência.

As citações sobre Borghi e Peixoto não foram precisas. Porém, outros integrantes de destaque foram completamente esquecidos, como Etty Fraser e Ítala Nandi. Enquanto na última página do capítulo, que ocupa somente meia folha, num pequeno espaço, Zé Celso foi citado quatro vezes.

Ao consultarmos a bibliografia utilizada por Pires, encontramos duas obras de Fernando Peixoto. Uma delas é a Revista *Dionysos*, de onde o autor retirou as citações comentadas acima. O único livro de Peixoto citado chama-se *O melhor teatro do CPC da UNE*. As publicações de recortes de memória, que já estavam disponíveis, foram abandonadas.

Feita a constatação, surgiu a necessidade de trabalhar com as pluralidades de interpretações, visando a enriquecer ainda mais o caminho feito pelo Oficina.

As análises das narrativas permitem uma abertura de possibilidades de interpretações quanto ao processo de desenvolvimento do Oficina. Recorremos a Alessandro Portelli para refletir sobre a utilização da memória. Segundo ele, um evento torna-se importante quando adquire uma “capacidade de gerar múltiplas visões, múltiplos relatos, múltiplas interpretações”.¹¹⁶ A memória é entendida como “um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas.”¹¹⁷ Portanto, a memória como fonte “tende a representar a realidade não tanto como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunidos.”¹¹⁸

Daniel Aarão Reis alude a um aspecto interessante, que são as batalhas de memória ocorridas ao longo do tempo e que são travadas constantemente:

Como se sabe, em História, quando ainda se desenrolam os enfrentamentos nos terrenos de luta, ou mal se encerram, o sangue ainda fresco dos feridos, e os mortos sem sepultura, já se desencadeiam as batalhas de memória. Nelas, os vitoriosos no terreno haverão de se desdobrar para garantir os troféus conquistados. E a vitória que fora sua, no campo de luta, poderão perdê-la na memória da sociedade que imaginavam subjugada.¹¹⁹

Reis continua, afirmando que:

O tempo dá voltas inesperadas. Os derrotados de ontem, na luta aberta, podem ser os vitoriosos de amanhã, na memória

¹¹⁶ PORTELLI, Alessandro. *A Filosofia e os Fatos*. Revista Tempo, Rio de Janeiro, v.1, n°2, p.59-72, 1996, p. 67.

¹¹⁷ PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, p.13-37, 1997, p. 16.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. *O golpe e a ditadura militar*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 30.

coletiva. Nas batalhas de memória o jogo nunca está definitivamente disputado, areias são sempre movediças e os pontos considerados ganhos podem ser subitamente perdidos.¹²⁰

O caso do período ditatorial no Brasil dos anos 1960 e 1970 gera debates. Segundo Carlos Fico:

O sucesso editorial da memória da esquerda (...) levou alguns militares a mencionarem, contrariados, que a história, pela primeira vez, estava sendo escrita pelos vencidos (...). Foi certamente a percepção de que a constituição da memória é um espaço de luta como outro qualquer a razão da publicação de várias memórias militares (...). Quase todos os depoimentos deixados pelos militares negam a responsabilidade dos oficiais-generais pelos crimes de tortura e assassinato político, como se a alta hierarquia houvesse sido surpreendida pelos escalões inferiores, que se “excediam” nos interrogatórios.¹²¹

Diante dos limites da pesquisa, selecionamos a memória de quatro integrantes do Oficina que foram chamados em determinado momento de “representativos”. Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Etty Fraser tiveram suas narrativas observadas e terão suas opiniões confrontadas, mesmo que de forma tímida, a partir daqui. Zé Celso não será, evidentemente, esquecido. Com isso, temos a consciência de que este capítulo não chegará nem perto de esgotar a discussão que pode ser feita com as memórias dos agentes históricos citados. Além disso, não desprezamos que em fins dos anos 1960 havia uma outra corrente dentro do Oficina, chamada de “marginália”. A memória destes e de outros artistas que passaram pelo Oficina precisam ser discutidas imediatamente, mas o espaço deste trabalho não possibilitou tamanha tarefa. No pouco que foi feito, o senso de justiça foi nosso guia.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ FICO, Carlos. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 170, 171.

Um dos fundadores do Oficina, Renato Borghi, passou a se interessar por teatro após assistir ao Teatro de Revista. Seu contato começou cedo: “Principalmente minha avó, que escapulia para ir ao teatro e eu ia sempre em sua companhia, e como na época não havia censura, ela me carregava para assistir a Revistas com Oscarito, Dercy Gonçalves, Mesquitinha, e eu só tinha cinco anos.”¹²²

Quando Renato se mudou para São Paulo, suas influências passaram a ser outras. Ele conta como foi essa mudança: os “primórdios do teatro de revista, que foram as vozes que me chamaram: Mesquitinha, Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Nelia Paula, Mara Rubia, Virginia Lane, e logo depois eu chegando a São Paulo e tendo me apaixonado pelo TBC.”¹²³

Sua estreia como ator aconteceu por convite de Sérgio Cardozo, quando ele começou o curso de Direito no Largo São Francisco: “E eu estreei saindo assim, praticamente do colégio de padres e do primeiro ano da Faculdade de Direito, para fazer *Chá e Simpatia*.”¹²⁴

O encontro com outros alunos interessados em fazer teatro permitiu a criação do Grupo de Teatro Oficina, que agia de forma amadora. As primeiras montagens do Oficina, *Vento forte pra papagaio subir* e *A Torre*, causaram impacto entre jovens estudantes da cidade. Em uma das sessões, estava na plateia uma professora de inglês chamada Etty Fraser, que já havia participado de encenações amadoras. Ela conta como teve contato com as encenações.

Albertina Costa, minha aluna, me convidou para assistir a uma peça que estava sendo encenada por um grupo de amigos do namorado dela. Era uma turma da faculdade de Direito que estava num pequeno teatro da Rua Jaceguai chamado Novos Comediantes com as peças *Vento Forte Para Papagaio Voar*, do José Celso Martinez Corrêa, e *A Ponte*, do Carlos Queiroz Telles, ambas na linha psicológica do Tennessee Williams.¹²⁵

¹²² KHOURY, Simon. *Bastidores: entrevista com Renato Borghi*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000, p. 455.

¹²³ Idem, p. 432.

¹²⁴ Idem, p. 460.

¹²⁵ LEDESMA, Vilmar. *Etty Fraser: Virada pra lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura, 2004, p. 55.

A moça, tendo ficado admirada com as apresentações, foi cumprimentar os integrantes do grupo:

Quando terminou, eu subi ao palco para cumprimentar. Eu achei tão bom... a peça, os atores, tudo muito bom. O diretor chamava-se Amir Haddad, o autor José Celso Martinez Corrêa. Todos tinham vinte anos, uma moçada louca. Zé Celso disse para mim: “Albertina disse que você fala muito de teatro em suas aulas. Você não quer fazer um teste para o papel de uma peça que eu tenho que apresentar daqui a um mês no Festival de Santos?”¹²⁶

Em sua biografia, Etty diz que foi realmente tudo muito rápido:

Foi nessa noite que eu conheci José Celso, Renato Borghi (que era o namorado da minha aluna), Amir Haddad, a turma toda de estudantes de Direito (...). Zé Celso me convidou logo para um teste para o papel principal de uma peça que eles iriam apresentar no Festival de Estudantes, em Santos, que era organizado pelo Paschoal Carlos Magno. Rapaz bonito e muito inteligente, Zé Celso me impressionou assim que começamos a conversar. Era um menino de 20 e eu uma professora de 27. Zé Celso, Amir, Renato e eu ficamos amigos. Gostei deles de cara como se fossem meus filhos. Qualquer dor de cabeça, eles iam bater lá em casa, me chamavam para conversar: eu era a mãe.¹²⁷

Apesar de o primeiro contato ter sido bastante amistoso, Etty foi para o teste, buscando o papel oferecido:

Não esqueço a data do teste – 8 de maio de 1959, dia do meu aniversário, numa casa na Av. Higienópolis, pertinho de onde

¹²⁶ Entrevista para a pesquisa.

¹²⁷ Op. Cit. (2004, p. 56).

eu morava. Zé Celso tinha escrito *A Incubadeira* bem de acordo com o espírito existencialista do final dos anos 50, e precisava estreiar um mês depois. Ganhei o papel porque não tinham outras concorrentes.¹²⁸

Etty estava integrada ao Grupo Oficina. Com o sucesso no Festival de Santos, onde Etty ganhou o prêmio de melhor atriz, o Oficina ganhou mais destaque. Esse destaque fez com que os membros do Oficina fossem homenageados pelo presidente do país, como conta a atriz:

Depois do Festival de Santos, nossa turma foi ao Rio receber um prêmio, entregue pelo presidente Juscelino Kubitschek. Cansada pra burro, estava acomodada na grama do palácio, quando apareceu um policial e disse que eu não podia sentar ali de jeito nenhum. Levantei toda sem jeito e sob a gozação dos meus colegas, com a impressão de ter profanado uma grama sagrada. Mas a cerimônia foi linda e teve discurso do JK: “Preciso do estímulo, do calor de vocês para realizar as metas do meu governo”. Na hora da entrega, Zé Celso, Amir Haddad e eu pegamos as três caixinhas vazias. O Paschoal Carlos Magno disse que as medalhas não tinham ficado prontas, estavam sendo confeccionadas na casa da moeda, e prometeu nos enviar. Uns dois anos depois fui ao Rio com Adolfo Celi e fomos até a casa do Paschoal. “Ah, imagina, a medalha eu vendi pra pagar umas contas”, ele disse coma maior cara de pau.¹²⁹

O Oficina decidiu alugar o Teatro de Arena, levando *A Incubadeira* para lá. Etty esclarece que neste período “ninguém ganhava nada, o dinheiro das entradas era só para pagar o teatro e as despesas.”¹³⁰

Após as primeiras montagens, o grupo começou a ponderar quem realmente queria fazer teatro. Zé Celso conta como as desinteressadas foram tiradas do Oficina:

¹²⁸ Idem, p. 56.

¹²⁹ Idem, p. 64, 65.

¹³⁰ Idem, p. 65.

Fizemos então uma assembleia geral. Das quarenta pessoas do grupo, seis queriam realmente fazer teatro. Demos um golpe no Amir Haddad, fizemos uma sacanagem com ele, não me lembro muito bem como, mas passava por aquele negócio de ata e tal. O Amir era o chefe dos outros trinta e quatro, e nós demos um golpe para destituí-lo.¹³¹

Após ter casa cheia no Arena, o grupo organizou a montagem da peça *A Vida Impressa em Dólar*. Inicialmente, essa montagem não contava com Etty, pois ela havia acabado de encenar uma peça com o grupo de Paulo Autran, Adolfo Celi e Tônia Carreiro. Mas ela acabou entrando no projeto pela desistência de Wanda Kosmos:

Eu estive com os meninos. Eles estavam ensaiando, ainda em caráter amador, *Awake and Sing*, do Odets, que traduziram como *A Vida Impressa em Dólar*. Estavam ensaiando para estreiar. Numa noite, eu escudo chamarem Etty no prédio. Eu falei “é a voz do Zé Celso e do Renato.” Chamamos eles. Disseram que a pessoa que faria o papel da mãe tinha sido convidada para dirigir as novelas da Tupi e que queriam que eu fizesse. Aí eu fui fazer, entrei na peça. Eu e o Chico (Martins), que também entrou.¹³²

Renato lembra que houve outro problema. O grupo não tinha nenhum diretor para encenar a peça. Esse grande problema fez com que aparecesse uma solução “caseira”, que acabou dando muitos frutos para o grupo:

Mas o Zé Celso não pensava e não queria ser diretor. Fui eu o responsável (...). A peça de Clifford Odets era uma contestação do capitalismo e cabia como uma luva dentro do panorama político brasileiro da época. Como era um passo decisivo para

¹³¹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato - Cadernos, depoimentos, entrevistas – 1958 - 1974*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 30.

¹³² Entrevista para a pesquisa.

o início profissional do Oficina, fui ao Rio para encontrar um diretor de mão cheia. Convidei o Ziembinski, o Flávio Rangel, que não toparam fazer. Ninguém queria dirigir a gente. Ninguém sabia quem éramos e não queria arriscar. Como ficamos sem uma outra alternativa, virei-me para o Zé Celso e disse: “Puxa, Zé, você vive dissertando e discutindo sobre interpretação, você diz coisas tão certas, com um senso de observação tão acentuado, você é muito intuitivo, então quer saber de uma coisa? Você vai dirigir o espetáculo!” Ele pulou na hora: “Não sou diretor, não sou ator, sou dramaturgo!” E eu fui incisivo: “Você vai nos dirigir e ponto final!” Botei a peça na mão dele, e de cara começamos a fazer exercícios de laboratório. Ele, acuado, impôs uma condição: “Eu topo se o Eugênio Kusnet for meu assistente na direção!” O Kusnet falou que estava bem e o Zé Celso fez sua primeira direção, que foi linda.¹³³

Zé Celso cita ainda mais um nome que foi convidado antes de sua passagem de autor para diretor:

Então escolhemos a primeira peça que devia ser montada pela sociedade, *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets. E convidamos o Adolfo Celi para dirigir. Como ele não aceitou, disseram que eu é que tinha que montar o trabalho porque eu era o mais lido, o mais estudado e tal... Eu enlouqueci! (...) Foi quando convidei o Eugênio Kusnet para me escorar. Sozinho eu não me sentia seguro para montar uma peça.¹³⁴

O desenvolvimento do trabalho caminhou bem e o Oficina decidiu encerrar sua fase amadora. Etty comenta que “resolvemos nos profissionalizar. Falávamos ‘estamos fazendo uma coisa tão boa, a peça está indo tão bem’.”¹³⁵ Para tal, era necessário encontrar um teatro disponível para a estreia. Voltaram para o local onde as primeiras peças haviam sido apresentadas:

¹³³ Op. Cit. (2000, p. 532).

¹³⁴ Op. Cit. (1998, p. 30, 31).

¹³⁵ Entrevista para a pesquisa.

Aquele teatrinho onde conheci a turma, Os Novos Comediantes, tinha falido. Era um galpão bem grande, palco italiano e as poltronas normais, tipo teatrinho, o que vinha de acordo com nossos planos. Fomos falar com os donos do prédio e cada um deu uma entrada para a primeira parte. Estava tudo acertado.¹³⁶

A surpresa do grupo foi grande quando foram com os proprietários até o espaço alugado. Segundo Etty:

Alugaram para nós, mas alugamos como se as poltronas, tudo pertencesse ao pessoal que nos alugou. Na hora que a gente levantou aquele portão de ferro, estava totalmente vazio, não tinha nada, era tudo dos espíritas. Era um galpão vazio. Completamente, não tinha nada. Eu lembro que nem pia tinha. Eles tinham levado tudo.¹³⁷

O grupo começou a se organizar para poder reformar o espaço visando a uma infraestrutura adequada. Os integrantes fizeram um rateio antes da divisão de tarefas, como afirma Etty: “Cada um de nós entrou com quinze paus. Quinze mil cruzeiros. Eu fui para Curitiba ver cadeiras porque eu conhecia gente em Curitiba que tinha fábrica. Consegui uma tramoia lá de cadeiras e conseguimos levantar o teatro.”¹³⁸

Para a construção, o grupo decidiu criar um teatro diferente. Renato se lembra do fim da faculdade e do início do trabalho no novo teatro: “Quando nos formamos na turma de 1960, em 1961 já tínhamos nosso próprio teatro na Rua Jaceguai, o nosso pequeno teatro sanduíche.”¹³⁹ Ele explica que esse teatro:

Foi o nosso primeiro teatro, lá na Rua Jaceguai nº520, foi o Oficina quando estreou. Era o seguinte: tinha uma arena

¹³⁶ Op. Cit. (2004, p. 76).

¹³⁷ Entrevista para a pesquisa.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Op. Cit. (2000, p. 522).

central e duas plateias, uma em frente da outra, então era como se fosse um sanduíche, e a gente representava na salsicha do cachorro quente.¹⁴⁰

Mas de onde teria surgido a ideia do teatro sanduíche? Etty nos ajudou a entender: “Tinha visto um teatro na Inglaterra que tinha plateia de um lado, plateia do outro e no meio era comprido, com os cenários nas paredes. Nós falamos com o Joaquim Guedes, que foi quem fez o teatro.”¹⁴¹

Para a promoção do grupo, o Oficina convidou uma atriz famosa para iniciar simbolicamente a obra. Etty conta que “me lembro que nós convidamos a Cacilda Becker para ser nossa madrinha. Ela veio. A gente fez ela com uma marretinha, pra dar a primeira marretada na parede. Caíram uns tijolos e caiu um São Jorge sem cabeça. Era uma macumba que estava lá.” O teatro espírita que havia sido despejado tentou levar tudo embora, porém parece ter se esquecido de algumas coisas.

Vimos que esta peça *A vida impressa em dólar* demorou para ser liberada pela censura, sendo liberada totalmente retalhada. Etty lembra que a censura também se incomodou com a propaganda feita pelo grupo: “Bolamos um filipeta com a reprodução da nota de um dólar, que a censura quis impedir sob a alegação de que não podíamos brincar com o dinheiro de outros países.”¹⁴² A atriz conta como uma intervenção auxiliou o Oficina nesse embate complicado: “O papel que a gente distribuía era um dólar. Aí já multaram a gente, nós não pudemos estrear aquele dia. Tivemos que falar com a Maria Prestes Maia, que também foi madrinha nossa, e ela que conseguiu liberar o teatro.” Portanto, a esposa do prefeito não só cortou a fita da inauguração do novo teatro, mas agiu em um momento delicado.

O Oficina montou, depois da peça de Odets, uma peça de Boal chamada José, do parto à sepultura. O diretor convidado foi Antônio Abujamra. Os integrantes concordam que foi uma quebra no trabalho do grupo. Etty comenta sobre esse período:

¹⁴⁰ Idem, p. 447.

¹⁴¹ Entrevista para a pesquisa.

¹⁴² Op. Cit. (2004, p. 80).

Decidimos por uma peça do Boal, e convidamos para a direção o Abujamra. Chico e eu que já tínhamos começado a namorar, e durante *A vida impressa em dólar*, nos casamos. O Oficina nos deu cinco dias de lua de mel em Santos. No terceiro dia telefonaram: “pelo amor de Deus, voltem. A peça está indo mal pra cachorro. Nós vamos voltar com *A vida impressa em dólar*.” Voltamos com a lua de mel pelo caminho e fomos fazer *A vida impressa em dólar*.¹⁴³

Em um momento de dificuldades financeiras, Eugênio Kusnet traduziu uma comédia russa de Kataiev, cujo título ficou sendo *Quatro num quarto*. Durante as apresentações da peça, o então casal Fernando Peixoto e Ítala Nandi entraram em contato com o Oficina. Eles moravam no Rio Grande do Sul. Fernando conta como foi a primeira aproximação com integrantes de novos grupos teatrais paulistas: “Vinha seguidamente a São Paulo, onde o amigo certo era Augusto Boal, que conheci em Porto Alegre, fazendo um rápido curso de dramaturgia, em 1958.”¹⁴⁴

Ítala Nandi lembra como foi seu primeiro contato com grupos paulistas: “Nesse primeiro ano de casada, em 1961, chega à capital gaúcha, em excursão nacional, o Teatro de Arena, trazendo 3 espetáculos.”¹⁴⁵ Segundo Ítala, “foi durante essa excursão que Boal convidou Fernando para mudar-se para São Paulo e integrar-se ao Grupo do Arena.”¹⁴⁶

Após esse contato, o casal viajou para São Paulo: “Reencontramos em nossa tardia viagem de núpcias para São Paulo os amigos do Arena e assistimos sua nova montagem que estava em cartaz, *A Mandrágora*, de Maquiavel.”¹⁴⁷ O nome Oficina já era bastante conhecido e o jovem casal tinha curiosidade pelo seu trabalho. Segundo Ítala:

¹⁴³ Entrevista para a pesquisa.

¹⁴⁴ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 112.

¹⁴⁵ NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 51.

¹⁴⁶ Idem, p. 52.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 57.

