

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC – SP

Daniel Martins Valentini

História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970

Doutorado em História Social

São Paulo  
2016

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC – SP

Daniel Martins Valentini

História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970

Doutorado em História Social

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em História Social sob a orientação do Prof. Antonio Rago Filho.

São Paulo

2016

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

## **Dedicatória**

Aos que se levantam em nome da liberdade e que combatem o totalitarismo e o neoliberalismo, que distorcem as instituições democráticas e impõem a competição e a opressão no lugar da fraternidade e da solidariedade.

Aos intelectuais que pautam suas atuações na crítica aos preconceitos do senso comum, no combate aos vícios sociais e na denúncia dos problemas mais urgentes.

Aos integrantes do Teatro Oficina dos anos 1960, assim como aos de outros grupos engajados.

Aos grandes críticos do período, como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Anatol Roosenfeld e Yan Michalski.



## **Agradecimentos**

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, inesquecíveis.

Ao Doutor Antonio Rago Filho, pela orientação dessas pesquisas em uma década e pela liderança junto ao Nehtipo (Núcleo de Estudos de História: Trabalho, Ideologia e Poder).

Aos professores Doutora Vera Lucia Vieira (PUC-SP), Doutora Estefania Knotz Cangucu Fraga (PUC-SP), Doutor Sergio Augusto Queiroz Norte (UNESP-Assis) e Doutora Kátia Rodrigues Paranhos (UFU), que aceitaram enriquecer a pesquisa através da arguição.

Ao professor Alexandre Pianelli Godoy, por colocar-se sempre à disposição.

Aos amigos e amigas integrantes do Nehtipo, com quem trocamos textos e experiências.

A Etty Fraser, pelas entrevistas, pelas conversas não gravadas e pela permissão de fotografar seus álbuns pessoais.

A Renato Borghi, pela entrevista e pela permissão de fotografar seu acervo pessoal. Ao meu amigo tradutor/arquivista Márcio (Francisco de Araújo), pela ajuda com o material.

A Miriam Mehler, pela entrevista.

A Renato Dobal, pela entrevista e pelo material fotografado de seu acervo pessoal.

A Luiz Fernando Guimarães, pela entrevista e pelo material pessoal cedido para a pesquisa.

A Luiz Fernando Resende, pela entrevista.

A Frei Betto, Ítala Nandi e Anna Maria Martinez Corrêa, pelos curtos depoimentos escritos para a pesquisa.

A Jackie Pithan, pelo trabalho junto ao Arquivo Miroel Silveira.

A CNPq, pelo financiamento da pesquisa.

## **Resumo**

Nascido do aprofundamento de relações entre jovens estudantes do Largo São Francisco, o Teatro Oficina pertenceu a uma parcela da classe média que disparou críticas radicais contra o capitalismo e contra a submissão imperialista que nos impunham grandes taxas de pobreza e espalhavam bolsões de miséria, através de políticas gestadas pelo capital multinacional e seus associados. O Oficina respondeu à modernização conservadora promovida pelos militares, expondo a inquietação de um grupo capaz de posicionar-se como importante espaço para a, ainda possível, contestação do capitalismo acelerado e da imposição dos padrões tecnocráticos, do sufocamento da liberdade de expressão e da destruição, também pela cooptação, da cultura nacional, que atingiu em cheio o grupo, esfacelando-o. Com a chegada da contracultura, novos jovens ingressaram e reorientaram a luta do Oficina no sentido de provocar choques contra aspectos morais. Esta pesquisa pretende colaborar para a reflexão da trajetória do Oficina por meio da iluminação das narrativas dos personagens históricos em questão, das discussões sobre seus engajamentos e da análise de processos de censura que pesaram sobre o grupo.

**Palavras-chave:** Teatro Oficina; Memória; Censura; Engajamento; Ditadura Militar.

## **Abstract**

Born deepening relations among students of Largo São Francisco, the TeatroOficina belonged to a portion of the middle class that shot radical criticism against capitalism and against imperialist submission that imposed to us great poverty rates and scattered pockets of poverty, through gestated policies by multinational capital and their associateds. The Oficina responded to conservative modernization promoted by the military, exposing the restlessness of a group capable of positioning itself as an important space for an still possible contestation of accelerated capitalism and the imposition of technocratic standards, the suffocation of the freedom of expression and also destruction by cooptation of national culture, which has hit the group, shattering it. With the arrival of counterculture, new young people joined and reoriented the Oficinas' fight in order to provoke clashes against moral aspects. This research aims to contribute to the reflection of the Oficina path through the lighting of the narratives of historical characters in question. This research intends to contribute to the reflection of the Oficina's trajectory through the illumination of the narratives of the historical characters in question, the discussions about their engagements and the analysis of censorship processes that weighed on the group.

**Keywords:** TeatroOficina; Memory; Censorship; Engagement, Military Dictatorship.

## Sumário

|                     |       |
|---------------------|-------|
| I - Introdução..... | p. 12 |
|---------------------|-------|

|                                                                                                     |       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1.1 - Teatro Oficina: um teatro de grupo imerso na construção de eventos na cultura brasileira..... | p. 12 |
| 1.2 - Do eixo repressivo ao eixo criativo.....                                                      | p. 15 |
| 1.3 – Teatro e História do Brasil.....                                                              | p. 18 |
| 1.4 – Teatro, História e Memória.....                                                               | p. 22 |
| 1.5 – A “Revolução dos caranguejos” e a incipiente indústria cultural.....                          | p. 29 |
| 1.6 – A Censura e os documentos da repressão.....                                                   | p. 32 |

## **II - Primeiro Capítulo: Teatro e Política, Arte e Sociedade.....**

|                                                                                                     |       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 2.1 – Ir ao povo ou representá-lo? As discussões sobre o nacional-popular no Brasil do período..... | p. 38 |
| 2.2 – A urgência das discussões sobre nossa arte engajada.....                                      | p. 45 |
| 2.3 – A imensa discussão sobre a finalidade da arte: modernidade e engajamento no Brasil.....       | p. 47 |

## **III - Segundo Capítulo: As transformações no Brasil e no Oficina do período.....**

|                                                                                                                                             |        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 3.1 – O Brasil em transformação acelerada e a criação do Oficina (1958-1961).....                                                           | p. 78  |
| 3.1.1 - O Brasil da criação e da fase amadora do Teatro Oficina.....                                                                        | p. 78  |
| 3.1.2 - Os movimentos na criação do Oficina e a fase amadora.....                                                                           | p. 82  |
| 3.1.3 – Documentos: programas de peças, críticas e afins.....                                                                               | p. 89  |
| 3.2 – O Brasil seria uma nova China? O amadurecimento do Oficina e o sonho anti-imperialista de uma república popular (1961-1964).....      | p. 97  |
| 3.2.1 – O auge da luta de classes: a disputa pelo estado.....                                                                               | p. 97  |
| 3.2.2 – Da influência norte-americana ao predomínio russo: Stanislavski e Gorki colocando o Oficina na crítica à desagregação burguesa..... | p. 103 |
| 3.2.3 – Os documentos.....                                                                                                                  | p. 109 |
| 3.3 – O Brasil Ditatorial e o Oficina Brechtiano (1964-1968)....                                                                            | p. 116 |
| 3.3.1 – A Ditadura dos primeiros anos e sua relação com a cultura de esquerda.....                                                          | p. 116 |

|                                                                                                             |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 3.3.2 - O Teatro Oficina e a resistência à modernização conservadora.....                                   | p. 121 |
| 3.3.3 – Os documentos.....                                                                                  | p. 139 |
| 3.4 - O massacre à oposição e o declínio dos teatros políticos no Brasil (1968-1974).....                   | p. 148 |
| 3.4.1 – O esfacelamento da vanguarda ou da arte?.....                                                       | p. 148 |
| 3.4.2 – Queimam-se as cortinas, destroem-se os camarins: o fim do grupo Oficina por uma proposta vazia..... | p. 162 |
| 3.4.3- Os documentos.....                                                                                   | p. 171 |

|                                                                                                       |               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>IV – Terceiro Capítulo: Aspectos da censura ao Teatro Oficina nos anos 1960.....</b>               | <b>p. 178</b> |
| 4.1 - A censura como área privilegiada para a reflexão sobre conflitos entre poder e dissidentes..... | p. 178        |
| 4.2 - A tensa relação entre Oficina e as censuras.....                                                | p. 194        |

|                                                                                                                |               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>V – Quarto Capítulo: O uso das narrativas de membros do Oficina na construção da história do grupo.....</b> | <b>p. 204</b> |
| 5.1 – As narrativas no teatro e o historiador interessado.....                                                 | p. 204        |
| 5.2 - Trabalho artístico e cotidiano durante regimes ditatoriais .....                                         | p. 206        |
| 5.3 – A proposta de grupo e seus resultados.....                                                               | p. 208        |
| 5.4 – O Oficina nas narrativas e as narrativas do Oficina.....                                                 | p. 210        |
| 5.4.1 – O Teatro Oficina e as confusões das memórias.....                                                      | p. 210        |
| 5.4.2 – Um aperitivo das narrativas do Grupo Oficina: amor e conflito, tensão e tensão.....                    | p. 213        |
| 5.4.3 - Diretores, administradores (as), atores e atrizes: um pouco das narrativas dos colaboradores (as)..... | p. 217        |
| 5.4.4 – Outras memórias.....                                                                                   | p. 291        |

|                                  |               |
|----------------------------------|---------------|
| <b>VI – Conclusão.....</b>       | <b>p. 308</b> |
| 6.1 – O teatro e a ditadura..... | p. 308        |

|                                                          |               |
|----------------------------------------------------------|---------------|
| 6.2 – Teatro como atividade coletiva.....                | p. 309        |
| 6.3 - Ainda sobre as experiências em História Oral.....  | p. 312        |
| <b>Referências Bibliográficas.....</b>                   | <b>p. 316</b> |
| <b>Fontes sobre as peças.....</b>                        | <b>p. 326</b> |
| <b>Fontes Orais.....</b>                                 | <b>p. 338</b> |
| <b>Depoimentos Escritos.....</b>                         | <b>p. 339</b> |
| <b>Processos de Censura.....</b>                         | <b>p. 340</b> |
| <b>Autorizações para publicação das entrevistas.....</b> | <b>p. 341</b> |
| <b>Anexo.....</b>                                        | <b>p. 347</b> |

## I - Introdução

*Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*

(Benjamin, 2012, p. 212)

*Temos que reconhecer, pois, que, dentro da ordem estética, não pode sobreviver o anti-humano, a não ser como representação justamente do retrógrado e desprezível.*

(Rosenfeld, 1993, p. 197)

### 1.1 - Teatro Oficina: um teatro de grupo imerso na construção de eventos na cultura brasileira

No início dos anos 1960, o Teatro Oficina iniciou sua vida profissional, encenando, com sucesso, uma peça de Clifford Odets, cujo título foi traduzido como *A vida impressa em dólar*. Entre os jovens que formavam o grupo, já estavam nomes que se destacariam durante muito tempo no cenário nacional como Renato Borghi e Etty Frazer. Seria também a estreia de José Celso como encenador, inicialmente a contragosto<sup>1</sup>. Esse teatro conta hoje com o privilégio de pertencer a um seleto círculo de grupos artísticos que refletiram acerca da realidade nacional com uma estética inovadora, sabendo renovar-se com frequência, até ter suas forças enfraquecidas.

Durante seus principais momentos, conseguiu posicionar-se e dialogar com os problemas nacionais, utilizando autores estrangeiros como Máximo Gorki, Anton Thecov, Bertolt Brecht e Tennessee Williams. Além destes, o Oficina surpreendeu crítica e público com um polêmico texto de Oswald de Andrade, o hoje famoso, mas não antes da encenação do grupo, *O rei da vela*.

---

<sup>1</sup> O Oficina tentou a contratação de um diretor mais experiente como Ziembinski, Flávio Rangel e Adolfo Celi. Diante da recusa de todos, Renato Borghi convenceu Zé Celso de que ele tinha conhecimento suficiente para a direção. Zé afirmava no início que era somente dramaturgo, não tendo interesse em focar na atuação e direção. Mas com a insistência de Renato e a promessa de que Eugênio Kusnet seria o assistente de direção, Zé acabou por assumir o posto, que mantém até os dias atuais.



Espetáculo violento, que se mantinha nos limites do palco, despertou amores e ódios. Sabe-se que o movimento tropicalista articulado por Caetano Veloso e Gilberto Gil foi desenvolvido após o acompanhamento da peça.<sup>2</sup> Críticos divididos. Plateias entre o silêncio e a euforia. Ameaças e insultos de espectadores revoltados.

Em visita ao Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP), pasta nº 100 do Fundo Teatro Oficina, encontramos um questionário feito pelo grupo ao fim do espetáculo. Entre as opiniões, encontramos algumas muito negativas, que consideravam o espetáculo como “palhaçada” e “horroroso”. A resposta de Caetano também está documentada, mas destacamos aqui o registro 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: cafajeste, tropical, cruel, absurda e ridícula.” A produção do Oficina pode, neste momento, ser comparada com a arte vanguardista produzida nos grandes centros teatrais do mundo:

A violência e a agressividade que caracterizavam certas experiências do teatro de vanguarda na Europa traziam para o teatro brasileiro a postura antiacadêmica da arte moderna, onde os padrões de “bom comportamento” e do “bom gosto” cedem lugar a uma arte “suja”, interessada na investigação de novas formas, nem sempre acolhidas pela cultura oficial como “dignas da obra de arte”.<sup>3</sup>

Houve também uma apresentação em que um espectador se levantou e desafiou o autor da peça a comparecer ao Departamento de Ordem Política e Social (Dops).

A encenação de *O rei* fez com que o Oficina aumentasse sua projeção nacional e internacionalmente, já que participara anteriormente de

---

<sup>2</sup> A relação entre os artistas de diferentes artes era grande neste momento. Assim como o espetáculo foi importante para Caetano e Gil, foi importante para o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a quem o espetáculo foi dedicado. Para Fernando Peixoto, uma das maiores vitórias da Ditadura foi isolar as diferentes artes, rompendo o elo que unia as discussões sobre as questões nacionais.

<sup>3</sup> GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 62.

apresentações externas, quando convidado a representar o Brasil.<sup>4</sup> Na ocasião, o grupo permanente já contava, há algum tempo, com Ítala Nandi e Fernando Peixoto, que, junto com os membros acima citados, participantes na profissionalização, formavam a equipe administrativa.

Findados os anos 1960, o grupo principal do Oficina se dissolveu por atritos internos, provocados por pressões externas. Novos integrantes ingressaram<sup>5</sup>, tendo Zé Celso como principal mentor do projeto adotado. A proposta, a partir do início dos anos 1970, era a de negar aquela forma teatral construída até então, que, segundo os participantes, estava próxima de uma institucionalização. A encenação passou a ser chamada de Te-ato. Ao invés de textos organizados, predominavam a espontaneidade e a criação coletiva.

A agressividade e a violência do momento, captadas e usadas como alimento, terminaram por se voltar contra o Oficina. Invasão e depredação de parte do teatro. Prisão de atores, acusados de tráfico. Prisão de Zé e de outros integrantes. Seus membros conheceram as leis da desordem das forças armadas, sofreram em porções, receberam choques, golpes de palmatórias, foram espancados e até o instrumento que “deixava marca” foi usado: no pau-de-arara foram destruídos os últimos sonhos, as últimas possibilidades que restavam de um grupo dividido, implodido, renascido sob o caminho místico e impedido até mesmo de permanecer nesta toada messiânica.

Fazer teatro convencional nunca foi o objetivo do Oficina. Os erros recentes se acumulavam e um fim de menor constrangimento para o corpo dos artistas que não mais distinguiam entre vida e arte parecia improvável com a aceitação da força do porão e de seus métodos de interrogação, que

---

<sup>4</sup> O Oficina obteve grande destaque no Festival de Montevideu de 1964. Por outro lado, a apresentação de *O rei da vela* em Florença foi um choque para o público local. O teatro era frequentado pela “alta classe”, que ouviu palavrões nunca então ditos entre aquelas paredes. Descobrimos, em entrevistas com Etty Frazer, que, na verdade, o convite fora feito para a apresentação de *Os Pequenos Burgueses*, cuja apresentação baseada no realismo ficou muito conhecida, mas esta proposta de teatro não mais servia ao Oficina.

<sup>5</sup> No ano de 1968, Zé Celso dirigiu sua única peça fora do Oficina. A peça de Chico Buarque chamada *Roda Viva* provocou o despertar do coro para Zé. Após a temporada, o diretor levou consigo alguns integrantes para o grupo do Oficina. Outros jovens com pouquíssima experiência teatral também foram integrados. Nasceria aí um processo de divisão interna que contribuiu para o esfacelamento do grupo antigo. Destacamos também a passagem caótica do grupo *Living Theatre*, que colaborou para a divisão do Oficina, então já com três grupos diferentes.

continuaram encobertos até o início das discussões das comissões da verdade. Os intelectuais que sonharam em se engajar, em fins dos anos 1950, pagaram o preço de seu amadurecimento e da radicalização da ditadura no início dos anos 1970. Augusto Boal já tivera seu quinhão, Zé não sairia incólume.

## **1.2 - Do eixo repressivo ao eixo criativo**

A polêmica acompanha o grupo Oficina desde seus primeiros momentos. Mesmo antes da profissionalização, o Oficina teve uma encenação pública proibida. Após responder com uma marcha com mordanças, os integrantes se uniram aos grevistas de uma fábrica e tentaram levá-los para um clube privado, onde a encenação seria, enfim, realizada. Em novo revés, os operários foram proibidos de ingressar e o Oficina conheceu duas derrotas num mesmo dia.

Apesar da grande produção de pesquisas sobre o Oficina, pouco era produzido acerca da censura enfrentada em diferentes momentos. Antes mesmo do período militar, o grupo sofreu com processos de censura complicados, casos longos e complexos em diversos aspectos. Em pesquisa anterior, analisamos o processo de censura de algumas das principais peças encenadas pelo Oficina nos anos 1960. Do momento democrático, observamos a censura das peças *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets (1961); *Quatro num Quarto*, de Valentim Kataiev (1962); e *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki (1963), que foi retirada de cartaz com o Golpe. Do período ditatorial, selecionamos *Andorra*, de Max Frisch (1964); *Os Inimigos*, também de Gorki (1966); e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967). Percebemos que a censura que antes focava em questões morais, foi se tornando cada vez mais política e social, com claro desejo de impedir a reflexão sobre a grande miséria, concentração de renda e autoritarismo que existiam no país.

Destacamos também a dissertação de Lis Coutinho<sup>6</sup>, na qual a pesquisadora desenvolve um amplo estudo sobre as diferentes censuras ao *Rei*, passando pela censura estadual da peça em 1967, censura federal nos anos posteriores, censura ao filme produzido também pelo Oficina, até a utilização do texto por outros grupos já no início dos anos 1980, quando a peça foi liberada.

Durante o contato com a literatura crítica necessária para o entendimento da trajetória do Oficina, percebemos que existia uma confusão entre a memória de Zé Celso e a memória do Teatro Oficina. Algumas pesquisas provocaram uma sobreposição, e as narrativas de Zé Celso acabaram, desta forma, entendidas como discursos do Oficina. Esta direção pode sugerir que o grupo de artistas que fez com que o teatro surgisse – inclusive, investindo dinheiro – e ressurgisse depois de incendiado, que escolhia as peças, que participava da administração, que participava intensamente da construção de uma linguagem dramática autêntica, acabe deslocado e posto em segundo plano. Jamais diminuiremos a importância de Zé para o Oficina e para o teatro brasileiro. Mas algumas publicações oferecem um recorte de suas narrativas, muitas vezes de trechos de seus textos, e o isolam de seus colaboradores, esquecendo-se, por exemplo, que, durante muito tempo, os textos e manifestos assinados por Zé foram constantemente remodelados e reescritos por Fernando Peixoto.<sup>7</sup>

Pesquisadores bastante sérios e respeitados acabaram, não intencionalmente, por colaborar com essa concentração nas narrativas de Zé Celso. Em sua obra *Em Busca do Povo Brasileiro*, Marcelo Ridenti fez uma análise de muito valor sobre a cultura brasileira dos anos 1960 e 1970. Sua pesquisa se tornou referência para os estudiosos da arte brasileira deste período. Ao final do livro, Ridenti mostra a ampla lista de entrevistas que fez, que no total se aproxima de cinquenta. Entre os membros do Oficina, somente

---

<sup>6</sup> COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

<sup>7</sup> Entrevista de Renato Borghi para a pesquisa. 09/04/2015.

um foi ouvido.<sup>8</sup> A pesquisadora Cristina Costa<sup>9</sup>, especialista em censura ao teatro, publicou uma obra chamada *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*, na qual um pequeno conjunto de entrevistas com pessoas que se relacionaram diferentemente com teatro – desde diretores e atores até censores -, ofereceu espaço para um dos integrantes do Oficina. Zé não teve suas narrativas desprezadas. Mas nossa preocupação não está nestas publicações, mas nas publicações mais recentes que objetivem o estudo do Oficina e que passem, de alguma forma, pelo grupo do primeiro grande momento (anos 60 e 70), pois nelas encontramos uma exclusão de membros significativos e percebemos quão grave é a situação. Em hipótese alguma, podemos tolerar que uma encenação seja tomada como o trabalho de uma pessoa. O teatro é conhecido exatamente pela sua sociabilidade, por reunir em muitos momentos, de trabalho comum, equipe técnica, artística, diretora, além, evidentemente, do contato diário com o público. Portanto, ela depende, sobretudo, de agrupamentos:

Já se tornou lugar comum repetir que um espetáculo é fruto de colaboração de muitas pessoas, e é apresentado a um número muito maior de pessoas sentadas na plateia, que perdem, até certo ponto, sua identidade individual, isto é, transformam-se numa multidão. A “sociabilidade” está infiltrada em toda a vida teatral.<sup>10</sup>

Nosso primeiro objetivo foi colaborar para que a história do Oficina consolide uma visão plural, buscando preservar as influências variadas existentes dentro de um grupo de artistas que não aceitaram a imposição de amarras. As diversidades foram encontradas pela iluminação das narrativas de ex-membros.

Esclarecer estas diferenças internas contribui também para o entendimento de um panorama mais geral do teatro paulista. Pela análise das

---

<sup>8</sup> Ridenti faz a ressalva quanto à impossibilidade de aumentar ainda mais a lista, já nas primeiras páginas da obra, o que não anula nosso posicionamento.

<sup>9</sup> Cristina Costa é para nós uma das grandes referências nos estudos sobre as proibições ao teatro no Brasil. Atualmente ela coordena o Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM).

<sup>10</sup> BENTLEY, Eric. *Os prós e contras do teatro político*. In: \_\_\_\_\_. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 114.

narrativas dos atores históricos, pudemos investigar o desenvolvimento do trabalho, a organização do grupo, suas relações de poder e hierárquicas e sua relação com outros grupos de artistas da época.

Desta forma, o Oficina passará a ser visto como um grupo que mostrou sua cumplicidade e disciplina no processo de criação, mas que também teve duras divergências éticas, estéticas e políticas.

Outro objetivo foi verificar a censura ao Teatro Oficina em meados dos anos 1960 e início dos anos 1970. Os processos de censura destas peças foram fundamentais. Com relação às criações coletivas, como o principal trabalho era desenvolvido pela interação com a plateia, tendo como base experiências sensoriais, acreditamos que os documentos oficiais foram também de suma importância, mas os relatos de ex-membros puderam trazer uma consistência maior. Com o regime se tornando mais violento, cresceu também a autocensura, e ela só pôde ser aprofundada por estes relatos.<sup>11</sup>

### **1.3 – Teatro e História do Brasil**

A construção de reflexões acerca do teatro paulista, em diferentes períodos, tem seu fôlego renovado com um aumento de pesquisas de caso. Estas pesquisas permitem o acompanhamento de um determinado grupo teatral, consolidando e questionando informações contidas nas obras panorâmicas.

O contato entre diferentes grupos pode ser mais bem observado, o que depende de uma ampliação de hipóteses e possibilidades de cada um dos diferentes grupos de interesse. Estando o Oficina na ponta das discussões no país durante os anos 1960 e início de 1970, é necessário um estudo cuidadoso sobre o posicionamento de seus integrantes em questões como a política e a finalidade da obra de arte.

---

<sup>11</sup> Paul Thompson alega que “a evidência oral, transformando os objetos de estudo em sujeitos, contribui para uma história que não só é mais viva e mais comovente, mas também mais verdadeira”. (1992, p.137).

As propostas de trabalho do grupo são um rico espaço para a reflexão de parte de uma classe média envolvida com um projeto de transformação do país, crentes no papel do estado como provocador de reformas profundas na infraestrutura nacional. Esta classe média, em seus momentos mais radicais, se tornaria uma importante dissidência burguesa e romperia com os padrões de produção em busca de uma arte original e descolonizada.

Nas discussões entre História e Artes Cênicas, é ressaltado que para que o teatro seja entendido como evento histórico, é preciso se atentar que ele é, ao mesmo tempo, tanto perene e duradouro, quanto efêmero e transitório. É frágil, se extinguindo com o fim da apresentação, pois a mágica do teatro acontece só com o olho no olho, no contato da carne com a carne e nenhuma gravação, conjunto fotográfico ou sonoro pode refazer a magia acontecer integralmente. A esta magia, que emana quando uma obra de arte autêntica representa uma qualidade estética e uma tendência correta, Benjamin dá o nome de Aura. Na era da reprodutibilidade técnica, onde a aura se atrofia, o teatro é a arte que mais resiste e a que mais sofre com os engessamentos da indústria cultural. Sem liberdade não há teatro, ou melhor, não há nada além do teatro comercial, onde se montam e desmontam elencos com uma rapidez que devora ou anula a própria arte de representar.

O teatro é passageiro, pois um texto censurado e proibido pode perder muita força ou até mesmo o sentido poucos anos depois de sua proibição. Mas também é eterno, pois seus fragmentos podem durar milênios e sobreviver a transformações de uma forma que poucas artes conseguiram. Estes fragmentos fazem brilhar aspectos da peça/encenação, como os textos - ainda tão presentes – da antiguidade clássica ou com a imortalidade de personagens conhecidos por séculos, ou, em casos mais recentes, com a popularização de músicas compostas para espetáculos que não sejam musicais. Portanto, se é impossível reconstruir o espetáculo em sua totalidade, se é impensável gerar num interessado os sentimentos e reflexões alcançados nas apresentações originais, ainda assim seus fragmentos brilham e permitem a construção de novos questionamentos acerca da produção cênica.

Para a recomposição destes acontecimentos, os fragmentos, que são somados, por meio de diferentes pesquisas, para uma visão mais precisa de nossa produção teatral, obrigam o historiador que analisa este fenômeno a “estar ciente da produção existente nas denominadas áreas afins - Artes Cênicas, Literatura e Filosofia -, com as quais ele deverá construir uma interlocução.”<sup>12</sup> Kátia Paranhos adverte também para a necessidade de superação das análises históricas que se limitam somente ao texto, desprezando os diferentes elementos constituintes de uma arte representativa:

Tanto na área de história quanto nas histórias de teatro existentes, há uma nítida ênfase no texto teatral. Com a superação do chamado “textocentrismo”, a pesquisa teatral, para ampliar seu campo de ação, vê-se obrigada a buscar novos documentos: fotografias, desenhos, cartazes, artigos de jornais, depoimentos e partituras.<sup>13</sup>

Em outro texto, a pesquisadora mantém sua preocupação com os alargamentos das margens do campo da história do teatro e, assim como Patriota, defende que a relação entre História e Teatro seja transpassada por diferentes fontes e caminhos metodológicos:

A atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, assim, é lógico que se incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a representação e a política.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> PARANHOS, Katia. *O grupo de teatro Galpão e os espetáculos de rua*. In: PARANHOS, Katia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs). *História e imagens*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 22.

<sup>14</sup> PARANHOS, Katia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 09, 10.



Nosso entendimento é que uma obra de arte representa um conjunto de escolhas dentro das que estão disponíveis, escolhas estas geradas e condicionadas pela classe do artista ou grupo em questão. Para atendermos nossos objetivos, as discussões estéticas ficaram bastante reduzidas e procuramos manter o foco nas relações entre as obras e as transformações pelas quais o país passava, cujas convulsões produziu transformações moleculares em todas as artes, partindo da “noção de que as formas e as produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção de toda a sociedade e de suas partes constitutivas.”<sup>15</sup> Iná Camargo Costa fala de uma tradição de pesquisadores do teatro, que percebem que “formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado e, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade.”<sup>16</sup>

A preocupação com a formação de uma história cultural fez com que Roger Chartier pregasse acerca de um conceito de cultura que promovesse uma aproximação com os estudos sociais, encaminhando as reflexões sobre os valores e posições atribuídos por cada classe social às obras artísticas, fornecendo subsídios para os entendimentos das possibilidades de avanços dentro das representações cênicas, assim como de seus limites. Buscar a identidade de um grupo de artistas é perceber sua participação nas “lutas de representações, onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social.”<sup>17</sup> Portanto, a obra de arte tem determinações fundamentais, construídas nas teias das relações sociais.

A valorização da historicidade nas criações é o que faz com que historiadores da arte ofereçam uma contribuição autêntica, seguindo o pressuposto de que as obras “ganham existência e inteligibilidade à luz das condições históricas que as gestaram e/ou por meio de uma memória histórica

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>16</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 183.

<sup>17</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988, p. 23.

que garante a sobrevivência de temas, ideias, sujeitos e obras através dos tempos.”<sup>18</sup>

No caso de parte do teatro brasileiro de fins dos anos 1950 até meados dos anos 1970, essa historicidade é ainda mais importante, pois estes grupos se orientavam através de projetos que visavam à transformação social, que queriam interferir na história do país e alterar as relações culturais, expandindo ao máximo sua arte e sua reflexão social: “No seu centro estava a posição humanista e secular – e, em termos políticos, liberal e, mais tarde, socialista – de que a natureza humana não era, ou pelo menos não era, de modo decisivo, imutável e eterna, mas era social e culturalmente específica.”<sup>19</sup>

Após defender que o crítico e o historiador de uma determinada arte a gozem com espontaneidade e somente depois se permitam o desenvolvimento de uma análise, Bernard Berenson identifica nos artistas um conjunto de intelectuais que nos oferecem uma visão única, inexplicável, se isolada de considerações sobre as relações sociais:

A História da Arte é a estória do que a arte criou, dos problemas que teve de solucionar antes de produzir o que fez; do que pôde realizar e transmitir; a que necessidades espirituais deu expressão, introduzindo-as com isso no campo da consciência, que obstáculos técnicos ou psicológicos impediram-na de render frutos melhores em determinados momentos.<sup>20</sup>

O objetivo principal, portanto, dos historiadores da arte é reconstruir um evento ou acontecimento artístico, através das percepções das “aspirações e (d)os ideais a que a arte deu forma, tanto permanente como transitória.”<sup>21</sup>

#### 1.4 – Teatro, História e Memória

---

<sup>18</sup> Op. Cit. (2008, p. 41).

<sup>19</sup> WILLIAMS, Raymond. *O teatro como fórum político*. In: \_\_\_\_\_. *Política do modernismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 78.

<sup>20</sup> BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 214.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 14.

Os historiadores do teatro concordam que o uso de depoimentos é uma das mais importantes fontes para se refletir acerca de uma montagem. A imprensa, preocupada com a cultura, também oferece destaque para publicações de obras com caráter biográfico e/ou autobiográfico, como a coleção *Aplausos*, publicada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

As entrevistas – publicadas e realizadas para a pesquisa – foram fundamentais para que o máximo de entendimentos e interpretações pudessem ser resgatados, numa composição realmente multifacetada da trajetória do Teatro Oficina, em que as divergências não sejam anuladas e os agentes históricos não tenham seus papéis diminuídos numa narrativa una e tomada como legitimadora de uma verdade incontestável:

Dessa maneira, tal caminho investigativo propõe questionar análises que se assentam em uma história evolutiva, estruturada em ordenamentos cronológicos cristalizadores de trajetórias sem conflitos, despidas de divergências e de posicionamentos; o que, evidentemente, esconde a existência de agentes/documentos inseridos em processos históricos específicos.<sup>22</sup>

O historiador que utiliza a metodologia da história oral se diferencia de meros registradores de informação. Ele deve provocar seus interlocutores, incitando o colaborador a assumir uma posição diferente do conforto ou da normalidade assumida quando conta suas narrativas a círculos de pessoas próximas. A diferença cultural entre entrevistador e entrevistado força o narrador a adequar seu discurso.

Enfatizar a superação entre observador e observado é fundamental no trabalho com história oral. A entrevista significa exatamente o momento em que os colaboradores, que, juntos, formarão uma fonte nova, se encaram e decidem o que revelar e o que esconder, ambos podendo estar em posição de fazer tanto revelações quanto silenciamentos (geralmente o estão). A flexibilidade da relação entre entrevistador e entrevistado permite a valorização da história oral pelo fator da mobilidade, oferecendo possibilidades de novas

---

<sup>22</sup> Op. Cit. (2008, p. 34).

reflexões acerca de temas que podem variar desde eventos curtos, encerrados em semanas, até questões que duraram décadas, ou mesmo séculos.

A teoria do grande mestre Alessandro Portelli, na qual nos baseamos para as conclusões acima, é sem dúvida uma das mais importantes contribuições para nossa pesquisa. A função de definidor e legitimador de quem pode contribuir como fonte é identificada como uma das formas de poder que o historiador tem em suas mãos, mas a maior delas é certamente a da interpretação.

A interpretação nunca deve perder de vista que, apesar de sua finalidade ser a construção de um texto, ele deve carregar os traços de originalidade apresentados pelo colaborador, suas escolhas e hesitações:

A historiografia baseada em fontes orais é uma forma de escrita, mas não pode esquecer de suas origens orais; é um texto, mas não pode esquecer que nasceu como performance. Por isso, os historiadores orais citam muito mais amplamente as palavras de suas fontes, conservando o máximo possível de sua sintaxe e estilo.<sup>23</sup>

Ao formular uma teoria em que a história oral é tanto “gênero de narrativa”, quanto “discurso histórico”, Portelli justifica a postura dos historiadores orais que elegem as contribuições produzidas através das entrevistas à posição de destaque entre seus textos. Este uso pode esconder a enorme quantidade de trabalho de que dispôs o pesquisador, desde o estabelecimento de rastreamento de um sujeito histórico, passando por tentativas de contato, registro, transcrição, organização de trechos para análise e publicação, com a devida autorização dos colaboradores:

Um uso intenso de montagem e bricolagem de fontes (incluindo as de arquivo) coloca em primeiro plano a polifonia e o diálogo; embora o historiador ostensivamente fale tão pouco quanto possível – fornecendo conexões, sugerindo de maneira breve modos de ler – mesmo assim detém muito controle e, nos momentos chave, se

---

<sup>23</sup> PORTELLI, Alessandro. *A entrevista de história oral e suas representações literárias*. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010, p. 216.

introduz para incluir a experiência da entrevista como cunha para sua significação.<sup>24</sup>

A escrita em história oral exige a concordância sobre a quase infinita possibilidade de reinterpretação das fontes produzidas e da necessidade de ressignificação destas fontes quando do surgimento de outras. A complexidade dos colaboradores privilegia a argumentação pela articulação das fontes através de possibilidades abertas que visem a aprofundamentos sobre novas questões: “Um dos desafios, nesse sentido, constitui-se no próprio modo de elaborar e de redigir os resultados do estudo de modo a apresentar, mais do que um produto acabado, um inventário das diferenças que convida o leitor a novas interpretações e avaliações.”<sup>25</sup>

Partimos da ideia de contextualização da singularidade, em que a fonte é entendida menos como testemunho e mais como construção, momento em que a experiência individual se cruza com os interesses sociais da história, permitindo um olhar através da “pesquisa por uma conexão entre biografia e história, entre experiência individual e as transformações da sociedade (...)”<sup>26</sup> A história oral permite, portanto, essa ligação ou conexão tanto da vida com a história, quanto da oralidade com a escrita.