Faltava-me conhecer o Teatro Oficina do qual todos falavam de forma entusiasmada; esse novo grupo despontava com suas particularidades muito *sui generis*. Fomos ver a peça que estava em cartaz nesse momento: *Todo Anjo é Terrível*, de Ketti Frings, adaptação do romance *Look Homeward, Angel*, de Thomas Wolfe, com direção de José Celso Martinez Corrêa e com atores desconhecidos para mim: Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Célia Helena, Eugênio Kusnet, Miriam Mehler, Henriette Morineau, entre outros.¹⁴⁸

Fernando também recordou a viagem e o contato com os grupos teatrais:

Em dezembro vim a São Paulo por alguns dias. Eu conhecia muita gente de teatro, mas ninguém do Oficina. Fui ver *Quatro num quarto*, de Kataiev. E paguei ingresso! Meu maior contato era o Arena e Boal. Aí aconteceu: Sábato Magaldi me entrevistou para o Estado sobre o movimento do teatro gaúcho. A entrevista saiu publicada em dois dias, pois era imensa. Ao mesmo tempo, Boal me convidou para substituir Guarnieri em *A Mandrágora*, de Maquiavel, que tinha datas marcadas para uma temporada no Rio. José Celso Martinez Corrêa quis saber quem era o misterioso personagem. E mandou Ronaldo Daniel entrar em contato comigo. Nos encontramos no 'Redondo', em frente ao Arena. Ronaldo na época vivia mais no Arena que no Oficina. Pensava, ele e outros, em fundir os dois grupos. Fui ver José Celso. Na sala dos fundos do Oficina. Eu numa cadeira, ele sentado em cima da mesa. Nos olhávamos os dois, tímidos e sem ter ou saber o que dizer. Combinamos que eu voltaria a Porto Alegre e se fosse possível me livrar do trabalho no jornal em duas ou três semanas, viria para o Oficina como ator e assistente de direção em *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo, que seria encenado em fevereiro ou março. Como sempre, José Celso queria recomeçar tudo. O sucesso de *Quatro num quarto* fornecia condições. Precisava

¹⁴⁸ Ibidem, p. 58, 59.

gente nova. Voltei a Porto Alegre. E voltei para São Paulo poucos dias depois, início de 1963.¹⁴⁹

Ítala afirma que foi conquistada pelo Oficina: “Fernando, que já havia sido convidado por Boal para dividir trabalho no Arena, estava sendo convidado também por Zé Celso para juntar-se ao Oficina. Dos dois eu preferia de cara o Oficina.”¹⁵⁰ Mas Fernando parecia mesmo disposto a se juntar ao Arena:

Fernando pensava que em São Paulo iria trabalhar no Teatro de Arena, mas encontrou o grupo em crise econômica, fazendo grandes reformulações internas, e assim, aconselhado pelo próprio Boal, Fernando foi procurar Zé Celso no Oficina, que por sua vez estava em franco crescimento e precisava realmente de alguém como ele.¹⁵¹

A mudança para São Paulo e a integração de Peixoto ao Oficina são explicadas por ele: “Deixei Porto Alegre porque não conseguia mais me sentir distante dos verdadeiros centros de produção do teatro e do cinema.”¹⁵²

Ítala Nandi não entrou no grupo junto com Fernando Peixoto. Seu primeiro emprego em São Paulo foi numa agência de publicidade. Ela conta como entrou para o grupo:

Quase todas as noites, nessa história de esperar o Fernando, eu ficava na bilheteria e via o Zé Celso chegar na hora de fazer contas e fechar o *borderaux* com a bilheteria. Realmente era muito engraçado ver Zé fazendo aquilo. Não tinha nada a ver, até que, sem poder resistir, eu comecei a dar uns palpites e quando o Zé viu que eu sabia transar com números e que, para surpresa dele, era contadora, passou a tarefa imediatamente

¹⁴⁹ Op. Cit. (1980, p. 115).

¹⁵⁰ Op. Cit. (1998, p. 61).

¹⁵¹ Idem, p. 71.

¹⁵² Op. Cit. (1980, p. 106).

para mim. Saí da agência de publicidade e entrei para a secretaria do Oficina.¹⁵³

As tarefas burocráticas, que Ítala carregaria até sair do Oficina, já estavam em suas mãos. Mas ela ainda não estava inserida no grupo como uma atriz. Sua entrada na peça aconteceu por um imprevisto:

Rosamaria Murtinho adoeceu numa quarta-feira. A comédia *Quatro num Quarto* continuava em cartaz, com plateias cheias. Os ingressos para o final de semana já estavam esgotados desde quinta-feira e suspender as apresentações até a volta da atriz, que teria que ficar ausente uns dez dias seria o caos. Assim, começou a busca de uma atriz para substituí-la (...). Zé Celso chegou arrastando os pés pelo corredor e foi direto ao telefone; ligou para Boal, pediu dicas sobre uma possível atriz que pudesse substituir Rosamaria. No meio do papo com Boal, vi que Zé começou a me olhar com um jeito estranho, desligou o telefone, me pegou pela mão e me carregou até o palco, ou melhor, até a arena onde estava o cenário da peça russa. Com o texto na mão, fez um teste comigo. Eu praticamente já sabia a peça de cor de tanto assisti-la. Conclusão: substituí Rosamaria, que a partir daí nunca mais retornou ao papel.¹⁵⁴

Fernando nos lembra ainda que o diretor do espetáculo havia participado do TBC: “Para dirigir *Quatro num quarto* foi contratado um encenador belga que vinha do TBC (...), Maurice Vaneau. Sua contribuição foi valiosa.”¹⁵⁵ Para Renato, a forma do trabalho de Maurice era extremamente diferente, pois ele passava para o ator o personagem pronto. Em um momento, isso fez com que ele se sentisse desconfortável e desiludido:

Eu ficava pensando que nunca ia conseguir fazer nada tão bem, nunca conseguiria fazer o papel como ele. Um dia eu cheguei à conclusão de que não era ator, era tudo um equívoco. Arrumei minha mala e fugi. A minha empregada

¹⁵³ Op. Cit. (1998, p. 73).

¹⁵⁴ Idem, p. 75.

¹⁵⁵ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Hucite, 2002, p. 205.

dedou que eu tinha ido para o aeroporto e eles me pegaram dentro do avião. Trouxeram-me na marra.¹⁵⁶

Quando o grupo se preparava para a montagem de *Pequenos Burgueses*, Etty e Chico estavam com um filho pequeno. Mais uma vez, Etty entrou na peça, mesmo não estando no projeto inicial. Ela conta como foi:

Houve a estreia de *Pequenos Burgueses*. Quando eu vi o personagem da mãe eu disse pro Chico que era eu que deveria estar lá. Eles tinham me convidado, mas eu não poderia deixar meu filho. Naquela noite, depois da estreia, eles foram até a televisão, com os doze personagens de *Pequenos Burgueses*, todos vestidos com as roupas de época, e o Zé foi apresentando um por um. Ele, sem querer, pulou a atriz que estava fazendo o papel da mãe. Ela ficou muito magoada e resolveu ir embora. Meia noite eles estavam em minha casa, berrando: “pelo amor de Deus Etty, entra na peça”. Lá fui eu. Entrei na peça e nunca mais saí. Fiz em três décadas.¹⁵⁷

O Oficina tinha seu grupo permanente envolvido em sua administração. Ítala lembra a organização do teatro:

Quando em 30 de agosto de 1963 estreou *Pequenos Burgueses*, a Cia. De Teatro Oficina Ltda. tinha três sócios: Renato Borghi, Ronaldo Daniel e José Celso Martinez Corrêa. Administração: Fernando Peixoto e Ítala Nandi. Um pouco mais tarde, Fernando saiu da administração dando lugar a Etty Fraser e passou a existir uma Direção Artística formada por Zé Celso, Fernando e Renato.¹⁵⁸

Renato, que se manteve no grupo após o resgate, comenta a encenação do Oficina: “A primeira fase é coroada com a experiência realista Stanislavskiana de *Pequenos Burgueses*, espetáculo esse que eu achei

¹⁵⁶ PEIXOTO, Fernando. *Revista Dionysos: Teatro Oficina*. São Paulo: MEC, 1982, p. 273.

¹⁵⁷ Entrevista para a pesquisa.

¹⁵⁸ Op. Cit. (1998, p. 75).

perfeito e completo.”¹⁵⁹ A pesquisa de interpretação baseada em Stanislavski foi, dentro do Oficina, fortemente baseada nos ensinamentos de Eugênio Kusnet. Aliás, ele foi chamado para o grupo exatamente por isso, como diz José Celso:

Na época em que quisemos nos profissionalizar, soubemos que o Eugênio Kusnet tinha trabalhado próximo do Stanislavski e que ele também procurava um método de interpretação. Ele foi convidado para fazer um dos papéis e, na realidade, para vir como uma pessoa que aprofundasse conosco o método a partir da prática que já tinha.¹⁶⁰

A influência de Kusnet foi ressaltada pelos integrantes. Renato afirma que “(...) Eugênio Kusnet era um grande ator e um professor incrível de interpretação. Ele foi a base para a vida e o trabalho da gente. Ele era nosso ator e nosso professor, ele ficava o dia inteiro conosco.”¹⁶¹ Renato continua: “Quando eu não tenho referência, eu me lembro do meu mestre Eugênio Kusnet.”¹⁶² Fernando destaca sua participação:

E, finalmente, elemento essencial deste período, figura básica deste ciclo russo-soviético, estava entre nós, em nosso elenco permanente, um ator russo excepcional, Eugênio kusnet, profundo conhecedor do método de trabalho de Stanislavski, companheiro e mestre de todos os dias de ensaio, colaborador imprescindível e orientador inquieto e instigante de nossas buscas, responsável também pelo curso de interpretação do Oficina (...).¹⁶³

O mesmo ator também comenta o legado de Eugênio: “A lição de Kusnet marcou fundo em José Celso: uma das características mais unanimemente

¹⁵⁹ Idem, p, 524.

¹⁶⁰ Op. Cit. (1998, p. 39).

¹⁶¹ Op. Cit. (2000, p. 489).

¹⁶² Idem, p, 482.

¹⁶³ Op. Cit. (2002, p. 204).

reconhecidas nos espetáculos do Oficina foi sempre a qualidade e a homogeneidade do trabalho dos intérpretes.”¹⁶⁴

Será que Zé Celso e Kusnet entendiam da mesma forma o método e sua aplicação em laboratório? As narrativas nos levam a acreditar que nem sempre eles concordavam nas aplicações. Segundo o próprio Zé Celso:

A minha relação de trabalho com o Kusnet era muito interessante. Eu puxava para uma linha emotiva, de explosão, de improvisação. Gostava muito de laboratório, de criar situações – as mais absurdas, as mais extravagantes – para deixar os atores totalmente doidos e explodir seus clichês, suas caretas até brotar a emoção. O Kusnet tinha uma compreensão muito mais racional do método, como uma coisa manipulável... De uma certa maneira, nós tínhamos abordagens quase opostas, às vezes, até antagônicas. Tanto que quando fazíamos um laboratório no duro a gente dizia para ele que não ia ter ensaio, que era dia de descanso, que ele não precisava vir e tal. Nós trabalhávamos quase escondidos dele.¹⁶⁵

Ítala conta um laboratório a que assistiu, que acabou provocando uma reação de discordância de Kusnet:

Kusnet não gostava muito quando os laboratórios de memória emocional eram levados às últimas consequências; achava isso psicologicamente perigoso. Fazer? Sim, porque realmente alcançam excelentes resultados, mas com cuidado. Kusnet condenava quando Zé Celso ia além dos limites, como aconteceu, por exemplo, no laboratório para o espetáculo que fizemos logo depois: Andorra, de Max Frisch.

Nesta peça, a personagem Barblin, feita por Miriam Mehler, era violentada fora de cena. Isso ficava subentendido quando ela retornava carregada pelos Fardas Negras. O retorno exigia que a intérprete demonstrasse um estado emocional difícil, e Zé Celso achou por bem, para ajudar a atriz, fazer o laboratório do

¹⁶⁴ Op. Cit. (1982, p. 52).

¹⁶⁵ Op. Cit. (1998, p. 40).

que teria acontecido entre os soldados e Barblin. A violência do exercício foi crescendo, crescendo... Célia Helena, que da plateia assistia ao laboratório e que fazia a mãe de Barblin, embarca na emoção, entra no laboratório e investe contra os soldados usando uma espingarda (teatral), quebrando-a em pedaços ao atacar os atores que faziam os Fardas Negras. Lembro-me dos protestos de Kusnet censurando Zé Celso por ter deixado o laboratório chegar a aquele nível de veracidade. Mas Zé queria resultados, não se preocupando muito com os meios que seriam necessários para alcançar sua meta.¹⁶⁶

Ainda outro ponto de confronto foi citado por Zé Celso:

Nosso ponto de choque era a improvisação. Ele não improvisava. Antes de iniciar o ensaio geral, o ensaio corrido, os atores começavam improvisando, criando as circunstâncias anteriores à ação. Cada um devia entrar no seu personagem para chegar em cena já agindo. Ele se inquietava com isso, ficava esperando... não começava. Passava meia hora, uma hora e ficava aquela improvisação enorme em torno dele, e ele irritadíssimo. Mas quando entrávamos no texto da peça para valer, ele vinha com o subtexto e começava. Lá, ele jogava tudo!¹⁶⁷

Dividir o palco com Kusnet era, para Renato, um grande aprendizado e uma grande diversão. Ele conta episódios que ocorreram quando contracenava com Kusnet:

Devido àquele problema de falta de memória, o Kusnet conseguiu me tirar de cena várias vezes e em espetáculos sérios. Em *Andorra*, o cenário e figurinos eram do Flávio Império, e tudo era branco, paredes, vestimentas, focos de luz, tudo alvo como a neve, e ele tinha que entrar em cena – naturalmente todo vestido de branco – e dizer: “Eu quero ser

¹⁶⁶ Op. Cit. (1998, p. 78).

¹⁶⁷ Op. Cit. (1998, p. 40).

breve”, e ele me entrou em cena e disse: “Eu quero ser branco!” Aí, irmão, a peça acabou pra mim. Eu e alguns atores estávamos com uns sacos pretos em cima da cabeça e escondíamos os rostos, mas o corpo nos traía, pois sacolejávamos de tanto rir.¹⁶⁸

Outro episódio, ocorrido na mesma peça, é lembrado por Renato:

Teve uma outra vez, nesta mesma peça, que ele tinha que chegar perto de mim e dizer: “Andri, aqui está o seu remédio”. E me entregava um tubo, que mais parecia um pau, e nós ficávamos brincando com esse tubo (...). Aí o Kusnet chegou e soltou essa joia: “Andri, aqui está o seu pau!” E eu tive que fugir de cena.¹⁶⁹

Ainda um último episódio, que mostra a técnica de Kusnet, mesmo nos momentos mais difíceis:

Ele começou a representar, e o bigode dele, que era postiço, ameaçava se soltar, e ele não sabia se prendia o bigode ou se deixava ele balançando de cima para baixo, de um lado para outro. Foi se criando uma situação muito louca, ele sério e a cara dele muito engraçada, o bigode subindo e descendo enquanto ele falava. Eu tive um descontrole, saí correndo e fui me esconder atrás de um piano, que fazia parte do cenário (...). Inicialmente, coitado, me procurou desesperadamente, e quando descobriu que eu estava atrás do piano, começou a contracenar com o piano e fazendo um monólogo, porque eu estava aos prantos de tanto rir e não tinha forças para falar. Eu perdi o controle, e ele não.¹⁷⁰

Apesar de reconhecer a importância dos laboratórios, Etty confessa que

¹⁶⁸ Op. Cit. (2000, p. 531).

¹⁶⁹ Idem, p, 531.

¹⁷⁰ Idem.

“eu enganava tanto nesses laboratórios. Tudo que eu fazia o Zé Celso achava maravilhoso.”¹⁷¹

Com o golpe de 1964, O Oficina decidiu retirar de cartaz *Pequenos Burgueses*, como medida preventiva. A *Operação Limpeza* foi colocada em prática, e muitos intelectuais foram perseguidos neste momento. Etty conta que “com os militares no poder começaram tempos estranhos. Nossos colegas estavam sendo perseguidos, havia medo por todo lado, as peças eram proibidas, cortadas.”¹⁷² Segundo Ítala, no dia 3 de abril de 1964 o espetáculo foi suspenso. Ela fala sobre aquela noite assustadora:

Não havia segurança para os atores e chegavam notícias alarmantes: Zé Celso, Renato e Fernando estariam numa lista de perseguidos. Amigos nos telefonavam dizendo que o Arena havia sido invadido pela polícia; que ninguém sabia de Boal e Guarnieri. As notícias transmitidas pelo rádio eram as mais contraditórias e não eram divulgadas, naturalmente, nenhuma palavra sobre perseguições a intelectuais.

Naquela noite deixamos o teatro em pequenos grupos. Os camburões estavam em torno do teatro. Os policiais observavam nossos movimentos. Tínhamos que nos reunir em território neutro, nem no teatro, nem em quaisquer dos apartamentos do pessoal do grupo. Acabamos indo para o de Geraldo del Rey e Tânia Carvalho. Primeiro, começou a sessão de cortar cabelos e barbas – afinal fazíamos uma peça russa onde todos os homens usavam cabelos e barbas longas e dizia-se que todo subversivo usava cabelo comprido. Em seguida, definimos as novas ações diante daqueles fatos. Foi sobretudo a insegurança que nos levou a tomar a decisão de que Renato, Fernando e Zé Celso deveriam ficar escondidos. O lugar possível foi o sítio da família de Célia Helena, que ficava entre São Paulo e Rio, a umas três horas de viagem.¹⁷³

¹⁷¹ Entrevista para a pesquisa.

¹⁷² Op. Cit. (2004, p. 111).

¹⁷³ Op. Cit. (1998, p. 91, 92).

Etty também lembra o desespero que tomou conta do grupo. O teatro passou para as mãos das duas mulheres:

O clima era um horror, não havia segurança para os atores e havia indícios de que Zé Celso, Fernando Peixoto e Renato Borghi estavam na lista de perseguidos pelo regime, e eles tiveram que sumir, escondidos em casas de amigos. Ítala Nandi e eu ficamos tomando conta do Oficina.¹⁷⁴

Enquanto os integrantes se escondiam, o futuro do Oficina era incerto, como conta Ítala:

O dinheiro acabando, uma insegurança absoluta, trabalho triplicado. As chaves do teatro e os cheques estavam em minhas mãos. Etty era o braço direito. Amiga e ativa batalhadora, fazia contatos importantes, conseguia o apoio cultural de fábricas de tecidos, madeira etc.¹⁷⁵

Uma contradição aparece no relato das duas atrizes. Como vimos, Ítala afirma que os “três mosqueteiros” ficaram escondidos juntos num sítio do interior de São Paulo. Já Etty afirma que eles se esconderam de forma separada:

Aí teve o estouro da boiada, em 1964. Nós tiramos a peça de cartaz porque ficamos com medo. Não foram eles que retiraram a peça. Os meninos... O Zé foi se esconder na minha casa, no meu apartamento. O Renato foi pra fazenda da Célia Helena, no interior. O Fernando foi para o sul, para a casa de seus pais. E nós ficamos com o teatro na mão da gente. Fomos Chico, Ítala e eu que ficamos tomando conta.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Op. Cit. (2004, p. 100).

¹⁷⁵ Op. Cit. (1998, p. 95).

¹⁷⁶ Entrevista para a pesquisa.

Segundo Etty, a viagem de Fernando Peixoto para o Sul foi feita de ônibus. Na situação em que estavam, Etty e Chico ajudaram como podiam:

Chico e eu íamos levar o Fernando Peixoto para tomar o ônibus para o Sul. Fernando usava barba e sempre carregava algum livro ou revista de esquerda embaixo do braço. Levei um susto quando ele apareceu na minha porta, sem barba, vestido de executivo e carregando a revista Time. Fernando estava disfarçado e achava que tinha sido seguido por um homem que tinha visto na rua, encostado no poste. Fui até lá conferir e o homem estava fazendo palavras cruzadas, tranquilo, esperando o ônibus. Era a paranoia que nos cercava.¹⁷⁷

Algumas semanas se passaram e os três permaneciam ausentes. Ítala conta que “(...) advogados, amigos, jornalistas, todos aconselhavam que continuassem ainda escondidos. O teatro continuava cercado de policiais.”¹⁷⁸ Segundo Peixoto, a partir de então “(...) os militares, fardados ou não, passaram a vigiar as portas de nossos teatros enquanto seus subalternos mutilavam nossos filmes.”¹⁷⁹

Quando a poeira começou a baixar, o grupo se reencontrou como afirma Ítala:

Os telefonemas de ameaças começaram a rarear: os camburões defronte ao teatro começavam a desaparecer, depois de uns vinte dias de cerco. As notícias que colhíamos agora eram mais animadoras: a famosa lista negra de intelectuais procurados estaria temporariamente posta de lado. Poderíamos correr o risco de fazer Renato, Zé e Fernando retornarem.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Op. Cit. (2004, p. 113).

¹⁷⁸ Op. Cit. (1998, p. 95).

¹⁷⁹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 57, 58.

¹⁸⁰ Op. Cit. (1998, p. 96).

Zé Celso lembra o que realmente garantiu a tranquilidade na volta: “No Oficina, corruptos que éramos, pagamos 240.000 cruzeiros e um japona para o escrivão.”¹⁸¹

Uma autoridade política entrou em contato com o Oficina, buscando recolocar a peça em seu caminho. Etty lembra que:

O secretário de cultura, que era do tempo do Ademar, perguntou por que a gente tinha tirado a peça de cartaz. Nós falamos que tínhamos ficado receosos. Ele foi na censura e levou a peça, que ele gostava muito, ele era muito amigo da gente. A censura cortou algumas coisas, como a Internacional socialista, várias coisas foram cortadas, mas nós conseguimos voltar com a peça.¹⁸²

Fernando lembra que “custou, mas uma perua de chapa fria acabou deixando de estacionar em frente ao teatro.”¹⁸³

No ano de 1965, o Oficina levou *Pequenos Burgueses* para o Rio de Janeiro. Como vimos no capítulo anterior, o presidente Castelo Branco assistiu à apresentação. Etty recorda-se do espectador inesperado: “Foi quando Castelo Branco assistiu ao espetáculo. Ele foi numa matinê de quinta, mandou alguém comprar ingresso, e a fila de trás era reservada para os seguranças.”¹⁸⁴

Nessa versão da peça, Ítala fazia o papel de uma viúva simpática com as causas progressistas, enquanto o falecido marido representava as forças conservadoras. Ela conta como foi seu contato com o presidente militar:

Pois bem, quando ele chegou diante de mim, eu com toda desenvoltura e respeito lhe perguntei: “O Senhor Presidente identificou-se com algum personagem da peça?” Ele fez um sorriso irônico como quem havia entendido exatamente o que eu estava querendo dizer com a minha pergunta e respondeu: “Sim... mas não com aquele que a senhorita está pensando” e

¹⁸¹ Op. Cit. (1998, p. 65).

¹⁸² Entrevista para a pesquisa.

¹⁸³ Op. Cit. (1982, p. 63).

¹⁸⁴ Op. Cit. (2004, p. 105).

acrescentou “mas tenha cuidado... para você não se identificar com o seu personagem!” E olhou bem no fundo dos meus olhos, enquanto beijava minha mão. Senti um frio subir pela espinha.¹⁸⁵

O clima de terror instalado pelo novo regime aproximou os responsáveis pelo Oficina, como conta Ítala: “A amizade entre nós cinco era cada dia mais consistente e o golpe sofrido com a perseguição a Zé, Fernando e Renato só fez um bem: nos unir ainda mais.”¹⁸⁶

Público não faltava ao Oficina. Etty observa que “os estudantes eram nosso público alvo e, antes da estreia, vendíamos a lotação completa nas faculdades.”¹⁸⁷

Naquele momento, Zé Celso aproveitou uma bolsa de estudos e rumou para a Europa. Etty nos conta o impacto da viagem: “O Zé Celso foi para a Europa e entrou em contato com Brecht. Quando ele voltou, resolvemos fazer *Os Inimigos*. Nós alugamos o teatro TBC, e o Flávio Império fez os cenários. Nós precisávamos de um palco.”¹⁸⁸

Com a chegada do teatro épico ao Oficina, o grupo entrou numa fase de transição. Porém, Stanislavski não estava sendo retirado da prática de trabalho. Segundo Renato, “não houve choque nenhum, o que houve foi a compreensão correta do fenômeno: você só pode fazer o afastamento do personagem se você dominar o personagem.”¹⁸⁹

Desde o processo de *Pequenos Burgueses*, o trabalho de preparação das peças no Oficina era trabalhoso e amplo. Fernando conta que “desde este tempo os ensaios não se resumem ao trabalho de interpretação nem se limitam ao texto. Cada peça era pacientemente dissecada em todas as suas implicações. Leitura constante, estudos de História, Sociologia, Economia,

¹⁸⁵ Op. Cit. (1998, p. 116).

¹⁸⁶ Idem, p. 105.

¹⁸⁷ Op. Cit. (2004, p. 104).

¹⁸⁸ Entrevista para a pesquisa.

¹⁸⁹ Op. Cit. (2000, p. 521).

sempre acompanharam o Oficina.”¹⁹⁰ Ítala detalha o processo de criação de *Os Inimigos*:

Fernando, como assistente de direção, lia e separava texto sobre Rússia de 1905, onde se passava a ação da peça, para nossa melhor compreensão de *Os Inimigos*. Antes dos ensaios com Zé Celso, Kusnet preparava os atores na pesquisa da lógica do texto e das verdadeiras emoções e comportamentos. Renato havia viajado para a Europa e não participava dessa peça como ator.¹⁹¹

A necessidade um palco tradicional e de uma grande produção, parecida com as peças do TBC, de *Os Inimigos*, é justificada por Fernando Peixoto:

(...) de um modo geral você tem um projeto de teatro político, que discutia as coisas de um ponto de vista histórico e social, e inevitavelmente você precisa de peças com muita gente, porque com peças de três personagens dificilmente você levanta um painel histórico válido.¹⁹²

A peça de Gorki não foi liberada rapidamente, o que faz com que novamente uma autoridade política interferisse no embate, como lembra Ítala:

A censura não nos deixava em paz. Assistiu a mil ensaios de *Os Inimigos* e a toda hora criava um empecilho para nossa estreia. Foi preciso Fernando apelar pessoalmente ao presidente Castelo Branco, que assistira à montagem de *Pequenos Burgueses* no Rio, e gostava imensamente do nosso trabalho. Por sua interferência direta, finalmente a peça estreia em janeiro de 1966.¹⁹³

¹⁹⁰ Op. Cit. (1982, p. 55).

¹⁹¹ Op. Cit. (1998, p. 113).

¹⁹² PEIXOTO, Fernando. Teatro em Movimento. São Paulo: Hucite, 1988, p. 64.

¹⁹³ Op. Cit. (1998, p. 115).

Diferentemente de *Pequenos Burgueses*, *Os Inimigos* não teve uma receptividade tão grande junto à crítica e ao público. Os integrantes começavam a sentir que precisavam buscar algo novo para não ficarem abatidos e anacrônicos. Fernando não participou como ator do espetáculo. Era sua vez de viajar pelo velho continente: “Quando fui para a Europa pela primeira vez em 1966, enquanto o Oficina fazia *Os inimigos*, de Gorki, estava decidido a parar com o teatro.”¹⁹⁴

Porém, o que Fernando teve que interromper foi a sua viagem, pois o edifício do Oficina pegou fogo e foi consumido. Etty conta como soube da notícia:

Na manhã do dia 31 de maio de 1966, antes das nove horas, o telefone lá de casa tocou e era o frentista do posto de gasolina em frente ao Oficina, avisando que as chamas estavam destruindo tudo. Chico e eu saímos às pressas e quando chegamos lá, não havia mais nada a fazer.¹⁹⁵

Ítala também foi avisada pela manhã:

Mais ou menos às dez horas da manhã de 31 de maio de 1966, fui acordada em meu apartamento por Giba, nosso contrarregista, com a notícia de que o Oficina estava em chamas.

Não conseguia acreditar. Só quando vi a fumaça, os bombeiros, a quadra da rua Jaceguai interditada, então acreditei que o incêndio era real! O Teatro Oficina estava em chamas. O teto já havia caído. De pé, só a parede de tijolos da frente, onde ficava a bilheteria.

No meio das pessoas encontrei Renato. Estávamos perplexos. Sentamos na calçada defronte ao prédio, olhando a fumaceira. Um cheiro enjoativo de cinzas; nós dois chorando e a água dos bombeiros rolando sem parar sob nossos pés. Etty e todos nós estávamos ali abestados e comovidos (...). Nossas cabeças

¹⁹⁴ Op. Cit. (1980, p. 114).

¹⁹⁵ Op. Cit. (2004, p. 121).

também estavam se incendiando. Como num juízo final, a vida passada rapidamente, recapitulando tudo até aquele momento. Seria o fim do Oficina? O nosso fim?¹⁹⁶

As angústias já eram grandes antes do incêndio, mas aumentaram após ele, como afirma José Celso: “O Oficina queimou. Com o fogo foi tudo aquilo. O golpe e a resistência primeira ao golpe. Vinha vindo outra coisa... Ninguém sabia...”¹⁹⁷ Etty concorda: “Era o fim do Oficina, pelo menos aquele que até então tinha existido.”¹⁹⁸

Fernando comenta o acidente e como o grupo se organizou para que o Oficina não acabasse:

O teatro é destruído totalmente. Um imenso extintor de incêndio ficou no meio da arena, não tendo funcionado. E 1966 é o início de anos dedicados à reconstrução do teatro. Um esforço imenso, com a participação de toda a classe teatral, autoridades e amigos. No Teatro Cacilda Becker, o Oficina organiza, em sistema de repertório, um festival retrospectivo: *A vida impressa em dólar, Pequenos Burgueses e Andorra*. Em seguida, no Rio, *Pequenos Burgueses, Andorra e Quatro num quarto*. O êxito permite uma parada para respirar e repensar tudo.¹⁹⁹

Assim como Fernando, Etty destaca a temporada das retrospectivas:

Cacilda nos emprestou o teatro, lá na Brigadeiro, com as três peças: *A vida impressa em dólar*, os *Pequenos Burgueses* e *Andorra*. Então, quem comprava tinha direito de ver as três peças. Foi um sucesso louco. Começamos a ir pro Rio de Janeiro, para Belo Horizonte, viajar para poder pagar os empregados, para mantê-los, pois nós não tínhamos seguro,

¹⁹⁶ Op. Cit. (1998, p. 119).

¹⁹⁷ Op. Cit. (1998, p. 78).

¹⁹⁸ Op. Cit. (2004, p. 122).

¹⁹⁹ Op. Cit. (2002, p. 194).

fazia um mês que estava sem seguro. Fomos pra Porto Alegre, depois para um festival no Uruguai.²⁰⁰

Passando por todas essas transformações, o Oficina também renova sua estrutura burocrática. Segundo Peixoto, “com o incêndio, aproveitando o fogo, trocamos a razão social: agora ‘Sociedade Civil Cultural Teatro Oficina’.

Sócios: José Celso, Renato, Etty Fraser, Ítala Nandi e eu. Vida nova até em burocracia...”²⁰¹

Refletindo sobre o grupo daquele momento, Ítala lembra, de modo muito interessante, as funções de alguns dos dirigentes:

Dentro do grupo, entre nós, eu certamente não era a intelectual, óbvio. Esse papel era do Fernando. Renato, com o seu jeito forte de ser, era na verdade o comandante deste barco, e Zé, o timoneiro enlouquecido que atirava para todos os lados e só não batia nas rochas porque nós estávamos sempre atentos, sabendo que ele bem que poderia até querer estourar o navio a fim de conquistar suas utopias.²⁰²

O Oficina já tinha dois contatos com o presidente Castelo Branco. O primeiro havia sido na apresentação de Pequenos Burgueses no Rio em 1965 e o segundo foi o contato de Fernando, tentando a liberação de Os Inimigos. O terceiro contato com o presidente foi feito por Zé Celso: “Um pouco mais tarde, quando o teatro queimou, eu me lembro que fui falar com ele, com o Castello – imagina só! - para conseguir uma verba para nós.”²⁰³

A necessidade de renovação de suas posições artísticas fez com que o Oficina procurasse um texto diferente para sua estreia. O primeiro integrante a se apaixonar por Oswald de Andrade foi Renato: “Oswald de Andrade que eu estava descobrindo, que tinha pensamento muito voraz, antropofágico, que

²⁰⁰ Entrevista para a pesquisa.

²⁰¹ Op. Cit. (1982, p. 73).

²⁰² Op. Cit. (1998, p. 170).

²⁰³ Op. Cit. (1998, p. 301).

engolia o Brasil e o vomitava no palco, um negócio violento, brasileiro, mal educado, e eu amei isso.”²⁰⁴

O contato com a peça fez com que Renato sentisse que tinha em mãos algo precioso e que poderia se transformar num grande sucesso de bilheteria: “Aí *O rei da vela*, que eu encontrei numa estante, toda carcomida de traça, e eu fiquei louco com a peça, e li pro Zé e o Zé achou interessante (...). Fernando Peixoto e Ítala Nandi me ajudaram a fazer uma campanha para inaugurar o Oficina com *O rei da vela*.”²⁰⁵

Uma das administradoras, Etty Fraser, não gostou nem um pouco da peça na primeira leitura: “O Renato trouxe a peça para ler pra gente. Eu achei um horror. Falei ‘essa peça... não sei...’. O Zé falou: ‘não fala antes de ver o que vou fazer com a peça’. Realmente, ficou deslumbrante.”²⁰⁶

Com a estreia da peça, o Oficina surpreende a todos. Zé Celso conta como foi a reação:

O público reage até não reagindo. Temos sessões silenciosas, trágicas. O público parece não entender nada. Ou então se revolta. Ou será apático, ou não acha nada, sei lá. A plateia, muitas vezes lotada, sai sem nenhuma reação. Outras vezes, entretanto, o espetáculo recebe uma adesão total e histérica: um lado da plateia se manifesta a favor, o outro contra. Tem os que se retiram da sala em protesto. Alguns saem silenciosamente; outros se manifestam em voz alta.²⁰⁷

A situação de confronto estava estabelecida e o grupo sabia disso, como conta Fernando:

A temporada em São Paulo seria tumultuada. Críticos espantados, público entre o fascínio e o ódio. Em algumas sessões, havia gente que levantava e agredia os atores

²⁰⁴ Op. Cit. (2000, p. 492).

²⁰⁵ PINHEIRO, Suely; Alves, Jair. *Um ator e seu duplo: entrevista com Renato Borghi*.

²⁰⁶ Entrevista para a pesquisa.

²⁰⁷ Op. Cit. (1998, p. 112).

(verbalmente) ou ao próprio Oswald (um espectador aos gritos desafiou-o a comparecer ao DOPS). Ameaças quase diárias. Público sendo revistado na entrada, um precário sistema de segurança armado nos bastidores. Ameaças de depredação do teatro; tínhamos um plano (devidamente ensaiado) para escapar pelos fundos, se a resistência fosse inútil.²⁰⁸

A preocupação era correta. As pressões aumentariam até eclodir, pouco tempo depois, nos ataques do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) a integrantes da peça *Roda Viva*. Ítala lembra que *O Rei da Vela* marcou o “reinício dos telefonemas de ameaças, da ala reacionária.”²⁰⁹

O Oficina produziu na época um documento no qual os espectadores podiam dar sua opinião sobre o espetáculo. As opiniões são muitas e diferentes. Encontramos opiniões que definiram a apresentação como “palhaçada” e “horroroso”, esta última cunhada por uma operária. Vamos destacar as opiniões de dois artistas. Primeiro, o músico Caetano Veloso: “*O Rei da Vela* montado pelo Oficina é a coisa mais importante que eu vi no Brasil. Eu saí do teatro comovido (vi na estreia) e até hoje não tenho falado noutra coisa. Atualmente eu componho depois de ter visto *O Rei da Vela*.”²¹⁰ A segunda opinião é do cineasta Gustavo Dahl: “*O Rei da Vela* é o fim do folclore e dos bons sentimentos. Pela primeira vez o teatro brasileiro vê a realidade como ela é: cafageste, tropical, cruel, absurda e ridícula.”

A participação de um frei na encenação de *O Rei da Vela* é quase que esquecida. Ítala nos lembra da participação do religioso:

Zé Celso havia escolhido, para assistente de direção dessa peça, um rapaz magrinho, de óculos grandes, elétrico, inteligente, culto do Brasil e do mundo, que trabalhava numa livraria na Rua São Luís e possuía enorme coragem (para mim ele só tinha um defeito – era frade: Frei Beto. Tornou-se

²⁰⁸ Op. Cit. (1982, p. 74).

²⁰⁹ Op. Cit. (1998, p. 159).

²¹⁰ As opiniões do público aqui expostas foram colhidas no Arquivo Edgard Leurenroth, na pasta referente ao *Rei da Vela* (nº100).

cúmplice, conosco, numa entrega de corpo e alma àquele transbordamento de rebeldia que viria a ser *O rei da vela*.²¹¹

Nas apresentações do ano de 1967, vimos que a censura à peça não foi grande. Fernando comenta sobre o contato com o órgão censor:

A censura aguentou em inesperado e surpreendente silêncio. Às vezes telefonavam dizendo que as denúncias, inclusive de militares, aumentavam. E que a pressão de Brasília crescia. Mas nos recomendavam certa moderação para que tudo continuasse na santa paz.²¹²

Logo no começo da temporada da peça, Ítala viajou para a Europa, também com bolsa de estudo. O Oficina aceitaria o convite para representar o Brasil em dois festivais, um na Itália e outro na França.

A participação no festival de Florença foi complicada. O público era formado pela “alta sociedade”. A tradução simultânea acabou ficando atrasada. Além de outras questões. O público não gostou nem um pouco do que viu. Mas o convite para a apresentação de *O Rei da Vela* não faria sentido. E na verdade, esse convite não existiu, como conta Etty:

Tinha um convite para *Firenze*, feito para os *Pequenos Burgueses*. Era um teatro da sociedade. E *O rei da vela*... eles não entenderam nada. Uma atriz resolveu traduzir os palavrões que ela falava para o italiano. Nunca se tinha falado aqueles palavrões naquele teatro. As críticas foram péssimas.²¹³

O Convite era para *Pequenos Burgueses*, cuja proposta cênica já não serviria mais para o Oficina.

²¹¹ Op. Cit. (1998, p. 150).

²¹² Op. Cit. (1982, p. 74, 75).

²¹³ Entrevista para a pesquisa.

Ainda na Itália, Ítala lembra de uma passagem que ocorreu quando passeava com Renato e Zé Celso:

Eu já aderira à moda inglesa da minissaia e não tirava do corpo as genuínas Mary Quant que comprei em Londres. Em Fiesole, entramos numa igreja e, dali a pouco, apareceu um padre que começou a gritar comigo. Apontando para minha roupa, ele me expulsou berrando: “*Vade retro, satanás!*” A igreja estava cheia de gente. Foi um escândalo. Mas eu, muito desafiada, resolvi reagir à agressão: brincando, comecei a seduzi-lo, chamando atenção para minha minissaia, em vez de entrar no seu clima agressivo. Foi hilário. O padre me seguiu pela rua a fora, andando centenas de metros. Ele estava verdadeiramente fascinado por Satanás, as minhas pernas. Zé e Renato se dobravam de rir.²¹⁴

Já em Nancy, a peça foi muito bem recebida. Conta Etty que para a apresentação foi convidado um público especial:

Fomos pra Nancy e lá estourou. Ganhamos de prêmio o direito de representar um dia em Paris. Nós fomos convidar o pessoal das favelas portuguesas e eles não falavam português conosco. A gente falava e eles respondiam em francês, porque eles tinham medo da polícia do Salazar, estavam todos fugidos.²¹⁵

Os críticos acharam o trabalho de grande valor e decidiram arranjar uma apresentação da peça em Paris. Ítala, que já estava em Paris desde o começo de temporada da peça no Brasil, participou do começo das agitações que ocorreram na França no ano de 1968:

Naquele momento era muito delicada a situação dos estrangeiros em Paris. Se fôssemos pegos na frente de batalha ou em qualquer

²¹⁴ Op. Cit. (1998, p. 186).