Yara Khoury afirma que as fontes orais formam um conjunto muito útil e original para o entendimento da complexidade social:

Realidades trazidas pelas conversas tornaram possível dimensionar maneiras como elementos da cultura ocultos, ignorados e/ou apagados da memória de muitos, por outros, mais hegemônicos, se expressam como perdas, mas também podem aparecer como elementos constitutivos de uma dinâmica de resistência e de luta.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> PORTELLI, Alessandro. *História oral como gênero. Projeto História (PUCSP)*, São Paulo, p. 09-36, 2001, p. 30.

<sup>25</sup> KHOURY, Yara. *Narrativas orais na investigação da História Social. Projeto História (PUCSP)*, São Paulo, p. 79-103, 2001, p. 87.

<sup>26</sup> Op. Cit. (2001, p. 14).

<sup>27</sup> Op. Cit. (2001, p. 83).

Escrevendo após a consolidação da indústria cultural estadunidense, o crítico Bernard Berenson não abandona sua moderação com facilidade. Mas ao abrir um caminho reflexivo sobre a relação entre as artes e suas sociedades, confere à obra de arte valor muito superior à vida do artista, devendo o historiador se abster de suas questões privadas:

Se a História da Arte deve ser uma interpretação daquelas configurações, formas e composições que a humanidade, de geração a geração, de década a década, teve o privilégio de ver e com ela viver, segue-se que devemos em períodos históricos diminuir nosso interesse pelo artista individual e ignorá-lo quase como fazemos com a arte pré-histórica. Devemos deixar para os biógrafos as vidas até dos maiores gênios bem como a história de suas realizações.<sup>28</sup>

Não concordamos com esta rara radicalização de Berenson, mas ela sempre nos serviu de alerta e procuramos, nas entrevistas feitas para a pesquisa, iniciar a conversa num momento próximo ao primeiro contato do colaborador com o grupo Oficina. Interessam-nos as narrativas que revelem as relações de dentro do Oficina e as questões pessoais que não envolvam a organização e a participação nas montagens, se não foram extremamente evitadas, não foram amplamente estimuladas.

Em suas *Considerações sobre teatro*, Ângela Materno aponta que no Brasil prevalece o culto ao artista e ao talento, em detrimento da teoria e do esforço do trabalho:

No caso específico do Brasil, o desconforto em relação à teoria parece associar-se, por um lado, ao culto da personalidade, do talento, do gênio nato, e, por outro, à consequente desvalorização do trabalho, que se manifesta, no país, sob as mais variadas formas, inclusive nessa autossuficiência da intuição e da genialidade, tantas vezes preconizada.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Op. Cit. (1972, p. 219).

<sup>29</sup> MATERNO, Ângela. O Olho e a névoa: Considerações sobre teatro. *Revista Sala Preta*. São Paulo, V.3, 2003, p. 38.

A junção entre vida e arte pregada por parte da vanguarda, e até mesmo por parte dos grupos mais próximos ao populismo, pode ter produzido o efeito de despertar, nos autores acadêmicos recentes, um maior interesse por questões subjetivas e psicológicas, em que a própria experiência parece tentada a se confundir com a experiência de certos atores históricos, restando às outras narrativas e experiências a resistência ao soterramento narcisista. O distanciamento crítico e a complexidade metodológica podem aparecer como aspectos negativos de um campo ultrapassado, o que deixaria Umberto Eco preocupado:

Sendo assim, é bom esclarecer que este trabalho não alcançou seus objetivos, mas se lançou na experiência de uma aventura que nunca perdeu de vista, que – realmente – seu desejo era vivenciar e experimentar a própria aventura de se perder em seus caminhos, descaminhos, trajetos, linhas, fugas e forças. E tudo o mais é pretensão cientificista que não parece fazer muito sentido no presente momento em que vivemos.<sup>30</sup>

O conceito de “memória subterrânea”, oferecido por Michael Pollak, ainda que não seja totalmente bem ajustado ao nosso objeto, pois ele é composto por agentes históricos comunicadores profissionais muito experimentados, orienta esta busca pelos conflitos e resistências das memórias em busca de aceitação no espaço público e na memória coletiva.

A influência das disputas atuais provoca reviravoltas na construção do passado. Um condutor de grupo, líder em tarefas variadas, pode começar a ser apresentado como um passageiro que recebe indicações e simplesmente as cumpre: “Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado.”<sup>31</sup> A história oral oferece uma possibilidade senão de superação, ao menos de enfraquecimento da hegemonia de grupos ou pessoas sobre a memória coletiva, através da construção de fontes pelas quais percebemos

---

<sup>30</sup> PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 10.

<sup>31</sup> POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 8.

como os colaboradores controlam “as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais.”<sup>32</sup>

Na apresentação para a obra de Alessandro Portelli, Yara Khoury credencia a história oral como colaboradora para as transformações nas investigações históricas, com o levantamento de espaços de discussões sobre metodologia e sobre as próprias noções de memória e história, encarando as memórias como eficientes instrumentos de dominação política e histórica, mas também como marcas dos confrontos ainda em andamento. Questionando entrevistas que tendam a distanciar os agentes de suas raízes sociais e históricas, concebe a oralidade como área privilegiada para “indagar, nos enredos construídos, possibilidades alternativas na realidade social que, embora ocultas ou dominadas, são também presenças em potencial.”<sup>33</sup>

Entre a grande produção acadêmica de Daniel Aarão Reis Filho, os textos que mais nos interessam são os que versam sobre as relações entre memória e história durante a Ditadura Militar. Vencidos e vencedores continuam o combate, agora pela hegemonia nas memórias. Em resposta ao avanço de publicações de resistentes e opositores à Ditadura, surgiram publicações de narrativas dos agentes do governo militar. A esquerda, que por algum tempo levou a melhor na cultura e a pior no plano da política institucional, parece ganhar as batalhas de memórias dentro dos centros acadêmicos de maior qualidade, podendo estar no limite de perder sua primazia sobre a população.

O sofrimento dos “mortos sem sepultura” e a dor de seus amigos e familiares aumentam nossa responsabilidade com o trabalho sobre memória no período, nos remetendo aos escritos de Benjamin acerca de uma certa força messiânica existente entre as gerações, “para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.”<sup>34</sup> O historiador atento não pode deixar de cumprir uma missão maior: “O dom de despertar no

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>33</sup> KHOURY, Yara *apud* PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010, p. 14.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.



passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”<sup>35</sup>

Contra a misantropia, a história oral nos ajudou a recompor os anos 1960 e 1970 através das narrativas de resistentes e opositores ao projeto autoritário, construídas por jovens que “queriam mais, queriam os céus. Meninas petulantes. Meninos ousados. Até hoje não apareceu uma geração igual.”<sup>36</sup>

### **1.5 – A “Revolução dos caranguejos” e a incipiente indústria cultural**

Pesquisas originais nos mostraram as relações dos setores industriais no levantamento de fundos investidos em ações de desestabilização do governo constitucional de Jango, que tinha uma base composta por diversos administradores nacionalistas, como o então ministro da agricultura José Ermírio de Moraes, que se recusava à aliança com o capital estrangeiro. O capital monopolista, organizado através das indústrias gigantes – sobretudo após a segunda Guerra Mundial – que estavam mais bem equipadas para adotar uma política de maximização dos lucros, aprofundou o quarto grande ciclo sistêmico da acumulação de capital<sup>37</sup>, escancarando “a privação nos Estados Unidos e a fome no exterior, que a pobreza cresce em ritmo igual ao da riqueza, que volumes enormes de recursos são desperdiçados de modo frívolo e frequentemente prejudicial.”<sup>38</sup>

O capital internacional mostrou-se irritado com a possibilidade do caminhar para uma república popular no Brasil e ofereceu aos setores golpistas apoios logístico e militar, como a *Operação Brother Sam*, que, somados às

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 244.

<sup>36</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. *Vozes silenciadas em tempos de ditadura*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias Silenciadas*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002, p. 443.

<sup>37</sup> ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: UNESP, 1996.

<sup>38</sup> BARAN, Paul; SWEEZY, Paul. *Capitalismo Monopolista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 11.

pesquisas e propagandas do complexo IPES/IBAD (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais/ Instituto Brasileiro de Ação Democrática) dos insurgentes da ESG (Escola Superior de Guerra) e da grande mídia, formaram uma aliança que minou o poder de Jango. A importância geopolítica do Brasil na dimensão estratégica dos Estados Unidos, que viviam um momento de disputa por áreas de influência contra a União Soviética, num período de ausência ao mesmo tempo de paz e de guerra, pesou para o apoio claro ao Golpe, já que o Brasil era considerado uma espécie de líder regional na América Latina, capaz de influenciar os processos políticos dos outros países da região.

Aceitamos, portanto, o Golpe como um momento de reorganização do capitalismo na política econômica brasileira, que buscava a inserção no processo de internacionalização do capital, e que permitiu à Ditadura encerrar no Brasil a fase de capitalismo selvagem, aliando-se ao imperialismo norte-americano, que fornecia suportes de todo o tipo para o novo governo. Atingida a modernidade conservadora, passamos por um processo de destruição das concepções artísticas de linha nacional-popular, românticas revolucionárias, pois com a massificação da cultura e com a organização de uma indústria cultural que busca uma unidimensionalidade das consciências, desvalorizou-se o aspecto político nas artes. Atrrelados ao governo autocrático, apareceram grandes conglomerados que estabeleceram a ideia de “vender cultura”, desvirtuando o conceito de popular, transformando-o como sinônimo daquilo que é mais vendido. Nossa modernidade, por não carregar rupturas, acabou por se tornar acrítica, desmotivando – de diversas maneiras - projetos de reflexões sociais e políticas. Segundo Renato Ortiz, “em termos culturais, essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, são fortalecidos o parque industrial de reprodução de cultura e o mercado de bens culturais.”<sup>39</sup> Ainda para ele, “a consolidação de uma sociedade moderna no Brasil reorienta essa imagem na medida em que a cultura brasileira passa a integrar o mercado, ajustada agora aos padrões internacionais.”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 114.

<sup>40</sup> *Ibidem*. p. 205.

Ao analisar o processo de mercantilização que recaiu sobre a arte, Theodor Adorno afirma que “(...) o que então se emancipa da lei formal não são mais impulsos produtivos que se opõem às convenções. O encanto, a subjetividade e a profanação – os velhos adversários da alienação coisificante – sucumbem precisamente a ela.”<sup>41</sup> Todo o prazer artístico que buscasse um distanciamento do valor de troca assumiria traços subversivos. O gosto aparece adaptado “à lei comum”, sendo apresentado de forma racional “como disciplina, rejeição da arbitrariedade e da anarquia.” A aceitação das convenções como critério levou o homem ao “momento em que não há mais gosto algum.” A privação da liberdade envolveu o homem num processo de infantilização, deixando-o cada vez mais distante da arte engajada, que foi tachada de “intelectualista” e “elitista”.

Benjamin criticava a arte que rejeitava sua função social, acabando por acusá-la de “teleologia da arte”. Pregando autonomia – arte pela arte – estimulou-se “o culto ao estrelato, que não visa a conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria (...).”<sup>42</sup>

A consolidação de um projeto de comunicação que abrangesse todo o território contribuiu para o isolamento da esquerda radical e provocou um controle relativamente fácil que os meios de informação exerciam sobre a população. Os interesses particulares apareciam como interesses coletivos. A sociedade unidimensional “molda todo o universo da palavra e da ação, a cultura intelectual e material. No ambiente tecnológico, a cultura, a política e a economia se fundem num sistema onipresente que engolfa ou rejeita todas as alternativas.”<sup>43</sup>

Para Antonio Gramsci, a arte séria é aquela que reflete “as forças e elementos em contradição e em luta”<sup>44</sup>, representando as “contradições da

---

<sup>41</sup> ADORNO, Theodor. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultura, 2005, p. 69.

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 195.

<sup>43</sup> MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 19.

<sup>44</sup> GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 5.

totalidade histórico-social.”<sup>45</sup> Os artistas progressistas deveriam, segundo o autor, lutar por uma nova cultura, analisando o humanismo, os costumes, os sentimentos e as concepções de mundo.

Portanto, esses pensadores nos ajudaram a refletir sobre o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil e a resistência oferecida pelo teatro de esquerda ao projeto conservador-modernizador desenvolvido no período militar, quando a ditadura reprimiu – de diversas formas – os setores artísticos que refletiam sobre a realidade nacional.

### **1.6 – A Censura e os documentos da repressão**

A censura pode ser entendida, em seu fim, como o ato de proibir a publicação ou apresentação de parte ou a totalidade de um texto ou de uma performance, visando a impedir que uma determinada informação alcance um público específico. Mas é preciso ressaltar que dentro dela existem inúmeras variações de seu uso e muitas categorias complexas, como a autocensura.

A ideia de que era necessário mediar criador e público parte de um pressuposto paternalista no qual um setor do governo, mas que recebia influência de outros grupos e instituições, tutelaria a sociedade, protegendo-a de perigos como a degeneração moral e a crença em teorias “exóticas”. Esta proteção da sociedade mudou conforme as transformações das legislações, mas em diferentes momentos esteve nas mãos de policiais e militares. Difícil dizer em qual dos dois pares de mãos nossos intelectuais estiveram pior.

Para Renata Pallottini, “A censura (...) é tão velha quanto a vida. É o tipo de censura que tem variado.”<sup>46</sup> Acreditando que, deste período, toda censura pode ser considerada política, Beatriz Kushnir ilumina o comprometimento em suavizar as lutas de classes e oferecer uma visão unificadora, de harmonia e

---

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> PALLOTTINI, Renata. *Nem de ti mesmo escravo*. In: COSTA, Cristina (org.) *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006, p. 13.

bem-estar social: “A postura de vigiar e reprimir, nesse parâmetro, teve (e tem) a intenção de manter uma (imaginária) harmonia social.”<sup>47</sup>

Alexandre Stephanou, Cristina Costa e Ana Luiza Martins estão entre os autores que ressaltaram a forma como recebemos a censura na condição de herança portuguesa, permitindo que se fale em uma tradição de censura moralizante e repressora, já que ela fez parte de todos os nossos períodos históricos, deixando marcas profundas sobre nossa sociedade: “As origens de uma sociedade baseada no autoritarismo e na exclusão dão a medida do peso e da extensão de uma cultura da censura – o esforço de delimitar o legal e o ilegal.”<sup>48</sup>

Em nossa história republicana, ela foi usada, pelos militares que impuseram o novo governo, contra monarquistas e inconformados com uma nova ordem política. Mas foi somente com o Estado Novo que a censura adquiriu um caráter ditatorial e o campo cultural sofreu amplo direcionamento e fiscalização através do Departamento de Imprensa e Propaganda, o famoso DIP, responsável por controlar desde carnavais até sambas, desde a imprensa diária até publicações de obras.

Em 1945, com o início da democracia autoritária, a eficácia da censura centralizada foi contestada, pois se acreditava que ela guardava muita distância para os grupos midiáticos e artísticos, produtores de informações e comunicadores.

Com o Golpe de 1964, ao mesmo tempo em que são presos intelectuais e torturados estudantes, líderes sindicais e camponeses, é permitida alguma liberdade ao teatro, ao mesmo tempo em que aconteciam perseguições a grupos esquerdistas, fato notável desde a fase anterior:

É verdade que havia de tudo um pouco nas diretrizes seguidas pelos censores ao cortar e mutilar as peças de teatro: havia o desejo de saber quem fazia o que e como, de impedir que certo pensamento crítico proliferasse, uma atitude protecionista e paternalista para com

---

<sup>47</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*. 1ª ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 35.

<sup>48</sup> Idem.

o público, preconceito em relação às manifestações de cultura popular e de linguagem coloquial ou “das ruas”, um comportamento hipócrita da elite, que impedia os artistas de abordar com realismo os problemas sociais. Mas, além de tudo isso, havia ainda uma orientação política explícita que Dias Gomes chamava de “macarthismo” – a perseguição a todo ideário marxista ou de esquerda.<sup>49</sup>

Esta perseguição, prosseguindo numa escalada violenta, culminou nos ataques do Comando de Caça aos Comunistas e numa censura reunificada em Brasília, que proibiu um número significativo de peças e interferiu num número muito maior, tornando-se o pior período de conflitos entre a Ditadura e os grupos teatrais, quando membros da linha dura decidiram que o teatro era um inimigo forte em ideias, mas frágil em seu contato com um público amplo. Por outro lado, os ataques serviriam como exemplos para toda a classe artística e objetivavam aumentar a descrença nas possibilidades de uma arte autêntica que fugisse da mesmice e das amarras mercadológicas, ou mesmo da moral ultraconservadora. Não foram atacados elencos de uma peça, mas toda a cultura de uma geração que estava em transe, que não mais aceitava mascarar a desumanização do ser, a violência extrema contra os dissidentes e contra a população que sofria com o arrocho salarial:

Mas o pior estava por vir, e foi quando o poder temporal se associou ao poder religioso para refrear os ímpetos “pecaminosos” do teatro. Porque não eram só os dogmas da fé e os desmandos do clero, a moral e os bons costumes, que dramaturgos e comediantes se permitiam molestar, eram as próprias bases e estruturas da sociedade autocrática e do edifício moral em que assentava a sentirem-se ameaçadas. “Espelho público”, chamou Molière ao teatro. A sociedade, mesmo a mais perfeita, se é que as há, não gosta de ver no espelho a imagem das suas mazelas; menos ainda que lhes mostrem. Aí vai a censura buscar o seu fundamento – e sua lógica.<sup>50</sup>

No caso do teatro, no período pelo qual nos interessamos, abordar a censura é falar de um longo ritual que começava com a solicitação de censura, geralmente entregue com uma autorização para uso da peça (que discriminava

---

<sup>49</sup> COSTA, Cristina. Notas e pareceres. In: COSTA, Cristina (org.) *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006, p. 151.

<sup>50</sup> REBELLO, Luiz Francisco. *É verdade. Mas...* In: COSTA, Cristina (org.) *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006, p. 48.

os devidos valores pagos e a porcentagem da arrecadação que seria destinada ao proprietário dos direitos autorais) e com o texto, como seria utilizado, e terminava com pareceres liberando totalmente, parcialmente (com cortes e substituições) ou proibindo integralmente, o que acontecia quando se desejava esconder uma enorme mutilação de um texto ou apresentação.

Havia um complexo confronto de interesses que eram estabelecidos entre artistas, funcionários da censura e sociedade civil. Primeiro se avaliava o texto e se estabeleciam as modificações necessárias, quando havia. Depois o texto era devolvido e não raramente ocorria um período de negociações, em que os grupos apelavam contra as proibições (que variavam desde o título, passando por palavras ou páginas inteiras no corpo do texto, até as propagandas e indicação etária). Cessadas as negociações, montava-se uma apresentação para o censor responsável, em que ele avaliava tanto o respeito às proibições, quanto todos os objetos, cenários e gestos apresentados. Era formulado, então, um parecer.

Mas a censura não acabava por aí. Peças autorizadas podiam ser desautorizadas pouco antes da estreia. Outras peças esperaram por uma autorização que não veio nunca, assim como a desautorização, o que impedia o embate na esfera legal.

A sociedade civil também oferecia uma pressão de diversas formas e não foram poucas as vezes que uma peça teve uma nova censura ou foi tirada de cartaz por apelos de grupos, como as de senhoras católicas em eterna vigília pela desgraça de nossa arte original. Portanto, a censura foi um espaço de disputa, em que todos os lados exerciam os poderes que tinham e pressionavam da forma como podiam: “Não se trata de um mero expediente, mas de uma relação estabelecida entre artistas, poder público e sociedade, uma barganha através da qual a classe artística tinha de se mostrar disposta a respeitar os critérios morais, éticos e políticos vigentes.”<sup>51</sup> Pallottini evidencia também que a censura costumava provocar reações que podiam representar

---

<sup>51</sup> Op. Cit.(2008, p. 22).

ofensas ainda maiores para a moral conservadora dos censores e de grupos da sociedade civil.

Seguimos a classificação de Cristina Costa para o estabelecimento de quatro principais categorias de proibições utilizadas para o entendimento da censura no período: A primeira, de ordem moral, suavizava ou proibia a sexualidade e palavrões; a segunda, de ordem política, vetava críticas à ditadura e aos governos aliados, reflexões sobre a realidade nacional e proibia reflexões sobre os inimigos, representados tanto por estados (Rússia, Cuba, China etc.) como por pensadores; a terceira, de ordem social, impedia as ponderações sobre os problemas em nossa malha social, como os preconceitos raciais; a quarta, de ordem religiosa, impedia qualquer tipo de provocações contra a Igreja, o clero e a tradição católica.

A censura provocou transformações nos “códigos simbólicos da cultura política”. Empurrou artistas para caminhos radicais, sem volta. Obrigou uma mudança brusca na construção da reflexão com a plateia. Alterou profundamente a forma de escrita dos dramaturgos e filtrou tudo o que achava que não servia para nossa santa civilização. A importância deste tipo de pesquisa leva “(...) em conta essa necessidade de recuperar a memória, chamar a atenção para os perigos do preconceito contra o diferente e a intolerância para com a ideia divergente (...).”<sup>52</sup>

Para a análise da censura ao Oficina, visitamos diversas vezes um conjunto de arquivos selecionados. O Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP) tem uma vasta documentação acerca do Teatro Oficina. Ele contém 20.351 documentos fotográficos; 269 películas cinematográficas; 254 fitas rolo; 143 cartazes; 141 fitas U-Matic; 77 fitas cassete; 25 volumes de documentação não avaliada; 14 fitas; 15 plantas; 12 fitas de vídeo; e 7 metros lineares de documentação textual. Encontramos documentos do período de 1959 até 1986, como o processo de censura federal da peça *Na selva das cidades*, de Brecht, muitas anotações sobre os estudos e a montagem para *Galileu Galilei*, do

---

<sup>52</sup> COSTA, Cristina. *Censura em Cena*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 38.



mesmo autor, anotações e pesquisas sobre a montagem de *O rei da vela* e outros mais.

Alguns prontuários do Deops/SP formaram um outro grupo de fontes encontradas que nos despertou interesse. Disponibilizadas pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, os prontuários desse departamento podem ser refinados por profissão. Fizemos uma primeira investigação no acervo, selecionando as profissões de ator e atriz. Encontramos muitos documentos que podem ser futuramente analisados para o entendimento da participação da classe teatral no combate à ditadura. Mas os documentos mais importantes são os que se referem ao Oficina: um prontuário de Henrique Maia Nurmberger, um sobre o incêndio no Oficina e outro sobre os depoimentos e a prisão de Zé.

Por fim, investigamos os processos de censura presentes no Arquivo Miroel Silveira (censura estadual), para que a documentação produzida pelas forças repressoras pudesse ser cruzada com as informações apresentadas pelos agentes históricos. Desta forma, pudemos compor com maior precisão o quadro repressor e contribuir para uma análise da modernização conservadora implementada pela ditadura civil-militar. Com essas fontes, podemos analisar desde a profissionalização do Oficina, passando pelos momentos de explosão criativa dos anos 1960, chegada de novos integrantes e confrontos com integrantes antigos, até a reestruturação do grupo no início dos anos 1970, cujo trabalho foi interrompido pela violência oficial que invadiu o prédio do teatro e aprisionou atores no dia 15/04/1974. A justificativa é retratada na ficha de Henrique Maia Nuremberger como legítima ação. Um mês depois, Zé Celso foi sequestrado e torturado.

Destruída a força que restava ao Oficina, impossibilitado de exercer um trabalho ao menos provocador, o que restou do grupo seguiu para o exílio. Zé voltaria dele só em 1979, para recomeçar um outro grupo, mas que manteria um espírito de trabalho próximo ao realizado no início da década.

## II - Teatro e Política, Arte e Sociedade

*Se Dioniso é o deus da fusão e do abraço ébrio, Apolo é o deus da distância e da lucidez. O teatro grego, ao unir o canto e a dança do coro e o diálogo dos atores, uniu o mundo telúrico-demoníaco de Dioniso e o mundo olímpico de Apolo, o mundo da natureza e o mundo do espírito. E neste sentido, o teatro representa exemplarmente este ser dúplice que é o ser humano.*

(Rosenfelt, 2009, p. 40)

*O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo cujo silêncio, no drama, provoca o sublime e cujo ressoar, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo, que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sacra, perdeu sua função. O palco ainda ocupa uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir das profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna.*

(Benjamin, 2012, p. 83)

*A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.*

(Maiakovski)

### 2.1 – Ir ao povo ou representá-lo? As discussões sobre o nacional-popular no Brasil do período

As reflexões acerca do nacional-popular dentro da arte brasileira dos anos 1950 até os 1970 rende debate intenso dentro de nossa academia. Para representá-lo, selecionamos, sobretudo, uma obra de Marcelo Ridenti, que enxerga com bons olhos o desenvolvimento de um pensamento categorizado como “romantismo revolucionário”. Em oposição a ele, selecionamos a argumentação de Marilena Chauí, questionadora das contradições presentes na arte formulada pela classe média brasileira que decidiu se voltar para o povo. Sucessos e insucessos junto ao público, erros e acertos nas apresentações e o alcance dessa arte “engajada” serão ponderados pela leitura dos pesquisadores.

Muitos foram os artistas brasileiros que destacaram a importância da democracia autoritária dos anos 1950 para o crescimento de uma arte moderna

autêntica, questionadora da ideia de progresso estabelecido pelo capital nacional que, como vimos, se apoiava cada vez mais no capital multinacional.

Neste período de consolidação de uma esquerda cultural, influenciada em parte pela ala responsável por projetos culturais dentro do Partidão (Partido Comunista Brasileiro), em parte pelos sucessos de revoluções nacionalistas e socialistas, cresceu a busca pela identidade do povo brasileiro. Nossas artes se engajaram em uma linha conhecida como nacional-popular, que acreditava na superação do subdesenvolvimento via Estado. É preciso, no entanto, ressaltar que entre estes artistas estavam militantes assumidos, mas também muitos simpatizantes, que nunca tiveram nenhuma vinculação formal com partidos de esquerda, apesar de manterem contatos próximos em diversos momentos.

O termo nacional-popular é carregado de diferentes influências. Gramsci nos lembra que em algumas línguas, nacional e popular são quase sinônimos. Mas o que seria este nacional-popular dos anos 1950 no Brasil? Uma investida de artistas ao povo, para o resgate de tradições? Seria voltar-se para o povo para educá-lo, como ato de vanguarda política? Ou abrir-se para representar classes sociais oprimidas, levando seus penosos sofrimentos para o núcleo destas artes produzidas, em sua maioria, por filhos de uma classe média?

Em sua proposta, Marcelo Ridenti minimiza estas discussões ao se voltar para os aspectos anticapitalistas do “romantismo revolucionário”, apesar de alguns comentários como este:

Não se trata de julgar aqui se, e o quanto, certos artistas lograram aproximar-se do “povo”, mas de desvendar seus imaginários e sua ação, responsáveis por práticas políticas e culturais socialmente embasadas nas classes médias urbanas. Numa formulação sintética, o tema em análise são os meios artísticos e intelectuais de esquerda, que se queriam populares, e não propriamente o povo.<sup>53</sup>

Este “querer-se popular” pode ser entendido como uma possibilidade de difusão de suas obras para a própria classe média, ou como aproximação de

---

<sup>53</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 14.

uma postura de vanguarda política em seus intentos de definir o que na cultura popular devia inspirar o homem novo e o que dela deveria ser tomado como ignorância, exortado pelo contato com grupos de classes sociais instruídas. Mas suas obras consideradas sucesso foram as que alcançaram um grande público entre as classes médias e altas, fornecendo alimento para a incipiente indústria cultural, que cresceria e modificaria o conceito de popular, como observado por Renato Ortiz, em sua obra *A moderna tradição brasileira*, cujos argumentos serão retomados mais adiante. O discurso sobre ir ao povo, com a razão, gerou um momento de indecisão, que seria resolvido por muitos grupos com a escolha de propostas que pudessem “sensibilizar” e “humanizar” as classes médias e as elites:

O nacionalismo-popular era central na agenda estética e ideológica da esquerda desde os anos 1950, ainda predominando certa desconfiança em relação às estéticas oriundas das vanguardas modernas. No começo dos anos 1960 (...) promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética, cultural popular e nacionalismo. Este projeto não estaria isento de contradições e impasses. Entre eles, o de não estabelecer uma efetiva comunicação com as classes populares, que pareciam ser mais fonte de inspiração do que efetivo público consumidor das obras.<sup>54</sup>

Para Chauí, as classes sociais oprimidas não se adjetivam como populares, sendo necessário perceber as flutuações do termo pelos grupos que as cunham de forma hegemônica.

A concepção de cultura das classes médias que se engajaram no chamado nacional-popular é fruto de um contato com a história, formulando-a como formas de vida de uma sociedade específica, em que a superioridade, em sua formação, ora está num conjunto de fatores do “espírito mundial”, ora como resposta às condições materiais de vida das classes sociais.

Dentro da perspectiva classista, assumida por esta “intelectualidade engajada” que aqui nos interessa, a cultura é identificada com o domínio sobre

---

<sup>54</sup> NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 20.

os diversos tipos de conhecimentos, em que o gosto – cujo desenvolvimento está vinculado à materialidade – é capaz de retratar as distinções das classes, gerando uma divisão entre a cultura “erudita” e cultura “popular”.

Enquanto Marcelo Ridenti se baseia em Michael Löwy e Robert Sayre para identificar as diferentes correntes românticas que melhor se delineiam em fins do século XIX e início do século XX, destacando a importância de utopias românticas para a construção de linguagens questionadoras e revolucionárias, em concordância com a afirmação de Raymond Williams de que “quase toda nossa linguagem revolucionária vem dos românticos”<sup>55</sup>, Marilena Chauí prefere buscar as distinções e proximidades das perspectivas culturais de ilustrados e românticos, observando a penetração e a influência destas correntes nos artistas brasileiros dos anos 1950 até os anos 1970.

O romantismo revolucionário estaria presente, segundo Ridenti, tanto nas produções de diferentes artes produzidas por artistas de esquerda, sobretudo na música, teatro, cinema, literatura e artes plásticas, mas também seria um dos elementos instigadores da luta armada desenvolvida em fins dos anos 1960, já que esta utopia romântica tinha como pilar central a ação como tentativa de transformação da realidade social. Aos intelectuais da filosofia política do século XIX, somavam as experiências de combate ao imperialismo, como a derrubada da ditadura de Fulgêncio Batista. O sucesso da guerra de guerrilhas em Cuba aumentaria os questionamentos de grupos esquerdistas radicais quanto às principais propostas de lutas pautadas pela cúpula do PCB.

As ideias de povo, identidade e libertação nacional apareceram como heranças do período varguista, com uma guinada radical à esquerda. Buscavam-se nas tradições populares as relações pré-capitalistas, pela análise e incorporação da vida de homens simples, como retirantes e agricultores, que poderiam apresentar relações ainda não dominadas pela modernidade capitalista. As influências deste passado pré-capitalista não eram retomadas para uma simples volta atrás, mas deveriam servir de alimento para uma arte moderna, que versava sobre as transformações do presente e do futuro:

---

<sup>55</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac&Bischof, 2002, p. 71.

Revolucionário e ou utópico, que visaria “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo”.<sup>56</sup>

A consideração da oposição desenvolvida pelos românticos entre cultura do povo e cultura dos instruídos também é destacada por Chauí. Para ela, a concepção romântica tinha como objeto as confrontações ao utilitarismo racional, construído pela ilustração:

No polo oposto – o popular na cultura -, os românticos esperam que a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, da simplicidade e da pureza populares quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles causa da decadência e do caos social. Não por acaso, observa Burke, os românticos iniciarão a busca do popular na poesia, considerada divina (...).<sup>57</sup>

Para a autora, a cultura popular idealizada pelos românticos tem três principais marcas: primitivismo, responsável pela guarda da tradição; comunitarismo, responsável pela negação da supremacia individualista e pela continuidade de criações coletivas; e purismo, responsável pelas relações pré-capitalistas.

Estas noções românticas foram entrelaçadas com os postulados ilustrados, e os resultados foram projetos condensados que ora viam as tradições populares como mostra de um povo forte, lutador, imbatível e inabalável - mesmo diante da fome e da miséria -, que seria motivo de inspiração, ora as viam como intoleráveis conjuntos de credices a serem

---

<sup>56</sup> Op. Cit. (2000, p. 29).

<sup>57</sup> CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014, p. 22.

superadas através do refinamento pelo contato com a razão, trazida por conjuntos das elites urbanas escolarizadas:

Afirmando a bondade natural e a pureza sentimental do povo anônimo e orgânico, o Romantismo localiza a cultura popular: é guardião da tradição, isto é, do passado. Paradoxalmente, porém, essa localização abre uma brecha para a perspectiva ilustrada. De fato, esta revela pouco ou nenhum interesse pelo passado (momento da selvageria, da ignorância, da irracionalidade e da barbárie), pois seu tempo próprio é o presente racional e o futuro progressivo (momento das Luzes, da razão na história, do cumprimento da civilização). Essa divisão dos tempos permite curiosa temporalidade, reunião do tempo romântico e do tempo ilustrado numa história única, homogênea e contínua na qual o passado (bom, para o romântico; mau para o ilustrado) é o tempo do povo e do popular, enquanto o presente e o futuro (maus para o romântico; bons para o ilustrado) são o tempo do não popular, identificado com a razão.<sup>58</sup>

Mais uma vez, Ridenti prefere ressaltar que, apesar das distorções provocadas pelo confronto dessas duas influências, o choque levou a uma atuação de destaque da esquerda cultural do período: “É justamente essa fusão entre a busca romântica das raízes populares para justificar o ideal iluminista de progresso que dá colorido aos romantismos revolucionários.”<sup>59</sup> A mistura principal estaria no contato do realismo com o romantismo, o que comporia o romantismo revolucionário.

A mistura exigiria, segundo Chauí, a atuação do elemento central, que não era o povo, mas sim o estado-nacional, que deveria ser hegemônico na construção do conceito de nacional-popular, o que requereria um “processo de domesticação e, muitas vezes, ‘políticas culturais’.”<sup>60</sup>

Muitos foram os grupos teatrais que, através de linguagens cênicas variadas, se movimentaram pelos caminhos do agitprop, com base em uma agitação que priorizava uma análise rápida e, muitas vezes, confusa, mas que conseguia atingir parcelas crescentes de jovens estudantes. O sonho da revolução social para estes grupos era ainda próximo ao proposto pelo PCB,

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>59</sup> Op. Cit. (2000, p. 56).

<sup>60</sup> Op. Cit. (2014, p. 98).

que raramente defendia além de uma revolução burguesa e de uma aliança com a burguesia nacional, contra o imperialismo.

Ao se debruçar sobre a cultura de esquerda no teatro brasileiro, Edélcio Mostaço, numa reflexão sobre estes projetos engajados, faz a mesma ressalva feita por Chauí, já, neste ponto, analisando o *Show Opinião*:

Articulando-se na perspectiva de uma “cultura popular”, o autor desanda suas colocações relacionando, inicialmente, povo e nação, o que traz a soberba vantagem de, de saída, resolver uma contradição que passa despercebida: Povo é decididamente um conceito antropológico, antes de ser político; e nação, conceito político, pressupõe a existência anterior de uma população de um território e de uma unificação de interesses. Quando ajuntados, ainda mais sob a égide de uma “cultura”, são dissipados os contornos históricos que formam a nível do real um e outro conceito restando a aparente harmonia de termos, que encobre, em realidade, uma estratégia ideológica, que é a suposição de um Estado indiviso.<sup>61</sup>

Estes movimentos encontraram um rolo compressor com o Golpe de 1964 e viam os militares se aliar aos setores civis mais conservadores. A aliança permitiu a modernização conservadora também na área da comunicação. A indústria cultural, que havia se alimentado da cultura de esquerda, agora podia definir com segurança o que era o popular. O desejo da integração do popular pelo nacional acabaria realizado pela direita:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro, serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido, se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 77, 78.