²¹⁵ Entrevista para a pesquisa.

atividade suspeita, pela lei francesa seríamos automaticamente expatriados. A verdade é que representantes de todos os movimentos de libertação do mundo estavam em Paris naquele momento. Mais especificamente no *Quartier Latin*. Eu colaborava no apoio aos feridos, comunicação e segurança.²¹⁶

Com o grupo reunido em Paris, a participação nos confrontos acabou acontecendo para alguns de uma forma nada agradável, como conta Ítala:

Uma semana antes do espetáculo no Teatro d'Aubervilliers, estávamos na varandinha de meu quarto no hotel Saint Séverin, quando Zé, Renato e eu vimos que um grupo subia a rua filmando em direção aos CRS policiais que estavam enfileirados bem na esquina, à direita do hotel. Ficamos impressionados com a audácia e a coragem daquele pessoal. Quando estavam já bem próximos, vimos que era Jean-Luc Godard, ele mesmo, quem segurava a câmera. Os policiais, quando perceberam que o grupo não se detinha, avançaram caindo de cassetete sobre o pessoal. Eu, impulsiva como sempre, dei alarme; Renato e Zé fizeram coro. Virou uma algazarra, principalmente quando um homem que estava na rua, de frente para nós, começou a gritar comigo e eu revidei as ofensas. No meio daquela gritaria toda, enquanto carregavam Godard para o camburão, e os seus famosos óculos escuros ficavam estatelados no asfalto, vejo um *flic* (policial) fazer a mira e jogar uma bomba em nossa direção.

Na hora, nem percebemos o que estava acontecendo. A bomba passou zunindo bem sobre nossas cabeças, quebrando o vidro atrás de nós e explodindo dentro do quarto. Não era uma bomba de gás lacrimogêneo. O cheiro era desconhecido, mas também horrível e sufocante. A fumaceira nos cegava. Zé Celso berrava mais do que todos. Renato eu alcançamos a porta e puxamos Zé Celso para fora do quarto, meio desmaiado. Sobre sua cabeça havia uma coisa vermelha como uma gosma. Levamos Zé até o banheiro do outro quarto, ligamos o chuveiro e, enquanto a água caía, ele sentia as dores se acalmarem. Foi um momento horrível. No hotel, todos nos acudiram. Ficamos sabendo que havíamos sido atingidos por uma bomba de cera, a mesma usada pelos

²¹⁶ Op. Cit. (1998, p. 183).

americanos no Vietnã. Os jornais negavam que ela estivesse sendo usada pela polícia francesa contra os estudantes (...).

Durmo exausta. Mas acordo não sei quanto tempo depois com uma total impossibilidade de respirar. Eu não conseguia abrir os olhos, que lacrimejavam sem parar; a dor era horrível. Fiquei apavorada. Dali a pouco Renato me telefona: estava mal, sentindo as mesmas coisas, e me diz que Zé estava péssimo.²¹⁷

Mesmo feridos e com os olhos ainda embaçados, o grupo apresentou-se. Na volta para o hotel, uma surpresa, como conta Etty: “Quando nós estávamos voltando da apresentação, ficamos sabendo que havia estourado a revolução. Os carros estavam sendo queimados. Nós tínhamos que descer do ônibus e atravessar a pé pelas pontes.”²¹⁸

No hotel, Etty conversou com a proprietária, dizendo sentir saudades do filho e do marido. Ganhou uma dica que a ajudaria muito:

“Quando cheguei ao hotel, fui comentar com a dona que eu tinha passagem para o outro dia. Ela me aconselhou a ir direto pro aeroporto, pois em muito pouco tempo tudo estaria parado. Falei com o Renato e Abraão Farc e eles disseram que iriam atravessar comigo pra que eu pegasse um táxi e fosse pegar o avião do dia seguinte. No meio do tumulto, fogo, atravessamos... Entrei no carro e o motorista falou que eu fazia muito bem de ir naquele dia. Quando cheguei, o aeroporto estava vazio. Fui falar com uma moça, um pouco desesperada. Ela me aconselhou a alugar um banheiro, tomar um banho e dormir lá. Foi maravilhoso, porque não tinha mais dinheiro pra hotel, pra nada. No dia seguinte, eu saí às sete horas de manhã e voltei para o Brasil. Fiquei um mês esperando eles voltarem e ficamos três meses esperando o cenário e os figurinos, tudo voltar.”²¹⁹

Enquanto os outros voltavam, Ítala esperava que as coisas se normalizassem pra regularizar sua situação:

²¹⁷ Idem, p. 189.

²¹⁸ Entrevista para a pesquisa.

²¹⁹ Idem.

Todo o elenco de *O rei da vela* retornou ao Brasil através de Luxemburgo, uma vez que os aeroportos franceses estavam parados. Minha situação era mais delicada, tinha que esperar o fim da greve para pegar a passagem de volta. Como os bancos estavam fechados, nossa mesada ficou presa. Todos nós, bolsistas estrangeiros, estávamos vivendo uma situação de calamidade. Fiquei com todo o dinheiro de Zé, Renato, Etty e Fernando.²²⁰

Voltando ao Brasil, Ítala encontra os amigos e o país diferentes:

Já no aeroporto de Viracopos, senti a tensão geral. Notei todos preocupados, nervosos, Etty, Zé, Renato, todos. As bagagens eram revistadas minuciosamente, e no aeroporto só dava polícia (...). Nesse quase um ano que eu fiquei fora, o Brasil havia mudado bastante: para pior. Notei que a perseguição contínua estava deixando as pessoas paranoicas. Os olhos sempre grandes, assustados.²²¹

A contratação de Zé Celso para a encenação de *Roda Viva* transformaria o Oficina, mas não se constitui numa encenação do grupo. O site oficial da Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona traz um espaço de curriculum. Entre as encenações do grupo realizadas em 1968, está *Roda Viva*. Os outros integrantes não concordam com essa visão. Para Fernando:

1968 seria um ano agitado. Em muitos níveis. O Oficina foi para o Rio com *O Rei da Vela* e José Celso realizou sua única encenação fora do grupo: *Roda Viva* de Chico Buarque de Holanda, produzido por Orlando Miranda no Teatro Princesa Isabel. Até hoje muita gente atribui *Roda Viva* ao Oficina. Aliás o próprio Oficina hoje reivindica este espetáculo, o que não tem sentido. O Oficina se confunde bastante com José Celso, mas talvez não a este ponto.

²²⁰ Op. Cit. (1998, p. 192).

²²¹ Idem, p. 194.

Na verdade, *Roda Viva* não teria sido, naquele momento, produzido dentro do Oficina.²²²

Renato também concorda: “Não era do Oficina, era uma produção do Chico e do Orlando Miranda e foi uma das únicas direções que o Zé Celso fez fora do Oficina.”²²³ Etty acredita que, além de não pertencer ao Oficina, a peça marcaria o início da crise: “Quando Zé Celso foi fazer *Roda Viva*, começou a debandada do oficina. O grupo que eu ajudara a fundar, tinha mudado completamente.”²²⁴

Etty começaria a se afastar do Oficina, afastamento que não teria volta. Renato comenta que a primeira integrante de peso a sair foi ela: “Foi a Etty. Ela saiu em 1968, foi a primeira a sair, pois sentiu que *O rei da vela* a tinha violentado um pouco demais.”²²⁵ A justificativa da saída não é verdadeira. A atriz afirma que sentiu que com o novo grupo não conseguiria trabalhar e dividir o espaço do Oficina:

Na volta, o Zé passou pelo Rio de Janeiro e aí já começaram as mudanças. Ele passou pelo Rio e pegou esse grupo pra fazer *Galileu Galilei*. Eu já estava muito cansada, viagens, o incêndio, a reconstrução... E quando eu senti aquilo, disse pro meu marido: “vamos embora”. Eu cheguei para eles e disse que queria um ano de férias. “Você não vai voltar”, Renato começou a chorar. Eu disse que voltaria sim.²²⁶

Em fins de 1968, a repressão só aumentava. Com o Ato Institucional Nº5, a ditadura fechava o cerco e perseguia os opositores. Para Renato a,“(…) revolução de 1964 e que feriu a trajetória de todos nós, e o teatro reagiu e respondeu procurando falar através de metáforas ou então quando se falava de

²²² Op. Cit. (1982, p. 75).

²²³ PINHEIRO, Suely; Alves, Jair. *Um ator e seu duplo: entrevista com Renato Borghi*.

²²⁴ Op. Cit. (2004, p. 131).

²²⁵ Op. Cit. (2000, p. 512).

²²⁶ Entrevista para a pesquisa.

maneira direta, era perseguido e sendo intimado a depor no DOPS. Aí, em 1968, o fechamento total, o AI-5 e o SNI estrangulando as artes.”²²⁷

A descoberta do coro por José Celso e o interesse por um teatro sensorial transformariam para sempre o Oficina. Enquanto isso, outra parte do grupo se preocupava com a repressão, como conta Fernando: “Na verdade, Renato Borghi e eu, mais que José Celso, começamos a insistir na necessidade de uma reflexão mais consequente sobre a complexidade das relações entre o trabalho intelectual e a repressão.”²²⁸

Fernando acreditava que *Galileu* seria um espetáculo racional, mas foi surpreendido por Zé Celso:

O trabalho de José Celso foi extremamente consciente, metódico e, contra seu ímpeto, até amadurecido. Mas ele acabou privilegiando, enquanto encaminhamento de linguagem, e naturalmente enquanto posicionamento, a cena do Carnaval, instante certamente decisivo do texto de Brecht, mas que na versão do Oficina recebeu um tratamento cênico inesperado e, em relação ao resto do espetáculo, contraditório.²²⁹

Ele continua:

José Celso iniciava um tipo de pesquisa de linguagem cênica que, durante os espetáculos, ganhava vulto e consequência. O “carnaval” foi sempre sua cena preferida no espetáculo. O racionalismo de Brecht não penetrava esta sequência do espetáculo. Era expulso. E nela, a procura de um envolvimento entre intérpretes e público era a busca constante, sempre renovada e rediscutida internamente. Neste processo, as divergências apareciam.²³⁰

²²⁷ Op. Cit. (2000, p. 432, 433).

²²⁸ Op. Cit. (1982, p. 80).

²²⁹ Idem, p. 81.

²³⁰ Op. Cit. (1980, p. 131).

Foi acentuada uma divisão interna do elenco. Os atores antigos começavam a ficar incomodados com o que acontecia. Renato lembra que a situação era complicada:

Quando a gente escolhe, por causa do *AI-5*, o *Galileu Galilei*, do Brecht, ele traz esse coro para fazer a cena do carnaval, que é a cena do povo. Esse povo comemorando as descobertas do Galileu. (...) o Zé já estava caminhando para outra coisa, ele fez um carnaval candomblaico. O que aconteceu também foi que ele teve uma descoberta, ele ficou fascinado por essa descoberta, então ele vai dando força pro carnaval e aumentando (...). Esse coro vai crescendo, até o ponto que ele tinha exatamente 20 minutos, teve um dia que ele durou uma hora e 10 minutos. Começou a ter invasão de plateia, começou a sacudir plateia, começou a ter pessoas chamadas pro palco, todo mundo sambando no palco. Então, eu fazia a primeira parte, vinha o carnaval, quando eu voltava pra fazer a segunda, ninguém lembrava que peça que estava fazendo, porque o carnaval tinha virado outra coisa. Foi onde começou um princípio de dissidência com o Zé.²³¹

A cena era a principal responsável pelas discussões, como afirma Fernando: “As apresentações se sucedem e a cena do Carnaval, criando problemas internos, cada dia ganha mais espaço dentro do espetáculo: José Celso não cessa de ensaiar e propor novos avanços.”²³²

O elenco definitivamente ficou rachado. Dividido em dois grupos, como mostra Fernando: “No palco há uma diferença de gerações e concepções que se acentua e se prolonga nos bastidores, gerando uma guerra surda feita de olhares e risos não disfarçados. O elenco está dividido num infantil arremedo de luta de classes.”²³³ Ítala concorda: “nas reuniões de produção e nos próprios ensaios de *Galileu Galilei*, de Brecht, nosso próximo espetáculo, começaram a aparecer divergências internas além do normal.”²³⁴

²³¹ PINHEIRO, Suely; Alves, Jair. *Um ator e seu duplo: entrevista com Renato Borghi*.

²³² Op. Cit. (1982, p. 82).

²³³ Idem, p. 82.

²³⁴ Op. Cit. (1998, p. 199).

Ítala não se sentia à vontade com algumas situações, que acabaram provocando confrontos, como ela lembra:

Durante os ensaios de Galileu, acontece o meu primeiro desentendimento grave com Zé Celso, e diante de todos. O despotismo dele e a irracionalidade já despontavam com fervor, e, pela primeira vez, tivemos um bate-boca rápido, mas concreto (...).

Discordava também da luta de classes que ele acirrava dentro do elenco, colocando uns contra os outros – os “representativos”, que seríamos nós, os atores com nome, e o “coro” formado pelos novos, que estreavam no grupo e que passavam a ser privilegiados por Zé Celso.”²³⁵

Renato lembra de uma curiosa história, que mostra a influência de tendências místicas dentro do Oficina daquele tempo:

Aconteceu em 1968. Estávamos representando *Galileu Galilei*, uma peça super-racional do Brecht, e no momento da cena de paramentação – eu fazia o Urbano VIII – dentro de um momento sério, pomposo, repentinamente eu comecei a rir, rir, rir e não conseguia parar, não havia qualquer motivo. Comecei a sentir arrepios, calafrios, perdi a consciência da cena, saí do palco e desmaiei. Acordei quatro horas depois, sem me lembrar de nada, num centro espírita, tomando porrada de uma mãe de santo, que se utilizava de uma espada de São Jorge. Sabe qual foi a explicação para o fenômeno? Disseram que nessas quatro horas que eu permaneci sem sentido, eu estava em transe, dando passagem para um índio caboclo e crianças...”²³⁶

A situação interna refletia a pressão sofrida pelo grupo. Para Fernando: “Certamente esta confusão toda teve sua origem no estado repressivo e

²³⁵ Idem, p. 202, 203.

²³⁶ Op. Cit. (2000, p. 473).

sufocante da sociedade brasileira.”²³⁷ Ítala conta que as ameaças só aumentavam:

O clima, durante o período de ensaio, era muito difícil, com permanentes telefonemas de ameaças de bombas; todos preocupados com a segurança de todos. Um minuto de atraso de qualquer um de nós, e já ficávamos inquietos, imaginando o pior, e prontos para telefonar aos advogados.²³⁸

Os telefonemas são lembrados também por Fernando: “Frequentemente, o telefone tocava com ameaça de bombas e invasão. Fiz alguns ensaios com um revólver no bolso. 68 foi um ano de lutas contra a crescente arbitrariedade da censura, que cometia disparates e desatinos sem a menor justificativa.”²³⁹

A tensão interna só aumentava. Para Ítala, a escolha da próxima peça foi fundamental para a manutenção do grupo naquele momento. *Na selva das cidades* apresentava um grande embate:

Se não tivéssemos encontrado esse texto e usado em momento oportuno, o grupo teria fatalmente se desfeito antes. É que a peça discutia a situação metafísica que se instalara dentro do próprio grupo – o niilismo de um lado e, do outro, a consciência da necessidade de lutar.²⁴⁰

Durante os ensaios, o confronto diminuiu, mas o caminho do Oficina parecia ter chegado ao fim. Segundo Zé Celso, a peça “é o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir dez anos de ‘Oficina’, que ameaça se transformar em instituição.”²⁴¹

²³⁷ Op. Cit. (1982, p. 82).

²³⁸ Op. Cit. (1998, p. 196).

²³⁹ Op. Cit. (1982, p. 79).

²⁴⁰ Op. Cit. (1998, p. 217).

²⁴¹ Op. Cit. (1998, p. 142).

Renato também afirma que continuar seria difícil:

Essa peça foi o sintoma de que a nossa selva já estava adoecendo, e como resultado foi o último fruto do grupo, um belo fruto sem dúvida, mas de uma árvore que já estava morrendo (...). Eu escolhi fazer essa peça a partir do clima de caos que eu estava sentindo, um clima de desmembramento, desentendimento, impossibilidades, de lutas e carnificina que estava havendo entre mim e o Zé Celso. E o que acontecia na peça, entre dos personagens, era exatamente o que estava havendo na vida real entre o Zé Celso e eu. Nossa relação era mais de morte do que de vida, estava chegando ao fim.²⁴²

Fernando comenta acerca da situação no período:

Mas dentro do processo de trabalho, uma série de divergências se acentuaram. Um estado de crise interna crescia abertamente. Éramos quatro dirigentes do Oficina na época (José Celso, Renato Borghi, Ítala Nandi e eu). Estávamos divididos, assim como também o elenco estava irremediavelmente dividido. Durante o período de preparação do espetáculo, as divergências foram positivas porque provocaram discussões vivas. Que José Celso soube aproveitar para introduzir com inteligência e sensibilidade no próprio significado do espetáculo. Durante as representações, entretanto, o nível quantitativo de problemas internos atingiu, sobretudo nos últimos espetáculos realizados em Curitiba, um grau de saturação insuportável. Pressionados pelo estrangulamento político, visando os mesmos objetivos, as formas de encaminhar o processo de trabalho eram diversas e, em certos casos, conflitantes.²⁴³

Um dos incidentes graves ocorridos em Curitiba é contado por Ítala Nandi:

²⁴² Op. Cit. (2000, p. 544).

²⁴³ Op. Cit. (1980, p. 131, 132).

A “violência” que existia no país infiltrara-se até em nosso palco. Os atores perdiam a noção do que faziam: Samuka e Flávio Santiago viravam bichos a cada espetáculo. Havia uma cena em que eu era currada e eles me seguravam pelos pés, e me rodavam. Numa sessão de domingo à tarde, fui jogada na terceira fila da plateia. Os espectadores assustados, sem entender nada, me ajudaram a voltar para o palco, com a roupa toda rasgada, e sangrando nas costas por causa de um arranhão enorme, que deixou cicatriz até hoje. Eu estava tão transtornada e indefesa que não sabia o que fazer. Ao sair de cena, falo com Zé Celso – ele não me ouve. Estava cego e surdo e achava que aquilo era natural e que eu era uma fresca. Eu estava diante de um estranho inimigo (...). E eu só desejava que aquela peça acabasse. Eu queria fugir dali, do Oficina, de todos. Eu sabia que tão cedo não faria mais teatro. E foi o que aconteceu.²⁴⁴

A organização do espetáculo estava diferente. Fernando ressalta que o programa da peça foi totalmente diferente do que já se tinha feito no grupo:

Nos programas anteriores, desde os primeiros, que continham artigos de Luiz Roberto Salinas Fortes, José Celso ou mesmo Boal, passando pelos que editei de 1963 a 1968, havia sempre a preocupação, em nível de texto e foto, com a documentação, sendo inclusive frequente a inclusão de minuciosas cronologias históricas ou políticas. A verdade é que esta postura passou a ser estigma e pecado: intelectualismo, culturalismo, caretice etc.²⁴⁵

Para Ítala, a peça mexia com os integrantes de uma forma diferente:

A encenação de *Na Selva das Cidades*, além de exaustiva, provocava de fato efeitos colaterais. Eu, que nunca tivera

²⁴⁴ Op. Cit. (1998, p. 235).

²⁴⁵ Op. Cit. (1982, p. 85).

problemas do gênero, comecei a ficar com a maior dificuldade para dormir. Não conseguia fechar os olhos – parecia que eles estavam pulando dentro das órbitas. Othon começou a ter coceiras pelo corpo, Renato foi parar no analista e Fernando, acabado o espetáculo, sumiu. Zé Celso estava bem.²⁴⁶

As pressões externas também são ressaltadas por Renato:

(...) foi uma época muito conturbada, foram anos difíceis. Vivíamos sob a tutela dos militares e eu estava vendo que tudo o que eu havia construído até então, estava ruindo, acabando, e eu sentia realmente que tudo estava escapando das minhas mãos (...). Como o desmoronamento do meu trabalho estava acontecendo, o Grupo Oficina estava começando a se esfacelar, a ruir, depois de conseguirmos atuar harmoniosamente durante onze anos, e estava no ponto de cada um de nós ir pro seu lado e praticamente brigados.²⁴⁷

Foi o que aconteceu, como explica Ítala: “Decidimos não fazer mais a *Selva*. Apesar do sucesso louco que ela provocava.”²⁴⁸ Fernando confirma que era realmente necessário:

Outros fatores eram fundamentais naquele difícil instante de amizade e perplexidade: Na selva das cidades traduzia um impasse para o Oficina. O espetáculo destruía tudo, não só o palco e quase o ato de representar, como também nossas perspectivas de continuidade de trabalho. Ao mesmo tempo, grande sucesso. Foi o único espetáculo encenado pelo grupo, desde 1963, que, encerrada a temporada, deixou algum lucro que finalmente pôde ser dividido entre nós quatro. Tomamos uma decisão unânime: parar por três ou quatro meses. Para repensar tudo, evitar que o Oficina se institucionalizasse, evitar que perdesse seu significado de contestação, não permitir que fosse integrado por um tipo de sociedade que repudiávamos

²⁴⁶ Op. Cit. (1998, p. 227).

²⁴⁷ Op. Cit. (2000, p. 509).

²⁴⁸ Op. Cit. (1998, p. 237).

com a lucidez que nos restava ainda. Deliberadamente decidimos entrar em férias.²⁴⁹

Fernando comenta sobre as férias coletivas:

José Celso e Renato Borghi, ao mesmo tempo, mas separadamente, viajam pela Europa e América Latina; eu passei para o elenco do Teatro de Arena e, com dois espetáculos dirigidos por Augusto Boal (*Zumbi e Bolívar*), viajei pelos Estados Unidos e pela América Latina; Ítala Nandi segue para o Nordeste para filmar *Os deuses e os mortos* com Ruy Guerra e inicia sua carreira cinematográfica. Na volta, o encontro é caloroso em termos de amizade, mas difícil em termos de trabalho.²⁵⁰

A volta aconteceu em meados de 1970. José Celso e Renato Borghi tinham uma novidade. Passando pela Europa, eles tentaram um contato com membros do Living Theater, famosa companhia norte-americana que havia feito sucesso com muitas peças como *Paradise Now*. Diante da falta de assunto, Renato convidou-os para ir para o Brasil, para que eles e o Oficina fizessem um trabalho conjunto: “Foi uma brincadeira que eu fiz na Europa e convidei-os para vir para cá. Surpreendentemente eles aceitaram o convite e eu não tive cara para roer a corda. Eles vieram! Chegaram aqui e quiseram realizar um trabalho a partir da experiência deles, a partir do background.”²⁵¹ Renato continua:

Eu jamais acreditei que eles aceitariam o convite. Foi mais um expediente que utilizei para entrar na casa deles, Julian Beck e Judith Malina, e conversar com eles, porque a gente tinha muita curiosidade em conhecê-los, sentir de perto o que eles pensavam, pesquisar o trabalho deles. Para surpresa minha, os dois vieram para o Brasil, e mais um grupo de seis ou oito

²⁴⁹ Op. Cit. (1982, p. 132).

²⁵⁰ Op. Cit. (2002, p. 198).

²⁵¹ Op. Cit. (2000, p. 509).

pessoas, e para desgraça minha, eles foram os arautos do fim, porque eles detonaram o processo final do Oficina.²⁵²

Ítala lembra como ficou sabendo da vinda do Living e qual foi seu posicionamento com relação à chegada deles:

(...) Zé Celso nos comunica que havia convidado o Living Theater para vir ao Brasil e trabalhar conosco. Todos acham ótimo e eu também, mas quero saber sob que condições eles viriam. Zé nos adianta que eles queriam comida e estadia durante um mínimo de três meses para se familiarizarem com a língua e o país... Eu fui contra. Não tínhamos condições de ter isso assegurado para nós, quanto mais criar essa infraestrutura para outro grupo, formado por sete, oito pessoas. Eu me neguei a trabalhar para o Living.²⁵³

O trabalho foi realmente difícil. Todos destacam que o Living não aceitava contestações de suas práticas e crenças. Segundo Zé Celso:

Enfim, nessa época também eu estava mal economicamente e gastava uma fortuna com eles. De repente, eu percebi o quanto estava me esvaindo, jogando todas as forças dentro daquilo para exercer uma função de “oprimido para Primeiro Mundo ver”, e de demônio, carregando toda a parte negativa da coisa. Por outro lado, eles me viam inclusive como empresário, como um cara que queria empresariar o Living para tirar dinheiro do trabalho deles.²⁵⁴

Ítala conseguiu estabelecer um bom relacionamento somente com um integrante do Living, como ela conta:

²⁵² Idem, p. 511.

²⁵³ Op. Cit. (1998, p. 241).

²⁵⁴ Op. Cit. (1998, p. 174).

O grupo Living Theater já havia chegado. Participo de reuniões com eles. Julien Beck era o único com quem eu simpatizava. Eu não gostava dos outros, nem de Judith Malina, a outra líder do grupo. Eles me discriminavam por eu não ter pontos de identificação com experiências como sexo grupal, homossexualismo, tomar ácido (nunca provei nenhum até hoje). E havia uma promiscuidade que não me agradava e que se refletia num lance muito significativo: o filhinho de Malina e Julien, uma criança de dois anos, fazia xixi e cocô em qualquer canto da casa, e ninguém podia dizer nada.²⁵⁵

Fernando concorda com a posição dos integrantes do Oficina: “Na verdade, o Living não desejava integrar-se com outros grupos. Mas sim anexar pessoas ao seu. Assim como não admitia questionamento de seus valores básicos, estéticos ou políticos.”²⁵⁶

Quando Etty soube do que se passava no Oficina durante essa passagem do Living, decidiu definitivamente não voltar a integrar o grupo: “Daí em diante eu não voltei mais pro Oficina. Porque aí veio aquele negócio dos americanos lá do Living Theater. Isso foi uma... Eu sabia pela empregada deles o que estava acontecendo lá, então para mim era uma outra história.”²⁵⁷

Ao mesmo tempo em que o Living estava presente, havia também um outro grupo estrangeiro: os argentinos conhecidos como Os Lobos. Enquanto o Living estava hospedado na casa de Renato, Os Lobos ficaram na casa de Ítala. A atriz, que não aprovava o trabalho com eles, desabafa: “Os Lobos haviam destruído meu apartamento. Os Living estavam destruindo o Oficina.”²⁵⁸

Esgotadas as tentativas de um trabalho comum, o Living “assim como veio, partiu”. O fim do relacionamento trouxe ainda mais problemas para o Oficina, como conta Zé Celso:

²⁵⁵ Op. Cit. (1998, p. 245).

²⁵⁶ Op. Cit. (2002, p. 271).

²⁵⁷ Entrevista para a pesquisa.

²⁵⁸ Op. Cit. (1998, p. 245).

Quando compreendemos a situação, eles foram para o Rio e nós ficamos em São Paulo. Esse rompimento repentino foi terrível. Certas pessoas do nosso grupo tinham ficado marcadas por eles, enfeitiçadas no bom sentido, e passaram a me ver como um obstáculo; queriam a nossa integração com o Living.²⁵⁹

A influência do Living dividiu ainda mais o elenco do Oficina. Já não eram mais duas correntes antagônicas. As forças se dividiam por mais de três grupos. A crise só aumentava, como lembra Renato:

O Oficina ficou muito influenciado pela filosofia do Living Theater, que na época condenava a palavra, eles desejavam a morte da palavra, e sem as palavras como é que podia existir Teatro? Eles desejavam matar a palavra, e naturalmente isso foi o estopim que detonou a minha saída.²⁶⁰

Questionado sobre a posição de Zé Celso, Renato esclarece que, apesar de ele não concordar com as posturas do Living, o entendimento já estava difícil:

Zé Celso não ficou com eles, mas alguma coisa se passou, e a gente começou a se distanciar. O Zé Celso começou a entrar nessa do happening, de dirigir seus espetáculos com as coisas que aconteciam na hora, o que pintava no momento, da participação do público, que passou a ter o poder de conduzir também o espetáculo e trabalhar diretamente na peça.²⁶¹

Ficou decidido que o Oficina naquele ano de 1970 teria duas produções. A prioridade foi o filme chamado *Prata Palomares*, que teve como diretor André Faria e a participação da maioria dos integrantes do Oficina, ficando Zé Celso

²⁵⁹ Op. Cit. (1998, p. 175).

²⁶⁰ Op. Cit. (2000, p. 511).

²⁶¹ Idem, p. 510.

responsável pela direção de atores. Os desentendimentos aumentaram e Ítala Nandi abandonou o Oficina. O outro projeto foi realizado por Fernando, que decidiu inicialmente não participar do filme, ficando responsável por ocupar o teatro. Ele convidou alguns amigos que haviam passado pelo Arena, entre eles Guarnieri, e montou *Don Juan*, de Molière. A direção da peça seria sua última participação como membro do Oficina:

Quando em fins de 1970, eu deixei o Oficina, na verdade estava deixando Zé Celso, implicitamente, reconhecendo que Oficina, agora, era ele. (...) de minha parte a certeza de que continuar dentro daquele grupo seria me destruir com uma confrontação diária que só poderia resultar num desgaste emocional inútil, pois ou eu teria que contra-argumentar em tudo ou então me submeter ao que não conseguia aceitar como válido, em termos de processo de trabalho e conceituação do momento sociopolítico nacional.²⁶²

Fernando lembra ainda que não saiu em desentendimento: “É claro, foi a minha despedida do Oficina. Sem brigas. Desquite amigável, com abandono do lar.”²⁶³

Com as baixas, sobraram só, dos antigos dirigentes, Renato Borghi e José Celso. Mas Renato não acreditava mais no trabalho realizado então pelo Oficina. Ele afirma que deveria ter saído junto com Ítala e Fernando: “Aliás foi por isto que eu cansei a sair do grupo. Eu devia ter saído depois da montagem de *Na selva das cidades*, mas ainda fiquei dois anos.”²⁶⁴ E Renato explica por que ficou por mais tempo:

E eu acho também que *Na selva das cidades* foi nosso espetáculo final. Para mim, depois de *Na selva das cidades*, o Oficina acabou. O que aconteceu em seguida, para mim, foi

²⁶² Op. Cit. (1982, p. 271).

²⁶³ Op. Cit. (1988, p. 68).

²⁶⁴ Op. Cit. (1982, p. 270).

uma tentativa de não deixar o Oficina terminar, uma tentativa de segurar uma joia que era bonita demais para se perder.²⁶⁵

Zé Celso, evidentemente, sabia da descrença do amigo: “O Renato se definiu logo em oposição a essa linha: era a antítese, e a guerra foi declarada. Uma guerra de energia que durava horas, uma coisa maluca.”²⁶⁶

O Oficina viajou pelo Brasil para acumular experiência para aquilo que seria chamado de Trabalho novo, que culminaria na encenação de *Gracias Señor*. Renato comenta uma passagem da viagem que o deixou mais desgostoso:

Houve a quebra do DCE de Goiás, de que discordei. Tinha uma baianinha e um cara dançando frevinho pintados na parede. As pessoas caíram em cima de faca, dizendo que aquilo estava morto e devia ser destruído. Achei uma violência, um abuso.²⁶⁷

Fernando resalta os pontos negativos citados por Renato:

A viagem recebeu críticas severas de Renato Borghi, num depoimento prestado após sua saída do Oficina: ele afirma que fracassou justamente a busca de um entrosamento entre os elementos da comunidade, ressaltando o crescimento de um espírito autoritário em José Celso, que só admitia uma contestação de tipo emocional que nada transformava, uma impossibilidade de discussão interna que fazia sua nítida aparição no autoritarismo de certas manifestações teatrais realizadas neste período; afirmando ainda que o grupo viajou fechado em si mesmo e que ele atravessou o país sem ver o país, tomado por uma espécie de cegueira de que só depois teve consciência.²⁶⁸

²⁶⁵ Op. Cit. (2000, p. 545).

²⁶⁶ Op. Cit. (1998, p. 176).

²⁶⁷ Idem, p. 277.

²⁶⁸ Op. Cit. (1982, p. 93).

De volta da viagem, o Oficina montou o espetáculo em 1972. A situação de Renato se complicava ainda mais dentro do grupo:

Gracias señor, mas eu já não estava me entendendo bem com o Zé Celso e com as pessoas que estavam conosco. Algumas dessas pessoas tinham até propostas interessantes, mas eu vivia em constante litígio, representando um papel horrível, fazendo com que todos sentissem o princípio da realidade e até que ponto era inviável aquele sonho e aquela loucura. E era desagradável, para mim, representar esse papel de crítico e desmancha prazeres.²⁶⁹

Por fim, o último espetáculo de que Renato participou foi *As três irmãs* de Tchecov, que teve uma carreira curta. Sua saída aconteceu na passagem do ano de 1972 para 1973. Zé Celso comenta sobre essa noite:

No dia 1º de janeiro, na passagem do ano de 1972 para 1973, tinha muita gente louca vendo o espetáculo. À meia-noite, abrimos a peça na cena do incêndio. Anunciamos o ano de 1973 como o ano do Fogo, da torre de Babel e do desencontro. Mas, ao mesmo tempo, um ano de fogo onde a vida teria um calor incrível, onde o desencontro seria o encontro, a desunião seria união. Nós não sabíamos que essas previsões se confirmariam...

Nessa noite, o espetáculo deveria ser a continuação dessa festa. Mas aí os tebecistas matracaram três vezes o sinal – pam, pam, pam! – como uma fábrica, anunciando o começo do espetáculo (para eles, o que tinha acontecido antes não era espetáculo...). Houve um conflito, a linha tebecista ficou possessa. O espetáculo continuou, mas passou a ser discutido nessa base: ou se acaba de uma vez por todas com essas ruínas, quer dizer, “se mata o barão” (o personagem que na peça simboliza a velha ordem), ou nada feito. A partir daí, o espetáculo todo se transformou numa guerra subterrânea!

²⁶⁹ Op. Cit. (2000, p. 545).

Terminada essa apresentação, nós fomos então fazer uma corrente geral para saber o que estava acontecendo, qual era a dica do ano. Um falavam em Cristo, um outro em revolução, um queria fazer om, um outro não queria fazer nada. Era um caos, mas, em todo caso, todo mundo em círculo, de mãos dadas. Aí chega o Renato Borghi na plateia e diz: “Não quero mais saber dessa babaquice, vocês é que sumam!” E deixou o Oficina na hora...!

Lá fiquei eu na Babel, sem entender nada. De mãos dadas com os outros, mas completamente só.²⁷⁰

A preocupação de Renato para a apresentação daquela noite tinha um motivo específico:

No dia 31 de dezembro de 1972, o espetáculo seguia, e pessoas da comissão de teatro assistiam pra liberar ou não verbas para o grupo. À meia-noite, comemorou-se a passagem do ano. Fui para o camarim para recomeçar a segunda parte. De repente, ouvi uma coisa antiga “Corrente – firma”. Quando voltei não era mais o espetáculo que estava em cena, as pessoas estavam fazendo corrente com a plateia como em *Gracias Señor*. E o que estava em jogo nem era mais dinheiro de salário, era dinheiro para comer.²⁷¹

Diante da insatisfação com os excessos de improvisações, Renato decidiu deixar o grupo:

Ainda fiz aqui em São Paulo, no final de 1972, *As três irmãs*, de Tchecov, sob a direção do Zé Celso, com ele e seu irmão (...). Estreamos no dia 26 de dezembro, e no dia 31, na passagem do ano, eu parei no meio do espetáculo e fui me embora (...). Nessa noite de passagem de ano, no intervalo do segundo para o terceiro ato, eu fui trocar de roupa no meu camarim, e quando voltei, fiquei petrificado vendo todo o elenco formando

²⁷⁰ Op. Cit. (1998, p. 224, 225).

²⁷¹ Op. Cit. (1982, p. 278).

uma corrente, todo mundo de mãos dadas fazendo correntes como em *Gracias señor* (...). Eles queriam fazer um “happening”, pararam o espetáculo para comemorar a passagem do ano, abriram champanhas, brindaram o público, se confraternizaram, e em coro gritavam: “Boas Festas e Feliz Ano Novo!” E o espetáculo começou a virar *Gracias Señor* novamente, e eu já tinha dito que aquele tipo de experiência não me interessava mais. Então, bicho, pela mesma porta que eu tinha entrado onze anos antes, eu saí. Eu cansei de avisar ao Zé Celso que não acreditava mais naquele processo, e que tinha certeza que nem ele mesmo acreditava, mas como ele sempre foi muito teimoso, ia levar aquilo até a loucura, e como eu estava disposto a seguir apenas aminha loucura com os meus próprios pés, disse adeus e fui embora.²⁷²

O Oficina se manteve envolta da figura de Zé Celso, que continuou suas experiências até o ano de 1974, quando o teatro foi invadido pela polícia, que apreendeu alguns integrantes sob a alegação de posse e tráfico de entorpecentes. No mesmo ano, Zé Celso seria preso:

Me acusaram de ter assaltado um banco, de ter ligações com a ALN. Mas o que a polícia queria mesmo era destruir o grupo, acabar com a gente, porque a gente tinha resistido, porque a gente estava dizendo “não!” ao projeto ideológico deles. Eles sabiam muito disso. Era o grupo que eles queriam destruir. Destruir a força do grupo.²⁷³

A ficha de Zé Celso no Dops de São Paulo diz que sua prisão realizada no dia 01/07/1974 foi motivada pela apreensão de “material subversivo” em seu apartamento, mas sem indicar qualquer objeto que pudesse ser enquadrado em algum crime. Zé Celso conta como foi tratado na prisão:

²⁷² PINHEIRO, Suely; Alves, Jair. *Um ator e seu duplo: entrevista com Renato Borghi*.

²⁷³ Op. Cit. (1998, p. 325).

E toque pau-de-arara, choque elétrico, palmatória, tortura psicológica, o diabo! Enfim, levaram a gente para uma cela coletiva. Tempos depois, o processo foi encerrado porque não conseguiram provar nada contra mim. Mas o Oficina continuou cercado, vigiado, e lá eu não podia trabalhar (...).²⁷⁴

O encenador decidiu aceitar um convite que tinha surgido pouco antes da prisão e rumou para Portugal. Os integrantes do Oficina que haviam permanecido rumaram junto com Zé Celso.

Em todas as memórias apareceram reflexões acerca da relação entre três diferentes teatros brasileiros: TBC, Arena e Oficina. Veremos rapidamente como os integrantes enxergam as similaridades e as diferenças.

Vamos começar com a visão sobre o TBC. Como vimos, Renato declara que os atores de revista foram aqueles que lhe fizeram o primeiro chamado, mas o contato com o TBC em São Paulo mudaria sua vida: “(...) em São Paulo, o que vi no TBC do Ziembinski, Gianni Ratto, Cacilda Becker, Paulo Autran, Cleyde Yaconis... No TBC, a direção era firme, os espetáculos todos eram bem acabados. E a cenografia? A cenografia era um banho de arte.”²⁷⁵

Fernando faz uma longa reflexão sobre a mentalidade do TBC, apontando, ao mesmo tempo, suas qualidades e seu comprometimento ideológico:

O TBC organiza definitivamente a estrutura profissional do teatro brasileiro, cria mentalidade nova em nível de repertório e estudo do teatro, introduz repertório ao gosto da exigência burguesa, mas coloca os espectadores em contato com um nível superior de dramaturgia, forma grande número de intérpretes que depois saíam de suas fileiras para organizar companhias nos mesmos moldes.²⁷⁶

²⁷⁴ Idem, p. 325, 326.

²⁷⁵ Op. Cit. (2000, p. 432).

²⁷⁶ Op. Cit. (1989, p. 67).

Um dos grupos que saíram de suas fileiras convidou Etty a participar de uma peça no começo de sua carreira, como ela lembra: “Trabalhar e conviver com Celi, Paulo e Tônia, que já tinham uns dez anos de carreira e a quem eu admirava muito, foi uma das delícias de *Calúnia*.”²⁷⁷

Renato conta o fascínio que o TBC provocava, particularmente, em uma de suas integrantes:

E era fantástico porque, de repente, encontrei entre outros atores e atrizes de gabarito, conheci aquela que foi a grande paixão da minha vida, Cacilda Becker. Eu assistia a essa atriz extraordinária em cada peça, pelo menos umas dez vezes. *Gata em teto de zinco quente*, do Tennessee Williams, eu vi quinze vezes. (...) o TBC me influenciou muito.²⁷⁸

Não foi só a ele. Ítala conta que as pessoas de teatro daquele tempo “(...) todas eram influenciadas pelos geniais diretores italianos que aqui vieram: Gianni Ratto, Adolfo Celi, Ruggiero Giacobbi, Alberto D’Aversa (...)”²⁷⁹ Renato concorda com Ítala e passa sua impressão sobre Zé Celso: “O Zé Celso também deve ter sido muito influenciado pelo TBC. Suas primeiras peças que dirigiu tinham muito do clima, da atmosfera do TBC.”²⁸⁰

Fernando Peixoto ainda teve participações no TBC. Ele conta uma história de sua primeira participação com esse grupo, no ano de 1956:

(...) lembro do rosto do meu pai, uma noite, num camarim do Teatro São Pedro em Porto Alegre, onde eu fazia *Anjo de pedra* de Tennessee Williams com o TBC – me levou um recado de casa, me olhou com certa tristeza e me disse uma frase que nunca esqueci: “não gosto de te ver assim, com o rosto pintado”.²⁸¹

²⁷⁷ Op. Cit. (2004, p. 68).