<sup>62</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 164.



A modernidade conservadora não só seria hegemônica na definição de popular, como impulsionaria o internacional-popular. Reafirmando o poder do capital multinacional, retrocederíamos para um “colonialismo cultural” alienante e acrítico.

## **2.2 – A urgência das discussões sobre nossa arte engajada**

Entendemos por engajados artistas ou grupos – sobretudo de dissidentes burgueses - que se proponham a responder aos grandes e urgentes problemas sociopolíticos de seu tempo, carregando em suas obras um questionamento sobre as relações do processo produtivo, visando a “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade (...)”<sup>63</sup> construindo uma arte politizada capaz de combater a estetização da política.

Recorremos à obra de Eric Bentley, na qual o autor traça suas considerações sobre arte engajada: “Referimo-nos a um Engajamento político. E não se trata apenas de saber se o artista tem um ponto de vista político formado; trata-se de saber se o seu ponto de vista político faz parte integrante de sua obra.”<sup>64</sup>

No outro extremo, estariam os artistas ou grupos que recusam ver as divisões e preferem destacar o conjunto da sociedade moderna, aceitando as implicações de que seu não engajamento político pode desembocar em enormes consequências, mostrando, muitas vezes, cumplicidade com a barbárie, preferindo o silêncio em apoio ao grito em oposição, como acusava Adorno:

São duas “atitudes frente à objetividade”: elas se combatem mesmo quando a intelectualidade as expõe em paz fictícia. A obra de arte engajada desencanta o que só pretende estar aí como fetiche, como

---

<sup>63</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 185.

<sup>64</sup> BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. In: \_\_\_\_\_. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 154.

jogo ocioso daqueles que silenciariam de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado.<sup>65</sup>

Os que defendem a arte pela arte vez em quando afirmam que os engajados têm uma postura radical, por protestar contra a pobreza e favoravelmente à igualdade. Mas não poderiam ser chamados de radicais os que propõem uma arte livre de qualquer preocupação sobre questões como fome, mortalidade infantil, tortura e genocídio, abrindo mão das discussões e convulsões sociais em nome de uma arte “nobre, arcaica e tranquilizadora”?

A finalidade da arte não pode ser a de colaborar para o prolongamento da servidão e da dor, não pode contribuir para a apatia e para o constante constrangimento sofrido por frágeis corpos humanos, queimados como bruxos e afogados como selvagens incapazes. Bentley, defendendo o engajamento, toca nestes pontos centrais:

Duas coisas caracterizam essencialmente a nossa época: a primeira é que gigantescas indignidades vêm sendo constantemente cometidas contra a humanidade; e a segunda é que a humanidade não se sente indignada com elas. À medida que a dimensão das indignidades se amplia, nossa capacidade de reagir a elas decresce.<sup>66</sup>

Os artistas sérios não podem se furtar a produzir obras que se aproximem de “declarações de consciência.”

No Brasil, este engajamento cresceu em fins dos anos 1950, produzindo frutos intensos e criativos, por vezes contraditórios e não isentos de erros. Marcos Napolitano foi um dos autores brasileiros que destacou este crescimento:

Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre (1993: 11) - a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e

---

<sup>65</sup> ADORNO, Theodor. *Engagement*. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 51.

<sup>66</sup> Op. Cit. (1969, p. 167).

humanistas -, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes.<sup>67</sup>

Estes artistas autores eram, no caso do teatro, quase sempre, seus próprios produtores e levaram o caminho decisivo sobre a finalidade da arte para um lado ainda desconhecido no Brasil.

### **2.3 – A imensa discussão sobre a finalidade da arte: modernidade e engajamento no Brasil**

A abrangência destas discussões exigiu que quebrássemos as barreiras temporais organizadas, até então, nos fragmentos de nossos textos. Decidimos por uma abertura que exceda o espaço do início dos anos 60, permitindo uma volta para rápidas reflexões sobre a construção do que consideramos “arte moderna”, passando por esta noção de engajamento, até o fim dos anos 1960, quando nosso teatro de esquerda travou um embate, cujo ápice pode ser percebido, por exemplo, através do *Teatro e realidade brasileira*.

Erwin Piscator, icônico diretor alemão, congregou suas experiências e ideias sobre o teatro político em uma obra publicada em 1929. Já ator teatral, após os estudos em Arte e Filosofia na Universidade de Munique, Piscator integrou a infantaria do exército alemão durante a Primeira Guerra. Ele conta uma experiência passada em 1915, em Flandres, quando foi mandado para completar as tropas já dizimadas (o uso de gás já se tornara recorrente). Após uma movimentação, foi posto na linha de frente e, num avanço com seus companheiros, aprendeu o que era uma chuva de granadas. Foi ordenado aos soldados que se dispersassem e cavassem trincheiras. Como todos os outros, procurou cavar o mais rapidamente que podia, mas obtendo um claro insucesso na tarefa, enquanto os outros soldados progrediam, foi repreendido por um sargento:

---

<sup>67</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seu público. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 103-124, p. 104.

O sargento, praguejando, rastejou até mim:  
- Com mil diabos, vamos!  
- Não consigo.  
- Por que não? Estranhou o sargento.  
- Não posso.  
- Qual é a sua profissão? Rosnou o homem.  
- Ator de teatro.<sup>68</sup>

O diálogo talvez não tenha representado uma ajuda motivacional para que o soldado saísse com vida. Ele saiu, mas diferente:

Diante das granadas que explodiam, no momento em que proferia a palavra “ator”, aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo, e que para mim sempre fora a coisa suprema, pareceu-me, com as demais artes, tão tola, tão ridícula, de uma falsidade tão grotesca, numa palavra, tão pouco adequado à situação, em tão pouca harmonia com a minha, com a nossa, com a vida daquele instante e daquele mundo, que tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão.<sup>69</sup>

Como a arte deve conduzir suas respostas para as questões sociais? Como responder diante de tempos sombrios e difíceis? Qual sua finalidade e real importância para a sociedade? Deve-se recuar diante de uma realidade catastrófica? Estas são algumas perguntas levantadas por Piscator após o relato.

Vimos como o crítico norte-americano Eric Bentley passou a defender o engajamento dos artistas de teatro. Porém, esta não era sua postura inicial. Sua obra mais importante reúne um conjunto de textos produzidos em diferentes momentos, permitindo o deslumbramento da passagem de uma postura vacilante, para a defesa de um teatro politizado. Também, para ele, a ponderação sobre a função da arte é uma das mais antigas e importantes indagações deste campo, cujas marcas foram muito presentes nos confrontos artísticos de fins do século XIX e parte do século XX: “Por trás da atual discussão sobre o Engajamento, está a eterna discussão sobre a finalidade da

---

<sup>68</sup> PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968, p. 28.

<sup>69</sup> Idem.

arte: a arte deve ensinar ou proporcionar prazer?”<sup>70</sup> A concepção didática, no ocidente, manteve uma certa liderança.

No caso do teatro, a relação com a política também é bastante antiga, permitindo que autores defendam que todo espetáculo é político, até mesmo quando a nega, ou ignora: “Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só.”<sup>71</sup>

O teatro é sempre uma tomada de posição, mas quando falamos em engajamento, no referimos a artistas dispostos a interferir em suas sociedades, com uma atuação comprometida com ideais esquerdistas, como os de soberania popular e legitimação de lutas por condições menos terríveis de vida:

A chamada “tomada de posição”, seja qual for, é exatamente a que procura exprimir a noção de “engajamento”, ou seja, do autor como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica do existente, mas também a crítica de sua própria inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade.<sup>72</sup>

Fernando Peixoto adverte que, apesar de incapaz de transformar a realidade concreta, o teatro serve como ferramenta para problematizar a consciência dos participantes, aliando-se às forças progressistas e encurtando a distância entre intelectualidade e população. Rosângela Patriota observa a existência de “estratégias de controle no campo simbólico”<sup>73</sup>, que se confrontam pelas influências ideológicas presentes nas artes.

---

<sup>70</sup> Op. Cit. (1969, p. 152).

<sup>71</sup> PARANHOS, Adalberto. *História, política e teatro em atos*. In: PARANHOS, Katia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 35.

<sup>72</sup> PARANHOS, Kátia. *Pelas bordas*. In: \_\_\_\_\_ (org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 138.

<sup>73</sup> PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 41.

O sentido da arte séria estaria, para alguns, vinculado à sua capacidade de “humanizar aquele monstruoso pólipó ‘homem em massa’”<sup>74</sup>, e a obrigação das artes seria a de “trabalhar individualmente e juntas para criar a arte mais inclusiva de todas, uma sociedade humanizada, e sua obra-prima, o homem livre.”<sup>75</sup> Iná Camargo Costa discorda destes argumentos de Berenson, com uma visão que fragmenta a própria arte engajada, colocando suas diferentes tendências em disputa: “Tais dificuldades se intensificam na época moderna quando o próprio teatro se encontra no centro das mais ferozes disputas políticas e ideológicas,”<sup>76</sup> acreditando existir uma “briga de foice que acontece sempre que uma cortina se abre ou que se escreve sobre o assunto.”<sup>77</sup>

Para todos estes teatros engajados na modernidade, torna-se impossível ignorar a organização e as lutas do operariado. E para o entendimento desta luta, a história oferece um suporte fantástico para estes grupos: “A formação dessa consciência ocorreria pelas lutas da classe operária e por sua organização política, juntamente com a crítica ao capitalismo, ou seja, com o resgate e o conhecimento da história, das lutas e dos esforços para transformar a sociedade.”<sup>78</sup>

Para Anatol Rosenfeld, não existe dúvida: um teatro potente é um teatro que abale as estruturas sociais, que desfaça o “(...) morno conformismo de amplas camadas saturadas, mantido em face de um mundo violento e ameaçador, repleto de miséria terrível (...).”<sup>79</sup> Aos intelectuais caberia desenvolver um trabalho intenso voltado para as contradições sociopolíticas e moldar sua linguagem apresentando uma revolta em face das desigualdades. Bentley realça que, ao menos entre cem anos de 1860 e 1960, o assunto engajamento cresceu, mas sua expansão se deu também pelo crescimento do polo oposto, que para ele não deve ser chamado de alienação, mas de esteticismo ou arte pela arte. Anatol observa que este grupo considera a arte

---

<sup>74</sup> BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 107.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 244.

<sup>76</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 9.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>78</sup> LIMA, Evelyn. *Arquitetura, teatro e política*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 113.

<sup>79</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 51.

um campo “lúdico isolado da vida real.”<sup>80</sup> Suas influências estariam no “agrado desinteressado”, e o objetivo maior seria o puro prazer estético, “ligado à pura contemplação do objeto, (que) nos proporcionaria aquele prazer destituído do interesse vital.”<sup>81</sup> Boa parte da arte moderna teria feito um grande esforço em superar esta mera ludicidade, provocando choques que tencionaram com a realidade, buscando despertar reflexões específicas e destruindo a atitude meramente contemplativa.

Calcular a medida desses frissons não é tarefa simples, e muitas das vanguardas da arte moderna acabaram por se autodestruir, radicalizando ao extremo e balançando as estruturas da arte de tal forma que o passo seguinte se tornava quase que um suicídio. Algumas dessas propostas se basearam, por exemplo, num profundo humor negro, em que há uma única certeza, a de que é “desumano humanizar o desumano e que seria obsceno, num sentido mais fundamental, suscitar prazer estético através da representação piedosa e perfumada do terrível.”<sup>82</sup>

A partir de quando podemos falar de modernismo, se pensarmos na esfera da cultura? Raymond Williams responde que foi no século XVI que surgiu a definição de moderno como o de um conjunto de relações que representavam o imediato, conotando uma clara divisão com o incômodo passado medieval, retratado como sinônimo de atraso, noite na longa caminhada humana. Era perceptível já a visão que atingiu o auge com os iluministas. Com estes, moderno assumiu sentido semelhante ao progresso ou melhora, até que foi direcionado para uma radicalização do imediatismo que lhe deu origem.

Como momento ou fase da cultura, a partir da década de 1950, considera-se modernismo, ou moderno absoluto, a produção de grupos experimentais que promoveram rápidas e turbulentas alterações nas artes entre os anos 1890 e 1940. Foram questionadas as formas fixas e a autoridade da academia sobre a arte, assim como o gosto burguês. A integração ao

---

<sup>80</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 55.

mercado popular não era uma prioridade. Quando, em fins do século XIX, as rupturas agitaram as formas, os artistas, muitas vezes, se tornaram avessos ao mercado:

Mantendo-se antiburgueses, seus representantes ou escolhem a valorização aristocrática anterior da arte como um domínio sagrado acima do dinheiro e do comércio, ou as doutrinas revolucionárias, proclamadas desde 1848, da arte como uma vanguarda libertadora da consciência popular.<sup>83</sup>

Pouco tempo depois, o caráter antiburguês foi amenizado, e os artistas alcançaram uma integração “confortável” no capitalismo, pesquisando de forma “engessada”.

O autor percebe o desenvolvimento da arte de fins do século XIX em três principais momentos diferentes:

Podemos distinguir três fases principais que se desenvolveram rapidamente durante o final do século XIX. Inicialmente, houve grupos inovadores que procuravam sua atividade artística dentro de uma dominação crescente do mercado das artes e contra a indiferença das academias formais. Numa segunda fase, esses grupos se desenvolveram em agrupamentos inovadores alternativos e mais radicais, procurando prover seus próprios meios de reprodução de distribuição e de publicidade. Finalmente, esses agrupamentos se desenvolveram em formações totalmente oposicionais, determinadas não apenas a promover suas próprias obras, mas a atacar seus inimigos nas instituições culturais e, além disso, a atacar toda a ordem social na qual esses inimigos haviam ganhado poder, agora o exercendo e reproduzindo-o.<sup>84</sup>

Atacando, com uma linguagem inovadora, a ordem social e cultural, as vanguardas ganharam tal protagonismo que é difícil distingui-las do modernismo. Mas enquanto o modernismo teria sua origem no segundo grupo, com artistas experimentais e com propostas inovadoras, a vanguarda teria

---

<sup>83</sup> WILLIAMS, Raymond. *Quando se deu o modernismo?* In:\_\_\_\_\_. *Política do modernismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 6.

<sup>84</sup> WILLIAMS, Raymond. *A política da vanguarda*. In:\_\_\_\_\_. *Política do modernismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 30.



origem no terceiro grupo, imbuída de um sentimento de ferrenha oposição. Com uma agressividade latente, as vanguardas queriam seguir a passos largos para o futuro: “O que marca essa ênfase tanto no modernismo quanto na vanguarda é uma oposição e, ao cabo, uma rejeição violenta da tradição: a insistência em uma ruptura total com o passado.”<sup>85</sup> A tradição acadêmica e erudita era vista de forma hostil.

Com a colaboração às organizações dos movimentos socialistas e anarquistas, estes artistas promoveram a crítica ao capitalismo com uma contradição entre a obra e a vida:

Assim, a crítica crescente à família burguesa foi tão ambígua quanto a crítica mais geral da burguesia a ela mesma. (...) em muitos aspectos, um entre os elementos principais do modernismo era que se tratava de uma vanguarda autêntica da burguesia bem-sucedida e em ascensão, tanto nos desejos pessoais, quanto nas relações entre seus membros.<sup>86</sup>

Ao enveredar pela defesa de uma nova ordem social, poucas certezas existiam para as vanguardas, entre elas estava a de que nada deveria se manter como estava, eram necessárias profundas rupturas, que foram efetivadas nas entranhas das artes. Apesar das contradições e ambiguidades, estes movimentos foram criados por artistas notáveis.

Williams nos presenteou, ainda, com um texto chamado *O teatro como um fórum político*. Sua primeira conclusão é acerca das profundas diferenças existentes entre as vanguardas, mas que convergem quanto à crítica à organização social e à cultura burguesa:

De modo mais genérico, na arte de vanguarda como um todo, inovações e experimentos técnicos comparáveis ou ao menos relacionados entre si e baseados em uma rejeição colérica da cultura burguesa e de suas obras e instituições fechadas, personalizadas e reprodutivas, continham neles mesmos princípios sociais

---

<sup>85</sup> Ibidem, p. 32, 33.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 38.

profundamente diferentes e concepções quase igualmente diversas, até no que tange aos propósitos básicos da arte.<sup>87</sup>

Entre os modernistas, o drama teria alguns pontos de apoio que influenciaram movimentos diferentes. São eles: Admissão radical do contemporâneo; reconhecimento do nativo; ênfase crescente na forma da fala cotidiana com o fundamento para a linguagem dramática; ênfase na extensão social; e conclusão de um secularismo decisivo.

Estes pontos parecem muito bem adaptados, por exemplo, ao naturalismo modernista, com sua seleção integrando “crises, das contradições e das áreas escuras inexploradas da ordem burguesa de seu tempo.”<sup>88</sup> Há, portanto, para o autor, uma continuidade entre este tipo de experiência e as experiências vanguardistas. E não poderia ser diferente, já que suas bases sociais são similares, reunindo dissidentes burgueses organizados em teatros fora do eixo comercial, autênticos e independentes. Aos poucos, à continuidade das buscas pelos espaços escuros do capitalismo, se juntaria a ruptura provocada pelo crescimento de uma força voltada para uma “subjetividade intensa.” Esta oposição, em determinado momento, aconteceu com uma divisão dentro do expressionismo, marcado exatamente pela consagração de um grupo definido como expressionismo subjetivo e outro como expressionismo social. Mas as fragmentações foram ainda maiores:

(...) todas essas preocupações eram vistas como a dissidência real, uma tendência que culminou no surrealismo e no “teatro da crueldade” de Artaud, rompendo tanto com a sociedade burguesa quanto com as formas de oposição a ela que haviam sido geradas dentro de seus termos. Por outro lado, a tendência oposta e mais política defendia a renúncia total da burguesia, com o propósito de passar da dissidência para a afiliação consciente à classe trabalhadora: o primeiro teatro soviético, Piscator e Toller, e, por fim, Brecht.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> WILLIAMS, Raymond. *O teatro como um fórum político*. In: \_\_\_\_\_ *Política do modernismo*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 75.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 83.

Apesar de o teatro político ser mais comumente relacionado com a segunda tendência, é impossível ignorar os traços políticos dos espetáculos vanguardistas.

Sobre o distanciamento de Brecht e as inovações do teatro épico, que abordaremos com maior profundidade através da leitura de Benjamin, o destaque é para o rompimento temporal e pela marginalização do artista num mundo que lhe dá poucos ouvidos:

Ao fazê-lo, ele cancelou dois fatores do longo desenvolvimento do drama burguês: o nativo e o contemporâneo. Isto pode ser tomado, por uma perspectiva, como a ruptura radical com o “naturalismo” ou com o “realismo” que, dentro da teoria de vanguarda, são fundidos. Mas, obviamente, trata-se também da reconstrução, dentro da realidade forçada do exílio, das condições sociais determinantes da vanguarda original: as formas escolhidas do artista marginal, afastando-se da reprodução de um mundo contemporâneo que é hostil à arte.<sup>90</sup>

Para a análise do teatro épico e de aspectos das artes na primeira metade do século XX, pedimos que o leitor compreenda o espaço gasto com um teórico que nos influencia de uma forma especial. A intensidade das visões de Benjamin, contemporâneo à constituição do teatro épico, nos obrigou a selecionar ao menos um punhado de textos para a composição desta frente sobre teatro e política.

Retomando a questão levantada por Williams, Benjamin ataca o teatro naturalista, acusando-o de ser ilusionístico. Ele impediria o mais importante, a consciência de ser teatro, veículo específico de provocação de reflexões. Em seu extremo, a consciência de ser representação era mesmo reprimida. A força do teatro épico estaria exatamente na exigência desta consciência. Ela é seu ponto de partida:

Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência lhe permite ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 87.

no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro.<sup>91</sup>

A tradição socrática seria percebida com o assombro que esta consciência geraria. O assombro carrega consigo o interesse e este, por sua vez, atingido inicialmente de forma embrionária, permite a construção de um agente cujos interesses são o de um especialista. O teatro épico é visto como um processo em que não se busca a reprodução das condições, mas descobre-as. Isto seria possível pela interrupção dos acontecimentos em cena.

O autor nos lembra que, desde a antiguidade, foram muitas as tentativas de encontrar heróis não trágicos.

Com relação ao público, não pode ser formado pelo que considera “espectadores retardatários”, que ainda desejam encontrar no teatro nada mais que um passatempo noturno fugaz. A encenação torna-se “espetáculo social” através do “(...) confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação.”<sup>92</sup>

O conceito de gesto é entendido como uma potente ferramenta de análise social, oferecendo ao encenador verdadeiro leque de possibilidades para as interpretações que aprofundem a construção coletiva de reflexões sobre as contradições: “O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade sociais da dialética. Ele põe à prova as condições sociais no ser humano. As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social.”<sup>93</sup>

O encantamento de Benjamin pelo teatro brechtiano ficou demonstrado não somente neste texto específico, mais foi diluído entre outros escritos e entre eles está aquele em que o autor defende que os artistas sejam seus próprios produtores, que subvertam a produção artística, arrancando-a das

---

<sup>91</sup> BENJAMIN, Walter. *Que é o teatro épico*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 86.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 94

mãos de empresários e produtores externos para trazer o processo para o âmago do próprio grupo - *O autor como produtor*.

Considera como progressistas os artistas que componham pesquisas que se concentrem nas lutas de classes e que se mobilizem junto ao proletariado. Estes artistas teriam sua autonomia recortada por esta orientação, pela sua função de utilidade junto aos trabalhadores em luta. Desta forma, eles seguiriam uma “tendência”.

Em substituição às discussões sobre forma e conteúdo, Benjamin propõe a concentração sobre dois principais elementos: “tendência” e “qualidade”. Os diferentes posicionamentos apresentados sobre estas relações seriam três. Para um primeiro grupo, à obra que revele a tendência correta, dispensam-se outros tipos de qualidade. Para um segundo grupo, mesmo com a tendência correta, a obra obrigatoriamente deve apresentar outras qualidades. O terceiro posicionamento não é elencado pelo autor, por serem grupos que estão fora do comprometimento e das reflexões sobre as relações de produção, desprezando a tendência correta e se contentando com um aprimoramento como especialistas. A conclusão é que a tendência política correta incluiria uma tendência literária, esta última responsável suprema pela qualidade da obra. A tensão entre tendência e qualidade seria mediada pela técnica:

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto, a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade, pela qual nos perguntamos no início.<sup>94</sup>

Pelo contato com a crítica materialista, que não abre mão dos questionamentos sobre a conexão entre as artes e as relações sociais de

---

<sup>94</sup> BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 131.

produção da época, Brecht transformou-se num dos pioneiros na reivindicação da necessidade da transformação da arte que alimentava o aparelho de reprodução, exigindo uma ruptura num sentido “socialista”.

Considerando um recuo que permitiu a afloração de elementos mais primitivos, evitando ações complexas, o palco virou tribuna e permitiu grandes mudanças nas relações que envolvem a apresentação, modificando “o contexto relacional entre o palco e o público, entre o texto e a representação, entre o diretor e os atores.”<sup>95</sup>

A interrupção presente, por exemplo, através da música, destroçava a aparência de ilusão, possibilitando que a experimentação de elementos da realidade, de seus conchavos e confrontos, gerasse uma reflexão autêntica, alcançada somente no fim da experiência e não anteriormente a ela:

O sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de “ação” a partir dos elementos mais minúsculos dos modos de comportamento. Seus meios – e também seus fins – são, portanto, mais modestos que os do teatro tradicional. Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, mesmo que sejam de revolta, mas muito mais aliená-los, sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive.<sup>96</sup>

Neste texto, a conclusão do autor é que há uma exigência básica para uma arte séria, que é a reflexão, especialmente a reflexão sobre sua inserção no processo produtivo. O pioneirismo de alguns autores foi feito através de lutas e combates intensos e, através deste combate, estes autores perceberam algo que o grupo do Oficina também perceberia após a fase amadora e mais existencialista, que “(...) a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e o espírito, mas entre o capitalismo e o proletariado.”<sup>97</sup>

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin sistematiza o pensamento de que a cultura responde, com algum atraso, às mudanças na base econômica e este argumento nos ajuda a entender o

---

<sup>95</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 146.

florescimento tardio de nossa arte durante a Ditadura. Ele engrossa os ataques à arte pela arte, da qual “(...) resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva.”<sup>98</sup>

Além das discussões sobre técnica, tendência e qualidade, é necessário ressaltar a oposição existente, no interior da própria arte, sobre os valores de culto e exposição. No mundo contemporâneo, a alteração entre estes dois polos foi drástica, e a organização de elementos e ações culturais passou para a primazia da indústria cultural, que cooptou artistas até mesmo das vanguardas: “Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu para sempre qualquer aparência de autonomia.”<sup>99</sup> Mas que também provocou reações de insubordinados, sobretudo no teatro, cuja essência seria a maior contrastadora da arte vazia, ausente de aura.

Uma das mais importantes experiências históricas para o teatro engajado foi sua relação com a Revolução Russa. Evitamos até aqui suas referências, para abordar alguns aspectos através da obra de Silvana Garcia. Seus textos, somados aos de Bentley, nos permitirão refletir sobre interessantes pontos do teatro brasileiro dos anos 1960 e início dos 1970.

Para Silvana, o objetivo destes grupos progressistas que se engajaram nas lutas sociais era o desejo de que o espetáculo fosse cada vez mais popularizado. O que motivou muitos destes grupos foi o poder de comunicação do teatro, em muitos casos, mais do que a paixão pelo desenvolvimento da arte dramática.

Com o novo governo revolucionário lutando para se legitimar, a cultura passou a ser área estratégica para o Partido e foram usados, para apresentações dramáticas, barcos, trens e bondes de agitação, visitando inclusive o campo. Impossível, no caso brasileiro, não nos remetermos à UNE Volante, a caravana/palanque formada por artistas de incrível criatividade e

---

<sup>98</sup> Op. Cit.(2012, p. 185).

<sup>99</sup> Ibidem, p. 190.

competência, que atraíam a atenção para o contato com o outro grupo, formada por representantes estudantis.

Formou-se uma grande preocupação com o combate aos vícios sociais (alcoolismo, preconceitos, violência), unida a uma reorientação para a busca dos costumes soviéticos. Gestou-se uma nova cultura, estimulada e estimulando artistas interessados tanto em engajamento político, quanto em experimentação das linguagens dramáticas. Dois pilares sustentariam algumas propostas: uma nova relação com o público e a relação direta com a história presente.

É interessante notar que Silvana aponta certa “(...) flexibilidade estética no tratamento do conteúdo político”, que floresceu até o fim dos anos 1920, flexibilidade que também foi vista no caso brasileiro dos anos 1960 e que foi duramente criticada por parte da própria esquerda, que ignorava os pontos em comum entre as diferentes correntes progressistas:

No cômputo geral, entre vanguarda e agitprop, são muitos os pontos em comum: mobilidade cênica não atrelada a padrões estéticos, ideal de teatro militante e experimental, vinculado ao presente, sem pretender sua transposição mimética para a cena; predominância do jogo do ator – ou do atuante, se considerarmos que a quase totalidade dos participantes dos núcleos agitpropistas não tinha qualquer experiência anterior -; rompimento entre palco e plateia e intenção explícita de provocar reação crítica e ativa do espectador.<sup>100</sup>

A experiência trocada entre elas não pode ser esquecida, pois as fortalecia de diversas formas, além do desejo por popularização, que tocava ambas:

Assim, dois polos que, teoricamente, poderiam estar distanciados, estiveram não apenas próximos, mas, de certo modo, confundidos. Uma vanguarda que apresentava uma formulação aparentemente sofisticada do produto artístico abriu um canal de contato eficiente com o movimento autoativo através da assimilação – esta sim em níveis de diferente complexidade – das tradições populares do teatro e, em particular, da arte popular russa. O agitprop, por sua vez, acentuou na vanguarda a consciência de sua contemporaneidade, instigando-a a entrar em sintonia cada vez mais acurada com o

---

<sup>100</sup> GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990, p. 34.



momento histórico. Cena convencionada, liberdade de estilos, militância e contemporaneidade: vanguarda e agitprop se encontram identificados pelo anseio comum de ser popular.<sup>101</sup>

A linguagem naturalista contribuiu para a solidificação do realismo socialista, e a flexibilização citada por Silvana possibilitava que os grupos incorporassem os ganhos desta linguagem e a rediscutissem para fins diversos: “O realismo arrancaria a máscara do hipócrita feliz e revelaria (...) uma face tornada tão bela e tão bondosa quanto desejaria parecer, mas tão grosseira e cruel quanto os pessimistas encolerizados esperam encontrá-la.”<sup>102</sup> Piscator nos lembra que foi o naturalismo alemão o primeiro movimento a entender o proletariado como classe, pois até então o povo era geralmente representado de maneira cômica. O realismo socialista radicalizou este entendimento, através de crenças baseadas no otimismo revolucionário, no herói positivo e no romantismo revolucionário. Quando os caminhos começaram a se fechar e as acusações de produção de obras intraduzíveis para o povo se tornaram recorrentes, a reação de Maiakovski foi se defender, segundo Martin Feijó, argumentando que:

(...) não existem obras incompreensíveis, mas públicos despreparados! Uma verdadeira revolução exige uma política cultural revolucionária: que se organize a leitura do livro! É preciso ampliar o raio de ação das obras culturais, e não adaptá-las, moldá-las, enfraquecê-las. Deve-se elevar a cultura do povo!<sup>103</sup>

A passagem de Bentley de uma posição titubeante para a defesa do teatro engajado é clara. A posição inicial pode ser encontrada no texto *Os prós e os contras do teatro político*, onde ele indica possíveis forças e fraquezas da politização do teatro. Partindo de Brecht, sua primeira constatação é que, assim como muitos artistas e críticos, ele exagerou a real influência da arte sobre a sociedade. Quanto ao teatro politizado, este exagero é ainda maior,

---

<sup>101</sup> Idem.

<sup>102</sup> Op. Cit. (1972, p. 128, 129.)

<sup>103</sup> FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 32.

pois sua repercussão costuma ser particularmente pequena. Apesar de seu crescimento, a situação do artista não é tão diferente: “O fato frio, e talvez chocante, é que o artista tem sido, e continua sendo até hoje, um escravo – ou, se preferirem, um laçao.”<sup>104</sup> O desejo de artistas por maior poder e influência pode ter lavado a uma distorção, em que sua própria situação perante a sociedade parecia uma grande ilusão:

Penso, em resumo, que a nossa pesquisa sobre teatro e sociedade deve começar com a constatação de que uma gigantesca ilusão vem dominando o assunto: a ilusão de que o artista é, pela sua própria natureza, um senhor, mais do que um escravo. É possível, evidentemente, que essa seja uma ilusão característica do próprio artista, levado pela sua situação de impotência a sonhar com o poder.<sup>105</sup>

Escrito em 1960, a edição que temos tem, integrado ao texto original, um pós-escrito de 1967, em que Bentley se desculpou por não fazer seu lado pró rebater estes argumentos, baseando-se na capacidade do teatro em transformar ao menos a vida dos indivíduos que com ele tomam contato.

A propaganda é entendida como uma arma emergencial, sacada quando a literatura não funciona como contato entre artistas e público, obrigando os criadores a enveredar por ela, mesmo tendo consciência de seus limites reflexivos e estéticos: “A filosofia nunca foi o ponto forte da propaganda (...). É claro que o tipo de teatro que se destina à tarefa de converter pessoas raramente procura fazê-lo por meio de raciocínio.”<sup>106</sup>

A segunda crítica severa sobre os piores aspectos do teatro político nos é particularmente cara, pois Iná Camargo Costa também usará argumento parecido para pensar as contradições e limites do nosso teatro dos anos 1960:

---

<sup>104</sup> BENTLEY, Eric. *Os prós e os contras do teatro político*. In: \_\_\_\_\_. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 102.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 107.

Muitas peças que levantam problemas controvertidos pressupõem, mesmo sem admiti-lo explicitamente, um assentimento prévio do público. Nenhuma das peças montadas na Broadway sobre o problema racial procurava convencer um sulista conservador de que sua atitude estava errada; todas elas procuraram confirmar, no espírito de um nortista antirracista, aquilo que ele pensava e sentia antes. Por conseguinte, aquilo que é considerado uma “audácia” de apresentação não exige, em contrapartida, nenhuma audácia por parte do autor.<sup>107</sup>

Desta forma, o teatro engajado estava preso numa bolha, não enfrentava realmente seus inimigos e não combatia sua ideologia. Comprometia-se a comprometer quem já estava comprometido: “Sob o pretexto de querer persuadir, acaba-se por fazer teatro propagandístico, no fundo, dirigido àqueles que já estão persuadidos.”<sup>108</sup> Crítica feita, no mesmo momento (1962), por Adorno: “A natureza da peça didática faz lembrar o dito americano *‘preaching to the saved’*, orar por aqueles que por si já estão salvos.”<sup>109</sup>

Entre os principais argumentos favoráveis ao teatro político, estava a responsabilidade do teatro engajado, talvez a mais capacitada das artes de alta qualidade a oferecer uma iniciação ao espectador despreparado, num momento de profundas transformações culturais em diversas regiões do mundo. A busca por uma liberdade efetiva, debatida e encenada, nunca pode ser considerada secundária, principalmente se agregada à noção de “consciência do gênero humano”, mesmo que ela não lhe demonstre grande interesse.

O texto que dá nome ao livro foi escrito em 1966. Nos seis anos que separam os dois textos, o teatro alterou rapidamente sua forma, e a influência crescente de alguns intelectuais havia transformado o debate sobre engajamento:

Alguns tradutores de Sartre explicam que a palavra francesa “*engagement*” tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que

---

<sup>107</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>109</sup> Op. Cit. (1991, p. 60).

estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado; em segundo lugar, a de que temos de aceitar voluntariamente as consequências de uma determinada posição política.<sup>110</sup>

A radicalização é destacada na dramaturgia, antes do destaque para as linguagens cênicas: “Em relação a uma situação social geral, a literatura engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor.”<sup>111</sup>

Dialogando com seu próprio texto do início da década, em que ele questionava a utilidade de convencer um convencido, argumenta que um dos aspectos mais intensos do ritual, como encenação, é exatamente a capacidade de fortalecer as convicções e permitir um aprimoramento para novos confrontos.

Ainda refletindo sobre a perenidade do teatro e seu alcance, concluiu que o teatro é, sem dúvida, antiquado, por pertencer a um mundo velho. Mas é, ao mesmo tempo, moderno: “Mais antiquado, porém também mais moderno, porque a nova geração deserta em massa daquilo que os homens de meia-idade consideram moderno e atualizado. O contato vivo, humano, não pode ser substituído.”<sup>112</sup>

Um argumento muito interessante pode também nos ajudar a pensar o Oficina após a chegada da contracultura:

Como William James deixou claro, há um aspecto nocivo em tudo o que é muito grande nas organizações humanas, e os anarquistas sabem certamente o que fazem quando insistem a todo preço em se manter em pequenos grupos, em realizar reuniões onde há contato pessoal entre os correligionários. O teatro é, por conseguinte, uma instituição à qual os adeptos de James e os anarquistas, bem como o adepto de James e o anarquista que está em cada um de nós, devem agarrar-se.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Op. Cit. (1969, p. 154).

<sup>111</sup> Ibidem, p. 155.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 178.

A reunião teatral, com sua autenticidade e autonomia para se transformar diariamente, era quase sempre uma vitória contra o domínio da indústria cultural:

Mas existe certo grau de “subversão” no próprio fenômeno teatral. Onde quer que “duas ou três pessoas se reúnam”, um golpe é desfechado contra as abstratas não reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. Um golpe é desfechado a favor das coisas antigas e obsoletas que – se tivermos sorte (ou apenas persistência) – virão a ser as coisas novas, modernas. A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças.<sup>114</sup>

O fim de seu texto aponta a existência de um marco no teatro dos anos 1960, que certamente pode ser adaptado para o Brasil: “Constato simplesmente que, na dramaturgia da década de 1960, o Teatro Engajado é a principal presença nova. Existem motivos, tanto políticos quanto teatrais, para lhe desejar boas-vindas.”<sup>115</sup>

E foram muitos os outros autores que lhe deram as boas-vindas, não todos. Um conjunto de críticos se distingue por destacar os limites e contradições destes jovens conjuntos teatrais. As críticas severas de Roberto Schwarz e Iná Camargo Costa sobre estas experiências são de primeiro interesse.

Como já destacamos, Iná defende que o rompimento entre as diferentes correntes progressistas de nosso teatro era profunda, o que impossibilitaria um olhar agregador. Seria necessário escolher um ou outro lado: “Dependendo do ponto de vista adotado, uma ou outra será a história deste período marcante em nossa teatro.”<sup>116</sup>

Sua opinião leva em consideração que o teatro politizado dos anos 1960 começa dois anos antes, com *Eles não usam black-tie*, e terminaria em 1968,

---

<sup>114</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> COSTA, Iná Camargo. *Teatro e revolução nos anos 60*. In: \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 183.

com *Roda-Viva*, marcando o fim deste ciclo. A peça de Guarnieri é considerada incapaz de superar a “contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista).”<sup>117</sup> Contradição que salvou o grupo e permitiu o início deste novo ciclo.

Iná detém-se por muito tempo buscando consolidar que, caso tenha existido uma revolução no teatro brasileiro, ela teria sido proposta pelo CPC, fundado, entre outros, por Vianinha e Chico de Assis, peças que se despedem do Arena, na busca por um público maior que o de estudantes: “Por isso, na temporada carioca da peça, acabou se desligando do grupo e se lançou ao projeto que faria a verdadeira revolução do teatro brasileiro.”<sup>118</sup> O valor da representação teatral estava nos textos didáticos e na tentativa do contato com o público operário, mesmo que a pobreza da linguagem cênica construísse um teatro um pouco torto. A linguagem cênica e a experimentação não são vistas como definidoras de qualidade, discordando, portanto, das reflexões de Benjamin sobre tendência e qualidade literária e contrapondo-se a nomes como Bentley e Peixoto, que defendiam que a eficácia política dependia da qualidade artística, que deveriam ser montadas as melhores peças possíveis, com as melhores linguagens cênicas experimentadas, mesmo que se visasse a um espetáculo para uma população ainda não iniciada nas artes cênicas. Pragmatismo da crítica contra o idealismo destes autores?

Iná não só se esgueira de saudar o teatro politizado no período ditatorial, como acredita que ele caminhou para trás. Os avanços teriam acabado com as experiências cpcistas. O primeiro fuzilamento de Iná vai para o *Opinião*:

Não obstante as suas inúmeras qualidades, o Show Opinião é ao mesmo tempo o primeiro passo atrás do nosso teatro, entre outras razões porque não incorpora, como dado essencial à sua existência e por isso a explica, o golpe de 1964. Ao contrário, tudo ali se passa como se aquele desastre histórico não tivesse acontecido e mais grave: o espetáculo e o novo grupo se apresentam como um passo à frente.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 39.

<sup>118</sup> Op. Cit. (1998, p. 185).

<sup>119</sup> Ibidem, p. 187.

O alvo seguinte da autora é *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri. Reconhecendo as conquistas estéticas, mas agravando os problemas apresentados por Opinião, *Zumbi* daria mais um passo para trás: “O passo em falso consiste em identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de cem anos, a um movimento mal esboçado no pré-64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe.”<sup>120</sup>

A acusação de seguir em frente, encarando o Golpe como um acidente a ser removido com tranquilidade, culminou, para Roberto Schwarz, num delírio dentro de montagens que simulavam a luta de um povo forte, que golpeava e venciam qualquer situação: “Davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos Estados Unidos.”<sup>121</sup>

Voltando para a encenação de *Os Inimigos*, de Gorki, pelo Oficina, Iná passa para a forma como se misturavam linguagens épicas com dramáticas. Os inimigos do proletariado recebiam tratamento épico, enquanto os revolucionários ora recebiam um tratamento épico, ora dramático, um problema também observado em *Arena conta Tiradentes*, quando os apoiadores da metrópole recebiam um tratamento e os subversivos, outro.

*O Rei da vela* projetou o Oficina de uma forma tão grande, que seu diretor pôde radicalizar ainda mais suas experiências numa produção particular: “O espetáculo do Oficina consagrou José Celso Martinez Corrêa como o grande revolucionário do teatro brasileiro. A tal ponto ele se tornou uma grife, que no ano fatal de 1968 encontrou patrocinador – fora do Oficina – para uma aventura ainda mais radical.”<sup>122</sup>

A rajada final foi para esta montagem, única peça dirigida (profissionalmente) por Zé Celso fora do Oficina, considerada, erroneamente,

---

<sup>120</sup> Ibidem, p. 188.

<sup>121</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 94.

<sup>122</sup> Op. Cit. (1998, p. 190).

por muitos, como pertencente ao grupo. O resultado da encenação foi o abandono, a entrega do teatro épico para o levantamento de lucros:

Como a própria esquerda já estava sitiada, pouca gente, como Augusto Boal, se deu conta de que àquela altura o teatro épico brasileiro se transformava em simples artigo de consumo, fato que encerra de maneira inapelável uma década em que a revolução mal se esboçara no Brasil. Não era um desfecho necessário.<sup>123</sup>

Esta situação levou nosso teatro para as “antípodas” do CPC. Estavam cortadas as raízes do agitprop, que se transferiu para grupos amadores, muitas vezes improvisados, outras, muito bem organizados.

Ená definitivamente fecha a porta para o teatro político (profissional) com Roda-Viva: “Ao mesmo tempo que consolidou a vertente vanguardista, *Roda-Viva* fechou a porta do moderno teatro político no Brasil.”<sup>124</sup>

Roberto Schwarz reconheceu que o texto *Cultura e Política, 1964-1969*, poderia ter sido alterado, mas decidiu manter o original, escrito num momento muito intenso de radicalização tanto dos militares quanto da oposição armada. Com uma visão aguda e corrosiva, Schwarz explora diferentes áreas de nossa cultura e dá destaque ao teatro, apontando suas contradições e acreditando que suas principais companhias desabrochavam num momento tardio, fruto dos vinte anos de relativa liberdade democrática. O Oficina é o principal alvo teatral, mesmo reconhecendo o mérito do grupo em atrair uma juventude inquieta. Acreditando que o teatro e a arte de esquerda, que ele considera qualitativamente hegemônica, não passariam nem perto de tocar e transformar a maior parte da população, ri do conteúdo de toda uma geração que travava – e vencia – batalhas fictícias contra a ditadura e o imperialismo. As ambiguidades dentro do Oficina e a confusão de *Roda Viva* como peça do grupo permitiram ao autor tachar as encenações como conservadoras, apesar das inovações:

---

<sup>123</sup> Ibidem, p. 190, 191.

<sup>124</sup> Op. Cit. (1996, p. 187).



De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra (Arena), à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade, o seu palco representou um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes. Dentro do recuo, entretanto, houve evolução, mesmo porque, historicamente, a repetição não existe: a crise burguesa, depois do banho de marxismo que a intelectualidade tomara, perdeu todo crédito, e é repetida como uma espécie de ritual abjeto, destinado a tirar ao público o gosto de viver.<sup>125</sup>

O rompimento da barreira entre palco e plateia e a quebra de alguns tabus não o impressionam:

Por sua lógica, a qual vem sendo desenvolvida ao que parece pelo Living Theater, estes experimentos seriam libertários fazem parte de um movimento novo, em que a imaginação e a prática, iniciativa artística e reação do público estão consteladas de maneira também nova. No Oficina, contudo, são usados como insulto. O espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. Se caso não ficar intimidado e tocar uma atriz por sua vez, causa desarranjo na cena, que não está preparada para isto.<sup>126</sup>

Presentes estão outras considerações de Schwarz sobre a agressividade do teatro brasileiro de fins dos 1960 e o Oficina é acusado de niilismo e de preferir a aridez a uma criação popular. O choque era um “tiro cultural”, que partia de uma crise de criatividade na construção da linguagem autêntica: “Não tem linguagem própria, tem que emprestá-la sempre de sua vítima, cuja estupidez é a carga de explosivo com que ele opera.”<sup>127</sup> Fazer política e chocar não tinham muito em comum.

A história do teatro politizado no período dos anos 1960 foi brilhantemente enriquecida pelos críticos que participaram como professores e como colaboradores dos jovens grupos teatrais.

---

<sup>125</sup> Op. Cit.(1978, p. 86).

<sup>126</sup> Ibidem, p. 87, 88.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 105.

Décio de Almeida Prado teve sempre contato com estes grupos e fora o responsável e mentor da primeira direção de Zé Renato com uma proposta de arena, ainda na EAD. A compilação concisa de sua experiência com o teatro brasileiro resultou em *O teatro brasileiro moderno*. Este momento de fins de 1960 e primeira metade de 1970 foi aberto com a dissolução do elenco permanente do Oficina que, exausto e enfraquecido pelas divisões internas, não tinha “(...) força para executar a missão que se impusera, de renascer inteiramente diverso a cada novo espetáculo, sempre queimando as etapas anteriores, jamais aproveitando o impulso adquirido.”<sup>128</sup>

Iná, em *Um Enredo para Flávio Império*, alertava para a divisão entre Oficina e Arena, sobretudo após *O rei da vela*, mas Décio percebe que, naquele momento final, a contradição maior de ambos era a mesma: “É que ambas as soluções continham uma contradição em termos, manifestando a vontade de sair do espetáculo, nele de algum modo permanecendo, de extrapolar fronteiras sem derrubá-las. Nem se acreditava nem se deixava de acreditar na autonomia da obra de arte.”<sup>129</sup>

Para Décio, o fim do ciclo está no desaparecimento do Arena e do Oficina, por volta do ano de 1972. Por mais de três décadas tivemos ao menos uma companhia que representava os avanços em nosso teatro moderno, primeiro com Os Comediantes, no Rio, depois com o protagonismo do teatro paulista, com TBC, Arena e Oficina. Abalados os grupos permanentes, entramos numa fase de “tateamento e indecisão.”<sup>130</sup>

As renovações acabaram por alterar o equilíbrio do teatro, que – desde que se propôs a viver livre de mecenas – aceitou relacionar-se com o mercado, acatando suas leis, “(...) funcionando em dois planos - o comercial e o artístico.”<sup>131</sup>

Apesar das inúmeras realizações e conquistas, a perspectiva pós-Arena e Oficina não era a das melhores: “(...) desde Os Comediantes até o Oficina,

---

<sup>128</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 116.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 121.

tudo caminhou razoavelmente bem. Esgotada a vanguarda, que se autodevorou no afã de ir sempre adiante, de considerar transitórias todas as verdades (...), estacamos no deserto, desorientados, cansados de mudar constantemente de rumo (...).”<sup>132</sup>

No fim, podia-se constatar que o objetivo mais importante falhara, o de realmente popularizar um teatro brasileiro autêntico: “Consolidada a dramaturgia brasileira, nosso teatro não tentou efetivamente a procura de um público popular, o que poderia constituir nova fase do seu processo cultural, mas se conteve em grande parte em pesquisas formais, contestando a relação tradicional palco-plateia (...).”<sup>133</sup> Apesar deste insucesso, enquanto estiveram coesos e com alguma liberdade, conquistaram o que Piscator e alguns camaradas pretendiam como objetivo: “(...) bons espetáculos teatrais, a preços razoáveis, ligados a ambições culturais.”<sup>134</sup>

Vejamos ainda um pouco mais sobre os caminhos do teatro engajado na virada da década, através das análises de especialistas sobre diferentes agentes.

É preciso ressaltar que se há espaço para falarmos em engajamentos, eles têm um núcleo comum de interesse, a “intervenção na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica ao modo de produção capitalista, mas também a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade.”<sup>135</sup> Para Adalberto Paranhos, as mudanças políticas rápidas e drásticas obrigaram a tomada de caminhos imprevistos: “(...)as revoltas que eclodiram em diferentes partes do planeta nos anos 1960 – e por motivações diversas – levaram à perda de âncoras seguras e provocaram desvios de rotas intelectuais trilhadas até então.”<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>133</sup> MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001, p. 424.

<sup>134</sup> Op. Cit. (1968, p. 42).

<sup>135</sup> PARANHOS, Katia. *O grupo de teatro Galpão e os espetáculos de rua*. In: PARANHOS, Katia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs). *História e imagens*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 30.

<sup>136</sup> Op. Cit. (2012, p. 37).

Katia Paranhos ressalta que, no entendimento de Dias Gomes, o teatro brasileiro é político desde Anchieta, por seu caráter utilitário. Todas as propostas que refletiam a realidade nacional seriam engajadas, permitindo que esta definição fosse manipulada e assumisse defensores entre a esquerda e a direita. Alcides Freire Ramos foi outro que apontou a intensidade dos debates e as diferentes noções de engajamento: “(...) as obras relativas ao teatro brasileiro, na década de 1960, pautavam-se por discussões acaloradas, envolvendo diferentes formas de engajamento das artes no processo político.”<sup>137</sup>

Com os ventos de 1968 nos trazendo a contracultura, parte da esquerda cultural decidiu marginalizar-se, tanto ao mercado, quanto à própria esquerda e à luta política mais tradicional. As pesquisas de Eldécio Mostaço sobre Hélio Oitica apontam que o artista “mais de uma vez, proclamou sua marginalidade, real e metafórica, quer no campo da cultura nacional, quer na inserção social burguesa.”<sup>138</sup>

Hélio estava entre os mais criativos artistas brasileiros, mas também entre os mais desbundados. Suas experiências com psicoativos o levariam a criar quadros com cocaína, o que nos permite classificá-lo como um radical, mesmo entre os vanguardistas que pretenderam juntar vida e arte. Ele não estava sozinho. A criação dos quadros citados teve participação de Luiz Fernando Guimarães, ex-ator do Oficina, e outro dos muito desbundados. No caso de Hélio, aliavam-se à criatividade uma presença marcante e um carisma lapidado com uma educação refinada, o que lhe garantia certa liderança dentro destas correntes. Para Mostaço, Oitica lidera a marcha por um conjunto de princípios novos:

Firmam eles uma declaração de princípios básicos de vanguarda, cujos tópicos centrais estavam centrados em: a) reconhecer o caráter internacional e mundial das vanguardas; b) denunciar tudo o que

---

<sup>137</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Perspectivas da pesquisa multidisciplinar*. PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 59.

<sup>138</sup> MOSTAÇO, Eldécio. *O sol do novo mundo: Hélio Oitica e o quasi teatro ambiental*. In: PARANHOS, Katia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 173.

estivesse institucionalizado; c) integrar a atividade criadora na coletividade; d) negar o mercado de arte; e) e adotar todos os meios disponíveis de comunicação com o público.<sup>139</sup>

Peixoto, sempre muito equilibrado, não pretendeu nunca negar a legitimidade destas correntes, apesar de não aceitar os impulsos irracionais: “(...) quanto mais teatral, mais eficiente politicamente será o espetáculo teatral, mais produtivo e maduro. Nesse sentido, nem mesmo as experiências de vanguarda devem ser desprezadas, ‘desde que os novos elementos cênicos sejam manipulados racionalmente e com organização’.”<sup>140</sup>

Para o outro lado, podemos nos voltar para as posturas de Vianninha, com base nas análises de Maria Sílvia Betti e Miriam Hermeto.

Em *O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios*, Maria Betti defende que, ao contrário dos vanguardistas, Vianninha se propunha a analisar criticamente nossa sociedade e história, buscando as contradições. Mas a falta de empenho na construção de uma linguagem autêntica é justificada por, ou cede lugar para, um “aprofundamento analítico”: “Mesmo quando o trabalho realizado não envolvia experimentação ou novidade formal – como no caso do monólogo *Corpo a corpo* -, sua importância lhe parecia assegurada pelo aprofundamento analítico incorporado.”<sup>141</sup>

A vanguarda é desvalorizada por aquilo que não tem, em contraposição à valorização da ausência de inovações cênicas do monólogo de Vianninha: “Nos setores vanguardistas no contexto pós-golpe, questões sociais ou econômicas como a posse e a ocupação da terra e a distribuição da riqueza não faziam parte do escopo temático dos trabalhos.”<sup>142</sup> Parece-nos que ou os argumentos foram tomados pela narrativa de Vianninha, imersas em paixão, ou se basearam em generalizações perigosas. Tomemos como exemplo a acusação de descaso pela questão da terra. O programa da peça *Na selva das*

---

<sup>139</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>140</sup> PEIXOTO, Fernando. *Por uma cultura crítica e democrática*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 15.

<sup>141</sup> BETTI, Maria Sílvia. *O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios*. In: PARANHOS, Katia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 188.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 191.

*ciudades*, do ano de 1969, anunciava que a aposta para a encenação em 1970 do Oficina seria *Os Sertões*. A encenação não foi feita, pois o grupo principal se desagregava, mas não são muitos os documentos literários que oferecem mais subsídios para montagens dramáticas que reflitam sobre esta questão no Brasil.

O objetivo de seu teatro seria a contemplação, e o incitamento à ação é visto como secundário:

Escrevendo em um período repleto de cerceamentos de toda ordem, Vianna também não defendia a ideia de que ação dramática devesse ter como meta incitar o público à ação, fosse no plano político, fosse no plano das reações psicológicas imediatas e instintivas. O que lhe parecia estrategicamente pertinente naquele contexto era justamente defender o teatro como lugar destinado à contemplação (...).<sup>143</sup>

Mas se a agitação e a incitação à ação são secundárias, como proceder a esta contemplação de forma autêntica sem inovações e experimentação cênica? O ataque à ação refletia os ataques do PCB à luta armada. Como Vianninha participava de seu comitê cultural, naturalmente fazia a crítica às ações deste tipo de luta. Entre os vanguardistas, a solidariedade para com ela talvez tenha sido maior.

Entre as mais importantes publicações sobre o teatro brasileiro, uma se tornou fundamental, um dos mais importantes documentos deste momento. O caderno especial da Revista *Civilização Brasileira*, chamado *Teatro e Realidade Brasileira*, congregou as leituras sobre o país, compostas por alguns dos maiores nomes de nossa esquerda cultural. Visto hoje, representa a grandeza de uma fase de nossa cultura, em que ocorreu uma incrível convergência de grandes pensadores com grandes artistas. Do grupo permanente do Oficina, Zé Celso e Fernando Peixoto colaboraram com documentos (Peixoto com um artigo, Zé com uma entrevista), mas nos interessamos também pelos textos de Boal e Vianninha, entre outros. O artigo deste último, intitulado *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, inicia-

---

<sup>143</sup> Ibidem, p. 196.

se com uma dissimulação dos argumentos principais. Vianninha reconhece que se luta contra um inimigo comum e que os teatros engajados, considerados todos os grupos que não faziam parte do teatro comercial, se enriqueciam. Mas pouco tempo depois, o autor muda o tom e passa a desenvolver fortes ataques contra os grupos vanguardistas (e parece que o alvo é o Oficina), não considerados como integrantes da esquerda. A melhor interpretação do artigo nos foi oferecida por Miriam Hermeto. Ela percebe as contradições presentes no desenrolar das reflexões:

Inicialmente, nomeava dois setores do teatro brasileiro: o “engajado” (do qual ele próprio era um dos principais representantes) e o “desengajado(?)”. Depois, no desenvolvimento do texto, tratava de três tendências: teatro “de esquerda”, teatro esteticista e teatro comercial. Ao nomeá-los dessa forma, ele fazia uma (auto)crítica, e, embora propusesse a articulação de todas as correntes, anunciava a vigência de uma divisão (até de uma cisão), contemporânea ao artigo, no campo teatral.<sup>144</sup>

Apoiada em Tania Brandão, Miriam aponta que o teatro comercial seria, para Vianninha, os grupos que compuseram a primeira geração de modernos no Brasil, protagonistas dos anos 1930 até o fim dos 1950. A segunda geração, promovendo a crítica à primeira, formaria a segunda tendência (de esquerda), enquanto os esteticistas seriam formados por suas renegadas dissidências, que teriam esquecido suas heranças.

Parece-nos que a opinião de Vianninha caminhava com muita justeza ao Partidão. Ele, muito mais que os membros do Oficina, propunha a entrega da produção do teatro engajado para o empresariado, como forma de superação da crise que atingia o teatro: “O que ele propunha, portanto, era assumir o sistema capitalista e, nele, a condição de atividade produtiva e comercial do teatro como solução para a crise.”<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> HERMETO, Miriam. *O engajamento, entre a intenção e o gesto*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 205, 206.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 208.

A esquerda brasileira, que iniciara um processo de fragmentação do Partidão e que se radicalizava ao partir para a luta armada, queria avanços contra a Ditadura e o sistema capitalista. Vianninha queria recuar, armando uma tentativa para atrair público, submissa às leis do mercado artístico. Portanto não nos parece justo confinar toda a responsabilidade para a desarticulação de nosso teatro politizado para as costas dos membros do Oficina e da vanguarda. A virada de década levou o Oficina para um teatro messiânico, irracionalista, subjetivista. Mas seus integrantes partiram para comunidades coletivas e negavam a institucionalização do grupo. Não podiam pensar em regredir para um teatro comercial e empacotado. Um dos membros não quis prosseguir a viagem que faziam pelo Brasil pela decisão de encenar dentro de teatros fechados. Por outro lado, a proposta híbrida de Vianninha, representada por *Gota D'água*, escrita em parceria com Paulo Pontes, concentrou-se cada vez mais nas preocupações comerciais ao longo dos anos em que esteve em cartaz.

Para Piscator, o problema da arte engajada que se pretendia popular, em seu tempo, era a impossibilidade do abandono das próprias noções burguesas de arte: “Com o novo apelo à luta, ‘A arte para o povo’, não se abandonou a plataforma mental da sociedade burguesa. A arte, tal qual a determina a sociedade burguesa, permanece, como conceito, intangível em toda a sua extensão.”<sup>146</sup> Por outro lado, o autor aponta para a dificuldade e o empenho necessários para que o proletariado se interesse por espetáculos teatrais:

Vale a pena notar quanto tempo leva o proletariado organizado para entrar em relação positiva com o teatro. Vale-se de todas as possibilidades de expressão da sociedade burguesa, cria para si próprio, embora em âmbito relativamente modesto, uma imprensa particular, entra no parlamento, entra no Estado. Mas não dá atenção ao teatro.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Op. Cit. (1968, p. 43).

<sup>147</sup> Ibidem, p. 42.



Adorno vai além em sua crítica, ao afirmar que a “inverdade política” comprometia a estética, descredenciando a postura de parte dos engajados: “É usurpação e como que ironia para com as vítimas falar com elas como se fosse realmente uma delas.”<sup>148</sup>

No caso do teatro, portanto, melhor que falarmos de divisões entre populistas e vanguarda, seria perceber os posicionamentos entre grupos que priorizavam o agitprop e grupos que priorizavam as experimentações cênicas, não excluindo a experimentação na propaganda e a propaganda na experimentação. Vanguardistas e modernos, todos eles foram grupos brasileiros. Perto do fogo, um lado começou a negar a experimentação e o outro começou a negar todo o teatro existente até então, diminuindo a palavra, o discurso e afastando-se da realidade objetiva. Ambos negavam aspectos da conquista da primeira família de modernistas, cuja política cultural tinha alguns “(...) princípios plenamente desenvolvidos, a saber: atualização da inteligência brasileira, direito permanente à pesquisa estética e a reflexão sobre sua própria realidade cultural.”<sup>149</sup>

A pá de cal foi jogada com a centralização e controle das propostas culturais pela ditadura, restando “(...) para o povo, só folclore. Para os intelectuais: verbas oficiais para o aceitável (num mecenato clientelista) e censura para o inaceitável.”<sup>150</sup> A cultura, entendida como área estratégica, passou a ser concebida como projeto pronto. A destruição do teatro político seria terminada pelos órgãos de repressão.

---

<sup>148</sup> Op. Cit. (1991, p. 63).

<sup>149</sup> Op. Cit. (1983, p. 54).

<sup>150</sup> Ibidem, p. 68.

### **III – As transformações no Brasil e no Oficina do período**

*Los opresores no llevan siempre la misma careta. Y en todas las épocas no se pueden arrancar las máscaras de la misma manera.*  
(Brecht, 1979, p. 62)

*La Revolución que se avecinaba nos hizo conscientes de ese sistema. Ya no existían motivos para reír; había problemas más importantes que el problema del arte; y si el arte todavía podía tener un sentido debía encontrarlo a partir de estos problemas. Estos problemas les son conocidos. Son los problemas del futuro, la humanidad futura, los problemas de la lucha de clases.*  
(Grosz, 1979, p. 33)

*En mi escuela hablaba a menudo del teatro como laboratorio para el estudio del comportamiento humano, del carácter y de la sociedad.*  
(Piscator, 1979, p. 50)

#### **3.1–O Brasil em transformação acelerada e a criação do Oficina (1958-1961)**

##### **3.1.1 - O Brasil da criação e da fase amadora do Teatro Oficina**

O Grupo de Teatro Oficina surgiu em 1958, vinculado ao Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, refletiria por muito tempo acerca dos embates político-econômicos presentes em nossa realidade nos diferentes momentos. Durante o curto período de democracia autoritária, debateu-se entre questões existenciais e manteve Sartre como a principal referência. No início do governo de João Goulart, aprofundou o desejo de interferir nos debates sobre as relações sociais e, concomitantemente ao período de radicalização de Jango, rumou para as discussões sobre o impasse do capital no Brasil.

Estas transformações acompanharam os passos que as duas principais forças político-econômicas trilharam no período. De um lado, estavam as forças que se congregavam em torno das propostas nacional-estatistas, herdeiras de Getúlio Vargas, cujo suicídio atrasou por dez anos um golpe militar e, em seu

limite, propiciara a expansão da mobilização de forças populares. Segundo Daniel Aarão Reis Filho:

O berço histórico desse programa, paradoxalmente, residia nas revoluções de fins do século XVIII – americana e francesa -, e era irônico vê-lo agora ser tomado das mãos de seus criadores para se voltar contra os interesses das potências capitalistas, frutos maduros daquelas revoluções. Não por acaso, as lideranças nacional-estatistas no “terceiro mundo” eram versadas nos debates que, a partir da Europa, se disseminaram pelo planeta com a mesma rapidez que suas mercadorias e capitais.<sup>151</sup>

Do outro lado estavam as forças do capital multinacional e associados, projetando transformações através de uma modernização conservadora. O mesmo autor ressalta o crescimento desta corrente, durante o governo de Juscelino Kubitschek:

Entretanto, a proposta de um desenvolvimento dependente e associado aos capitais internacionais ganhou força, sobretudo, a partir da segunda metade dos anos 1950, quando novas reestruturações da divisão internacional do trabalho permitiram a alguns países – Brasil, Argentina e México – estabelecer políticas de atração aos capitais internacionais e dispor de condições para empreender surtos industrializadores. As alianças então constituídas continuaram a minar, mas não chegaram a destruir as bases do nacional-estatismo.<sup>152</sup>

Antes de destacarmos o que mais nos interessa no primeiro lado, o nacional-popular na arte, ponderaremos quanto à escalada do segundo lado, apoiando-nos nas pesquisas de René Dreifuss.

A política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek estimulou o capital multinacional e permitiu uma aliança com a burguesia nacional em reestruturação. Os agentes de frente na defesa destes interesses formavam uma “intelligentsia empresária”. Diretores de grandes corporações e

---

<sup>151</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 19.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 23.

administradores de empresas arquitetavam um grupo “modernizante-conservador”.

Empresários e administradores viam-se ligados ao capital multinacional através de aspirações comuns, como conclui o autor:

A estrutura desse sistema nervoso central estava estabelecida no interior das formações sociais nacionais dos países onde as multinacionais operavam. Essas criavam ou favoreciam a formação de “elites” locais ligadas organicamente por laços socioculturais, padrão de vida, aspirações profissionais, interesses decorrentes da sua condição de acionistas e atitudes econômico-políticas. Estabelecia-se como resultado uma liderança internacional de empresários e membros das diretorias das empresas, dependentes dos centros transnacionais e afastados, portanto, dos prementes problemas sociais de seus países de origem e de suas soluções básicas.<sup>153</sup>

O processo de integração e domínio ao capital multinacional foi conduzido por tecno-empresários, que tomavam postos em empresas estatais e na política, pois as transformações deste grupo exigiriam não só transformações econômicas. Este processo foi aberto no início dos anos 1950 e intensificou-se com o governo de JK. O autor define este grupo como:

(...) um bloco econômico burguês modernizante-conservador, o qual se opôs à estrutura econômica oligárquico-industrial e ao regime político populista. Esses tecno-empresários se tornariam figuras centrais da reação burguesa contra o renascimento das forças populares do início da década de sessenta, assim como articuladores-chave de sua classe na luta pelo poder do Estado.<sup>154</sup>

Além das categorias já citadas, Dreifuss destaca a expansão de executivos e técnicos que desempenhariam o papel de legitimadores da internacionalização da economia. A influência era percebida dentro das empresas estatais pelas suas cúpulas de decisões. Os interesses

---

<sup>153</sup> DREIFUSS, Rene Armand. 1964: *a conquista do estado*. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 72.

<sup>154</sup> I bidem, p. 72,73.

multinacionais se organizariam, por um lado, através de anéis de poder burocrático-empresariais. O macro-marketing promovia um aprofundamento do contato entre os valores do capital multinacional e a opinião pública.

Estes intelectuais orgânicos encontraram em membros da Escola Superior de Guerra um primeiro grupo que lhes ofereceu espaço para a semeadura de seus valores. Foram criados, para os civis, centros técnicos como o Grupo Executivo de Ensino e Aperfeiçoamento Técnico (GEEAT) e uma série de escolas e institutos voltados para a administração e planejamento econômico. Nas fileiras tanto dos civis quanto dos militares, eram preparados quadros que futuramente atuariam na administração pública e privada, além de já comporem uma espécie de “administração paralela”, disposta a afastar as aspirações populares.

Os militares formadores da Escola Superior de Guerra, inspirada no National War College norte-americano, também agiam como um grupo modernizante-conservador. Ao decidirem extrapolar seus argumentos ideológicos para fora dos quartéis, foram convidados a integrar a política partidária, sobretudo pela União Democrática Nacional (UDN).

Um segundo tipo de contato dos grupos civis e militares modernizante-conservadores ocorria pela adesão dos “milicos” aos altos cargos em empresas privadas e estatais.

Para Dreifuss, portanto, havia mais que uma conexão de ideias entre os ideólogos e representantes do capital multinacional e o grupo militar acima citado. Estes militares se transformaram em novos representantes da classe burguesa industrial aliada ao capital estrangeiro e redefiniriam seus interesses conforme as demandas do grande capital, estreitando os laços com as War College e redimensionando as discussões político-ideológicas.

Os dois autores acreditam que o fim dos anos 1950 marca o início de uma polarização que mostrará a impossibilidade de manutenção do populismo feito até o momento. Seria difícil continuar com a conciliação entre as classes. Dreifuss destaca o aumento de controle do capital multinacional e as alianças militares:

Ao longo da segunda metade da década de 1950, a corrente político-econômica, que se sustentava nas tradições nacional-estatistas, é golpeada por um violento assédio do capital norte-americano, que forçava a desregulamentação das políticas de protecionismo nacional. Estas medidas fazem parte do que é chamado de “complexo político de acordos militares Brasil-Estados Unidos.”<sup>155</sup>

Reis Filho destaca as divisões internas:

No hibridismo do Programa de Metas de JK, era como se fossem incorporados – e excluídos -, ao mesmo tempo, reivindicações e interesses das forças políticas que se digladiavam na cena política brasileira. As oposições liberais celebravam a associação com os capitais internacionais, mas continuavam a combater o Estado intervencionista e a aliança com os sindicatos urbanos. Já as esquerdas e os trabalhadores criticavam o entreguismo do governo, desprezando os índices de crescimento, logo que se tornou claro que a inflação comia os salários das camadas populares. Além disso, preferiam a reforma agrária à construção de Brasília.<sup>156</sup>

Imersos nessas disputas, jovens artistas decidiram pelo fim da neutralidade.

### **3.1.2 - Os movimentos na criação do Oficina e a fase amadora**

O Teatro Oficina surgiu em 1958 da congregação de um grupo, inicialmente com mais de 40 pessoas, de interessados por teatro dentro da Faculdade do Largo de São Francisco, apesar de alguns integrantes terem um vínculo anterior ao início de seus cursos universitários. O grupo tinha uma ligação inicial com o Centro Acadêmico XI de Agosto, mas, dentro da Faculdade, ao menos dois de seus integrantes, que seriam membros permanentes nas diferentes fases do Oficina, mais dormiam que estudavam Direito. A História comprovaria que a troca do descanso noturno – para

---

<sup>155</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>156</sup> Op. Cit. (2014, p. 27).

intensos diálogos sobre teatro que se desenrolavam pela madrugada -, pelo descanso em sala de aula e que a troca das leituras exigidas pelas disciplinas, pelas leituras de peças, seriam uma boa escolha não só para estes sujeitos, como para todo o teatro brasileiro.

Outra ligação, que perdurará durante toda a década seguinte à da criação, deu-se com o Teatro de Arena. Não foram poucos os autores que escreveram sobre a relação entre estes dois grupos, que foram protagonistas e garantiram a inserção de muitas de suas peças entre as mais importantes de toda a história do teatro brasileiro.

Entre os escritos, uns defendem que havia uma rivalidade ferrenha entre estes dois grupos. Iná Camargo Costa é uma defensora de que as linguagens de Arena e Oficina não tinham grandes conexões. Ao iniciar uma reflexão sobre o Oficina, ela é enfática em salientar a ausência de pontos comuns: “Seguindo rumo inverso ao Teatro de Arena (...).”<sup>157</sup> A autora também compara a rivalidade como a das torcidas de Corinthians e Palmeiras. No outro lado, autores como Fernando Peixoto e Edécio Mostaço examinam o grupo destacando a influência que o amadurecido Arena exercia sobre o novato e inexperiente Oficina. Entre alguns dos principais integrantes, Fernando Peixoto, Etty Frazer, Eugenio Kusnet, Ronaldo Daniel, Míriam Mehler e Flávio Império (entre outros) fizeram uma movimentação entre estes dois grupos. Vimos em pesquisa anterior que muitos desejavam mais que complementação, pensavam mesmo numa junção dos dois conjuntos.<sup>158</sup>

De qualquer forma, as montagens do Arena foram fundamentais para a renovação do teatro brasileiro moderno. A apresentação de *Vestido de Noiva*, com direção de Ziembinsk, iniciou a modernidade em nosso palco e marcou o protagonismo de diretores estrangeiros. Muitos deles se apresentaram junto ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado pelo mecenas Franco Zampari. O TBC seria um dos responsáveis pela lapidação da função artesanal do teatro em nossos palcos, além de inovar com o oferecimento de relativa segurança

---

<sup>157</sup> COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 141.

<sup>158</sup> VALENTINI, Daniel. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1960-1971)*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2013, p. 191.

para os artistas, técnicos e outros membros de equipe. Recebendo alunos formados pela recém-inaugurada Escola de Artes Dramáticas, voltada para as famílias das classes dominantes, reservava seu repertório aos grandes nomes da dramaturgia mundial.