²⁷⁸ Op. Cit. (2000, p. 488).

²⁷⁹ Op. Cit. (1998, p. 58).

²⁸⁰ Op. Cit. (2000, p. 488).

²⁸¹ Op. Cit. (1980, p. 110).

Em 1960, Fernando compôs novamente um grupo fazendo “(...) *Anjo de pedra*, com o TBC (direção de Benedito Corsi). Ainda com o TBC, mais dois espetáculos na temporada: *Panorama visto da ponte*, de Miller, dirigido por D’Aversa, e *Leonor Mendonça*, de Gonçalves Dias.”²⁸²

Além de Fernando, Eugênio Kusnet tinha participado de peças do TBC.

Para Fernando, a proposta do TBC foi abalada por novos grupos que estavam surgindo e se fortalecendo ao passo que traziam outras propostas para o Teatro: “(...) superado por uma reação nacionalista das mais bem saudáveis e por uma reação ideológica bem definida. Sem o TBC, não teriam existido o Arena e o Oficina.”²⁸³

Em um dos seus livros de recorte, Fernando traz uma entrevista realizada com Guarnieri. Ela será usada brevemente para fazermos a ligação entre os três teatros. Guarnieri afirma o que ele pensava do TBC nos anos de 1950:

A gente inclusive compreendia e admirava o trabalho do TBC enquanto organização de empresa, valorização do ator, como artista e profissional, valorização do papel do diretor, cuidado da montagem, esforço mais ou menos coletivo, etc. Mas a gente percebia também que tudo o eu era feito pelo TBC não tinha relação consequente com a realidade brasileira.²⁸⁴

O repertório do Arena também não era distante do repertório do TBC, como ele lembra: “O rompimento, realmente, era em nível da produção. Não em nível ideológico. Olhe as peças: *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, *Não se sabe como e O prazer da honestidade*, de Pirandello.”²⁸⁵ O Oficina montaria muitos autores também encenados pelo TBC, como lembra Fernando:

²⁸² Idem, p. 112.

²⁸³ Ibidem, p. 12.

²⁸⁴ Op. Cit. (1988, p. 46).

²⁸⁵ Idem, p. 47.

Nos quase doze anos de existência, o TBC encenou mais de setenta peças de autores como (...) Sartre (*Entre quatro paredes* e *Mortos sem sepultura*), Tchecov (*Um pedido de casamento*), (...) Tennessee Williams (*Anjo de pedra*, *Lembranças de Berta*, *Gata em teto de zinco quente*), (...) Gorki (*Ralé*) (...), e muitos outros.²⁸⁶

Para Fernando, a posição do Oficina era quase que uma mescla desses dois teatros: “O Oficina acabaria até mesmo sendo uma espécie de síntese: anos mais tarde realizaria grandes espetáculos, como os do TBC, impregnados de uma ideologia política de esquerda, como o Arena.”²⁸⁷

Renato acredita que as companhias eram bastante diferentes:

Eu acho que foram duas experiências bem diferentes. A importância do Arena é que eles estavam calçados no teatro do autor, do dramaturgo. Eram aqueles jovens que reuniam e criavam algo importantíssimo, uma linguagem brasileira, um estilo brasileiro de dramaturgia, e foram criando obras de grande categoria. Com o Arena, vieram o Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Paulo Pontes. O Paulo foi trabalhar com Chico Buarque mais tarde, e o tema que eles abordavam era a colocação da problemática brasileira em primeiro lugar, o exame do comportamento brasileiro do homem de baixo e não do homem de sociedade, da elite. Eles falaram sobre o operário, o indivíduo que andava de trem e trazia consigo a sua marmita, do homem que pagava seus impostos e não recebia nada em troca. Esse tipo de tema e pesquisa não houve no Oficina, e eu tive e tenho essa deficiência como ator, pois sempre representei o homem da classe média para cima. Agora, nós, do Oficina, tivemos um tipo de importância, que eu acho genial para o teatro brasileiro, que foi revolucionar muito a linguagem do espetáculo, a revolução da linguagem cênica. Cada espetáculo nosso não era estacionado dentro de apenas um núcleo e vivíamos eternamente em questionamento. Então, o que o Arena

²⁸⁶ Op. Cit. (1980, p. 8).

²⁸⁷ Op. Cit. (1982, p. 43).

conseguiu em termos de seminário de dramaturgia, nós conseguimos em nível de voo do espetáculo, o espetáculo como uma proposta cênica de grande risco, nunca uma encenação domada, doméstica, era sempre algo de grande risco artístico e quase sempre atingindo o objetivo. O Oficina inovou a linguagem cênica.²⁸⁸

Fernando também pondera sobre uma grande diferença:

Arena e Oficina realizam um trabalho aparentemente divergente: na verdade, se completam. Estudados juntos, revelam a potencialidade criativa e também os limites ideológicos da participação de setores da classe média empenhados na construção de uma cultura socialista. Há mais Sartre que Marx no Oficina, mas ambos os grupos defendem os mesmos ideais. Apenas diferem na maneira de tratá-los.²⁸⁹

Alguns integrantes chegaram a ver mais do que complementação. Fernando disse que Ronaldo Daniel era um dos que defendiam a junção dos grupos. Etty era outra: “A gente sempre quis, Flávio Império e eu, unir os dois, Oficina e Arena. Mas eram dois monstros sagrados que jamais se uniriam.”²⁹⁰ Zé Celso foi um dos que não aceitaram a ideia e explica o motivo:

Nesse processo, o que nos diferencia do Arena – e lembro que não estou falando do Boal, mas sim da linha que Vianninha e Guarnieri implantaram no Arena -, o que nos diferencia fundamentalmente é que, acima de tudo, fazíamos o nosso trabalho, trazendo-o também para nós mesmos. E *Pequenos Burgueses* é um marco disso. A devoração que o nosso trabalho sempre fez começou sempre em nós. Em *Pequenos Burgueses*, a gente se abria como classe e se usava como matéria do próprio trabalho. A linha do Arena era de fazer teatro ‘sobre’ o povo, sobre a classe popular, classe que não

²⁸⁸ Op. Cit. (2000, p. 487, 488).

²⁸⁹ Op. Cit. (1989, p. 69).

²⁹⁰ Entrevista para a pesquisa.

era a deles, nem a do público deles. Acho que foi essa a nossa diferença básica.²⁹¹

O convite de Fernando para que Guarnieri assumisse o papel principal de *Don Juan* é ironizado por Zé Celso: “E o Fernando foi montar o *Don Juan*, porque os gurus do Fernando sempre foram o Guarnieri e o Arena.”²⁹² Mas, Guarnieri não era influência só para Peixoto. Renato conta que, além de seu amor por Cacilda Becker, Guarnieri também o impressionava:

Há um outro ator também que me balançou o coreto, esse, pela liberdade em cena. Ele fazia o que bem entendia nos palcos, tomava todo o tempo que queria, dizia o que mais o satisfazia, e a cabeça dele era extremamente lúcida, inteligente o tempo todo, conduzindo com maestria tudo o que imaginava. Era mesmo a apoteose da liberdade.²⁹³

Etty lembra que as diferenças provocavam rivalidades: “Havia rivalidade sim entre o Oficina e o Arena, mas nada em exagero. O Arena tinha os autores e nós fazíamos ciclos. Éramos diferentes e ao mesmo tempo iguais. Eu assistia às peças do Arena nos espetáculos para a classe, à meia-noite.”²⁹⁴ Apesar da rivalidade, Ítala lembra que eles se relacionavam porque tinham o mesmo inimigo comum:

O Arena e o Oficina continuavam a manter um bom diálogo. As divergências estéticas ou ideológicas não impediram um relacionamento afetivo e respeitoso entre os componentes dos dois grupos. Zé e Boal eram, e são, muito amigos. Afinal, havia muita história em comum entre eles.

Apesar de o Oficina ser politicamente um grupo anárquico, diferente, portanto, do Arena, que mantinha uma tendência

²⁹¹ Op. Cit. (1998, p. 299).

²⁹² Idem, p. 318.

²⁹³ Op. Cit. (2000, p. 490).

²⁹⁴ Op. Cit. (2004, p. 104).

partidária, quando o inimigo levantava a mão forte era principalmente contra esses dois grupos; o que fazia uni-los.²⁹⁵

Este inimigo acabaria por criar um estado de alerta permanente nestes artistas. Eles eram observados de perto. Fernando conta que num determinado momento, devido a dificuldades para publicação de seus textos, teve que recorrer a uma farsa: “Alguns textos estão assinados por ‘Andréa Sarti’. Houve um época em que a censura sistematicamente vetava tudo que eu escrevia para os semanários Opinião e Movimento. Foi quando ‘suruiu’ o crítico Andréa Sarti. A revista Veja pensou até em contratá-lo.”²⁹⁶

Etty e Chico, como a maioria dos membros da classe teatral, passaram por depoimentos no Dops, como ela conta:

Houve uma reunião da classe no Ruth Escobar. No dia seguinte, minha mãe telefonou e disse: “olha, tá indo para aí um investigador do Dops. Eles vieram parar aqui em casa procurando teu pai, por causa do carro que está no nome dele. Teu pai disse que vocês não moram aqui e deu o endereço de vocês.” Eu falei: “papai é louco de dar o endereço pra um agente do Dops?” Mamãe disse que era um cara muito simpático, tomou um drink com papai, em seu bar. O cara chega em casa e diz que foram ordens de Brasília, mandando fotografar todos os carros que estavam parados lá. “Agora nós temos que pedir pra vocês irem lá”. Eu disse que era uma reunião de teatro. Ele concordou, disse que tinha ido na casa de um americano, ele estava namorando uma outra mulher lá. A esposa descobriu, porque ele foi até a casa com as fotos. Tivemos que marcar um horário pra comparecer no Dops e ele ficou de nos buscar.

Quando chegou o dia, fomos para lá, e o Chico perguntou quem iria primeiro. Eu disse que iria. O investigador me perguntou: “a senhora conhece o Gianfrancesco Guarnieri?”. Eu disse que sim. “Sabia que ele é comunista?”. Chocada, dizia: “o Gianfrancesco? Comunista? Nossa...” Ele repetia a

²⁹⁵ Op. Cit. (1998, p. 102, 103).

²⁹⁶ Op. Cit. (1988, p. 9).

pergunta: “E fulano de tal a senhora sabia?”. E eu: “também não sabia que era comunista, não...”. Argumentei que era uma reunião da classe teatral, citei nome dos atores. Ele disse: “quer saber de uma coisa?” E rasgou a folha, nem chamou meu marido.²⁹⁷

Vimos que a violência do regime deixava os integrantes paranoicos, como o caso de Fernando que pensava estar sendo seguido até o apartamento de Etty. Ítala conta um momento de desespero provocado por essa pressão da repressão:

Um dia, eu estava no banheiro do apartamento de Zé e Renato e ouço uma explosão. A luz se apaga de repente. Coloquei os braços em torno da cabeça, crente que o apartamento estava sendo invadido e que nós estávamos sendo atacados. Espero um tempo, com o coração na boca. Vou saindo devagar. Eu imaginava, sei lá, encontrar Zé e Renato de pé diante da polícia? Do CCC? Com as mãos para o alto? Abro a porta de mansinho; não vejo nada. As luzes acesas, ninguém na sala. Abro a porta da cozinha. Lá estavam os dois jantando tranquilamente. Começo a chorar no maior nervosismo. O que tinha acontecido? A lâmpada do banheiro havia apenas estourado! Se o clima em que vivíamos não fosse tão terrível, eu não teria sentido o que senti: pavor. Isto mostra como todos estávamos acuados.²⁹⁸

Mesmo assim, os artistas tentaram continuar na luta, como lembra Fernando: “A porrada de 64 e principalmente a de 68 foram violentas, uma derrota, mas a gente está na briga para ganhar ou perder.”²⁹⁹ Etty lembra da participação de pessoas de teatro nas manifestações públicas:

Como sou muito gorda e fica difícil correr da polícia, não cheguei a participar das famosas passeatas dos anos 60. A

²⁹⁷ Entrevista para a pesquisa.

²⁹⁸ Op. Cit. (1998, p. 217).

²⁹⁹ Op. Cit. (1988, p. 67).

classe compareceu em peso numa delas, enquanto Miriam Muniz e eu preferimos ficar no teatro de Arena com a desculpa de prestar socorro se alguém precisasse.³⁰⁰

A repressão acabou provocando o surgimento de correntes que não foram aprovadas por Fernando:

Nesse tempo também surgiram tendências que acho pouco convincentes: a mística do “Teatro Corporal”, o próprio misticismo, isto é, a retirada, o retorno a princípios irracionais e um teatro ritualizado no sentido de uma celebração religiosa primitiva, em que tudo era desespero.³⁰¹

Com a repressão, o regime conquistou algo importante, como conta Fernando: “A ditadura teve suas vitórias relativas (...): fomos isolados uns dos outros (cinema num lado, teatro no outro, poesia num, imprensa no outro, música num lado, artes plásticas em outro etc., foram destruídos os grupos de produção.”³⁰² Renato lembra também que antes havia o contato com a imprensa: “(...) na década de sessenta, havia muita receptividade por parte da imprensa, havia o desejo de discutir o problema cultural, então, o espaço que a gente tinha para poder falar sobre cada um de nossos espetáculos era bem considerável.”³⁰³

Vimos que, em diversos momentos das narrativas, o trabalho de todos os integrantes foi valorizado, e não só de um deles. O próprio Zé Celso afirma: “É muito importante dizer isso. As pessoas pensam que o Oficina foi uma coisa só, que no Oficina tudo se dava como eu queria ou para onde eu tendia. Nada! Existiam diversas tendências, apontando pra um lado, para outro...”³⁰⁴ Ele diz qual foi o seu papel no grupo: “Eu coordenava o trabalho, misturava as

³⁰⁰ Op. Cit. (2004, p. 116).

³⁰¹ Op. Cit. (2002, p. 90).

³⁰² Op. Cit. (1989, p. 59).

³⁰³ Op. Cit. (2000, p. 447).

³⁰⁴ Op. Cit. (1998, p. 302).

tendências, mixava as energias contraditórias. O meu trabalho era esse. Mas havia muita, muita, muita participação dos atores.”³⁰⁵

Renato, por exemplo, foi responsável pela indicação da maioria das peças montadas:

Começou também de minha parte uma coisa de assumir o processo de forma mais totalizante. Tanto que, daí por diante, o quanto eu me lembro, as peças foram escolhidas por mim. Os *Pequenos burgueses* foi uma peça que eu disse “é essa” e depois *Andorra*, depois *O Rei da Vela*, depois *Galilei Galileu*.³⁰⁶

Fernando relembra a força do grupo: “Zé Celso não resume o Oficina. Em seus mais lúcidos e consequentes momentos, o grupo, energia de muitos, foi efetivamente um conjunto que soube pensar e trabalhar coletivamente.”³⁰⁷

Finalizamos a discussão, esperando ter contribuído para que as narrativas e as diversidades de opiniões dos integrantes passem a ser respeitadas, pois o contrário seria provocar uma redução na história do Oficina. Tratar este grupo somente como o de um grande encenador é uma inverdade e injustiça com a qual não podemos compactuar.

³⁰⁵ Idem, p. 42.

³⁰⁶ Op. Cit. (1982, p. 274).

³⁰⁷ Op. Cit. (1980, p. 269).

Considerações Finais

A pesquisa, presa às suas limitações, pretendeu discutir as questões acerca da repressão e do controle das artes no Brasil, mais precisamente a censura pela qual o grupo de teatro chamado Oficina passou durante a década de 1960.

Censurado desde sua fase amadora, o Oficina teve problemas principalmente com questões morais, nos primeiros anos da década. Porém, com o Golpe de 1964, a censura passou a ser uma instituição fundamental para a preservação do estado autoritário. O autoritarismo era escondido com mais autoritarismo.

Desde os primeiros momentos, o regime prendeu e torturou seus opositores, entre eles, intelectuais, estudantes e líderes sindicais. Com a violência crescente, a censura também ficou mais rígida. As questões morais e religiosas ainda eram censuradas, porém, as questões sociais e, sobretudo, as políticas foram cortadas quase que totalmente.

A repressão provocou pânico e pressionou os artistas engajados em uma arte que refletisse a sociedade brasileira. Com o AI-5, a resistência começou a ser esmagada pelas botas dos militares. A ditadura minou os grupos artísticos utilizando todos os tipos de meios, inclusive tortura e assassinato, o que gerou o isolamento dos artistas.

As peças que refletiam sobre o Brasil deixaram de ser montadas, pois ninguém queria arriscar perder os investimentos em atores, cenários, figurinos, equipe de produção etc. A censura não permitia uma segurança. Os dramaturgos foram cortados e muitos partiram para outros meios de comunicação. Além do enorme crescimento da autocensura.

O Oficina aguentou unido o quanto pôde, mas o grupo que havia conquistado uma linguagem cênica inovadora foi sendo destruído por aquele estado de opressão. As relações foram se desgastando e os integrantes se separaram.

Com Zé Celso conduzindo o Oficina, aos poucos, foi acontecendo uma unificação entre a memória do encenador e a memória do Oficina, enquanto outros dirigentes do teatro acabaram sendo esquecidos e tendo suas narrativas postas de lado.

Quanto a essas memórias, a proposta foi discutir brevemente as posições dos diversos dirigentes e integrantes, buscando alguns assuntos em comum, como o início de cada um no grupo, as relações de amizade e cumplicidade, as decisões internas, as relações entre TBC-Arena-Oficina, a presença do Living e a crise e saída dos integrantes.

Nas duas discussões, ainda há muito o que fazer. A censura ainda pode ser muito mais investigada, numa reflexão sobre a formação dos censores, os contatos entre censores e censurados, a utilização da censura econômica etc. As memórias podem ainda render muitos debates, pois os agentes históricos estão ainda aí, presentes, lúcidos e envolvidos em projetos profissionais. Há, ainda, uma outra ala que se integrou ao Oficina em 1968. Suas memórias também interessam na composição da História do Teatro Oficina.

Podemos apontar os resultados como positivos, pois este trabalho foi um início de diálogo acerca da censura ao Oficina e da utilização das narrativas dos integrantes presentes neste momento tão importante do teatro brasileiro.

FONTES

PUBLICAÇÕES DE OBRAS DOS INTEGRANTES

CORRÊA, José Celso Martinez. ***Primeiro Ato - Cadernos, depoimentos, entrevistas – 1958 - 1974***. São Paulo: Editora 34, 1998.

NANDI, Ítala. ***Teatro Oficina: onde a arte não dormia***. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

PEIXOTO, Fernando. ***Teatro Oficina (1958-1982)***. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. ***O que é teatro***. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. ***Revista Dionysos: Teatro Oficina***. São Paulo: MEC, 1982.

_____. ***Teatro em pedaços***. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. ***Teatro em movimento***. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. ***Teatro em questão***. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. ***Teatro em aberto***. São Paulo: Hucitec, 2002.

ENTREVISTAS

BOAL, Augusto. Folha de São Paulo: 30/01/1979.

NANDI, Ítala. **Medíocre**. O Estado de São Paulo: São Paulo, 07/05/1973.

KHOURY, Simon. **Bastidores: entrevista com Renato Borghi**. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000.

LEDESMA, Vilmar. **Etty Fraser: Virada pra lua**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura, 2004.

PINHEIRO, Suely; Alves, Jair. **Um ator e seu duplo: entrevista com Renato Borghi**. Retirado do site:

<http://www.youtube.com/watch?v=61HBSxVWiTA>

SOUZA, Nassau de. **Entrevista com Ítala Nandi**.

Entrevista para a pesquisa. **Etty Fraser**. São Paulo.

PROCESSOS DA CENSURA ESTADUAL

DDP 5063 – **A Vida Impressa em Dólar** (Arquivo Miroel Silveira)

DDP 5350 – **Quatro num Quarto** (Arquivo Miroel Siveira)

DDP 5422 – ***Os Pequenos Burgueses*** (Arquivo Miroel Silveira)

DDP 5361 – ***Andorra*** (Arquivo Miroel Silveira)

DDP 5748 – ***Os Inimigos*** (Arquivo Miroel Silveira)

DDP 6078 – ***O Rei da Vela*** (Arquivo Miroel Silveira)

ARQUIVOS INTERNOS DO OFICINA

DPF - ***Na Selva das Cidades*** (Arquivo Edgard Leurenroth)

Teatro Oficina, pasta 100 - ***O Rei da Vela*** (Arquivo Edgard Leurenroth)

ARQUIVOS DO DEOPS/SP

Prontuário 134.238 (***José Celso Martinez Corrêa***)

Prontuário 143.868 (***Incêndio no Oficina***)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIM, Walter. *O que é teatro épico?* In: RAMOS, Luz Cary Joaquim José Moura. ***Teatro e Vanguarda***. Lisboa: Presença, 1970.

BERENSON. Bernard. ***Estética e História***. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BONFITTO, Matteo. ***O ator-compositor***. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia. ***O Brasil Republicano: o tempo da ditadura***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRECHT, Bertolt. *O caráter popular da arte e a arte realista*. In: RAMOS, Luz Cary Joaquim José Moura. ***Teatro e Vanguarda***. Lisboa: Presença, 1970.

CAMARGO. Aspásia. *História Oral e Política*. In: MORAES, Marieta de. ***História Oral***. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. ***Minorias Silenciadas***. São Paulo: EDUSP, 2002.

COSTA, Iná Camargo. ***A Hora do Teatro Épico no Brasil***. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Maria Cristina Castilho. ***Censura em cena***. São Paulo: Edusp, 2006.

DANTAS, Alexsandro Galeno Araújo. **Antonin Artaud**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. PUC, 2002.

DUARTE, Jorge. *Entrevista em Profundidade*. In: DUARTE, Jorge. BARROS, A. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FICO, Carlos. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia. **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GEORGE, David. **Teatro e antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.

GONÇALVES, Marcos Augusto e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LABAKI, Aimar. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.

LÖWY, Michael. **Marxismo e romantismo em Mariátegui**. Revista Teoria e Debate. Julho de 1999.

MAGALDI, Sábato; Vargas, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MAGALDI, Sábato. 1972. **O Teatro de Oswald de Andrade**. Tese de doutorado, Departamento de Literatura da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

MICHALSKI, Yan. **O Palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MARTINS, Ana Luiza. *Sob o signo da censura*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias Silenciadas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PALMAR, Aluizio. **Onde foi que vocês enterraram nossos mortos?** Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador*. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina Uzyna de corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

PORTELLI, Alessandro. **A Filosofia e os Fatos**. Revista Tempo (UFF), Rio de Janeiro, v.1, nº2, p.59-72, 1996.

_____. **Tentando aprender um pouquinho**. Projeto História (PUCSP), São Paulo, p.13-37,1997.

RAGO FILHO, Antonio. **O ardil do Politicismo: do bonapartismo à auto-reforma da autocracia burguesa**. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 2, n. tomo 1, p. 139-167, 2004.

RAMOS, Luz Cary Joaquim José Moura. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1970.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. **O golpe e a ditadura militar**. Bauru: EDUSC, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia. **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento**. São Paulo. Senac, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. **Censura durante o regime autoritário**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TAGLIAFERRI, Aldo. **A Estética do Objetivo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

TODOROV, Tzvetan. ***Estruturalismo e Poética***. São Paulo: Cultrix, 1971.

WILLIAMS, Raymond. ***Tragédia Moderna***. São Paulo: Cosac & Bischof, 2002.

VELOSO, Caetano. ***Verdade Tropical***. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

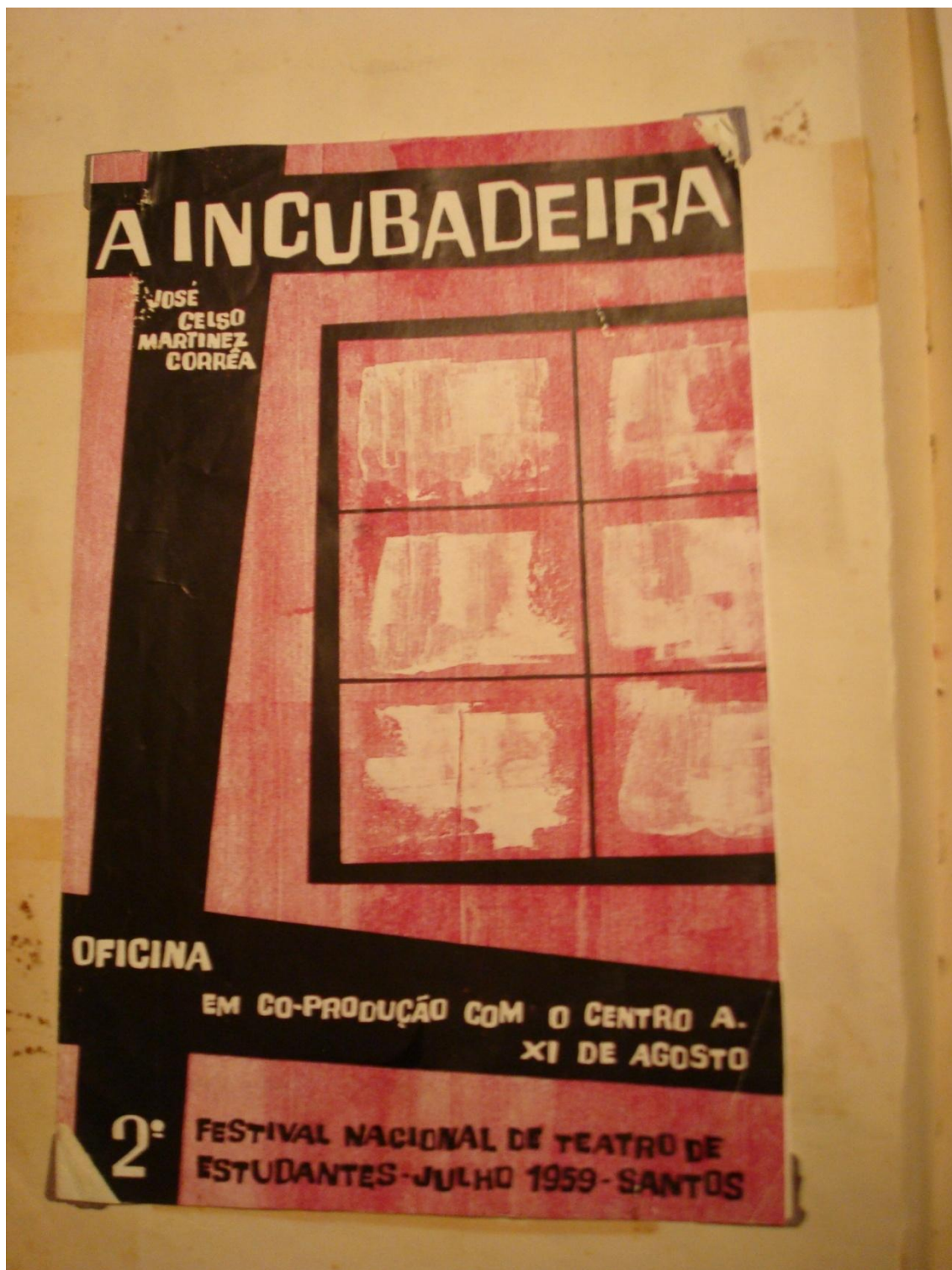
VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia. ***O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ANEXO

As relíquias de Etty Fraser

Todas as fotografias contidas neste anexo foram tiradas dos vários álbuns de recordações da carreira de Etty Fraser. Após a concessão da entrevista, ela fez questão de nos mostrar os álbuns, além de permitir a reprodução e utilização desse material.

Os álbuns contém uma série de documentos diferentes, entre eles fotos das montagens e dos bastidores das peças, cartas de amigos, recortes de matérias de jornais, cartazes, propagandas e programas das peças etc. No trabalho de seleção, demos menor prioridade às fotos das encenações, pois a carreira do Oficina já foi muito bem mostrada através delas, apesar de apresentarmos algumas que se destacaram. Priorizamos alguns documentos que ainda não foram amplamente utilizados. Esses documentos serviram como um rico contato entre alguns assuntos tratados no texto, pois permitiu olharmos diretamente para o nosso objeto.



(Cartaz de *A Incubadeira* para o Festival de Santos)



(Propaganda para divulgação do Festival de Santos)

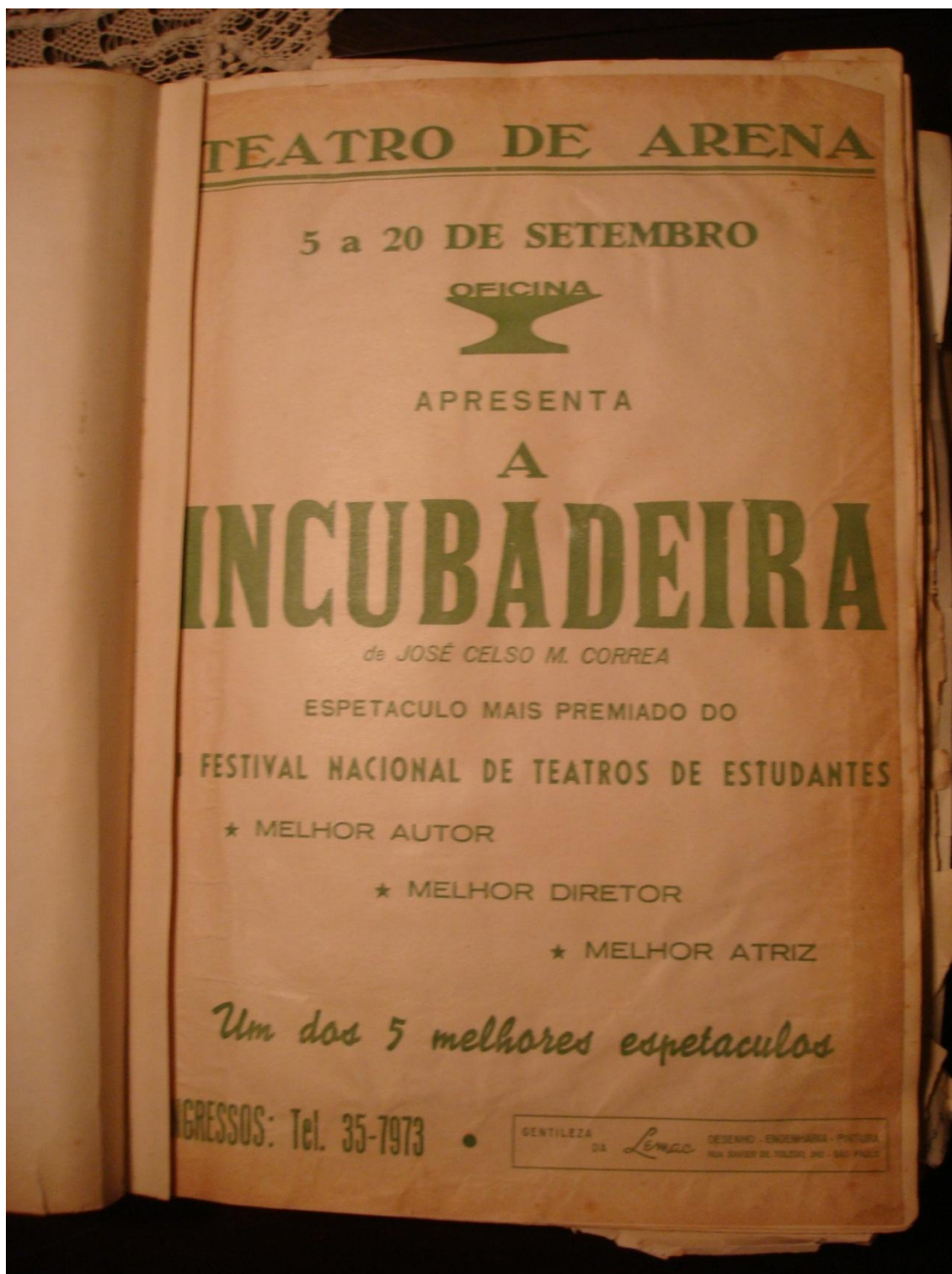
A Passeia ao Catete — O Presidente da República Incentivou os Jovens e Distribuiu Autógrafos — A Cerimônia Final, no Auditório de O GLOBO — Balanço Positivo do Festival — Comoveu-se Henriette Morineau — Assentado a Criação da Fundação Nacional Pascoal Carlos Magno de Teatro de Estudantes — Distribuição Dos Prêmios (14.ª Pág.)

A Passeia ao Catete — O Presidente da República Incentivou os Jovens e Distribuiu Autógrafos — A Cerimônia Final, no Auditório de O GLOBO — Balanço Positivo do Festival — Comoveu-se Henriette Morineau — Assentado a Criação da Fundação Nacional Pascoal Carlos Magno de Teatro de Estudantes — Distribuição Dos Prêmios (14.ª pag.)

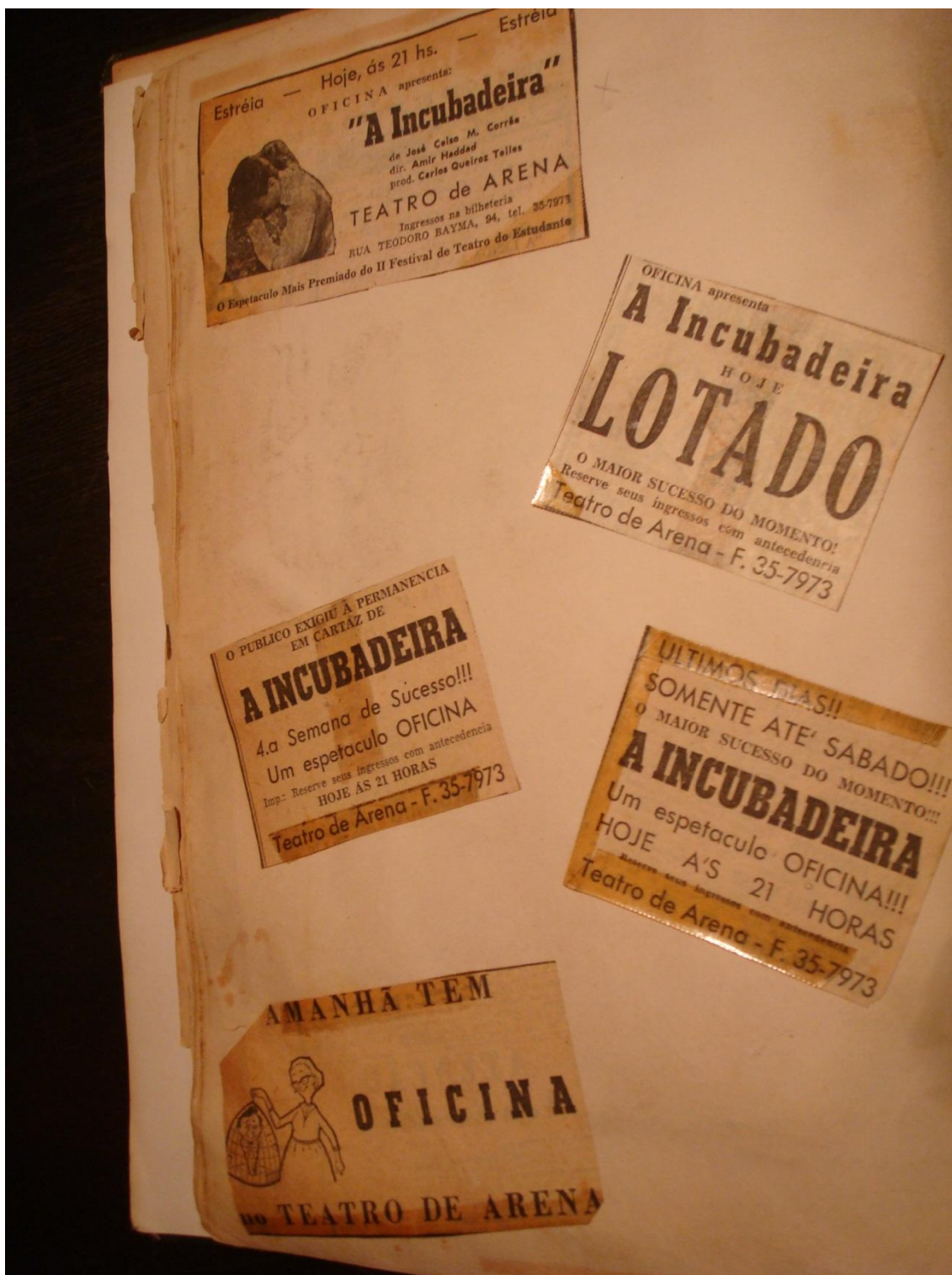


A passeata no Catete foi uma bela demonstração de estudantes de vários pontos do País, unidos no amor do Teatro.