Dez anos depois, o Arena implodiu a linguagem tbcista e encontrou um público de estudantes dispostos a se voltar para os problemas de sua realidade. E 1958, fruto destes dez anos de pesquisas do teatro brasileiro moderno, foi o ano decisivo para que os brasileiros agradecessem aos estrangeiros e tomassem de assalto este processo em desenvolvimento. Surge, segundo Mostaço, “(...) um teatro de agitação, não de apaziguamento. Um teatro de confronto, não de individualização. Um teatro de classe, não de público.”<sup>159</sup> Formado por Zé Renato e fortalecido por um grupo de jovens estudantes ligados à União Paulista dos Estudantes Secundaristas (UPES), o Arena recebeu e rediscutiu as plataformas pcbistas para a cultura. O mesmo autor determina esta etapa do Arena como responsável pela politização do teatro brasileiro: “(...) foi o Arena o introdutor do caráter funcional da arte, fazendo de sua prática artística um ininterrupto diálogo entre estas duas funções sociais: arte e política.”<sup>160</sup>

Após a participação de cursos ministrados por Augusto Boal, diretor do Arena, os integrantes montaram no ano de 1958 duas peças que seriam dirigidas por Amir Haddad, lembrado como um diretor autoritário, que usava de sua bengala para punir as distrações dos atores durante os ensaios. *A ponte* foi considerada pelo próprio autor, Carlos Queiroz Telles, como um dramalhão que não oferecia grandes possibilidades para o aprofundamento de questões políticas ou sociais, limitando-se a discussões e questionamentos sobre alguns costumes dominantes dentro das famílias de classes médias, retratando as dificuldades e tensões entre as relações entre pais – conservadores, patriarcais, religiosos – e seus filhos, formados em universidades presentes em metrópoles.

---

<sup>159</sup> MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 26.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 47.



*Vento Forte para papagaio subir* foi o outro texto encenado pelo Oficina. O texto foi escrito pelo então dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, um dos fundadores do grupo, posto ou empurrado para a direção na peça, que abordaremos mais à frente, *A Vida Impressa em dólar*, de Clifford Odets, por outro fundador, Renato Borghi. Diante da impossibilidade de conseguir um diretor experimentado, Borghi fez a sugestão, que Zé inicialmente afastara, afirmando que não era nem ator e nem diretor. Renato fez pressão e Zé aceitou o desafio, solicitando a contratação de Eugenio Kusnet. O número 520 da Rua Jaceguay seria abalado por esta aliança.

A peça foi escrita rapidamente por Zé e remontada para a comemoração dos 50 anos do Oficina, em 2008. A tensão mostrada na *Ponte* é levada ao extremo, indicando a impossibilidade de permanência da resignação por parte das novas gerações, que queriam voar para longe e expandir suas fronteiras. A tempestade viria com força, na tentativa de acabar com o sonho do voo. Mas no final, a nova geração romperia suas bairristas barreiras e se tornaria outra coisa, que ainda não sabiam muito bem o que era. Sábato destacou a seriedade do grupo e previu o nascimento de um importante dramaturgo, num grupo que ainda não contava com Renato Borghi nas apresentações, já que ele cumpria seu primeiro trabalho profissional com *Chá e simpatia*, de Robert Anderson, umas das primeiras peças com temática gay no Brasil, encenada pelo grupo de Nydia Lícia e Sérgio Cardoso.

O grupo venceu um concurso de televisão e teve seu prestígio e aceitação aumentados. Para arrecadar fundos, fizeram teatro a domicílio, em mansões de São Paulo, assim como o Arena também havia feito. Destacou-se também pelas apresentações na boite Cave.

Em 1959, o Oficina daria o segundo passo em seu desenvolvimento, encenando *A Incubadeira*, texto também escrito por Zé e dirigido por Haddad. Nesta peça, participaram nomes que se destacaram e destacariam, como

Renato Borghi, Etty Frazer, Ronaldo Daniel, outro dos fundadores, Fauzi Arap e até Geraldo Vandré.<sup>161</sup>

Os integrantes inscreveram a peça no Segundo Festival dos Estudantes, de Santos, que congregava estudantes de diferentes regiões do país. A peça, muito premiada, seria levada ao Teatro de Arena, onde o Oficina consolidou seu espaço entre o público estudantil.

Em *A Incubadeira*, Renato Borghi vive o filho de uma mãe muito protetora, que não o deixa quebrar a rotina de seus remédios. O grupo ainda estava voltado para seus problemas e ainda não despertara o interesse por questões sociais e políticas maiores.

Este primeiro momento do Oficina é marcado pelo predomínio do realismo existencialista, pois já estava marcado pelo Arena, mas ainda voltado para si mesmos. José Gustavo Bononi esclarece quanto à inicial resistência de parte de estudantes que preferiam a posição mais engajada do Arena:

A negação do realismo existencialista pela intelligentsia do teatro paulistano se deve, muito possivelmente, pela posição política – de esquerda – que Sartre tomou naquele momento. As presenças do PCB, da União Nacional de Estudantes (UNE) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) na produção da cultura nacional (principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro ) levaram a uma releitura das discussões do marxismo leninista, posições que Sartre, apesar do ativismo político de esquerda, observava com cuidado, principalmente após sua ruptura pública com o comunismo soviético na sangrenta insurreição popular húngara em 1956.<sup>162</sup>

O rompimento parcial com esta linha levaria o Oficina a se aproximar, cada vez mais, de um realismo social, pautado pelas discussões humanistas, pois o amadurecimento do trabalho com o chamado método de Stanislavski, que havia se iniciado através do contato com Boal, só se complementaria com a chegada de Kusnet. Armando Sérgio da Silva comenta o deslocamento:

---

<sup>161</sup> Uma curiosa participação desta fase amadora é a de José Serra, hoje membro da corrente neoliberal que pretende a destruição do estado de bem-estar social, o desmonte da educação pública e que carrega a dúvida de representar agências norte-americanas. Participou como ator em apresentações.

<sup>162</sup> BONONI, José Gustavo. *Teatro Oficina (1958-1964)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, p. 109.

“Desse modo, todo aquele mundo do Teatro Oficina que estava nos limites do pessoal começou a se comprometer com algo mais geral, algo de interesse coletivo, engajado, como era a clara proposição do Arena.”<sup>163</sup> Em seu capítulo sobre o Oficina, Mostaço aponta este deslocamento: “Oficina: local de conserto do existencialismo em busca do realismo social.”<sup>164</sup>

Neste momento, Sartre era talvez a grande referência teórica para os jovens do Oficina. Foram dois os textos do autor encenados pelo grupo, que mostrava sinais de divisão. *As moscas*, encenado em parceria com a Aliança Francesa, não teria a participação direta de Zé, Renato e Etty. *A Engrenagem*, por sua vez, foi traduzida e adaptada pela dupla Boal e Zé. O Oficina apresentaria ao menos dois traços fundamentais para os grupos influenciados pelo romantismo revolucionário. Segundo Renan Tavares, a intenção do autor do roteiro cinematográfico era clara: “Sartre, em *A engrenagem*, revela a inutilidade dos movimentos revolucionários que não visam, principalmente, à libertação nacional do imperialismo estrangeiro.”<sup>165</sup> Portanto, temos a presença marcante de um caráter nacionalista em oposição ao domínio do império que se sustentava numa monstruosa força bélica. Tavares continua: “A peça busca sublinhar o tema da engrenagem, ou seja, do jogo fundamental entre um povo colonizado e uma nação imperialista, objetivando despertar consciências para uma luta política.”<sup>166</sup> Está também presente a crença na ação, que guiaria os acertos e erros de nossos principais grupos durante os anos seguintes.

No caso do Oficina, a rapidez de respostas às crises nacionais tornar-se-ia um marco do grupo, que já pode ser observado neste seu início: “Outra característica marcante no grupo Oficina, que, de certa maneira, seria inaugurada com a encenação de *A Engrenagem*, seria, sem dúvida, a atração polêmica que se traduziria na constante escolha de temas controvertidos e de grande atualidade.”<sup>167</sup> Peixoto também percebe que este início carregaria essa capacidade de uma resposta de qualidade em curto tempo: “(...) o grupo

---

<sup>163</sup> SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 101.

<sup>164</sup> Op. Cit. (1982, p. 49).

<sup>165</sup> TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo: seu primeiros dez anos [1958-1968]*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 13.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 11

<sup>167</sup> Op. Cit. (2008, p. 104).

entregou-se, com acertos e erros, a um trabalho de confronto com a realidade mais imediata (...).”<sup>168</sup>

Entre as montagens dos textos de Sartre, em coprodução com o Arena e dirigida por Boal, foi feita a peça *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa. Também nesta apresentação, o grupo do Oficina, que se consolidaria, não trabalhou diretamente.

Era a hora de decidir questões importantes. Juntar-se ou não ao Arena? O trabalho amadurecido permitia vislumbrar a profissionalização, mas era isso que o grupo desejava?

Com o início dos anos 1960, o grupo, mais interessado pelo desenvolvimento de um teatro crítico e um trabalho em período integral, armou um golpe sobre Haddad, que era o líder da maioria que desejava o teatro como passatempo, e através de uma jogada que se deu por uma ata, foram afastados os descomprometidos. Sobraram seis nomes após o golpe: Ronaldo Daniel, Zé Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Jairo Arco e Flexa, Moracy do Val e Paulo Tarso.

A força do Oficina estaria, a partir de então, em um teatro todo formado por um grupo permanente que evoluía conjuntamente, como afirma Silva: “Havia a ideia sempre presente de uma pesquisa, que abrangesse a evolução tanto das formas quanto das ideias, que adivinha da própria ideia de grupo estável, na qual seus componentes investigavam e amadureciam conjuntamente.”<sup>169</sup> Mesmo as premiações individuais, apesar do amadorismo, não foram o suficiente para que o grupo perdesse integrantes importantes: “Tal não ocorreu com o Oficina, que, desde o início, manteve um centro coeso de indivíduos talentosos que encontravam sempre saídas coletivas para seus problemas, fossem eles artísticos ou econômicos.”<sup>170</sup>

Uma confusão das narrativas, tema que abordaremos no terceiro capítulo, ignora exatamente esta força coletiva e a capacidade de seus líderes

---

<sup>168</sup> PEIXOTO, Fernando. *Revista Dionysos: Teatro Oficina*. São Paulo: MEC, 1982, p. 38.

<sup>169</sup> Op. Cit. (2008, p. 12).

<sup>170</sup> Ibidem, p. 18.

em manter um grupo coeso e alimentar este grupo pelo contato com excelentes colaboradores/criadores não pertencentes ao grupo permanente, como defende Peixoto:

(...) e continua a ser um símbolo de resistência cultural. Graças a muitos, artistas e técnicos, jornalistas e advogados. Mas, sobretudo, graças à obstinada coerência tantas vezes aparentemente incoerente (não confundir com trajetória tranquila ou conformada ou oportunista ou isenta de contradições e terríveis crises) de um de seus fundadores, José Celso Martinez Corrêa. Ele não resume o Oficina, inclusive porque, apesar de sua incontestável liderança, ou justamente por causa dela, nunca soube trabalhar sozinho. Mas ele tem sido sempre a espinha deste trabalho.<sup>171</sup>

Seriam colaboradores, por exemplo, nomes como Flávio Império, Hélio Oiticica, Hélio Eichbauer e Lina Bo bardi, que, em diferentes momentos, se aproximaram ou se afastaram do núcleo comandante do Oficina.

### **3.1.3 – Documentos: programas de peças, críticas e afins**

Das peças que mais nos interessam, a que tem menor documentação é exatamente a estreante, *Vento Forte*. Pela raridade dos documentos, nos voltamos para alguns deles publicados num livro que comemorou os cinquenta anos do Teatro Oficina. Organizado por Mariano Mattos Martins, ex-integrante do grupo recente, *Oficina 50+* retrata, sobretudo, o Oficina das duas últimas décadas, porém sem se esquecer dos períodos de formação e consolidação do grupo.

No programa da peça, Luiz Roberto Salinas Fortes assina um texto em que justifica a criação do Oficina como um ato de amor à arte e uma forma direta de comunicação com um público jovem e exigente, que deveria ser provocado.

---

<sup>171</sup> Op. Cit. (1982, p. 38).

A escolha dos textos aparece como a necessidade de produção de uma dramaturgia nacional moderna, e a situação é apresentada como um “deserto de textos dramáticos.”

Os aspectos existenciais e a busca por uma individualidade livre dão a tônica do texto, que se refere ao *Vento Forte* e também a *A Ponte*:

Os seus elementos constitutivos alinham-se numa perspectiva dramática universal e colocam o espectador em face de problemas específicos que ocorrem numa sociedade caracterizada por sua fisionomia abstrata e desumana. Nessa sociedade burguesa, qualquer tentativa de afirmação do indivíduo enquanto pessoa humana está radicalmente fadada à frustração.<sup>172</sup>

A influência de Sartre manteve o grupo em contato com o trabalho do Arena, desenvolvendo, porém, uma trajetória própria, destacando ainda os sofrimentos, não tão sofridos, daqueles filhos da classe média/alta: “O amor (...) é impiedosamente esmagado por um universo de artifícios e convenções.”<sup>173</sup>

O texto revela qual seria a inspiração e qual a maior reflexão do autor, jovem dramaturgo, da peça *Vento Forte*:

Para a sensibilidade intelectual de José Celso, de certa maneira trabalhada pelo existencialismo cristão de Gabriel Marcel, a esperança se apresenta como uma possibilidade real efetiva, apesar do universo hostil e absurdo, e a solução que se apresenta na sua peça é a perspectiva da esperança.<sup>174</sup>

O cartaz para as peças, de outubro de 1958, não traz nenhuma referência ao C.A. Anuncia o local como Teatro Novos Comediantes, espaço que depois seria reconstruído pelo Oficina por diversas vezes e que continua a ser sua casa, na Rua Jaceguay, 520. Nas imagens, ao invés da bigorna que se

---

<sup>172</sup> MARTINS, Mariano Mattos. *Oficina 50+*. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013, p. 75.

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Idem.

tornaria símbolo permanente do grupo, um martelo está destacado junto com um desenho de uma pessoa sentada, um pouco arcada, mostrando cansaço e tédio.

Em um comunicado dos estudantes, o Oficina não era considerado como vinculado à universidade, já que muitos integrantes eram de fora dela. O apoio e o auxílio externos que o grupo recebia também foi lembrado. O grupo era visto como um potencial para crescimento, oferecendo uma arte “trabalhada”. O nome é apresentado como sendo a junção de “trabalho e produção intelectual.” Garante que o trabalho não seria de dias, mas de anos e “talvez muitos deles”, o que demonstra a seriedade apresentada pelo grupo desde seus primórdios. Dois trechos mais nos interessaram. O primeiro, acerca da força coletiva do grupo, mostra uma marca que o Oficina carregaria por longos anos: “A acolhida pública e a crítica entusiasmaram a todos e mais do que nunca afirmou-se a decisão de permanecerem unidos e de fazerem dessa união algo indestrutível e, ao mesmo tempo, proveitoso para todos os componentes (...).”<sup>175</sup> O Oficina romperia diversas vezes, mas saberia sempre ressurgir com um grupo forte. As críticas quanto ao intelectualismo não passaram despercebidas pelo autor: “Alguém disse que são pretensiosos, mas não vejo como a simples pretensão de trabalhar possa ser censurada. É isso que o Oficina pretende.”<sup>176</sup>

O maior destaque foi vencer o I Festival de Teatro Amador pela TV. Para a chamada, foi produzido um texto em que o Oficina aparece já como um grupo relativamente reconhecido pela cidade de São Paulo:

É necessário destacar que o grupo “Oficina” é um dos mais novos surgidos recentemente em nossa capital, formado, em sua maioria, por estudantes universitários. Recentemente, foi apresentado o conjunto no Teatro Novos Comediantes com três peças em um ato, conseguindo amplo sucesso. É justo, portanto, que se aguarde para logo mais, pelo Canal 3, novo êxito desse elenco teatral amador.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 229.

<sup>176</sup> Idem.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 75.

O prêmio ajudou a chamar atenção para o que o Oficina preparava para a próxima encenação, *A Incubadeira*, novo texto de Zé.

Um dado que já foi destacado em outros trabalhos, mas que ainda assim merece menção, é o da parceria inicial entre o Oficina e o C.A. para a promoção da peça. Esta parceria pode ser vista no cartaz de propaganda e também no programa da peça.

Antes mesmo da apresentação, o Oficina já era esperado como um dos melhores grupos. O Jornal Shopping News anunciou: “Concorrerá ao Festival Amadorista de Santos o ‘Grupo de Teatro Oficina’.” Membros do grupo foram convidados a participar de uma reunião, e entre eles estava Renato Borghi. Salienta o refinamento do jovem autor Zé Celso e do diretor Amir Haddad. Ao citar alguns integrantes, os nomes lembrados foram Renato Borghi, Etty Frazer e Maria Alice Almeida. O texto frisa que a montagem da peça seria feita também no Teatro Novos Comediantes, o que não ocorreria, pois ela seria depois levada para o Arena. Anuncia, ainda, uma apresentação no auditório do Shopping News.

O Jornal A Tribuna, em julho de 1959 destacou a atuação do grupo no “II Festival Nacional do Teatro de Estudantes.” Para eles, os jovens conseguiram “proporcionar mais um bom espetáculo”, tendo sido feitos elogios ao desempenho dos atores.

O mesmo jornal publicou uma outra nota, chamada “Grande apresentação da ‘Oficina’, de São Paulo, com *A Incubadeira*.” A nota inicia destacando a coprodução com o C.A. e afirma que o grupo teve uma “das maiores ovações.” Destaca o moço de 22 anos da cidade de Araraquara. Em entrevista, um dos jurados afirma que Zé Celso “é definitivamente o maior teatrólogo nacional dos muitos que conheço.” Os atores e atrizes foram todos lembrados, e Etty encabeça a lista deles, já que garantiu uma das premiações individuais.

Em notícia de 1959, chamada “Prêmios e diplomas do II Festival Nacional de Teatro de Estudantes”, grande destaque foi dado para Etty Frazer,



também fazendo referência ao C.A. O Estado de São Paulo, também em julho de 1959, seria outro a anunciar os resultados, assim como O Globo.

O cartaz para as apresentações no Arena são bem diferentes do primeiro, que era vermelho e destacava a vinculação acadêmica. Neste cartaz, feito em verde e branco, o grupo anuncia que a peça foi o espetáculo mais premiado do Festival, destacando a premiação por autor, diretor e melhor atriz. Já não há indicação de agremiação e, pela primeira vez, encontramos a bigorna, que se consolidaria como símbolo do grupo até os dias atuais. Os resultados podem ser vistos em diversos jornais durante a temporada, muitos anunciando que o espetáculo estava sempre lotado.

A atenção que o grupo ganhava acabou por fazer com que o Estado de São Paulo publicasse uma charge sobre a encenação, colaborando para a continuidade de casa cheia.

Em sua coluna chamada Ronda, Mattos Pachecco publicou uma série de considerações sobre o grupo. O texto se chamava “Teatro adulto de gente moça.” A abertura é feita pela concepção de que a linguagem de “Eles não usam Black-tie”, apesar de permitir as preocupações sociais, estava um pouco desgastada, deixando o público saturado, o que poderia ser percebido pela observação das experiências encenadas por Oduvaldo Vianna Filho e Roberto Freire. É saudada a reflexão existencial, linha central do grupo: “Surgiu então um jovem interiorano, de Araraquara, que, com sua inexperiência no caminho do teatro, tocou no ponto nevrálgico: o homem, indivíduo, e sua luta subjetiva, não contra um estado de coisas, mas contra ele próprio.”<sup>178</sup> A carreira já profissional de Renato é lembrada e Etty também tem destaque.

Menotti del Picchia, escrevendo para A Gazeta, realçou o conflito entre as diferentes gerações como o ponto de partida do texto de forma acertada, pois existia um certo “desajustamento” nestas relações. De um lado, um espírito interessado, com boa formação acadêmica e presença na ciência; do outro, os pais, cuja “moral não revisada” tolhia os caminhos dos primeiros: “Pela confusão que geram esses conflitos, muitos veem precipitadamente a

---

<sup>178</sup> Acervo pessoal de Etty Frazer.

condenação das gerações de agora proclamando a queda dos valores morais, a insubmissão da mocidade e a decadência da cultura. Nada disso é exato.”<sup>179</sup> Por fim, nas artes, nada havia de decadente. Contrariando as maldições, essa juventude estaria em “ascensão”.

Zé já demonstrava o que seria outro elemento importante de sua linguagem cênica, que se radicalizaria futuramente: “O jovem dramaturgo consegue transmitir ao público, através de seus diálogos, verdadeira sensação de mal-estar (...).”<sup>180</sup> Este mesmo artigo destaca o processo de busca por uma apresentação sólida, que ainda não teria sido encontrada nem pelos integrantes mais experimentados: “Enquanto Etty Frazer necessita ganhar mais firmeza, Renato Borghi precisa conter sua impulsividade.”<sup>181</sup>

Entre os artigos, um se posicionou de forma a apresentar a fraqueza da peça, indicando que o tema escolhido “revela preocupações típicas da adolescência.”<sup>182</sup> As cenas também sofreram com a falta de clareza e ligação com o todo, culminando num “certo vago simbolismo ou na procura deliberada do tom poético.”<sup>183</sup> Erros de iniciantes, mas de iniciantes talentosos, com sensibilidade e habilidade de diálogo com seu público: “Mas estes defeitos são sempre da falta de técnica e de maturidade, ao passo que suas virtudes nunca são de esperteza, de mera habilidade artesanal: ao contrário, são virtudes substanciais, virtudes de compreensão humana e poética.”<sup>184</sup>

A não escolha de Renato para o prêmio de melhor ator no Festival de Santos é esclarecida por outro artigo. Os jurados o consideraram fora da disputa por ter trabalhado profissionalmente em *Chá e simpatia*, ficando o Oficina, que na época era chamado de A Oficina, com os prêmios de melhor atriz, melhor diretor e melhor autor.

O existencialismo se manteria no esqueleto do Oficina, mas o deslocamento para uma reflexão mais ampla aparece já no programa da

---

<sup>179</sup> PICCHIA, Menotti del. A Incubadeira. A Gazeta. 1959, Arquivo Edgard Leuenroth.

<sup>180</sup> A Incubadeira: Revela Autor de Possibilidades. 1959, Arquivo Edgard Leuenroth.

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Duas Representações Amadoras. O Estado de São Paulo. 13/09/1959. Arquivo Edgard Leuenroth.

<sup>183</sup> Idem.

<sup>184</sup> Idem.

encenação, adaptada do roteiro cinematográfico de Sartre, *A Engrenagem*. Traduzida e adaptada por Zé e Boal, dirigida pelo último, a aspiração do grupo deixa de ser contemplar os problemas familiares, e a busca começa a frisar os problemas da exploração e do imperialismo. Para eles, a peça era “fruto de uma tomada de posição consciente em face de um conjunto de problemas e diante da realidade histórica brasileira.”<sup>185</sup>

Esta posição revela uma primeira preocupação com o “povo brasileiro”, marcando o início de um teatro engajado por parte do Oficina, através de uma nova perspectiva de ação:

Neste sentido, seria lícito falar em teatro “político”. Não apenas em virtude de seu conteúdo explícito, mas principalmente tendo-se em vista o que ele representa para nós em matéria de compromisso ideológico, uma vez que o que determinou em primeiro lugar a escolha de *A engrenagem* foi antes a convicção por parte do grupo Oficina de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de nosso tempo (...).<sup>186</sup>

A engrenagem que movimenta a dependência e a exploração imperialista havia sido quebrada com sucesso por Cuba, servindo de exemplo para aqueles jovens que se posicionavam cada vez mais à esquerda.

O resumo de Boal para o programa evidencia a movimentação no jogo político e previa, ainda nos primórdios do texto, as ameaças que a aliança do capital multinacional e da burguesia retrógrada lançariam contra qualquer possibilidade de popularização do Estado:

Jean Aguerra, líder operário da indústria petrolífera de um país imaginário, organiza uma revolução para derrubar o Regente, governo aristocrático comprometido com os interesses estrangeiros. A Revolução tem êxito e Jean Aguerra sobe ao poder disposto a instaurar um regime popular, convocando uma assembleia constituinte, dando liberdade à imprensa, promovendo uma reforma agrária e, principalmente, nacionalizando o petróleo. No dia em que é empossado como presidente, é visitado por Schoelcher, agente das empresas estrangeiras, que faz ameaças de

---

<sup>185</sup> Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

<sup>186</sup> Idem.

sanções econômicas ou intervenção militar por parte do governo do país estrangeiro (...).<sup>187</sup>

A argumentação da aliança conservadora consistia em lançar injúrias degradantes e acusar Jean, provocando seu isolamento e enfraquecendo qualquer possibilidade de radicalização das medidas nacionalistas: “(...) seus ministros o acusam de prepotência; seu mordomo o acusa de luxúria; o povo todo o acusa de ter enchido os bolsos.”<sup>188</sup>

Avançava o processo de nacionalização dos clássicos, enquanto também avançava a caminhada do Oficina para a esquerda, para as questões político-sociais. Zé Celso indica a transição pela qual o grupo passava, transição que lançaria o grupo em uma crise da qual restariam poucos integrantes:

(...) nós da Oficina pertencíamos à categoria dos que escolheram a impotência, mas que depois de anos de atividade não mais nos conformamos com a posição de utensílios para o divertimento de uma burguesia ociosa e queremos passar a posição de interferência junto ao público e à sociedade em que vivemos.<sup>189</sup>

As lutas de libertação nacional enchiam de esperanças ambos os grupos. Congo e Cuba mostravam as possibilidades de enfrentamento contra as forças imperialistas e colaboraram para que estes jovens comesçassem a alcançar o novo patamar em nosso teatro: a busca por um gestual próprio, por uma encenação autêntica.

Zé indica a decisão do Oficina, a de não só fazer teatro, mas fazê-lo de uma forma que buscasse a “humanização do homem”. A montagem foi feita em quinze dias, pois o grupo sentia necessidade de lançá-la como resposta ao processo eleitoral que aconteceria em breve. O pronunciamento quanto à engrenagem era inadiável.

---

<sup>187</sup> Idem.

<sup>188</sup> Idem.

<sup>189</sup> Idem.

A justificativa para a escolha de Boal é a ausência de diretores entre o grupo que pudessem organizar tão rapidamente a montagem e transformar o roteiro numa comunicação dramática, composta para poucos atores, e com pouco dinheiro. Durante a produção, aconteceram diálogos com estudantes, operários e com “um público mais afastado de teatro”. Para Zé, o artista deveria ser “possuidor de uma dignidade intelectual consequente de sua possibilidade de falar sobre os acontecimentos mais importantes em cada momento.”<sup>190</sup> O trabalho do Oficina seria o de colaborar para “instaurar um regime de liberdade universal, libertando os povos oprimidos dos opressores (...).”<sup>191</sup>

Dorian Freire, em artigo, destaca a transformação pela qual passava o teatro brasileiro e entendia que estes jovens grupos “estão imbuídos da certeza de que realizam uma missão e que essa missão é oferecer, ao Brasil, o legítimo teatro brasileiro.”<sup>192</sup>

O último documento desta fase amadora pela qual passamos é um Plano de Administração. Fica claro que as divergências internas eram grandes, mas foi feito um chamado para o teatro de grupo, em que predominasse a seriedade. O Oficina decidia por largar a “tralha”, que, neste momento, eram o amadorismo, o descompromisso ou mesmo a continuidade de propostas vazias de exame social.

### **3.2 – O Brasil seria uma nova China? O amadurecimento do Oficina e o sonho anti-imperialista de uma república popular (1961-1964)**

#### **3.2.1 – O auge da luta de classes: a disputa pelo estado**

René Dreifuss concede amplo destaque à rede golpista montada no início dos anos 1960. Entre estes protagonistas, estava a ESG, que atualizou as disputas maniqueístas que aconteciam com a divisão do globo sob a

---

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> Idem.

<sup>192</sup> FREIRE, Dorian. *Carta-testamento de Vargas na “Engrenagem” de Sartre*. 16/09/1960, Arquivo Edgard Leuenroth.

influência das superpotências. Os “valores empresarias” começaram cada vez mais a penetrar nos cursos para a oficialidade, através do dinheiro e suporte teórico de conglomerados internacionais. Para ambos, o estado deveria ser organizado por um poder central forte, autoritário e embasado na doutrina de segurança nacional, de caça ao inimigo vermelho. A estrutura social também era compartilhada pelos grupos:

A ESG impulsionou e difundiu um sistema fechado de ideias embasado na aceitação de premissas sociais, econômicas e políticas que raramente se faziam explícitas além da visão estática de uma sociedade eternamente dividida entre elite e massas. Esse sistema de ideias, que se reproduziu no interior de uma formação socio-econômica específica, encontrava sua “razão de ser” em relações supostamente permanentes e mesmo naturais de posse e “apropriação” privadas.<sup>193</sup>

A ESG abriu-se para o alto empresariado e para seus tecnocratas. Afastar-se-iam de sua influência tanto setores populares quanto setores da classe média. Às pressões e demandas destes, responderiam permitindo, no máximo, uma pequena mudança tutelada de forma autoritária e conservadora: “Essa linha de pensamento excluía teoricamente e evitava praticamente qualquer transformação estrutural, permitindo, no entanto, uma modernização conservadora.”<sup>194</sup>

Exigindo hierarquia e disciplina dos padrões industriais, esta nova elite emergiu distante dos líderes populistas, liberais, que alcançaram o poder através das eleições.

Durante o governo de JK, essa nova elite teve relativo sucesso em suas demandas de contenção das classes populares por vias políticas. O governo, ao mesmo tempo, conseguiu incorporar parcelas de trabalhadores industriais e satisfazer setores médios. A conciliação ainda era possível. As empresas entravam e faziam uma farra. Setores das classes populares urbanas melhoravam suas condições, o que permitia algum controle sobre a população.

---

<sup>193</sup> Op. Cit. (1981, p. 79, 80).

<sup>194</sup> Ibidem, p. 80.

Findado o mandato presidencial, a conciliação não mais se repetiria naquele momento.

Jânio Quadros era a opção dos setores multinacionais. Com ele, foi possível compartilhar o poder com o grupo populista, sem grandes confrontos. Consolidou-se, nesta época, este bloco “modernizante-conservador”, composto pelo capital multinacional e por fazendeiros da agroexportação. Jânio incluiu seus quadros nos ministérios. Contou com empresários, membros de associações e oficiais da ESG. A força que compunha um poder paralelo durante o governo de JK alcançava o poder do estado.

O frágil governo, terminado de forma patética, varreu a conciliação e lançou o país numa crise vencida pelos legalistas, cuja força fora testada. A vitória parcial se traduziria em vitória maiúscula com o apoio popular que ofereceu de volta a João Goulart seu posto de direito, a presidência do país.

Jango era uma figura vinculada ao trabalhismo e colaborava com a estruturação de organizações sindicais desde que fora vice-presidente de JK. Aumentaram os encontros entre seus líderes, que se voltaram para o questionamento da ordem sindical verticalizada, que há décadas auxiliava na contenção da classe popular. A força popular crescia e impedia que a força multinacional se aproveitasse do estado. As eleições de 1962 mostraram a relativa força do PTB, e o bloco conservador orientou seus passos de forma extrapolítica, visando a subverter a ordem populista pela imposição de um líder cesarista que afundasse os projetos nacional-reformistas. O fracasso das tentativas sucessivas de golpe, que falharam até 1961, fortaleceram a força populista, que parecia decidida a romper com os limites aceitos pelos conservadores.

Dreifuss elegeu as medidas implementadas pelo governo reformista que provocaram maior ódio no bloco conservador. A lei de remessas de lucros, que obrigava as empresas a reinvestir seus lucros no país e não remeter mais de 90% deles após a exploração, foi a primeira. O investimento no país, que eles não desejavam, havia se tornado obrigatório. As camadas populares queriam mais participação política, divisão de recursos, distribuição de terras e pressionava o governo para uma postura ainda mais ativa: “A forma existente

de acumulação, que gerou extrema concentração de riqueza, baixa capacidade de emprego e baixos salários, estabeleceu então pontos de estrangulamento socioeconômicos regionais.”<sup>195</sup>

Era um novo momento de uma disputa já conhecida pelos dois lados. O tabuleiro estava montado: “Ideologicamente, as alternativas delineavam-se claramente para o bloco popular e também para as classes dominantes: o estatismo nacional-reformista ou o capital oligopolista multinacional-associado.”<sup>196</sup>

As associações de classes tornavam-se cada vez mais contestadoras e escapavam das mãos da manipulação populista clássica, em que o consenso era atingido ora pela coerção, ora pela negociação. As forças populares não aceitavam mais os limites da democracia autoritária:

Porém, até o início da década de sessenta, não houve nem um consentimento hegemônico nem um pluralismo democrático, já que as classes dominantes proscreveram o Partido Comunista, intervieram e expurgaram os sindicatos, deixando ainda mais de 50% do eleitorado privado do direito de sufrágio em decorrência de seu analfabetismo.<sup>197</sup>

Chauí critica o esquecimento das liberdades políticas e da estruturação dos sindicatos no período, enxergando aspectos de simpatia até mesmo com medidas fascistas:

O fato de essa situação política ter tomado forma logo após o governo populista de João Goulart, marcado pela presença popular na cena pública, teve como efeito o surgimento de uma curiosa memória histórica. Segundo essa memória, entre 1946 (fim da ditadura de Vargas ou Estado Novo) e 1964 (fim do populismo janguista com o golpe de Estado de 1º de abril), o Brasil teria sido uma democracia. Essa memória é paradoxal porque tecida de vários esquecimentos significativos, como o de que a constituição de 1946 define a greve como ilegal, mantém a legislação trabalhista outorgada

---

<sup>195</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 134.

<sup>197</sup> Ibidem, p. 136.



pela ditadura Vargas (e que é reprodução literal da Carta del Lavoro, de Mussolini), proíbe o voto aos analfabetos (isto é, à maioria da população, na época), coloca o Partido Comunista na ilegalidade, conserva a discriminação racial e não questiona a discriminação das mulheres, consagrada pelos códigos Civil e Penal etc.<sup>198</sup>

Pregando o salvamento, os golpistas, numa iniciativa de classe, passaram a desestabilizar as bases do governo de Jango, através de propagandas e de sabotagens de todos os tipos. Papel destacado teve o complexo IPES/IBAD, linha de frente da aliança antipopular. As forças empresariais, jogando contra Jango, ofereceram apoio aos golpistas das Forças Armadas, enquanto o embaixador norte-americano tratava de incentivar uma manobra militar para garantir a queda de Goulart e instaurar uma autocracia baseada na espionagem, na polícia política, na censura e na propaganda.<sup>199</sup> A burguesia passava a controlar o estado por cima: “Ao proteger a burguesia através de sua ação ‘moderadora’, os militares mostraram sua própria essência: o poder de classe preparado previamente no interior do Estado. O ‘Bonapartismo constitucional’ dava lugar a um ‘poder dirigente’ à paisana.”<sup>200</sup>

O mito do papel moderador contribuiu para a aceitação dos golpistas. No confronto, os interesses socioeconômicos do capital multinacional ganharam uma importante batalha, sem que quase nenhum tiro tenha sido necessário. Jango saiu pela porta dos fundos, sem esboçar nenhuma resistência. As forças progressistas, que apostavam na liderança do estado, seguiram sua inatividade e foram capturadas sem nenhum esboço de resistência. Jango foi tirado do poder e seu posto considerado vazio, mesmo antes de sua fuga para o exílio.

Considerado por Reis Filho como um período de efervescência de nossa história republicana, em que dois projetos alternativos apareceram como solução e processo do progresso, com o Golpe e a Ditadura, um lado seria

---

<sup>198</sup> CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014, p. 46, 47.

<sup>199</sup> FICO, Carlos. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda*. In: DELGADO, Lucília; FERREIRA, Jorge. *O Brasil Republicano (vol 4.)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 175.

<sup>200</sup> Op. Cit. (1981, p. 143).

expurgado, pois se “(...) destruiu tudo isto: o estado de direito, a democracia limitada e a versão trabalhista do nacional-estatismo.”<sup>201</sup>

Porém, os dez anos de democracia autoritária, garantidos pelo sacrifício de Vargas, permitiram que, como nos lembra Marcelo Ridenti, as discussões sobre comunismo alcançassem até mesmo artistas da Bossa Nova, que não se mostravam tão interessados pelas discussões políticas. Desenvolveu-se toda uma geração de artistas que afluíam no momento do Golpe.