174



(Cartaz de *A incubadeira* para a apresentação no Teatro de Arena)



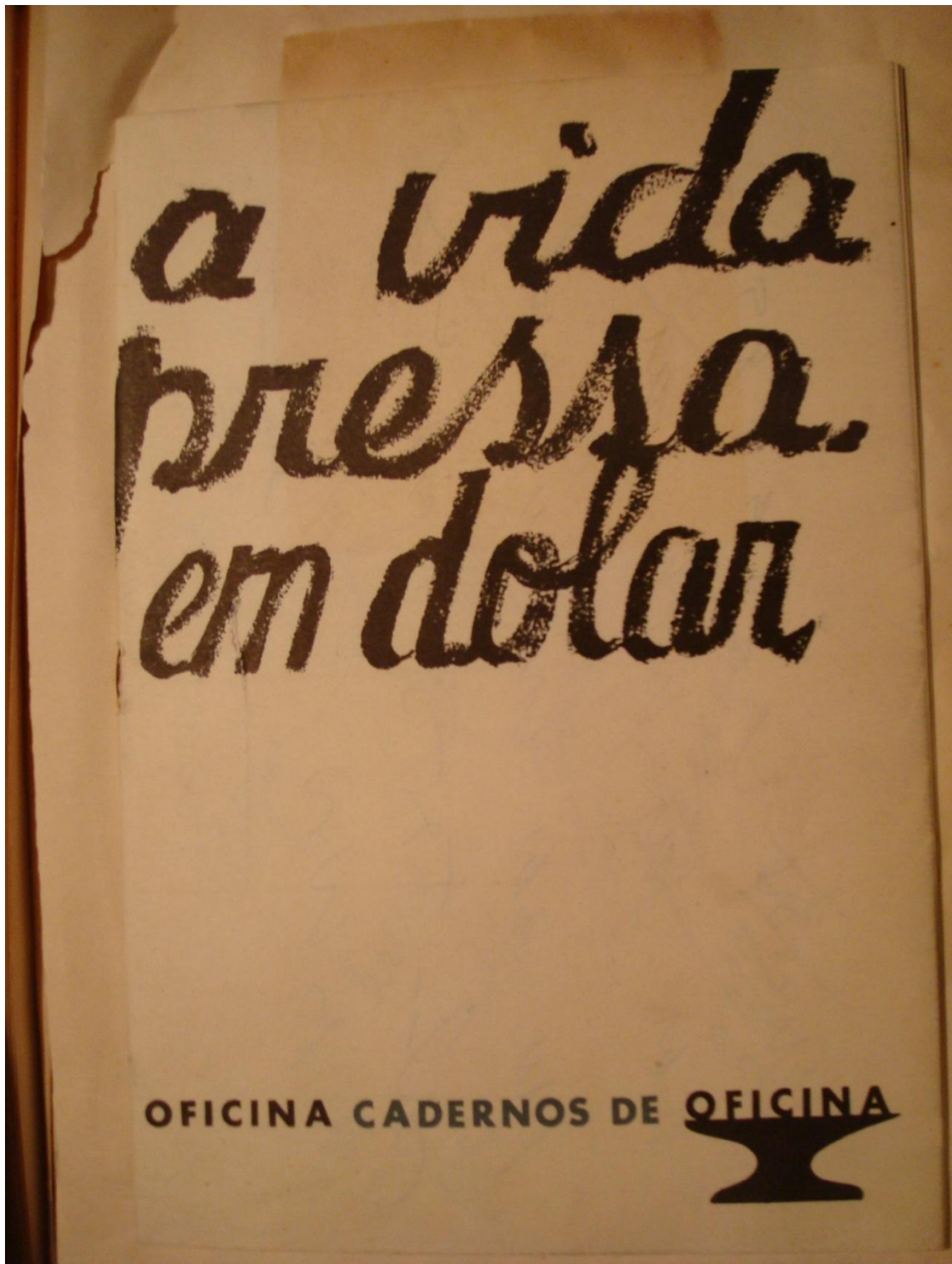
(Sucesso da temporada de *A Incubadeira* no Arena)



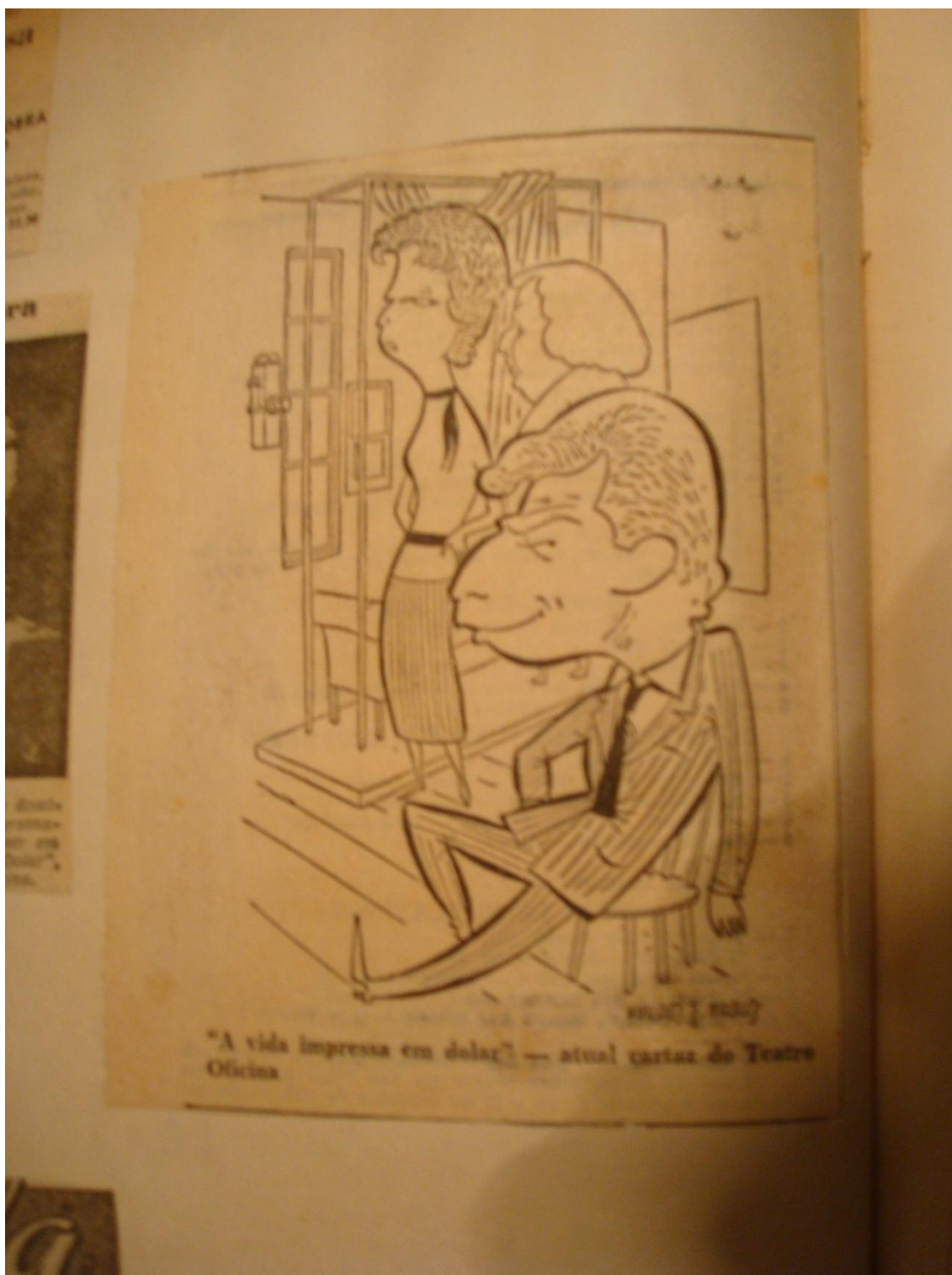
(Charge da apresentação de A Incubadeira, publicada por jornal)



(Propaganda da peça A vida impressa em dólar)



(Programa da peça *A vida impressa em dólar*)



(Charge da peça *A vida impressa em Dólar*, do jornal O Estado de São Paulo)



(Propaganda de Quatro num quarto)



(Programa da peça *Pequenos Burgueses*)

Consagração do Público e da Crítica Mantêm em Cartaz «Pequenos Burgueses»

Fançada em fins de agosto do ano passado, no Teatro de Oficina, continua em cartaz, com casa lotada, a peça de Máximo Gorki «Pequenos Burgueses», tudo indicando que permanecerá, ainda, até o mês de março. O sucesso foi realmente estrondoso e a crítica não tem pouquinhos elogios ao elenco, tendo, inclusive, recebido três prêmios da Associação Paulista dos Críticos Teatrais, a saber: Melhor direção (José Carlos M. Corrêa), melhor cenário (Antônio Medeiros) e melhor ator coadjuvante (Raul Cortez).

O elenco de «Pequenos Burgueses» está assim constituído: Celso Helena, Nilda Maria, Renato Borghi, Eugênio Kusnet,

Elly Fraser, Moema Brum, Lili Rêgo, Rípoli Filho, Raul Cortez, Liana Duval, Fernando Peixoto, Itala Nandi e Wolney de Assis. A obra foi traduzida por Fernando Peixoto e José Celso M. Corrêa. Cenário e figurinos de Antônio Medeiros.

ATIVIDADES & PLANOS

Atualmente, os atores do Oficina frequentam curso de interpretação ministrado pelo pro-

fessor Eugênio Kusnet (o principal intérprete da peça em cartaz) e aulas de esgrima. Os próximos espetáculos da Companhia serão: «Pena que ela se-ja uma...», peça elisabetina;

«Andorra», de Max Frith, «O Inimigo», de Gorki, e «Tramóia», de Tchekov.

O Oficina mantém, ainda, curso permanente para alunos, com novas que deverão ingressar no teatro profissional. Além, dentro de poucos dias, será revelado o resultado de um concurso de peças, que teve repercussão em toda a pais, visando a estimular o desenvolvimento da dramaturgia nacional, oferecendo oportunidade a autores novos.

Além disso, a companhia de- sevelve permanente campanha

de popularização do teatro, concedendo descontos de 50 por cento ingressos para estudantes e bancários sindicalizados, sempre em grupo mínimo de 10 pessoas.

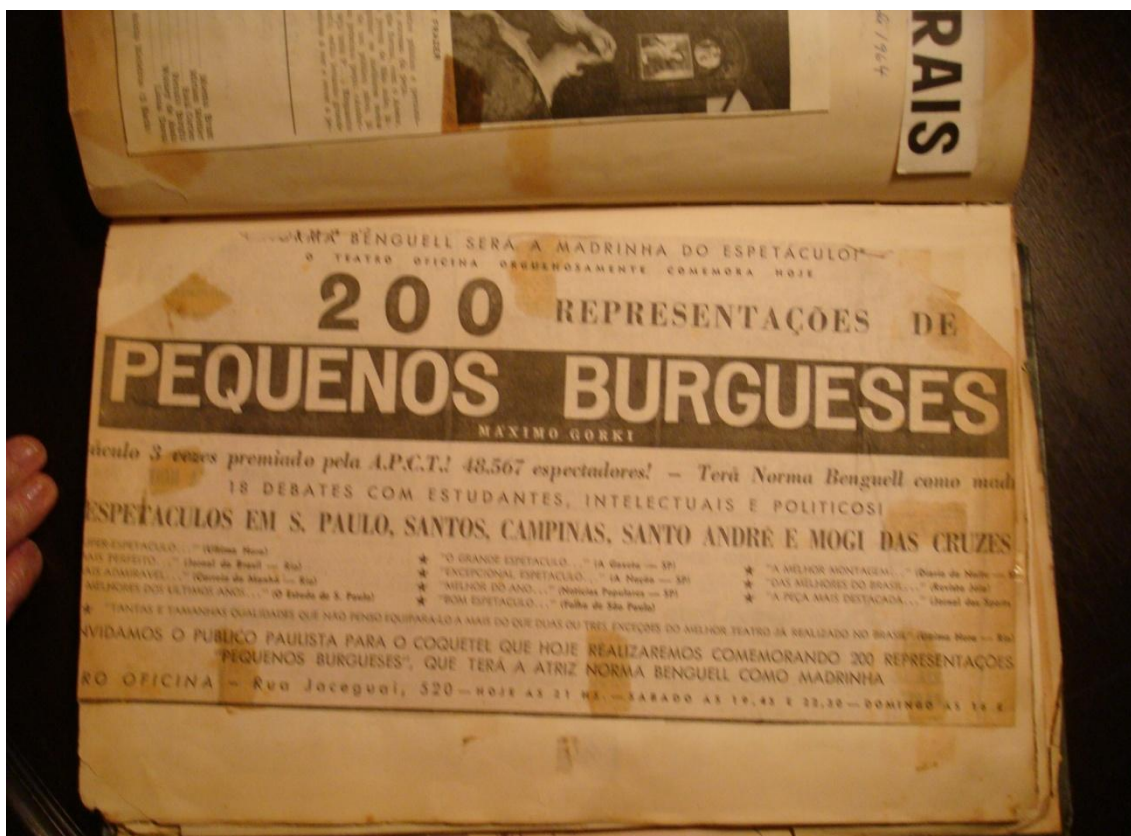


REVELEIÇÕES

Atualmente, no teatro «Pequenos Burgueses» apresenta uma nova montagem da peça, com o elenco atualizado. A peça é uma adaptação de Máximo Gorki, traduzida por Fernando Peixoto e José Celso M. Corrêa. Cenário e figurinos de Antônio Medeiros.

GENA da «Pequenos Burgueses», de Gorki, que vem apresentando grande sucesso no Teatro de Oficina, está se apresentando em cartaz desde outubro de 1964.

(Apresentação de Pequenos Burgueses num momento delicado de nossa história republicana)



(Propaganda que celebra o sucesso da peça *Pequenos Burgueses*)



(Propaganda no jornal O Estado de São Paulo, com os *personagens* de *Pequenos Burgueses*)



(Apresentação de *Pequenos Burgueses*)



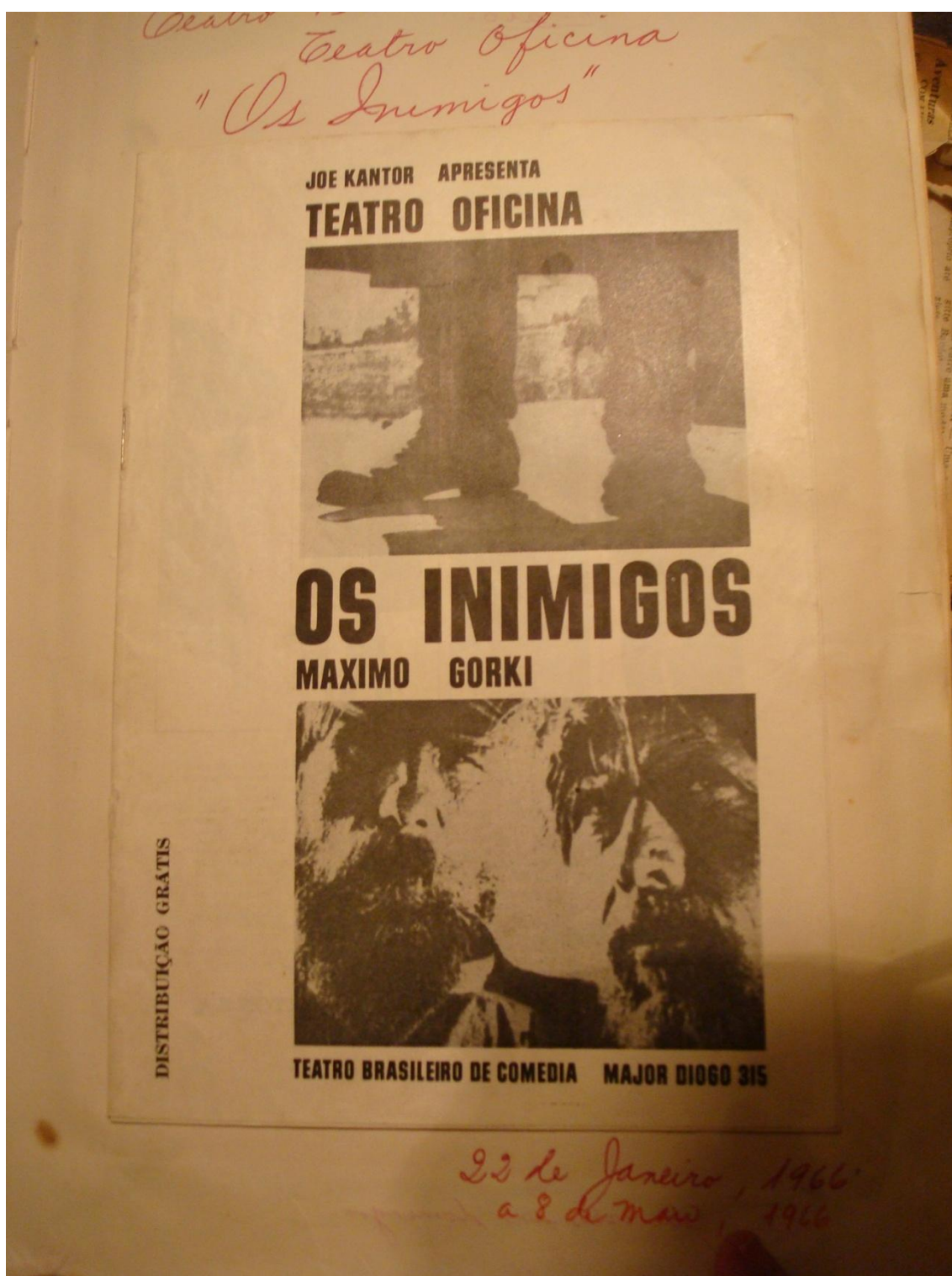
(Cartaz de propaganda do festival realizado no Uruguai, onde o Oficina representou o Brasil)



O Presidente Entre os Pequenos Burgueses —

É certo que o Presidente Castelo Branco gosta muito de teatro e procura ver as boas peças em cartaz, sempre que está na Zona Sul de semana. Conta-se que ele chegou dirigindo o seu carro idiossá, desacompanhado, sempre a sua entrada na bilheteria do teatro. Entra sem alaridos, sempre na companhia de se fazer o povo, e como bom espectador, fica atento aos mínimos detalhes que se desenham em cena. Quando se divulga o Presidente Castelo Branco entre o público presente é que se começa a alvoroçar, pois quem não quer esquecer-se de uma visita assim tão importante? É o Presidente Castelo Branco então a fotografado sendo a peça que escolheu para assistir naquela noite de semana. Agora foi a vez de "Os Pequenos Burgueses". Domingo ele esteve lá na Maison de France para ver o papa de Matteo Gork e, em um intervalo, foi comprimir-se a alguns que lhe uma das suas muitas e boas dirigidas peças afavelmente em cartaz. A foto do Presidente, cercado pelos pequenos burgueses, fica para a história como é do gosto do Presidente Castelo Branco pelo bom teatro.

(O espectador inesperado, Presidente General Castelo Branco)



(Cartaz de *Os Inimigos* para a temporada no Rio de Janeiro)



(Fernando Peixoto ressaltou a necessidade de muitos atores no levantamento de panoramas)



(O Oficina ocupou o TBC com *Os Inimigos*, pois precisava de um palco tradicional)



(Integrantes do Oficina comemoram 100 apresentações de *Os Inimigos*)



(Apresentação de *Os Inimigos*)



(Destruição do prédio pelo fogo. O Oficina não desistiria tão fácil)

Artistas do "Oficina" planejam como recomeçar



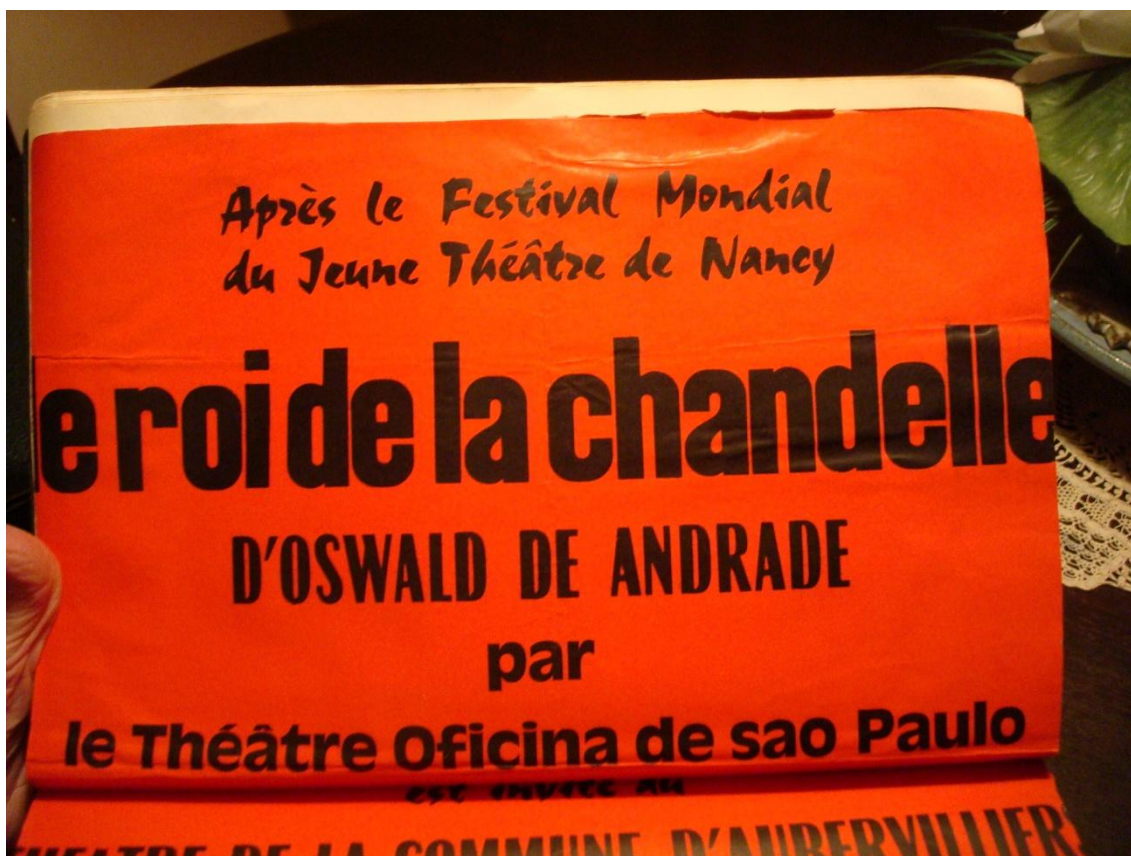
Em poucos minutos o fogo destruiu o salão de teatro.

(O teto do teatro desabou com o fogo)

"Teatro da Bailda Becker"
1. A Vida Impressa em
2. Pequenos Burgueses 24/6/66



(Cartaz para a retrospectiva do Oficina)



(Cartaz do Festival de Nancy, onde o Oficina representou o Brasil)



(Propaganda para jornal da peça O rei da vela, onde os personagens mostram suas faces)