Marcos Napolitano acredita que os passos do governo Jango foram preciosos no sentido de movimentar a cultura brasileira, permitindo que a arte brasileira oferecesse alguns de seus melhores frutos:

A importância histórica do governo Jango não pode ser resumida à esfera da política *stricto sensu*. A vida cultural brasileira também se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente, adensando uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo. O governo Jango aglutinou uma nova agenda cultural para o Brasil, e o fim do seu governo também foi o fim desta elite intelectual que apostou no reformismo e na revolução. Ou melhor, no reformismo como caminho para uma revolução, uma terceira via que nunca chegou a ser claramente mapeada entre a social-democracia e o comunismo de tradição soviética.<sup>202</sup>

As disputas no campo da cultura fizeram com que desde 1920 se buscasse uma arte que apresentasse uma linguagem autêntica que pudesse superar as gigantescas contradições socioeconômicas, modernizando nossas linguagens, sem abrir mão das identidades culturais.

Após 1962, muitos projetos guiaram suas apresentações por uma politização crescente, que passou pelo cinema novo, pela bossa nova, pelo teatro através de grupos como Arena e Centro Popular de Cultura (CPC), artes plásticas e literatura. Nacional-popular era a “expressão que designava, ao

---

<sup>201</sup> Op. Cit. (2014, p. 17).

<sup>202</sup> NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 19.

mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão da cultura nacional, que não deveria ser confundida (...) com o regional folclorizado (...).<sup>203</sup>

Mesmo com o Golpe consolidado, a esquerda teria a hegemonia qualitativa sobre a arte e refletiria ainda uma fase da cultura de intensa criatividade, até ser duramente reprimida. Mas as relações destes artistas com as classes populares foram cortadas profundamente.

### **3.2.2 – Da influência norte-americana ao predomínio russo: Stanislavski e Gorki colocando o Oficina na crítica à desagregação burguesa**

A decisão havia sido tomada. A profissionalização era mais que um sonho. Com a proposta vencedora, a que propunha uma gestão profissional e independência – não inimizada – para o Arena, começou uma filtragem natural e o grupo foi tomando a cara daquele elenco fantástico que produziria algumas das mais acertadas encenações de nossos palcos. Sobraram seis principais integrantes, entre os fundadores: Renato Borghi, Zé Celso, Ronaldo Daniel, Jairo Arco e Flecha, Paulo de Tarso e Moracy do Val.

Era preciso escolher uma sede, pois todos os bons grupos contavam com uma. A simpatia era por aquele local onde antes eles haviam se apresentado com as primeiras peças, na fase amadora. O antigo Teatro Novos Comediantes havia sido despejado, por falta de pagamento de aluguéis, e a oportunidade parecia perfeita para os membros do Oficina. Logo que foram atrás do proprietário, conseguiram a locação. Com a documentação selada, foram até o local e descobriram que ele era somente um galpão vazio, sem nenhuma estrutura interna, sem palco, cadeiras, pias, nada.

Empenharam-se, os membros, em reconstruir o teatro. Nesta época, um novo racha marcaria a saída de alguns membros centrais e a entrada (permanente) de outros, como Etty Frazer. Numa reunião acalorada, Zé,

---

<sup>203</sup> Ibidem, p. 21.

Ronaldo e Renato expulsaram Moracy, Paulo e Jairo, com cadeirada e tudo o mais.<sup>204</sup>

Para esta empreitada, contaram com muitas ajudas do meio artístico e venderam entradas de forma antecipada com promoções que lhes garantiriam o pagamento das despesas. Além disso, cada um entrou com uma boa quantia de dinheiro. Tiveram, por fim, o apoio do pai de Borghi, que foi avalista e lhes permitiu segurança.

O espetáculo escolhido traria tamanho confronto burocrático que acabou, no fim, por favorecer o Oficina, que contou com publicidade extra para se garantir mesmo em tempos de crise, já que o TBC interrompera os ensaios de *A Semente*, de Guarnieri, e a própria situação do Arena não era fácil.

Agora como empresa, estruturada principalmente pelos quatro nomes citados e com o teatro na Jaceguai reconstruído, o grupo preencheu as obrigações iniciais para a apresentação da peça *Awake and Sing*, de Clifford Odets, traduzida como *A vida impressa em dólar*. O texto foi retalhado, sobretudo por questões morais, e a primeira leitura da censura impedia também o título, frase corriqueira no texto. Segue um pedido de revisão pelo grupo, que apela contra o desmonte da obra. A resposta da censura veio com uma comissão de censores, que acaba por liberar o título, mas mantém cortes terríveis, tudo acompanhado e devidamente divulgado pela imprensa impressa. Depois, quiseram proibir a propaganda, uma nota de dólar brilhantemente editada para a encenação. Por último, tentaram proibir o local, principalmente pela quantidade de madeira na estrutura interna.

Com todo o apoio de artistas, ajuda de Cacilda Becker, uma das madrinhas, a outra era a esposa do prefeito, com o empenho e com a batalha, o teatro esteve sempre cheio. Entre os membros do elenco, estavam Francisco Martins, Etty Frazer, Eugênio Kusnet, Fauzi Arap, Célia Helena, Renato Borghi, Jairo Arco e Flecha e Ronaldo Daniel. Inicia-se, portanto, uma fase em que estavam misturados jovens interessados e atores mais experimentados. Essa é outra marca do Oficina da época: apesar de ter um elenco permanente, que

---

<sup>204</sup> A saída dos citados seria pouco depois das primeiras montagens profissionais.

também o administrava, incorporava elementos que agregavam experiências bem diferentes. Chico Martins era recém-formado pela EAD. Outro jovem era Fauzi Arap, engenheiro civil que se mostrou único no palco. Entre os mais experimentados, Eugênio Kusnet seria contratado a pedido de Zé, para assistente de direção e só aceitou o cargo após a garantia de organização de um curso de interpretação, ministrado por anos no Oficina. Ator e teórico russo, formado no Método Stanislavski, engrandeceu a atuação dos novatos e conquistou quase todos os integrantes (sabemos só de uma exceção). Enquanto Boal enriquecia as experiências através da leitura norte-americana, do *Actor's Studio*, Kusnet procurava pautar-se na ideia original. Célia Helena era mais nova que Kusnet, mas mais velha que a moçada do comando. Fez um sucesso extraordinário no TBC, passou pelo Arena, assim como Kusnet, e ficou os seis meses de ensaio sem receber, mesmo com uma criança de colo. Kusnet e Célia ficaram por longos anos no grupo, eram figuras certas entre as interpretações mais autênticas.

Todo este conjunto garantiu que a encenação firmasse o grupo definitivamente. O Oficina não era mais uma brincadeira estudantil. Organizava-se e espantava cada vez mais a possibilidade de fracasso e insucesso como empresa.

As três peças que se seguiram à apresentação de *A Vida* não entusiasmaram crítica e público. *José, do parto à sepultura*, escrita por Boal e dirigida por Antonio Abujamra, foi uma ruptura com as pesquisas do grupo e em pouco tempo teve de sair de cartaz, por falta de público. A solução para salvar as finanças foi a volta de *A vida*, o que provocou a interrupção da lua de mel de Etty e Chico, que havia se declarado para a atriz durante um laboratório.

A volta ao trilho se dá com a continuidade da interpretação de textos norte-americanos. *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, foi dirigida por Boal, com cenografia de Flávio Império e com a participação de artistas experimentados, como Maria Fernanda e Mauro Mendonça. A produção é grandiosa e muito se parece com as encenações do TBC. Se não marca avanços estéticos, ao menos arrecada boa verba em bilheteria.

Zé retorna à direção com *Todo anjo é terrível*, romance de Ketti Frings, com Império novamente na cenografia. A adaptação é bem avaliada pela crítica, mas retoma aspectos da fase inicial, de Araraquara, o que não agradou o público nem em São Paulo, nem no Rio. Nesta peça, somou-se ao grupo a intérprete Henriette Morineau, que faria diversos espetáculos com o grupo. Madame Morineau iniciou sua carreira na França dos anos 1920 e veio para o Brasil em 1931, iniciando sua relação com o teatro brasileiro através da formação de grupos no Rio de Janeiro.

Junto com o fim definitivo do ciclo existencialista, aconteceu também o fim do ciclo de textos norte-americanos. O Oficina voltaria seus olhos para o outro lado do mundo, para outras influências.

A decisão foi a de montar uma peça provisoriamente, pois não se imaginava que ela conseguiria se manter com uma boa bilheteria. A rápida comédia de Valentin Kataiev, cujo título foi traduzido como *Quatro num quarto*, tornar-se-ia a peça coringa, salvadora dos fracassos de bilheteria. A mistura de sexo e política levou filas à porta do teatro. Por muito tempo, a história dos dois jovens casais em núpcias, que foram postos pelo governo para morar no mesmo quarto de uma antiga mansão, entregue para estudantes e trabalhadores, que terminam por trocar de parceiros, permitiu ao Oficina pensar e repensar os projetos. Na direção estava Maurice Vaneau, que dispensou uma atriz conhecida, alegando falta de talento. A atriz voltaria ao Oficina e se tornaria outro dos destaques dessas peças que se agregavam ao grupo. Essa atriz era Miriam Mehler, que já havia encenado peças importantes, como *Eles não usam black-tie*, além de ter participado de outros grupos importantes, como o TBC. Nascia uma amizade, que dura até hoje, entre Etty, Miriam e Renato.

Dois outros ingressos merecem destaque. Vindo de Porto Alegre, desembarcou em São Paulo um jovem casal. O moço, Fernando Peixoto, escrevia para jornais sobre teatro, mostrando rapidamente sua capacidade como escritor. Já participara como profissional em diversas peças, inclusive nas viagens do TBC ao sul. Extremamente intelectualizado, sofria grande influência do cinema. A moça, Ítala Nandi, participara de montagens amadoras,

era especialista em contabilidade e se desenvolveria grandemente como atriz e humanista dentro do Oficina.

Porém, pouco tempo antes do acontecimento, o casal não tinha planos de se juntar ao Oficina. Fernando tinha amigos mesmo era dentro do Arena. Há quem até hoje defenda que Fernando era mais Arena que Oficina, mas essa não é nossa postura. Para nós, Fernando é um dos maiores teatrólogos brasileiros, intelectual em sentido pleno, com uma atuação de qualidade como ator, diretor criativo e escritor incansável. E talvez toda essa qualidade tenha sido possível graças a este seu equilíbrio entre as propostas de Oficina e Arena. Mas voltemos, Fernando conhecia Boal e Guarneri, era amigo de ambos. Mas quando veio para São Paulo, ainda provisoriamente, encontrou o grupo em crise. O Oficina, ao contrário, com a soberba possibilitada por *Quatro num Quarto*, buscava expandir-se. Boal indicou o grupo a Fernando, que também concedeu uma entrevista longo a Sábato Magaldi. Zé leu a entrevista, publicada fragmentada em alguns dias e pediu que Ronaldo Daniel fizesse um contato com o tal Fernando. O local do encontro foi o Bar do Redondo, que ficava em frente ao Arena. Fernando foi levado até o Oficina para um encontro com Zé. Após uma tímida conversa, acertaram que Fernando voltaria para Porto Alegre e que se livraria de seus compromissos profissionais para se juntar ao elenco de *Quatro num Quarto*.

Enquanto isso, sua esposa Ítala trabalhava num banco. Evidentemente, amante de teatro há tempos, acompanhava todas as sessões, para depois deixar o teatro com Peixoto. Num dia, Ítala acompanhou, para seu divertimento, Zé fechando o caixa e fazendo as anotações financeiras. A moça passou a palpitar e Zé, percebendo sua experiência, contratou-a imediatamente para estas funções. Nascia outra forte amizade.

A passagem de Ítala, de funcionária para atriz/administradora, aconteceu por esta ligação. Diante de um desfalque no elenco de *Quatro num quarto*, Zé seguiu até o telefone para solicitar que seu amigo Boal lhe indicasse uma atriz. Ele estava acompanhado por Ítala e, enquanto ponderava ao telefone com Boal, começou a lançar olhares para a moça. Desligou o telefone, pegou a

moça pela mão e a levou até o centro do palco. Ítala sabia quase todas as falas. Nascia mais uma estrela para compor o já fantástico grupo.

Referindo-se à peça seguinte, Fernando esclarece quanto à organização do grupo:

Quando estreia *Pequenos Burgueses* (30 de agosto de 1963), a “Companhia de Teatro Oficina Ltda” tem três sócios: Renato Borghi, Ronaldo Daniel e José Celso M. Correa. Administração: Fernando Peixoto e Ítala Nandi (...). Pouco depois esta ficha, que abre todos os programas, terá algumas modificações: saio da administração, substituído por Etty Fraser, e passa a existir uma Direção Artística – Renato, José Celso e eu. Ronaldo Daniel permanece ainda como sócio, mas em fins de 63 havia deixado o Brasil.<sup>205</sup>

*Pequenos Burgueses*, de Gorki, aprofunda a importância do realismo socialista no Brasil. A sensibilidade de Zé, que vincula a situação pré-revolucionária do início do século na Rússia à situação brasileira de 1963, o amadurecimento provocado pelos cursos de Kusnet sobre Stanislavski e os laboratórios feitos pelo grupo fazem desta peça a melhor montagem realista da história de nosso teatro.

Com a montagem, o Oficina se tornava outro. Começava a sentir-se extremamente confiante e a assumir aquela famosa postura de “nós somos os melhores.”<sup>206</sup>

O sucesso foi estrondoso. Por esta atuação, o Oficina ficaria conhecido mundialmente. Não foi à toa que foram chamados para representar o Brasil no festival de Montevideu. Não foi à toa que, quando dos problemas com a censura para a montagem de *Os Inimigos*, em 1965, receberam um telegrama de Moscou. Não foi à toa que representaram o Brasil em apresentações em Firenze, Nancy e Paris. Tudo isto graças à projeção conquistada com *Pequenos Burgueses*.

---

<sup>205</sup> Op. Cit. (1982, p. 59).

<sup>206</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.



Mas o sucesso não foi tão imediato. Após uma primeira apresentação para convidados, o segundo dia de espetáculos contou com vinte e nove pessoas no público. No quinto dia, nove pessoas assistiram, sendo seis meias, duas inteiras e um ingresso grátis. Mas, do décimo sétimo dia para frente, a peça fez enorme sucesso de bilheteria, sendo remontada inúmeras vezes pelo grupo.

Mas a quartelada e o Golpe desencadearam as perseguições. O Oficina, que já era visto com maus olhos pela censura, por ser considerado já um teatro de esquerda desde o início da década, tirou a peça de cartaz, preventivamente. Daí para frente, as encenações exigiram um novo sentido.

### **3.2.3 – Os Documentos**

De *A vida impressa em dólar*, conseguimos documentos tanto com Renato quanto com Etty. A atriz tem algumas fotos e uns artigos. Entre as fotos, estão desde cenas até registros dela com o então namorado, Francisco Martins, e também quando se casaram. Renato teve o programa da peça e, através dele, pudemos visualizar a complexidade do trabalho para as encenações.

Em sua coluna, Carlos de Moura escreveu um artigo intitulado “A Oficina prepara sua estreia”, indicando que Augusto Boal havia sido convidado para fazer a iluminação. É anunciado que após *A vida*, o Oficina se voltaria para um repertório composto por peças nacionais e populares, o que não aconteceria nos anos seguintes.

O espaço dado à peça na mídia impressa foi muito grande. A entrada de Francisco Martins, em substituição a Moracy do Val, foi publicada numa nota, onde também se destacam outros intérpretes, a direção de Zé e a data prevista para a estreia. Mas a censura contribuiu ainda mais para a visibilidade. Uma grande notícia trazia no título o combate: Censura impõe restrições à “A vida impressa em dólares.” No subtítulo, um resumo dos acontecidos: “interditado o Teatro Oficina – Mantidos os cortes pela censura – Artistas solidários –

Comissão avistar-se-á com o Secretário de segurança e governador do Estado – Pleiteada a liberação total da peça e o livre funcionamento do teatro.”

O Estado de São Paulo, em coluna chamada Ronda das Ruas, publicou também um título agressivo: “Quando até Censura dá Panca de Juiz de Literatura.”

Em 21/08/1961, o jornal Última Hora publicou: “A Vida Impressa em Dólar: Oficina Desafia DDP Para um Debate Público.” A posição do DDP era vista como tola intransigência. A interdição da sala era considerada injusta. Baseados numa lei de 1928, queriam proibir a rampa com as plateias ao lado (no famoso teatro sanduíche), mas os prédios do Maria della Costa e do Arena funcionam em padrões muito parecidos. Este subitem da notícia foi chamado de “Ditadura”. O subitem seguinte desenvolve a argumentação para a acusação: “A ditadura do DP foi mais além, todavia. Os censores proibiram o libreto da peça, assunto que já foge da esfera do teatro, atingindo a liberdade de expressão intelectual (...). O libreto foi considerado subversivo pelos censores.” Por fim, é feito o anúncio do chamamento para os censores, feito pelo Oficina, para uma “satisfação pública”, em que eles poderiam indicar os motivos para os cortes na experiência de *A vida*.

Após estrear para convidados e ser retirado de cartaz, o Estado anunciava a possível reabertura do teatro: “Provável hoje a reabertura do Teatro Oficina.” A data é de 22/08/1961.

A brilhante propaganda utilizada pelo grupo, que também foi alvo de protestos do DDP, mas que acabou veiculado no Estado, está registrada entre os anexos.

Foi selecionada uma parte pequena das notícias veiculadas pela imprensa. Mas, obviamente, o apoio desta era muito maior. O Oficina nem era um grupo profissional, estava em caminho de se profissionalizar. Hoje, o Oficina está mais que consolidado, mas quando enfrenta suas batalhas, não tem grande repercussão de nenhuma mídia.

Passemos para o subversivo caderno. A capa branca tem o título da peça, destacando e a bigorna com o nome do grupo. No índice, nada menos

que nove textos escritos por nomes como Décio de Almeida Prado, Zé Celso, Ronaldo Daniel e Augusto Boal.

Na ficha do grupo, aparecem os sócios, nesta sequência: Zé Celso, Ronaldo Daniel, Renato Borghi, Paulo de Tarso, Jairo Arco e Flexa e Moracy do Val. Os diretores eram Zé Celso, Ronaldo Daniel, Renato Borghi e Paulo de Tarso.

O texto de Décio chama-se “O sentido de uma estreia.” Para ele, a vitalidade do grupo “está precisamente nesse assumir constante de novos pontos de vista.” O grupo é visto como “uma das maiores esperanças do teatro paulista atual.” A construção do teatro é vista como o fim da aventura. Para Décio, o nome se justificou e a turma havia provado a vocação para o teatro. Era toda uma “geração teatral” que iniciava a fase adulta.

Em seguida, aparece um histórico do Oficina. No primeiro parágrafo, surge a palavra amadurecimento, que estava, segundo o grupo, vinculado a uma luta, “(...) uma participação na ordem das coisas, com determinadas responsabilidades que julgamos válidas.”

A democracia autoritária e a crescente industrialização teriam provocado “uma mudança benéfica na consciência nacional. De país feudal preguiçoso, crédulo, analfabeto, passamos a um país consciente de suas possibilidades, começando a encarar racionalmente a realidade, começando a se movimentar historicamente.” O grupo afirma sentir vergonha da palavra intelectual, pela sua desvinculação com a realidade. A crítica vai tanto para aqueles intelectuais que estavam escorados no imperialismo, como para os participantes das revistas *Esso* e *Shell*, como para os “frequentadores do Paribar”, que falavam “(...) em revisão, em bomba, em humanismo cristão. Portanto, não se responsabilizar por nada, não amadurecer. Nenhum dos dois caminhos era o nosso (...).”

Após a exaltação da revolução cubana, a certeza era de que o nacionalismo e o estado-nacional eram os centros das preocupações: “Nossa geração era a geração do nacionalismo, agora mais do que nunca.”

As autocríticas também são sugestivas: “Nós estamos exaustos, agora que saímos de nossa pré-história. Decepcionados, com pena de nós mesmos, resquícios ainda de nossa condição de meninos filhinhos de papai.”

Zé segue a lista, com um texto com o nome da peça. Para o diretor, o público a ser buscado era um:

(...) público já conquistado pelo cinema (...) e que se encontra ainda afastado do teatro. Toda a classe média e o proletariado urbano (...) poderão vir a preencher os bancos vazios dos teatros de São Paulo, uma vez que o repertório moderno lhes interessa mais do que ao já antigo público doméstico do TBC.

A revolução industrial era vista como provocadora do aumento das desigualdades sociais e das concentrações de riquezas, denunciando a sangria de nosso capital para o estrangeiro. Os brasileiros tinham mais a vida impressa em dólar que os americanos, já que a solução econômica para eles havia sido através da guerra e com “a política de proletarização dos países subdesenvolvidos.”

O realismo é visto como etapa obrigatória, e a opção por Stanislavski é feita pelo seu método racional, que permitia tanto o desenvolvimento da personagem, quanto o fortalecimento das relações entre o grupo.

Boal corrigiu um texto publicado em 1959, no lançamento de *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianninha, chamado de “Tentativa de análise do desenvolvimento do Teatro Brasileiro.” O teatro em São Paulo era visto como um esquema cujo primeiro salto qualitativo teria sido dado pelo TBC; o segundo, pelo teatro simplesmente brasileiro; e o terceiro seria o desenvolvimento de um teatro popular. Depois, Boal subdivide o texto em “Teatro alienado”, “Teatro simplesmente brasileiro”, que ele também chama de “autêntico”, e “O teatro popular.” Ao definir este popular e refletir sobre sua plateia, Boal deixa claro que seu intento não era um público realmente popular: “Evidentemente, não no referimos ao teatro de ‘muita gente’.” O teatro político teria importância no sentido de “acelerar o aparecimento de uma plateia popular.”

Ronaldo Daniel contrapõe o “teatro de equipe” à “alienação individual.” Então um dos líderes, Ronaldo bradava contra os que dentro do grupo queriam emperrar o processo de profissionalização e deixa clara a necessidade urgente da ação transformadora: “Somos jovens e temos tempo. Mas também temos pressa.”

Os outros textos são também interessantes. Deixamos em anexo o sumário com todos os nomes.

Os documentos referentes a *Quatro num quarto* são também abundantes e muito interessantes. Na primeira versão, os sócios são Ronaldo Daniel, Renato Borghi, Paulo de Tarso e Zé Celso. A direção era de Vaneau.

A continuidade do trabalho era anunciada pela montagem de *Pena que ela seja uma p...*, de John Ford, e o Oficina realmente chegou a ensaiá-lo pouco antes do Golpe. A tradução e a adaptação são de Vinícius de Moraes, com música de Tom Jobim e direção de Zé. Apesar do grupo fantástico anunciado, para a sorte do grupo, decidiram por *Pequenos Burgueses*.

Num outro caderno de *Quatro num quarto*, de 1966, são anunciados seis membros da direção: Etty, Fernando, Chico Martins, Ítala, Zé e Renato. No departamento de cenografia, nada menos que Flávio Império e Hélio Eichbauer. Neste caderno, Fernando inicia sua participação com um texto chamado “A época em que a peça se desenrola.” Inicialmente aborda o governo de Lenin e a Nova Política Econômica (NPE). Depois se volta para Moscou durante o plano. Em outro texto, Fernando discorre sobre o casamento em Moscou de fins dos anos 1920, refletindo sobre o direito soviético e sua relação com a ideologia e a realidade. Fernando ainda assina um texto sobre as posições de Feydeau e Kataiev perante o Partido. As próximas peças anunciadas foram as seguintes: *O rei da vela*, *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*.

Entre as fotos dos participantes, nos chamou a atenção a do cenógrafo e figurinista, Marcos Flaksman, fotografado enquanto acendia um cigarro.

Muitos colunistas escreveram sobre a peça, como Luiza Barreto Leite, Van Jafa, Yan Michalski, Martim Gonçalves, Fausto Wolff e Eduardo Rocha Virmond.

O artigo de Michalski, já sobre uma remontagem, é intitulado “Um teatro com gente de carne e osso.” Para Yan, essa peça mostrava que o Oficina era como os outros teatros, feito de artistas que podem dar-se ao luxo de não buscar marcos em todas as encenações (o autor se refere à sequência *Pequenos Burgueses*, *Andorra* e *Os Inimigos*). Acreditava que era mesmo um alívio “(...) este fim de lenda que ameaçava cercá-los.” É dado crédito ao grupo por não fazer o que as companhias convencionais faziam: quando se tratava de comédia, buscavam sempre os textos franceses, norte-americanos ou ingleses. A substituição das famosas cenas de triângulos amorosos pelo quadrado, provocado pela crise habitacional, também ganhou destaque. Entre os atores e atrizes, Ítala é considerada a que menos conseguiu se adaptar à comédia. Dirce Migliaccio é razoavelmente elogiada, enquanto Fernando e Renato têm suas representações consideradas “excelentes.”

Passamos para a encenação que marcou este primeiro momento profissional, *Pequenos Burgueses*.

No programa desta peça, a estrutura da direção era: como sócios, Renato, Ronaldo e Zé e como administradores, Fernando e Ítala.

O primeiro texto do programa, escrito pelo cineasta Jean-Claude Bernardet, discorre sobre a atuação de Gorki junto ao Regime Soviético e sobre sua concepção de arte e cultura popular: “Gorki compreendeu que conquistar a cultura não era conquistar a cultura da decadente burguesia russa, adotar suas ideias e suas formas. Nisso, está a força de Gorki. Conquistar a cultura era dar expressão literária à vida popular (...).” Sua fraqueza e sua força partiam de sua paixão pelo homem: “O socialismo de Gorki não foi além de um humanismo romântico, de um desenfreado amor à vida e ao homem, de um profundo calor humano. Aí reside a fraqueza de Gorki. Mas também aí reside sua força, que faz dele um monstro da literatura contemporânea.”

Em seu primeiro texto no caderno, Fernando escreveu sobre as ideias de Gorki para a peça: “As contradições dos personagens da peça, os violentos conflitos de vontades opostas” aparecem como resultado de uma “incomunicabilidade de classes opostas e inconciliáveis.” A obra de Gorki levaria à reflexão quanto à “opção na construção do novo na marcha da História, marcha que envolve todos, mesmo os que se negam a ser envolvidos, mesmo os que se opõem à própria ideia de marcha.”

Uma outra estreia de peso aconteceria no Oficina nesta época. Raul Cortez teve uma das mais elogiadas atuações de *Pequenos*.

Para a crítica ao grupo mais coeso que apresentou *Pequenos*, Yan dividiu a crítica em três partes, que ele chama de “Pequenos Burgueses: uma grande vitória (I), (II) e (III).” Sobre o texto, ele diz não saber se o mais impressionante é sua lucidez ou sua capacidade profética.

O sucesso e o espanto provocados pela encenação realista comprovariam o atraso do teatro brasileiro se comparado com os principais centros de produção teatral no mundo:

De certa forma, pode-se considerar que o choque, a surpresa, a admiração que nos causa uma ilusão de realidade levada a esse ponto provam o atraso no qual se encontra ainda o teatro brasileiro: numa época em que duas correntes que dominam, há vários anos, a arte dramática no mundo inteiro, são o teatro épico e o teatro chamado do absurdo, ou seja, dois estilos essencialmente antir-realistas, o Brasil finalmente consegue produzir aquilo que vem a ser, talvez, o seu grande espetáculo cem por cento realista.<sup>207</sup>

A peça é considerada “um grande acontecimento na história do teatro brasileiro” e Yan exalta a exatidão da encenação, em que nenhuma inflexão errada era percebida. O resultado era fruto de um trabalho imenso, ao passo que outras produções, mais voltadas para o mercado, eram feitas cada vez mais depressa. Sobre este trabalho e a eficiência demonstrada pelo grupo, o

---

<sup>207</sup> MICHALSKI, Yan. *Os Pequenos Burgueses: uma grande vitória (II)*.

crítico crava: “(...) poucas coisas podem ser conseguidas no teatro na base da improvisação, e a sinceridade é a última dessas coisas.”

O artigo termina com a máxima indicação do crítico: “Se jamais houvesse um espetáculo que esta coluna fizesse questão de recomendar aos leitores, este espetáculo é, sem dúvida, *Os Pequenos Burgueses*, de Gorki, pelo Teatro Oficina (...).”

A retirada de cartaz aconteceu com o Golpe. O país entrou em uma nova fase, assim como o Oficina.

### **3.3 – O Brasil Ditatorial e o Oficina Brechtiano (1964-1968)**

#### **3.3.1 – A Ditadura dos primeiros anos e sua relação com a cultura de esquerda**

Com a consolidação do Golpe, uma primeira leva de prisões, cassações e exílio tomou conta do país. Os militares e os setores conservadores passaram a governar o país através de atos de exceção e do tripé repressivo apontado por Fico. Chauí aponta quais foram os pilares de sustentação do Regime nestes primeiros anos:

Com a autodenominação de Nacionalismo Responsável (isto é, sem movimentos sociais e políticos), Pragmático (isto é, baseado no modelo econômico do endividamento externo e do tripé Estado-multinacionais-indústrias nacionais) e Moderno (isto é, tecnocrático), instala-se no Brasil, desde meados dos anos 1960, um poder centralizado pelo Executivo, apoiado em leis de exceção (Atos Institucionais e Atos Complementares) e na militarização da vida cotidiana (...).<sup>208</sup>

Os estudiosos do Brasil nunca mais (BNM), em sua longa pesquisa realizada concomitantemente ao fim da Ditadura, revelam que a destruição dos projetos de uma república popular foi promovida essencialmente por dois fatores: “A partir daí foi implantado um modelo econômico que, alterado

---

<sup>208</sup> Op. Cit. (2014, p. 45).



periodicamente em questões de importância secundária, revelou uma essência que pode ser resumida em duas frases: concentração de renda e desnacionalização da economia.”<sup>209</sup>

Elio Gaspari, no início de sua sequência sobre a Ditadura, indica o que foi, para ele, central:

Nos seus 21 anos de vida, o regime militar operou nas questões de segurança do Estado por meio de elementares práticas policiais. Quando essas práticas foram colocadas em português mais complicado, isso foi feito para construir racionalizações e justificativas. Primeiro se deu à tortura a condição de política de Estado. Depois é que se criou um “sistema de segurança interna” (...).<sup>210</sup>

Os diversos tipos de repressão e a tortura foram mais pesados, numa classificação feita pelo BNM - baseada nos processos da Justiça Militar –, para “(...) seis setores sociais claramente identificados: militares, sindicalistas, estudantes, políticos, jornalistas e religiosos.”<sup>211</sup>

Mas, neste momento inicial, a repressão se abateu principalmente sobre os militares nacionalistas e os representantes sindicais:

Por um lado, a alta frequência de processos iniciados em 1964 representa uma priorização evidente da ação repressiva sobre estes dois setores, como a significar que os generais de abril temessem dois inimigos fundamentais: o nacionalismo introduzido em setores da própria tropa e os movimentos trabalhistas que pudessem atrapalhar o modelo econômico que se iria impor, calcado no arrocho salarial e na desnacionalização.<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2011, 64.

<sup>210</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. 2. Ed. ver. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p. 42.

<sup>211</sup> Op. Cit, (2011, p. 135).

<sup>212</sup> Ibidem, p. 144.

Em nome da ordem e da segurança nacional, argumentos usados pelos golpistas, cujos próprios atos os desmentiam, o levante levou ao governo generais que reagiriam de uma forma dura com a oposição e de uma forma covarde com a indisciplina nas próprias Forças, como afirma Gaspari: “(...) o Brasil entrou num regime militar em que conviveram esquizofrenicamente obsessão pela ordem pública e a desordem dos quartéis.”<sup>213</sup> A desordem foi também apontada pelas corajosas crônicas de Carlos Heitor Cony:

A quartelada – é óbvio – já conseguiu realizar o que nenhum inimigo externo ou interno do Brasil conseguiu fazer em quatro séculos: desmembrou o país, violou a nossa unidade. Já não há um Brasil do marechal Castelo Branco. Há os Brasis dos Velosos, dos Borges, dos Guedes. Como na velha China, cada general ou coronel cria e mantém seu próprio mandarinato.<sup>214</sup>

O pós-golpe e os anos que o seguiram formam o primeiro momento repressivo do Regime, que nada tinha de “ditabranda”. Este período de grandes abusos afetou a intelectualidade de esquerda através do, assumido por Castello, terrorismo cultural: prisões, aberturas de Inquéritos policiais militares (IPMs), aposentadorias compulsórias, expulsões, invasões de universidades e fogueiras de livros. Cony foi importante também na denúncia destas perseguições:

No campo estritamente cultural, implantou-se o Terror. Reitores são substituídos por ordem militares. Professores são destituídos por ordem de militares. Professores são destituídos de suas cátedras e presos. O pânico se generalizou por todas as classes e por todas as cidades. A qualquer hora pode bater um policial à sua porta e levá-lo – sabem Deus e a Polícia para onde.<sup>215</sup>

Napolitano indica que este primeiro momento repressivo (64-68) cumpriu uma função principal que foi impedir definitivamente o contato entre esta intelectualidade de esquerda e as classes populares. Após a onda repressiva pós-golpe, o Regime buscou legalidade e ofereceu moderada liberdade para a

---

<sup>213</sup> Op. Cit. (2014, p. 141).

<sup>214</sup> CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. 9. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 88.

<sup>215</sup> Idem, p. 96.

atuação individual desta esquerda cultural, mas os movimentos começaram a ser sufocados:

Se o artista e o intelectual de esquerda tinham certa liberdade como indivíduos, suas organizações estavam proscritas. Os três núcleos principais da cultura de esquerda pré-golpe foram colocados na ilegalidade, ato contínuo à tomada de poder: o CPC da UNE, o Movimento de Cultura Popular de Recife e o Iseb.<sup>216</sup>

Após estes expurgos, os militares acreditaram que poderiam atrair a intelectualidade através de transformações nas universidades e com a modernização do sistema de comunicação. O governo acreditava que os estudantes não representariam o grosso da oposição e esta situação durou até meados de 1966: “Instaurada para defender efetivamente o capitalismo e, supostamente, a democracia liberal, a ditadura não podia se afastar das classes médias, sua principal base social.”<sup>217</sup> E era desta classe média urbana que saíam os principais quadros artísticos e intelectuais das esquerdas:

Mas – uma vez que os generais de abril se consideravam legitimados, em seu movimento, pela própria classe média de onde saíam os ativistas da UNE e das demais entidades – foi lógico, em certa medida, que a repressão não se abatesse com predileção sobre esse setor já nos primeiros meses do Regime Militar. Os novos governantes acreditavam na possibilidade de conquistar a simpatia dos universitários através de uma ideologia anticomunista assentada nos ideais do chamado “mundo livre”.<sup>218</sup>

Para Gaspari, a esta força progressista, contrapôs-se o dirigismo conservador anticomunista. No confronto, a intelectualidade progressista foi dissolvida:

(...) começou em 1964 no Brasil um período de supressão das liberdades públicas precisamente quando o mundo vivia um dos períodos mais ricos e divertidos da história da humanidade. Nesse

---

<sup>216</sup> Op. Cit. (2014, p. 101).

<sup>217</sup> Idem, p. 98.

<sup>218</sup> Op. Cit. (2011, p. 154).

choque, duas rodas giraram em sentido contrário, moendo uma geração e vinte anos da vida nacional.<sup>219</sup>

Alegando que a cultura foi o “calcanhar de Aquiles da ditadura” e que a intelectualidade articulada com a oposição se sentia melancólica e desiludida, Napolitano acredita na coexistência da repressão com uma relativa garantia de liberdade para esta intelectualidade, pois “(...) vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura.”<sup>220</sup>

Cortadas as relações entre esta intelectualidade e o povo, sufocados os movimentos e feita a solicitada “limpeza”, aos projetos da esquerda, derrotada e que começava a se dividir, foi oferecida uma liberdade parcial, em nome de um governo que fingia afastar a ditadura:

Para espanar a pátina de irracionalismo que lhe cobria o governo, mostrava-se homem de cultura. Almoçava no palácio Laranjeiras com o poeta Manuel Bandeira, ia às peças de teatro de Tônia Carrero, frequentava as chatas sessões de posse na Academia Brasileira de Letras.<sup>221</sup>

Isto justifica a presença de Castello na encenação do Oficina, que, no ato do Golpe, retirara de cartaz exatamente a peça à qual assistiu. Esta cena representa bem a relação da Ditadura, nos primeiros anos, com a intelectualidade de esquerda. O Regime começaria o desenvolvimento de uma proposta de expansão nas comunicações e de subsídios para a cultura comportada, enquanto monitorava ou perseguia os grupos esquerdistas até diluir seus elementos explosivos.

---

<sup>219</sup> Op. Cit. (2014, p. 211).

<sup>220</sup> Op. Cit. (2014, p. 98).

<sup>221</sup> Op. Cit. (2014, p. 221).

### 3.3.2 - O Teatro Oficina e a resistência à modernização conservadora

Entendida como parte do projeto de reestruturação do capitalismo, as consequências da modernização conservadora formaram o centro da discussão feita num artigo por João de Mello e Fernando Novais, para o volume quarto da coleção *História da Vida Privada no Brasil*. Os autores identificam o espaço de tempo entre os anos 1950 e 1970 como os de construção de um sentimento de pertencimento a uma nação moderna. Este sentimento era explicado por diferentes questões. A primeira delas foram os passos considerados decisivos da industrialização, que recebia os maiores avanços tecnológicos. Aceleradas estavam também a urbanização e a emigração. A soma nos permitiu “(...) construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios dos países desenvolvidos.”<sup>222</sup>

A modernização-conservadora transformou significativamente o sistema de comercialização, organizando racionalmente a unificação de imensa quantidade de produtos em locais voltados para o consumo. O supermercado suplantaria as necessidades familiares, enquanto a felicidade das classes altas – permitida pelo falso milagre da concentração de renda baseada no arrocho salarial e no reforço do monopólio da terra – era buscada nos shoppings centers.

Em nossa “tentativa de modernidade”, “a penetração dos valores capitalistas não parece, portanto, ter encontrado obstáculos difíceis de serem transpostos.”<sup>223</sup> Estes valores se centravam na “(...) ideia de liberdade, entendida como escolha desembaraçada da tradição e de obstáculos externos à manifestação da vontade (...).”<sup>224</sup> A reorganização do capital culminou num “(...) capitalismo plutocrático, mas extremamente dinâmico. Vivemos, entre 1967 e 1979, um período de altas taxas de crescimento, que nos levaram à posição de oitava economia capitalista do mundo. Mas nosso capitalismo

---

<sup>222</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lília (org.). *História da vida privada no Brasil* (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 562.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 605.

<sup>224</sup> Ibidem, p. 606.

combinava concentração gigantesca da riqueza e mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno, diferenciação e massificação.”<sup>225</sup>

Para as classes altas, o Brasil era pensado como “simples espaço para bons negócios, não como nação.”<sup>226</sup>

Este processo será imposto, portanto, em meados de 1960, quando o Oficina havia se transformado num dos maiores grupos teatrais brasileiros de todos os tempos. A peça os *Pequenos Burgueses* atingiria, ao longo dos anos, uma enormidade de apresentações – temos um artigo em que Michalski comemora as setecentas apresentações da peça –, o grupo formado era espetacular e os planos eram excitantes, como era excitante o anúncio das reformas de base.

A esquerda acreditava na desestruturação burguesa, na superação do capitalismo ou ao menos na queda de sua máscara imperialista, no desenvolvimento de uma arte autêntica que se aproximasse do contato popular, na superação do analfabetismo e da miséria, num projeto de ciência autônoma etc.

O golpe provocou a interrupção do projeto nacional-estatista, e o controle sobre a intelectualidade que não aceitava a legitimidade do governo ditatorial seria um incômodo crescente.

A segunda geração moderna no teatro já havia atraído a atenção dos jovens estudantes, que cresciam em somas consideráveis. Os grupos engajados do teatro rapidamente responderam à Ditadura, com produções explicitamente oposicionistas, declarando apoio ao homem simples e ao intelectual brasileiro, que formavam a oposição e eram perseguidos pela fúria antipopular do novo governo.

O *Show Opinião*, idealizado pelos membros do CPC, que convidaram Boal para dirigir, por estarem na ilegalidade, iniciou a resistência nos palcos

---

<sup>225</sup> Ibidem, p. 635.

<sup>226</sup> Ibidem, p. 606.

brasileiros e colocou, junto de outras peças, o teatro como uma das mais preparadas artes do país a responder ao regime autocrático, como afirma Mostaço:

Dentre todas foi o teatro o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência. Atingido em cheio, o CPC foi desmantelado. Seus remanescentes, escolarizados nas práticas de agit-prop dos anos anteriores, rapidamente se reaglutinam num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de “protestos” daqueles anos. Opinião é o melhor exemplo da conjuntura de produção cultural da época.<sup>227</sup>

As linguagens dramáticas entraram numa nova fase, agora com os brasileiros consolidados. Os principais grupos já tinham experiência com textos importantes e principalmente com o método Stanislavski.

O Arena montou *Arena conta Zumbi*. Desenvolvido pela parceria entre Guarnieri e Edu Lobo, o musical possibilitaria novos voos a Boal, que desenvolveria o inovador sistema coringa.

No Oficina, após a fuga dos mais politicamente visados e a retirada da peça *Os Pequenos Burgueses* de cartaz, o teatro ficou nas mãos de Etty, Ítala e Chico Martins. Os ensaios de *Pena que ela seja uma p...* foram interrompidos. A solução foi montar uma comédia ligeira, de Gláucio Gil, chamada *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Na comédia, Ítala Nandi ganharia destaque e nos camarins já era possível observar alguns confrontos e algumas disputas. Apesar de isso ter provocado a expulsão do diretor Benedito Corsi, as divisões não eram tanto sobre posicionamentos artísticos, parecendo mais ligadas a questões pessoais.

Quando o trio dirigente do Oficina se viu seguro para retornar, retomaram a carreira de *Pequenos Burgueses* através de uma série de contatos e com uma revisão da censura, que cortou a Internacional, mas permitiu que em seu lugar fosse inserida a Marselhesa.

---

<sup>227</sup> Op. Cit. (1982, p. 76).

Daí em diante, alguns dos membros centrais fizeram viagens pela Europa, aproveitando-se de prêmios concedidos em diversos concursos ou por diversas instituições. A viagem de Zé pela Alemanha e por outros países, seguida da de Renato e, mais tarde, da de Ítala, mudou o Oficina. O trabalho teórico e cênico de Brecht exerceu grande influência sobre os agentes do grupo. Stanislavski não foi esquecido, pelo contrário. O Oficina já havia iniciado um processo de adaptação das grandes teorias vanguardistas do século XX e, com a catapulta chamada Oswald de Andrade, passaria a mastigar violentamente as experiências de Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Maiakovski e – deste só através da teoria, permitindo, portanto, somente uma visão rasa – Jerzy Grotowski. Mas, neste pós-Golpe, devemos destacar mesmo a transição para o que chamamos de Teatro Épico.

Para o desenvolvimento deste gênero nos palcos, ressaltamos a importância de três artistas que participaram da transformação radical dos experimentos cênicos do século XX, em trabalhos pautados pela perspectiva classista. Foi na Alemanha dos anos 1920, em que encontros e desencontros fizeram com que nomes como Piscator, Brecht e Grosz pudessem tornar-se colaboradores. Inicialmente denominam seus trabalhos cênicos como “drama épico”, seguindo para “teatro épico” e finalizando – no caso de Brecht – denominando de “teatro dialético”.<sup>228</sup>

O brilhante pintor, desenhista e cenógrafo George Grosz construiu diversos cenários e objetos para os outros dois. Junto de Piscator, vinculou-se às alas esquerdistas radicais desde cedo. Sua colaboração teórica também é preciosa e tão atual quanto a escrita de Brecht e as evoluções cênicas de Piscator. Para ele, as divisões e contradições na arte eram fruto do tempo em que a sociedade encarnava a luta de todos contra todos. Admitindo que nenhuma época foi mais hostil à arte que a nossa, pois a população maior praticamente pôde viver sem ela, perguntava se os artistas refletiam sobre a

---

<sup>228</sup> Para a passagem do primeiro para o segundo termo, conferir em ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 146. Para a passagem do segundo para o terceiro termo, conferir em PEIXOTO, Fernando. *Fernando Peixoto: Ciclo de palestras sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988, p. 17.



realidade<sup>229</sup>: “Donde y de qué manera se manifiestan actualmente los artistas, que son los nervios más sensitivos de la sociedad? Cómo y dónde podemos hallar sua influencia? Acaso estas ‘flores de la nación’ expelen en su perfume, lo fétido de nuestra vida?”<sup>230</sup> A situação do artista era grave e quase sem saída, a maioria se via “(...) atormentado materialmente y, la mayor parte del tiempo, devorado por su inspiración individual.”<sup>231</sup>

Grosz revela que, de um inocente ódio à barbárie, passou para um consciente ódio às instituições que mantinham os homens em sua minoridade, fazendo-se necessário destruir tanto estas instituições quanto a classe que as defendia. Isto era o que o motivava:

*Dibujaba y pintaba por espíritu de contradicción, buscando, mediante mis trabajos, convencer al mundo de que este mundo estaba enfermo y era odioso y mentiroso. No tuve un éxito resonante, no me hacía ninguna ilusión al respecto, pero me sentía totalmente revolucionario y transformé mi resentimiento en conciencia.*<sup>232</sup>

O diretor Piscator, ao escrever sobre o período num texto chamado *El teatro como profesion de fe* – fé na transformação social via tomada e transformação do estado e não em forças místicas ou messiânicas -, rebate as críticas que por vezes caíam pesadas sobre os projetos políticos, oferecendo alento para os colegas que também acreditavam em propostas engajadas, concedendo mais importância à opinião do público, destacando que, muitas vezes, ela era bem diversa e diferente da expressada pelo especialista.

Ao indicar as referências<sup>233</sup> principais no teatro épico, após a Idade Média, volta-se para Shakespeare, exaltando suas grandes conquistas, que se estenderão até sua geração:

---

<sup>229</sup> GROSZ, George. *El arte y la sociedad*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y Sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979, p. 17.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>231</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>232</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>233</sup> Em seu livro, ele indica ainda que dois dos autores que mais o influenciaram foram “Nietzsche, o desdenhador dos burgueses, e Wilde, o esteta, o esnobe (...)”. PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968, p. 24.

*A partir de Shakespeare estamos obligados a reconocer que la famosa unidad de lugar, tiempo y acción es una exigência extraña al teatro. Shakespeare demuestra que su dramatización de temas épicos resulta mucho más dramática que las creaciones no épicas del drama francés – casi enteramente encasillado – y de sus sucesores.*<sup>234</sup>

O ressurgimento deste gênero no século XX aconteceu, para ele, pela necessidade de afastar a passividade e encarar a realidade, “(...) *nació de un rechazo del arte dramático del oh!, del grito de piedad, del amor fraternal predicado por los ‘no violentos’, a quienes las culatas de las brigadas Ehrardt, de sus hermanos, y ales han roto el cráneo.*”<sup>235</sup> Para isto, considerava seus espetáculos não apresentações, mas sim “(...) *una toma de conciencia, una ceremonia conmemorativa que utiliza otros médios (...).*”<sup>236</sup>

O espírito crítico em busca de novas formas estava sempre presente, mas a urgência de um teatro provocador exigiu mudanças na linguagem: “*Pero la conciencia de la miseria en que nos hallamos y la necesidad de actuar rápido y con insistencia me hace dejar de lado estos escrúpulos estéticos.*”<sup>237</sup> A simplicidade e a simplificação não eram problemas maiores para ele, numa postura herdada, nesta questão, sobretudo pelo Arena e pelo CPC: “*Desde el comienzo, desde la primera frase, persigo la comprensión, el análisis, la claridad, la simplicidad y, si es necesario para que se comprenda, la simplificación.*”<sup>238</sup>

Brecht falava em tribuna e Peixoto entende que é exatamente este o objetivo do diretor, que era poucos anos mais velho que Brecht: “Para Piscator, o teatro era um parlamento, o público, um corpo legislativo. Diante deste parlamento, apresentava visualmente os grandes negócios públicos para provocar, no público, a tomada de posições e decisões de ordem política.”<sup>239</sup> A

---

<sup>234</sup> PISCATOR, Erwin. *El teatro como profesion de fe*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y Sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1979, p. 42.

<sup>235</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>236</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>237</sup> Idem.

<sup>238</sup> Ibidem p. 47.

<sup>239</sup> PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 80.

linguagem pautada pela urgência, diante do crescimento da barbárie, é frequentemente aceita por Brecht: *“No cabe duda alguna de que hoy son menester notables esfuerzos para escribir en una forma popular. Pero por otra parte, el hacerlo se ha tornado más fácil; más fácil y más urgente.”*<sup>240</sup> Piscator condenava quando os artistas priorizavam seus individualismos sobre o interesse geral, e seu amigo concordava: *“Decir la verdad es una tarea más y más urgente. Los sufrimientos y la masa de los que sufren ha aumentado. Ante los grandes sufrimientos de las masas resulta ridículo y hasta despreciable ocuparse de tratar las pequeñas dificultades de los pequeños grupos.”*<sup>241</sup>

Reafirmando o apoio à luta popular, organizada para a superação destes sofrimentos, Brecht faz a ressalva sobre o que se considerava popular, percebendo a manipulação do termo pelas classes dirigentes, através do que o autor chama de falsificações:

*No debemos olvidar que poderosas instituciones han impedido por mucho tiempo que ese pueblo alcance su pleno desarrollo, que mediante el engaño o la violencia se lo ha mantenido atado a convenciones, y que el concepto ‘popular’ se ha convertido en ahistórico, estático y fijo. Con esa versión del concepto no tenemos absolutamente nada que ver o, mejor dicho, tenemos que combatirla.*<sup>242</sup>

Feita a ressalva, Brecht oferece sua concepção de popular na arte:

*Ser popular significa: - ser comprensible para las amplias masas, tomar y enriquecer sus formas de expresión; - Adoptar y consolidar su punto de vista; - representar la parte más progresista del pueblo de manera que ésta pueda tomar la dirección de la sociedad y, por consiguiente, ser comprensible también para la otra parte del pueblo; - entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas; - transmitir a la parte del pueblo que aspira a tomar el papel dirigente las conquistas positivas de quienes hoy detentan el poder.*<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> BRECHT, Bertolt. *Caracter popular del arte y arte realista*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y Sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979, p. 56.

<sup>241</sup> Idem.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 58

<sup>243</sup> Ibidem, p. 59.

Por fim, sua concisão do que é ser realista na arte:

*Ser realista significa: presentar el sistema de la causalidad social; desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder; escribir desde el punto de vista de la clase que tiene listas las soluciones más amplias para las dificultades más urgentes en que se encuentra la sociedad humana; subrayar en todo proceso los puentes de desarrollo; ser concreto y posibilitar la abstracción.*<sup>244</sup>

No Brasil, Anatol e Peixoto se destacaram nos estudos teóricos sobre o teatro épico e sobre Brecht, estudos realizados ainda em meados de 1960. A primeira publicação do livro de Fernando sobre a vida e a obra de Brecht foi em 1968. Nela, o autor nos indicou alguns comentários que os dois artistas alemães fizeram ao relembrar a amizade e o apoio profissional. Piscator apontou a potência de Brecht e sua proximidade com ele:

É o único autor que resolve as necessidades de nossa época. Sartre se orienta pelo mesmo caminho, mas não chega tão longe (...). Brecht e eu fomos irmãos. Nossa relação foi possível porque tínhamos fundamentalmente a mesma visão do mundo e esperávamos o mesmo teatro.<sup>245</sup>

Identifica também as principais diferenças na condução da obra:

Mas apesar de que Brecht e eu éramos irmãos, tínhamos uma maneira diferente de apreender a totalidade. Brecht preocupa-se com os detalhes significativos da vida social, eu procuro antes mostrar o conjunto político em sua totalidade. Minha preocupação é apresentar a realidade política em movimento. Brecht procura mostrar certos episódios, revelando suas estruturas; eu gostaria de mostrar um desenvolvimento contínuo.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>245</sup> Op. Cit. (1974, p. 77).

<sup>246</sup> Idem.

Brecht, escrevendo em terceira pessoa, esclarece a relação profissional entre eles e também opina quanto aos avanços propostos por cada um:

Quando trabalharam juntos cada um dos dois tinha seu teatro: Piscator tinha o seu na “Nollendorfplatz”, o autor tinha um “Am Schiffbauerdamm”, onde ensaiava seus atores. O autor retrabalhou a maior parte das grandes peças realizadas por Piscator: chegou a escrever cenas; uma vez, um ato inteiro. Para ele, escreveu “Schweick” inteiro. Por outro lado, Piscator assistia aos ensaios do autor e o apoiava. Ambos tinham uma preferência pelo trabalho coletivo. Tinha os mesmos colaboradores, o músico Eisler, por exemplo, e o desenhista Grosz. Ambos trouxeram grandes artistas para colaborar com amadores e apresentaram revistas para os operários. Ainda que Piscator não tenha nunca escrito uma peça, nem mesmo uma cena, o autor de peças considerava-o o único autor dramático capaz, além dele mesmo (...). A teoria, em sentido rigoroso, do teatro não aristotélico e a elaboração do efeito de distanciamento devem ser computadas na conta do autor; o que não impede que Piscator as tenha também utilizado, e de uma maneira ao mesmo tempo autônoma e original. É sobretudo a Piscator que cabe o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem esta nova orientação, o teatro do autor não teria sido nem imaginável.<sup>247</sup>

É preciso, no entanto, não silenciar sobre as experiências – no mesmo período – de Maiakovski e Meyerhold, cujas importâncias para o desenvolvimento de uma temporalidade mais alargada e do distanciamento não foram pequenas. Não foi à toa que Peixoto escolheu o primeiro entre os artistas estrangeiros, depois de Brecht, para fazer um estudo e publicá-lo, também sobre sua vida e obra. Passagem curiosa foi quando, em um evento acadêmico, o poeta foi questionado quanto à sua escrita sobre temas duros. A resposta, para Maiakovski, era a necessidade de superação dos vícios e mazelas sociais. Depois disso, as rosas voltariam vibrantes como nunca:

Numa destas conferências, um espectador perguntou a Maiakovski por que ele somente tratava temas tristes, deixando de abordar temas belos, como rosas. O poeta respondeu que a época que passou ainda deixou muitos traços, muitas canalhices: “eu procuro varrê-las. As canalhices suprimidas, as rosas voltarão a florir.”<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Ibidem, p. 78, 79.

<sup>248</sup> PEIXOTO, Fernando. *Maiakovski: vida e obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 175, 176.

Voltando à dupla alemã, Piscator narrou ainda uma oportunidade em que Brecht mostrou, ao mesmo tempo, seu talento e sua paixão. O primeiro montou uma peça cuja personagem, que era uma agente soviética, desagradou profundamente a esquerda. A peça estava pronta, ensaios quase encerrados no dia anterior à estreia, quando Piscator decidiu refazer as cenas da personagem em questão, sendo salvo pelo amigo:

O dia nascia lá fora, o dia que seria o da estreia. Lívidos, com o rosto marcado pelo sono, sujos, barba por fazer, completamente esgotados depois de três semanas de trabalho ininterrupto... Nós contemplávamos a obra acabada, sobre a qual não poderíamos entretanto acender os refletores. Foi a prova mais cruel que nossos nervos tinham até então suportado em toda nossa experiência teatral. O único de nós que permanecia impassível, e mesmo alegre – com seu eterno charuto nos lábios e seu terrível boné de couro enterrado até as sobancelhas – era nosso velho amigo Bertolt Brecht. Ele julgava possível em poucas horas modificar o papel do principal personagem feminino e propôs se encarregar do trabalho com Lania e Gabarra. Eram cinco horas da manhã... Um lindo dia de primavera... Todos foram de carro para a minha casa e, ao meio-dia, a nova versão do personagem de Barsin estava pronta.<sup>249</sup>

Anatol, por toda sua formação pela Universidade de Berlim, tinha grande conhecimento e facilidade em interpretar estes grandes nomes do teatro alemão. Sua primeira obra sobre o teatro épico foi publicada em 1965, além de escrever inúmeros outros textos e proferir diversas palavras. Eles alimentaram toda uma geração que descobria, mais profundamente, o teatro brechtiano. Para o autor, a conceituação de épico está vinculada à questão narrativa, tendo este gênero a capacidade de abranger as diferentes espécies de narrativas.

Para estabelecer as principais diferenças entre o teatro aristotélico e o brechtiano, aponta que, no primeiro “(...) toda a realidade é reduzida ao diálogo interindividual, apoiado pela cenografia que tenta reproduzir o ambiente em que as personagens dialogam e atuam.”<sup>250</sup> No drama, a ação acontece naquele

---

<sup>249</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>250</sup> ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 28.

momento, a ação é atual: “(...) as personagens vivem o seu destino agora, pela primeira vez (...).”<sup>251</sup> Seu objetivo maior era o de “(...) enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão de realidade”,<sup>252</sup> levando o público a se identificar “(...) intensamente com as personagens e suas situações, vive(r) intensamente suas emoções.”<sup>253</sup>

O teatro épico destruiria esta ilusão pela quebra da ação - com a inclusão de uma narração, música, projeção etc. – e pelo deslocamento temporal e geográfico. Há um enriquecimento das possibilidades quando se permite maior variação de tempos e lugares, superando “(...) o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais e imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada.”<sup>254</sup>

A narração é considerada por ele como recorrente no teatro quando se tem o desejo de superar ou ultrapassar as barreiras do diálogo interpessoal, permitindo a observação do comportamento humano através de contextos maiores. As ações são remendadas pelo narrador de forma mais solta, sem a necessidade explícita de sequência e unidade como dispostos no drama. Desta forma, surgem possibilidades para que este selecione e exponha “(...) de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados.”<sup>255</sup>

A quebra da identificação do público com a representação era uma necessidade vinculada ao didatismo criativo e rico que confrontava o convencimento “(...) da necessidade inexorável dos destinos apresentados”, como na tradição dramática.<sup>256</sup> A hoje tão defendida catarse era repelida por Brecht, que não buscava a liberação de energias e de desejos do inconsciente, que priorizava a reflexão sobre os desdobramentos possíveis:

---

<sup>251</sup> Idem.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 28, 29.

<sup>253</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>254</sup> Idem.

<sup>255</sup> Idem.

<sup>256</sup> Ibidem, p. 31.

Esse transe, essa identificação emocional que induz o público a se esquecer de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público, assim purificado, sairia do teatro satisfeito, afirma Brecht; iria para casa convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido do status quo, incapaz de uma ideia rebelde.<sup>257</sup>

O núcleo do teatro épico seria, portanto, a desmistificação, a reflexão quanto às condições materiais dos homens, entendendo as mazelas e desgrças como construções sócio-históricas. O trabalho com a emoção e com os sentidos nunca devia se entregar à irracionalidade, o guia deveria ser sempre uma instigação à reflexão social: “O que importa é não permanecer na mera efusão irracional, é elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la num sentido inteligente, lúcido.”<sup>258</sup> Peixoto foi insistente e, em todas as abordagens, partiu para o mesmo foco: “Na realidade, há em Brecht a proposta de uma ênfase mais forte, um privilégio. A opção dele é uma opção de pensamento, uma posição radicalmente contrária a essa divisão (social).”<sup>259</sup> O pensamento era provocado pela exploração do contraste e do choque.

As ferramentas usadas por Brecht para excitar estes pensamentos foram essenciais tanto para o afastamento quanto para o choque. Entre elas, estavam a ironia, a caricatura e a narração, o que permitiria ao ator estabelecer conexão com o público no presente e não como no tempo da peça. Evidencia-se que este recurso complexo exigia atores muito bem preparados: “Com uma parte da sua existência histriônica, encontra-se em plena ação; com outra parte, permanece (em certos momentos) à margem da ação, capaz de criticar a própria personagem graças ao horizonte maior que assume nesse momento enquanto narrador.”<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Idem.

<sup>258</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>259</sup> Op. Cit. (1988, p. 18).

<sup>260</sup> Op. Cit (2012, p. 34).



Condicionados e atraídos para a aceitação do status quo, o distanciamento proporcionaria ao público uma percepção maior de sua situação histórica: “Demasiadamente identificados com a nossa situação, devemos vê-la a uma luz estranha para que cheguemos a conhecê-la realmente.”<sup>261</sup>

Ao abordar a denominação que o próprio Brecht dá ao seu teatro no fim de sua vida, teatro dialético, Peixoto acredita que a colocação é correta, assim como Anatol:

A teoria é dialética: a anulação da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela se afigurar estranha a nós mesmos, transforma em grau mais elevado esta nossa situação, mais conhecida e mais familiar. Através do choque do não conhecer, é suscitado o choque do conhecer, a negação é negada. A função do distanciamento é, portanto, a de anular-se a si mesma – é um distanciamento que aproxima, como já foi exposto.<sup>262</sup>

Anatol ajudava no caminho e nossos grupos engajados, aos poucos, passaram a ser instigados pela releitura destes grandes teatrólogos. O distanciamento e a narração foram conquistas deste teatro que começava a se debater contra o sufocamento da cultura de oposição.

Como vimos, a resposta da classe teatral foi grande. Cinema e teatro nacional dialogavam de forma muito produtiva, questionando nossa não história e a perseguição cada vez mais cruel sobre os líderes populares mais progressistas e sobre a intelectualidade de esquerda. O Oficina escolheu um texto violento e desesperançoso para refletir sobre nossas feridas, então aumentadas com a derrota e com o soterramento das propostas de uma república popular. Mas o texto não estava nos planos do grupo, como conta Fernando: “Havia um texto em nosso repertório que não nos interessava particularmente.”<sup>263</sup> O Oficina, assim como muitos outros grupos, solicitava e negociava os direitos de muitas peças. Era preciso sempre ter um conjunto.

---

<sup>261</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>263</sup> Op. Cit. (1982, p. 63).

Caso uma apresentação fosse retalhada ou mesmo proibida, fracassasse com o público ou desgastasse demais a relação entre os participantes, era necessária uma segunda opção. Como grupo consolidado, o Oficina tinha segunda, terceira e quarta opções.

A mudança de cenário e o terrorismo cultural fizeram com que o grupo escolhesse a montagem de *Andorra*, de Max Frish. Ela narrava a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra. O grupo relacionou esta violência com a forte repressão dos primeiros meses pós-Golpe. Se os judeus foram os bodes expiatórios na Guerra, no Brasil os bodes eram os intelectuais de esquerda sindicalistas e nacionalistas militares. A famosa frase de Frish “Quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo?”<sup>264</sup> foi alterada pelo próprio grupo. Fascismo foi substituído por desgraça, o que já aponta uma relativa autocensura provocada pelas pressões, mesmo no início da Ditadura, já que a peça estreou em outubro de 1964.

O texto é duro. A simples leitura nos deixa por um tempo um pouco apreensivos, como se houvesse uma preocupação permanente de olhar sobre os ombros, esperando a punhalada final que, para desgraça maior, não chega nunca. Antes dela, o personagem principal, representando por Renato, Andri, sofre todos os tipos de humilhações e tortura pesada. Tudo graças à mentira de seu pai, que, ao trazer o filho adotivo, afirma tê-lo salvo dos alemães por ser judeu. Com a iminente invasão e domínio da cidade pelos nazifascistas, todos passam a condená-lo a maldições e desgraças. Todos menos a irmã, Barblin, de quem Andri se enamora. A morte é lenta e o sofrimento é grande para o casal. Barblin termina despedaçada, currada, surrada, com os cabelos cortados.

Renato Borghi e Miriam Mehler, que representava Barblin, eram atores amadurecidos. Formavam um par muito talentoso e fotogênico, ambos com a mesma estatura, com uma desenvoltura que lhes proporcionou alcançar belos momentos líricos e força ao representarem a destruição de suas personagens.

---

<sup>264</sup> Idem.

A peça fria foi retrabalhada pela parceria entre Zé e Flávio Império. Um espetáculo branco e cinza, já mostrando a influência brechtiana que seria acentuada com as viagens. De negro, os soldados invasores, agindo de forma agressiva e levando sua intolerância para as cidades e povoados, armando e consumindo chacinas após chacinas, e os membros do clero, pouco preocupados com problemas que não atingiam os seus.

O Oficina tinha então, já em 1964, ao menos duas grandes montagens de nossos palcos. Convidados a representar o Brasil no I Festival Internacional de Teatro, em Atlântida, Uruguai, Zé viajava pela Europa e Renato e Fernando assumiram a direção. Fernando, que já era considerado assistente de direção de Zé, desde *Pequenos Burgueses*, ficou incumbido do maior trabalho de direção. Nesta ocasião, tiveram uma plateia mais que especial, como conta o então diretor Fernando: “Nos apresentamos para uma plateia que incluía alguns ex-ministros de Jango e líderes sindicais brasileiros já no exílio, dias 10 (*Andorra*) e 11 (*Pequenos Burgueses*) de dezembro.”<sup>265</sup>

A primeira apresentação volta com a premiação de melhor peça estrangeira, vencendo grupos europeus, e com premiações individuais, como a concedida para Renato.

O ano de 1965 foi marcado por estas viagens, que colocaram os membros em contato direto com os maiores teatros do mundo. Foi um ano em que o grupo basicamente se manteve com viagens pelo Brasil, com temporadas de algumas das melhores montagens. Mas o ano seguinte seria o ano da virada. Um marco triste para o grupo ajudaria a incendiá-los. Mas antes, a grande estreia de 1966, no Oficina, foi a montagem de *Os Inimigos*, uma montagem grande em tamanho, que acabou parando no TBC. Enquanto isso, Renato e Fernando começavam a traduzir *Na Selva das cidades*, ao mesmo tempo em que encomendaram a tradução de *Galileu* para Roberto Schwarz. Zé e Fernando também traduziam muitos textos de Brecht e do aprofundamento das visões sobre teatro e de sua relação com a realidade, com a sociedade – ou seja, com a maturidade – surgia uma crise profunda. Angústia de fazer um

---

<sup>265</sup> Ibidem, p. 64.

teatro ainda tão próximo daquele derrotado como movimento, renascido mais profundo, mas ainda preso aos padrões do bom comportamento, do aceitável.

Os estudantes mostravam suas caras e ensaiavam os confrontos que explodiriam em 1968. O PCB se pulverizava e suas alianças e quadros mais radicais se integraram a estes estudantes e a ex-membros banidos das forças armadas, formando uma ala radical que defendia a necessidade da ação contra a Ditadura.

Por causas até hoje controversas<sup>266</sup>, o prédio do Oficina pegou fogo neste ano e foi totalmente destruído. Sobraram as paredes laterais e nada mais. Era a segunda possibilidade real de fechamento definitivo do Oficina, a primeira havia acontecido com o Golpe. As lágrimas dos membros – Renato, Ítala e Etty – se juntavam à água usada pelos bombeiros, que passava sobre seus pés. Zé correu para casa, vestiu um terno e concedeu inúmeras entrevistas com os destroços ao fundo. Começaria uma campanha pela construção do novo teatro. E de novo teatro, não estamos falando só do prédio.

Com o incêndio, os membros fizeram contatos com o *Berliner Ensemble* e receberam uma carta de ninguém menos que Helene Weigel. Ela começa oferecendo ajuda para a superação do problema:

Um incêndio num teatro é grave, e é lamentável que tenham que adiar seus planos. Evidentemente nós os ajudaremos, desde que nos comuniquem precisamente do que necessitam. Vocês certamente sabem que nós podemos fornecer-lhes publicações nossas, assim como anotações sobre peças de teatro de seu interesse, se isto for necessário.<sup>267</sup>

Helene faz um pedido e oferece um conselho, que já era seguido pelo Oficina, através do trabalho de tradução de Fernando, Zé, Renato e Eugênio:

---

<sup>266</sup> Fernando fala em um pedaço de madeira em chamas que atravessou o foro. Etty, que uma empregada estava derretendo cera e se descuidou. Zé, que o incêndio foi criminoso e como repressão. O prontuário do Deops de São Paulo, aberto para investigação do caso, terminou com a conclusão de que operários que trabalhavam no prédio atiraram bitucas de cigarros ainda acesas.

<sup>267</sup> Op. Cit. (1982, p. 149).

Por favor, escrevam-me sua opinião sobre as traduções feitas até hoje. Sempre de novo ouço falar de más traduções para o espanhol. Tratando-se de Brecht não é suficiente chegar a uma tradução mais ou menos correta, sem uma real compreensão da obra de Brecht. Para mim seria preferível uma nova tradução a traduções sem humor e sem poesia, feitas sem o verdadeiro conhecimento sobre Brecht.<sup>268</sup>

O *Berliner* cumpriu a promessa e enviou ao Oficina farta documentação sobre o trabalho de Brecht. Entre a documentação, textos acabados, rascunhos, desenhos e fotografias das montagens. Parte deste material seria assimilado como base para instrução dos membros em seu aprofundamento nos estudos sobre o teatro épico. Outra parte foi selecionada para diferentes exposições, tendo o Oficina montado a primeira junto da apresentação da peça seguinte, a de reinauguração.

Para os novos projetos, passou a integrar o grupo o cenógrafo Hélio Eichbauer, recém-voltado de estudos na então Tchecoslováquia.

Durante a turnê no Rio, começam os trabalhos em laboratório com Luiz Carlos Maciel. Entre os membros do Oficina e os outros integrantes dos cursos, uma única certeza: “(...) algumas pessoas em formação e experiência bastante diversificadas, mas um ponto em comum, unânime – todos insatisfeitos com o exercício da profissão, marcado por certa estagnação criadora e visível imobilismo diante da realidade.”<sup>269</sup>

Nesta temporada, o elenco participou também de um curso teórico sobre marxismo, ministrado por Leandro Konder, responsável por provocar “(...) inclusive um necessário acirramento de certas discussões internas.”<sup>270</sup> Os ânimos se radicalizavam por todas as partes, mas o grupo não conseguia encontrar o texto para a reestrela. Fernando e Zé pensaram em escrever eles mesmos, inspirados em obras de Brecht. Depois pensaram em escrever, junto com Renato, espetáculos sobre a América Latina, convidando outros autores, até que Luiz Carlos Maciel apareceu novamente, para mudar o rumo das

---

<sup>268</sup> Idem.

<sup>269</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>270</sup> Idem.

coisas. Ele entregou a peça de Oswald para Renato. *O Rei da Vela* era conhecida entre o pessoal, mas ninguém simpatizava com o texto caótico e anárquico, encostado desde sua escrita e considerado por muitos como muito difícil de ser montado. Renato insistiu e promoveu leituras da peça em diversos ambientes e aos poucos os amigos cederam.

Através do deboche, da ironia pesada e da agressão contra eles próprios primeiro e depois contra a plateia, o Oficina trilhou o caminho da antropofagia proposto por Oswald, marginalizando-se e passando a sofrer ataques tanto da direita quando de parte da esquerda:

Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizada da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitávamos em criticar aspectos do marxismo soviético, desconfiando, não sem conflitos internos, tanto da cultura acadêmica nacional quanto do PC brasileiro.<sup>271</sup>

O conjunto encontrou ressonância no trabalho de Glauber, em poetas como José Carlos Capinam, Torquato Neto e nos músicos baianos, formando o que ficaria conhecido como Tropicália, nome de uma obra do também integrado Hélio Oiticica.

Já vimos que as opiniões de alguns importantes intelectuais de esquerda não são favoráveis à fase de Tropicália<sup>272</sup> e as divisões na esquerda se acentuariam cada vez mais. Alguns pontos, porém, vão de encontro às críticas feitas pelos próprios membros. Peixoto, por exemplo, concorda que o desenvolvimento das experiências acabou por esvaziar o político e acentuar os aspectos comerciais: “A burguesia estava atenta: o antropofagismo se converteu em tropicalismo e lentamente foi sendo assimilado como inconsequente modismo.”<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>272</sup> Para uma análise detalhada sobre o tropicalismo no teatro, ver GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

<sup>273</sup> Op. Cit. (1982, p. 73).

Iná entende que *O rei da vela* e *Roda Viva* são experiências próximas, passos diferentes de um mesmo corpo. A primeira teria aberto “(...) o sinal verde para o achincalhe do movimento democrático do pré-64 (...)”.<sup>274</sup> Provavelmente para a crítica, o melhor a ser feito seria a volta ao agitprop cpcista, o que foi feito por grupos amadores, pois, profissionalmente, nem mais os próprios cpcistas insistiam naqueles projetos. Eles tiveram um entendimento de que a derrota e a ditadura eram pesadas demais para que o povo continuasse a ser visto como era, como em *Carcará*. Os tempos eram outros, a “revolução cultural” acontecia rapidamente e, diante dela, a Ditadura pensaria primeiro em reprimir e, se possível, integrar-se ao mercado, numa arte em que a revolta seria expurgada, enquanto incentivos começavam a ser distribuídos para artistas que não incomodassem. Com a luta, o teatro vivia em plena explosão, já sentindo o cheiro de pólvora que dominaria 1968.

*Roda viva* foi, para a autora, o processo acabado de radicalização da “espinafração da esquerda, iniciada com *O rei da vela*.”<sup>275</sup> Veremos, mais à frente, como o Oficina se articulava com os grupos de esquerda.

### 3.3.3 – Os documentos

De *Pequenos Burgueses* para frente, a visibilidade do Oficina passou a ser outra, o que nos permitiu recolher amplo material entre propagandas, críticas e materiais usados nos programas. Portanto, destas peças seguintes, destacaremos uma parte realmente pequena desta documentação. Muitas críticas de nomes como Van Jafa, Fausto Wolff, Martin Gonçalves, Henrique Oscar e tantos outros<sup>276</sup> que escreveram páginas inteiras ou notas pequenas sobre as apresentações ainda poderão ser exploradas para uma análise profunda das diferenças entre elas. Muitos escreveram mais de uma vez sobre um mesmo espetáculo, ou de uma mesma temporada ou de temporadas diferentes, por vezes separadas por anos, o que nos permite uma interessante comparação de apresentações, elencos, concepções de espetáculo etc. Os

---

<sup>274</sup> Op. Cit. (1998, p. 189).

<sup>275</sup> Ibidem, p. 190.

<sup>276</sup> Há também críticas em espanhol, italiano, inglês e francês.

programas têm fotos muito interessantes e, apesar de não citá-las, listaremos algumas que se destacam, levando em consideração a condição e a raridade dos documentos.

O Programa de *Andorra* inicia-se com a famosa frase de Frisch, já com a devida alteração de fascismo por desgraça, trazendo também uma pequena apresentação do autor. Em seguida, as conquistas e premiações de Morineau foram colocadas junto de uma chamada para os cursos de interpretação de Kusnet, com as fotos de ambos. Logo no início, portanto, o destaque maior ficou com os dois mais experimentados integrantes do elenco. A influência sartreana fez-se presente através de fragmentos do ensaio *Reflexões sobre a questão judaica*, em que o autor abordou o antissemitismo e algumas questões étnico-raciais norte-americanas. Uma foto bastante interessante destaca parte da trupe (atores, diretor e cenógrafo), dezenove pessoas somente entre os artistas, mas Etty, por exemplo, não está nela, pois ficou nesta peça incumbida de trabalhar na produção.

Entre as indicações de próximos espetáculos, dos seis expostos, somente um se concretizou, *Os Inimigos*. Os outros projetos eram *Ivanov*, de Tchecov; *Mekrassov*, de Sarte; *Eduardo II*, de Marlowe; *Sta. Joana dos Matadouros*, de Brecht; e mais uma tentativa com *Pena que ela seja uma p...*

Entre as fotos do espetáculo, a que mais nos chama a atenção é a do casal protagonista, já surrados, mas de mãos dadas. Estão encostados num muro, como se tivessem encurralados no paredão onde provavelmente seriam fuzilados. Em volta, muitas mãos com os indicadores apontados, mostrando a impossibilidade de conseguir apoio em qualquer lado.

Muitas são as propagandas e entrevistas. Numa revista chamada *Atualidades teatrais*, a capa ficou com Renato e Míriam. Para nós é tão espantosa a existência deste espaço midiático que permitia até periódicos específicos sobre teatro, quanto a idade do casal na foto. Renato tinha vinte e sete anos e Míriam vinte e nove. Zé, que nasceu no mesmo ano que Renato, havia elevado a patamares até hoje inatingíveis a qualidade da representação naturalista no Brasil com *Pequenos Burgueses*, com vinte e seis anos.



Décio, num artigo voltado somente para o texto, reforça a ideia de que a aceitação da população à invasão nazifascista, cujas violência e disciplina eram vistas como avanços, promoveu uma aliança, uma cumplicidade, da qual nem mesmo o intelectual escapa, pois este “(...) julgando-se distante e superior aos acontecimentos sobre os quais mantém sempre um sorriso irônico, é o primeiro a tremer de pavor no momento do perigo.” O autor é considerado um homem de teatro inteligente, mas que peca por excessos “(...) de intenções psicológicas, sociais e morais.”

A crítica escrita por Yan para o Jornal do Brasil foi produzida após o acompanhamento da peça no Teatro Maison de France, que aconteceu após a entrega do prêmio Molière. Após duras críticas ao público considerado elegantíssimo e fútil, Yan considerou *Andorra* um remédio a eles, por se tratar de “um impiedoso julgamento da sociedade burguesa.” O trabalho de Zé foi considerado como o “(...) de um autêntico regente de orquestra teatral”, mas que tinha um elenco estimulante e preparado por pesquisas aprofundadas:

(...) um corpo de instrumentistas sem igual no teatro brasileiro; mas *Andorra* parece deixar bem claro que esta superioridade reside não tanto numa reunião de excepcionais talentos inatos, e sim, principalmente, numa infatigável probidade e aprofundamento do trabalho e num *back-ground* intelectual sem precedentes em nosso teatro, no qual esse trabalho se apoia.

A construção da cenografia em branco, cinza e preto e a harmonia entre cenógrafo e diretor foram consideradas um dos pontos de maior acerto. Entre os problemas, a lentidão das primeiras cenas, que se dissipava do meio do espetáculo para frente. A interpretação que mais lhe satisfez foi a de Míriam, considerada “(...) uma Barblin perfeita”, com um “(...) desempenho belíssimo de ponta a ponta (...).”

A documentação que temos sobre a montagem de *Os Inimigos* é pequena, mas bastante curiosa. Ela inclui, principalmente, fotos, como uma em que o elenco comemora, com bolo e tudo, as cem apresentações da peça. Mas é a primeira peça em que encontramos uma foto colorida.

Entre as chamadas, encontramos títulos como “Os inimigos: Oficina assalta TBC com obra de Máximo Gorki” e um título em que Yan aponta o protagonismo do grupo: “A liderança do Oficina.”

O Oficina abriu mão dessa liderança. Percebendo de forma antecipada todo vendaval de radicalismos com que fecharíamos os 1960, radicalizou sua linguagem com uma agressão feroz, denunciando a perda das ilusões do país grande que podia viver de conciliação, da esquerda que condenara Oswald, tanto por seus experimentos, quanto por sua defesa e apoio à URSS. O palco, então giratório – por influência sobretudo do *Berliner* – não seria mais um local para expurgar as derrotas, mas para remoê-las, para lançá-las frontalmente contra uma plateia inicialmente sem saber como reagir. Com o tempo, a plateia dividiu-se e, em alguns dias, um confronto físico direto foi uma real possibilidade.

O programa para *O rei* é um dos especiais. Primeiro pela riqueza dos textos que o compõem. Depois porque seria um dos últimos – das peças centrais do grupo – a ser produzido por aquele conjunto que tinha como liderança intelectual Zé, Renato e Fernando. No seguinte, eles ainda estão presentes, mas daí para frente o trabalho seria feito mais pelo grupo de ingressantes de fins de 1960.

A capa não traz informações sobre a peça, nem o título, mas uma foto em que o grupo artístico está sentado, espalhado pelo espaço do teatro. Sobre a foto, na parte superior, uma pequena bigorna com o nome do grupo.

Na primeira folha, a lembrança de que é o espetáculo de reabertura do grupo. Além da peça e do autor, aparecem uma dedicatória para Glauber assinada por Zé, que acreditava que o cineasta havia dado um passo original e autêntico com *Terra em Transe*, e a famosa antropofagização de Shakespeare, promovida por Oswald. Na seguinte, um resumo com os anos e os principais acontecimentos na vida de Oswald e no Brasil, tendo o autor nascido praticamente junto com a república e morrido pouquíssimo tempo depois do suicídio de Vargas.

Após indicar a ficha técnica com todos os membros, o autor recebeu oportunidade de se apresentar, através de um “Autorretrato de Oswald de Andrade.” Ele não se poupa de sua ironia ácida e desmistificadora, por vezes anárquica:

Esses senhores meus avós, segundo me informou Gilberto Freyre, eram de uma indolência desoladora para a colonização. O contrário dos açorianos, donde veio meu ramo paterno. É natural, pois, que dentro de mim se debatam o trabalhador e o aristocrata, o homem da rua que atravessa na frente dos automóveis para não parar e o enlevado que quer ficar em casa escrevendo ou lendo.

Apresentado o nascimento, Oswald passa para sua formação e sobre o início do trabalho em jornais, reafirmando que nunca desejou advogar, apesar da passagem pelo Largo São Francisco. Oswald recorda a integração na Semana de Arte Moderna e também conferências apresentadas, para depois resumir sua vida de forma hilária:

Viajei, fiquei pobre, fiquei rico, casei, enviuvei, casei, divorciei, viajei, casei... Já disse que sou conjugal, gremial e ordeiro. O que não me impediu de ter brigado diversas vezes à portuguesa e tomado parte em algumas batalhas campais. Nem ter sido preso 13 vezes. Tive também grandes fugas por motivos políticos (...).

Oswald ainda lembra os filhos e netos e a livre-docência no Departamento de Literatura da USP.

Convidado a escrever, Procópio Ferreira indicou que a peça foi lida para ele e seu grupo em 33 ou 34. A decisão foi a de montar a peça imediatamente, mas a censura não permitiu, contribuindo decisivamente para o quase total esquecimento do texto por décadas:

A impressão dessa leitura foi a melhor possível. Ficamos todos entusiasmadíssimos e pensamos representar este original. Mas esbarramos com um grande empecilho: a censura. Se esse órgão controlador da moral não permitia que pronunciássemos a palavra

“amante”, como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recuamos. O tempo passou. A peça foi às estantes esperar seu dia. Será que ele chegou? Queira Deus que sim. Que ela receba os aplausos que merece são os meus votos.

Um pequeno trecho do livro de Raul Bopp, *Movimentos modernistas no Brasil*, publicado em 1996, entende que essa linguagem anárquica era fruto da inexistência de uma arte que correspondesse às exigências e “por isso provocava. Atacava. Defendida. Sustentava controvérsias. Elogiava. Deselogiava. Era ávido de renovações. Debatia ‘manifestos’. Abria caminho aos mais jovens. Emprestava ideias, com um talento dispersivo (...)”.

Seguem trechos de Oswald retirados dos manifestos e o prefácio de *Serafim Ponte Grande*. Trechos de *A morta* e o *Homem e o cavalo* também foram usados.

Tristão de Athayde lembrou os tempos vividos com Oswald, definindo-o como “apenas um anarquista inconfessado (...). E sempre um escritor admirável.” Otto Maria Carpeaux destaca que o autor não sugere a “exumação de um folclore obsoleto, mas o restabelecimento, mais radical, da antropofagia (...)”, preferindo enquadrá-lo como revolucionário que como esteta, que “para a configuração das suas ideias revolucionárias usou todos os gêneros, todas as possibilidades de atividades literárias; inclusive o teatro.”

No Manifesto do Oficina, assinado por Zé, a peça era considerada essencial para o fim do bom-mocismo, da “timidez artesanal” que dominava o teatro brasileiro, que se via, portanto, distante do arrojo alcançado pelo Cinema Novo. Zé inclui o Oficina como contagiado por esta maldição, mas ao assumi-la caminha para sua superação, com uma liberdade que permitiu ao grupo escapar da linguagem organizada, disciplinada e didática de Brecht: “Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas, dirigindo Oswald, eu confio me contagiar um pouco como a todo o elenco, com sua liberdade.”

Durante o primeiro ato, as cenas acontecem em São Paulo, que representaria “(...) o coração do capitalismo caboclo, onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura, através da gravata ensebada, se ligar ao mundo civilizado europeu.” No escritório de usura, onde tudo era hipotecado,

diferentes estilos eram usados pelos atores, que passeavam “(...) desde a demonstração brechtiana (cena do cliente) ao estilo circense (cena da jaula) ao estilo de conferência, teatro de variedades, teatro no teatro.” O segundo ato, o da “frente única sexual”, montado nos moldes do teatro de revista, passava-se na Guanabara: “O Rio, ao contrário, é a representação, a farsa da revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria (...)” O terceiro ato seria uma espécie de ópera, que denunciava as “(...) tragédias de todas as repúblicas latino-americanas com seus reis tragicômicos, vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem. Um cai, o outro o substitui (...)”, impedindo a ascensão popular através da submissão ao imperialismo. Seu mecanismo só poderia ser representado com o “grotesco, mesmo porque se sabe hoje que ele é superável, passível de destruição.” Portanto, transitório, assim como a necessidade da linguagem grotesca. Para Zé, sua geração tinha o privilégio de receber de Oswald uma forma moderna, popular e autêntica que possibilitava uma profunda reflexão sobre a ausência de melhorias nas condições de vida da maioria da população: “Minha geração, tenho impressão, apanhará a bola que Oswald lançou com sua consciência cruel e antifestiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos de revolucioná-la.”

Fernando Peixoto entrou com um texto chamado “De como se alimenta e se preserva um cadáver gangrenado.” A atualidade da peça era vista como fruto da permanência das formas de dominação social, “(...) resultado de uma triste realidade: o país está estagnado, sua potência freada, seu desenvolvimento é ilusório (...). As alterações na vida socioeconômicas foram mínimas e irrelevantes.” Mas isto não significa que seja um texto que pregue a derrota permanente. A espinafração da ausência de profundas transformações sociais no país não visava a colaborar para o esvaziamento das fileiras da esquerda nem desestimular as posturas combatentes de resistentes em frentes diversas. Ainda assim, a estagnação era imposta de forma cada vez mais pesada: “A peça de Oswald (...) não conclui com nenhum derrotismo anti-histórico: por traz da estagnação, é claro, há o movimento. Mas também é claro que o dado principal é que a estagnação é constantemente alimentada e preservada.” Mas esta não era uma marca somente de *O rei*, mas sim de toda sua produção, atenta às contradições, buscando sempre a compreensão das

relações entre as classes: “Sua preocupação foi sempre social, quando não foi política mesmo.” Tanto sua forma como seu conteúdo foram considerados revolucionários: “Sua obra em geral tem sentido claro, direto, objetivo.” O autor criava com uma coragem e uma “consciência da necessidade de uma postura radical, sem que com isso produzisse um radicalismo superficial, ingênuo ou irresponsável.” Dotado de uma “força demolidora”, buscava desmistificar nossa sociedade e este pensamento radical era bastante realista: “Seu pensamento é radical na medida em que nasce da lucidez, é lúcido na medida em que não se acovarda de ir até a última consequência.”

Os ataques e os confrontos de Oswald serviam de justificativa para o isolamento e o esquecimento de sua obra. Não poupar “tradições mortas, sacralizadas e oficializadas (...)” e investir “contra o que julgou urgente destruir” garantiu-lhe um conjunto de inimigos que buscavam desqualificar sua arma mais poderosa: a ironia. Para Fernando, se há constantes em sua obra, difícil de ser sistematizada, seriam a “provocação” e “uma postura crítica violenta.”

*O Homem e o Cavalo* foi considerada a melhor peça de Oswald, mas também a mais anárquica. *A Morta* foi vista como mais densa, rígida, discutindo o distanciamento dos artistas para o povo, hostilidade instigada por conservadores que não se preocupavam com “uma linguagem útil e coerente.” Nela, Oswald citou pela primeira vez o “cadáver gangrenado.” *O rei* seria uma espécie de síntese da liberdade de uma, com a rigidez estrutural da outra, em que o núcleo seria a desmistificação de como se mantém este cadáver.

Dois dos mais importantes críticos daquele momento, Ruggero Jacobbi e Sábato Magaldi, também contribuíram, o que nos obriga a insistir na existência de movimentos e numa integração acentuada por parte dos interessados por arte. Neste Programa, estão reunidos desde textos dos membros mais ativos na construção do caminho do Oficina, Zé e Fernando, memórias de homens de teatro, críticos, escritores, até uma nota do próprio filho do autor. As leituras da realidade brasileira e da arte estavam entrelaçadas. A solidariedade existia até mesmo entre desafetos na estética. Claro que existia também certa concorrência, mas que não era capaz de destruir todos os laços de solidariedade.

Ruggero tinha um contato antigo com o grupo. Conhecia, por exemplo, Fernando muito antes de ele ingressar no Oficina e tinham até mesmo sido contratados para uma encenação do TBC no sul, que acabou não acontecendo. Fernando seria assistente de direção, na ocasião. Para o crítico, a primeira escolha a ser ressaltada era a de um texto fora daqueles consagrados nos palcos, um texto esquecido, que pertencia a um conjunto de obras “(...) que sempre gozaram de uma consideração unilateral e, portanto, apressada.” Ele comenta a força da antropofagia oswaldiana: “Milhares de elementos históricos, políticos, culturais, econômicos, filosóficos, são postos a ferver por esse incorrigível aprendiz de feiticeiro; e saem do panelão deformados, caricaturados, tortos, caolhos, capengas, carecas, desdentados (...)” O que as libertárias obras de Oswald “(...) revelam e que merece destaque é o alto empenho ético-social, da melhor parte do modernismo brasileiro diante dos problemas de seu tempo,” em que até mesmo “(...) as abstrações mais desarvoradas surgem da presença do artista dentro da história positiva, ao lado da luta e da ação.” Ponderando sobre as peças do autor, afirma que *O rei* “(...) manifesta um desembaraço de invenção, um estado de graça, uma louca e imprevista beleza (...)” Ao fim do texto, uma comovente lembrança: “Em seus últimos dias, Oswald obteve de nós a promessa de uma encenação de suas peças. A promessa será cumprida, pois já se tornou sagrada, desde que Oswald passou a viver, rir, brigar e resmungar em algum paraíso dos anjos antropófagos.”

Sábato autorizou o grupo a utilizar um artigo que integrou um livro sobre Oswald publicado somente na Europa, no mesmo ano de 1967. Ele ressalta o desconforto de Oswald com o teatro brasileiro, em que “(...) se repetiam as fórmulas das comédias de costumes do século XIX ou se aventuravam no melodrama de mau gosto, como o das pseudo-obras metafísicas de Renato Viana ou da subfilosofia social do ‘Deus lhe pague’, de Joracy Camargo”; e também discorre sobre os aspectos que aproximam a obra de Oswald e de Nelson, acreditando que muitas das conquistas atribuídas à obra *Vestido de Noiva* foram precedidas por Oswald, com *O Rei*. Mas há uma questão que os distancia: “Uma diferença que se aprofunda entre os dois autores é exatamente a do empenho político das peças de Oswald, ao passo que Nelson se afastou

dos dados imediatos da realidade, para regalar-se nas sondagens introspectivas.”

Outro recorte de livro foi inserido. No caso, um livro ainda no prelo, do filho de Oswald, em que ele aproxima a criação do primeiro ato do *Rei* à vida do autor, que passou por constantes crises financeiras e recorreu a diversas formas para manter as contas: “Oswald emaranhado em dívidas: letras de câmbio, promissórias, desordem total nos negócios (...).” Após muitas visitas a escritórios de usura com o pai, nunca o viu livre deste tipo de situação:

Ainda no hospital das clínicas, quando foi operado, ao ser levado para a sala, segui-o até a porta. Olhava angustiado:  
-Não se esqueça dos vencimentos, Nonê... os vencimentos... os vencimentos...  
Já com a porta fechada, ouvi ainda essa recomendação.

No fim, aparecem o repertório do grupo e a previsão dos próximos espetáculos a serem montados em 1967: *Na selva das cidades* e *Galileu*. Além delas, eram consideradas as apresentações de *O Homem e o Cavalo*, *Pena que ela seja uma p...*, *Poemas e Canções* - roteiro de Fernando baseado em Brecht – e a montagem de três textos que seriam preparados pelo “departamento de dramaturgia” do grupo. Há também a notícia de que foram encomendadas peças de diferentes autores e que o Oficina apoiava a entrega de peças para análise. Nós sabemos, pelo livro de Fernando, que as peças entregues foram consideradas insatisfatórias e a busca foi deixada de lado pelo grupo.

### **3.4 - O massacre à oposição e o declínio dos teatros políticos no Brasil (1968-1974)**

#### **3.4.1 – O esfacelamento da vanguarda ou da arte?**

Os ventos de 1968 mudaram parte do mundo e a complexidade destas transformações promove uma diversidade de opiniões que se confrontam em muitos aspectos. Entre os autores que usaremos a seguir, as divisões vão



desde as influências sobre a juventude do período, até seus objetivos mais específicos. Um deles afirma que a radicalização dos estudantes, que se aliaram a membros excluídos das forças-armadas, juntando-se sob a liderança de comunistas descontentes com os rumos do PCB, era uma espécie de antropofagização da rebelião francesa.<sup>277</sup> Outro acha absurdo tal encadeamento, tanto que a foto que antecede a introdução de sua obra sobre o período é a de Che Guevara tombado e exposto.<sup>278</sup> Benedito incomoda-se com a questão e logo no início de sua obra faz questão de confrontar esse entendimento, este “crédito” que é oferecido aos estudantes franceses: “Mas a coisa não foi bem assim para nós brasileiros. Para começar, nossos protestos começaram antes, contra o acordo MEC-Usaid (...), contra o imperialismo e contra a ditadura em que vivíamos.”<sup>279</sup> O autor recorda que os protestos aqui se radicalizaram já em março, muito antes do maio francês acender Paris com molotovs e barricadas, quando da morte do estudante Edson Luís: “Aí os protestos contra a ditadura se radicalizaram e se espalharam por todo o país, acompanhando o que já acontecia no Rio, em São Paulo e algumas outras cidades.”<sup>280</sup> O ocultamento com relação às diferenças oferecidas à oposição pelo governo democrático de Charles de Gaulle e da ditadura brasileira, cada vez mais radical, gera indignação:

Então nossa luta era outra. Não vivíamos numa democracia como os estudantes franceses. Aqui tínhamos uma ditadura submissa aos interesses do capitalismo internacional, especialmente dos Estados Unidos, e queríamos o fim tanto da ditadura quanto do imperialismo.<sup>281</sup>

Ao eleger os movimentos que mais acompanhavam, cita a vitória vietnamita, a prática guevarista e a Revolução Cultural Chinesa, entre outros.

---

<sup>277</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

<sup>278</sup> BENEDITO, Mouzar. *1968, por aí...* São Paulo: Publisher Brasil, 2008, p. 8.

<sup>279</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>280</sup> Idem.

<sup>281</sup> Ibidem, p. 12.

O que não provoca divisões é a radicalização da ditadura e o crescimento da violência contra seus opositores. Em pouco tempo, a instrução para a captura de esquerdistas armados seria entrar atirando, evitando que presos políticos fossem trocados por autoridades sequestradas. Neste momento, o uso da tortura era abundante no caso dos presos políticos, sendo, segundo Gaspari, uma ferramenta na mão de um estado que visava a objetivos específicos, não um instrumento da lei. Em nome da defesa da sociedade contra os terroristas procurados, a tortura “(...) torna-se o último elo de uma corrente repressiva radicalizada em todos os níveis, violentando a própria base da sociedade”<sup>282</sup>, fruto de uma “policização das operações militares”<sup>283</sup>, que ofereciam apoio, oficiais ou extraoficiais, ao porão. Os casos de tortura denunciados passaram de mil em 1969 e de mil e duzentos em 1970. O massacre dos porões exigia vista grossa do judiciário e comprometimento direto da oficialidade: “A inimizabilidade dos militares envolvidos na repressão política passava a exigir mais que silêncio ou tolerância. Tratava-se de encobrir homicídios por meio de versões insustentáveis, pondo em funcionamento uma nova engrenagem.”<sup>284</sup> A informação passou a ser entendida como peça chave e foi criado o Centro de Informações do Exército. O apoio de grandes empresários foi também importante para que os militares juntassem forças-tarefas e cumprissem missões extraoficiais, devidamente equipados e protegidos.

Ao AI-5, que acaba com quaisquer liberdades e garantias individuais, somou-se a ação de uma censura cada vez mais centralizada e impeditora de reflexões sobre nossa realidade, como afirma Ridenti:

Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> Op. Cit. (2014, p. 29).

<sup>283</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>284</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>285</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 40.

Entre a intelectualidade, o peso maior de mortes e prisões seria sobre os estudantes. Para Benedito, os soldados eram instruídos a se preparar para o pior, mas deveriam combater o inimigo, não temê-lo:

O Brasil estava entrando numa guerra. Os soldados não sabiam contra quem nem por quê. Naquela madrugada, saíram dos quartéis nos veículos militares prontos para morrer, e achando que muitos morreriam mesmo, porque o “inimigo” era forte. Éramos nós, estudantes.<sup>286</sup>

Então estudante de Geografia da USP, Benedito acredita que uma vitória da ditadura foi conseguir cercar o Crusp e prender seus alunos, pouco tempo depois de o AI-5 entrar em vigor:

Quatro dias depois da edição do AI-5, na madrugada de 17 de dezembro, numa operação conjunta de várias polícias e do Exército, deram um golpe mortal num dos principais focos de resistência à ditadura, o Conjunto Residencial da USP (Crusp). Cerca de 1.200 estudantes foram presos.<sup>287</sup>

Na época, poucas agremiações de representação discente funcionavam por lá, segundo ele. Na Geografia, decidiram que seriam teimosos e fingiriam não se importar com a destruição constante do espaço e com as ameaças sofridas:

Praticamente nenhuma entidade estudantil funcionava mais em 1969, tempos brabos. Os “centrinhos”, órgãos representativos (e políticos) de alunos de cursos da Faculdade de Filosofia, estavam todos abandonados. Quer dizer, todos não. Na Geografia, nós resolvemos ser chatos (e um pouco doidos): manteríamos o Centrinho funcionando de qualquer jeito. A polícia fechava, quebrava tudo, a gente arrumava uma vitrolinha, umas mesas, tabuleiros de xadrez e uma mesa de pingue-pongue e reabria. Fechavam de novo, reabríamos de novo.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Op. Cit. (2008, p. 24).

<sup>287</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>288</sup> Ibidem, p. 109.

Gaspari recorda que “a matança atingiu sobretudo jovens que estavam em faculdade entre 1966 e 1973. Foram oito anos malditos.”<sup>289</sup> Ele defende que a luta urbana estava derrotada em 1972, enquanto Benedito acredita que o destroçamento da esquerda radical já estava praticamente completo um ano antes.

As artes politizadas e a segunda geração de modernos se dividiram com o surgimento do Tropicalismo. Seus defensores costumam nomear como uma de suas forças principais a capacidade dos artistas envolvidos em compor suas obras baseados nas enormes contradições existentes dentro do país. Mas, para Chauí, as principais contradições eram ignoradas, postas de lado. A perspectiva classista, que dominava os trabalhos dos artistas mais apoiados pela esquerda, era agora esquecida, tomada como caretice, algo a ser relegado ao segundo plano. Os tropicalistas passaram a ver o Brasil:

(...) como “país dos contrastes” – não, evidentemente, entre pobres e ricos, mas entre nossas paisagens e nossos tipos humanos, como o “resignado caboclo”, o “sertanejo, antes de tudo um forte”, e o “laborioso sulino”. Contrastes que são a promessa de um futuro de grandezas sem par.<sup>290</sup>

Ocorreu uma espécie de naturalização da absurda situação política e social, como se esta situação fosse uma característica inata e algo a ser valorizado, pois “ser absurdo tornou-se signo de nossa suprema originalidade.”<sup>291</sup> Ainda para a autora, as justificativas dos tropicalistas são facilmente desmontáveis: “Vivemos em sociedades que se recusam a refletir sobre suas divisões originárias e que dissimulam as divisões produzindo identidades e identificações imaginárias.”<sup>292</sup>

O tropicalismo abriu as portas da arte engajada para a indústria cultural. Despolitizou as obras e desestruturou os discursos até então cuidadosamente preparados através de profundas pesquisas sociais e políticas. Ofereceu-se

---

<sup>289</sup> Op. Cit. (2014. p. 394).

<sup>290</sup> Op. Cit. (2014, p. 84).

<sup>291</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>292</sup> Ibidem, p. 101.

rapidamente ao sistema que antes criticara e aproveitou o status que a indústria cultural pode lhe oferecer. A esculhambação terminou como produto empacotado e embalado, deixando a arte esquerdista ausente de qualquer sentido mais profundo, de qualquer reflexão mais poderosa, como afirma Ridenti:

Ao encerrar o ciclo participante, o tropicalismo já indicava os desdobramentos do império da indústria cultural na sociedade brasileira, que transformaria a promessa de socialização em massificação da cultura, até mesmo incorporando desfiguradamente aspectos dos movimentos culturais contestadores dos anos 60.<sup>293</sup>

Os militantes da esquerda que desistiam da luta contra os militares, segundo Gaspari, ou visavam ao exílio ou caminhavam para o desbunde, o que significava “(...) a passagem da militância esquerdista para o mundo de sonhos da marginália cultural, que se confundia com um salto em direção a uma condenada opção pela individualidade.”<sup>294</sup>

Em sua célebre obra sobre o século XX, Eric Hobsbawm construiu um texto sobre arte para cada uma de suas três divisões do século. Suas conclusões são próximas das feitas pelos brasileiros aqui citados e iremos retomá-las de forma conjunta. O autor afirma que todas as vanguardas intelectuais reformularam e enriqueceram suas propostas com leituras do passado, visando a enquadrá-lo numa roupagem aceitável para seus contemporâneos. Havia um predomínio político nas artes “sérias” até o fim do período de guerras e, durante o período de antifascismo, “(...) foi a esquerda, muitas vezes a esquerda revolucionária, que, basicamente, atraiu a vanguarda.”<sup>295</sup>

Para ele, o cinema populista francês de 1930 foi o que melhor uniu a expectativa dos intelectuais ao gosto popular, ou seja, um cinema estético que não se esquecia de assegurar ao público maior uma trama que envolvesse

---

<sup>293</sup> Op. Cit. (2000, p. 13).

<sup>294</sup> Op. Cit. (2014, p. 344).

<sup>295</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 186.

amor, crime etc... A liberdade total procurada por alguns intelectuais culminou na ausência de grande público para os conjuntos vanguardistas, pois “onde a vanguarda (política e artística) fez somente o que quis inteiramente, como movimento documentário ou na arte agitprop [agitação e propaganda], seu trabalho raramente atingiu mais que pequenas minorias.”<sup>296</sup>

Analisando os projetos da vanguarda já no pós-guerra, sobretudo nos anos 1960, entende-se que a cultura jovem tinha um falso aspecto de liberdade, mas que, em verdade, estes jovens continuavam manipulados – talvez agora ainda mais – pelo que o poder do capital decidia:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha de “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e a moda impusessem tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas.<sup>297</sup>

Curiosamente, Fernando Peixoto, na já citada palestra para a FUNDACEN, ao refletir sobre o fim dos movimentos artísticos e a existência somente de pequenos eventos isolados, identifica o poder alienante da mesma expressão usada por Hobsbawm:

Há uma frase, de gíria da época, que para mim não é uma frase de gíria, mas uma definição filosófica das mais sérias: “Estou na minha”. A época do “estou na minha”. Isso queria dizer que estou na minha mesmo. Isto é, azar o seu, “eu estou na minha”, na minha sobrevivência, na minha carreira. Se eu tiver que passar por cima de você, passo. Ou, na melhor das hipóteses, para não ser tão maquiavélico, “fica na tua, que eu fio na minha”, entende? Nós não nos ajudamos, nem nos digladiamos fraternalmente para conduzir um processo adiante. É “cada um por si e Deus por todos”, para usar um “estou na minha” mais antigo. E essa é uma realidade incrível.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>297</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>298</sup> Op. Cit. (1988, p. 42)

Hobsbawm enxerga nas manifestações destes grupos a superioridade dos desejos privados, “a essência era de subjetivismo”<sup>299</sup>, mesmo quando o formato parecia o de algo maior. As preocupações políticas transformavam-se em importantes a partir do momento em que afetassem aqueles envolvidos, mesmo que não representassem nenhum significado ou alteração para a sociedade: “Significava mais que simplesmente o fato de o compromisso político ter motivação e satisfações pessoais, e que o critério do êxito político era o quanto ele afetava as pessoas.”<sup>300</sup> Afinal de contas, os resultados de suas ações não eram o objetivo maior, já que, “para eles, o importante era sem dúvida não o que os revolucionários esperavam conseguir com suas ações, mas o que faziam e como se sentiam fazendo-o. Não se podia claramente separar fazer amor e fazer revolução.”<sup>301</sup> As principais armas destes jovens eram o sexo e as drogas. Somente eles poderiam ser usados para a contestação do estado: “Assumia-se tacitamente agora que o mundo consistia de vários bilhões de seres humanos definidos pela busca de desejo individual.”<sup>302</sup>

Com o desejo individual acima de tudo, a contestação do sistema tornava-se difícil, quando não favorecia o capitalismo através de uma junção entre suas demandas e o que esperavam estes jovens:

Mais significativo ainda é que essa rejeição não se dava em nome de outro padrão de ordenação da sociedade, embora o novo libertarismo recebesse uma justificação daqueles que sentiam que ele precisava de tais rótulos, mas em nome da ilimitada autonomia do desejo humano. Supunha um mundo de individualismo voltado para si mesmo levado aos limites. Paradoxalmente, os que se rebelavam contra as convenções e restrições partilhavam as crenças sobre as quais se erguia a sociedade de consumo de massa, ou pelo menos as motivações psicológicas que os que vendiam bens de consumo e serviços achavam mais eficazes para promover sua venda.<sup>303</sup>

---

<sup>299</sup> Op. Cit. (2014, p. 326).

<sup>300</sup> Idem.

<sup>301</sup> Idem.

<sup>302</sup> Ibidem, p. 327.

<sup>303</sup> Idem.

O discurso, favorável à solidariedade e à libertação, na prática, representava o oposto:

Contudo, justamente esses laços e solidariedades de grupo não econômicos eram agora minados (...). O velho vocabulário moral de direitos e deveres, pecado e virtude, sacrifício, consciência, prêmios e castigos não mais podia ser traduzido na nova linguagem de satisfação dos desejos.<sup>304</sup>

A vitória da cultura jovem consolidou a vitória do capitalismo:

Em outras palavras, o capitalismo venceu porque não era apenas capitalista. Maximização e acumulação de lucros eram condições necessárias para seu sucesso, mas não suficientes. Foi a revolução cultural do último terço do século que começou a erodir as herdadas vantagens históricas do capitalismo e a demonstrar as dificuldades de operar sem elas.<sup>305</sup>

O modernismo se esfacelava, enquanto os limites e barreiras do que era considerada arte praticamente desapareciam, assim como a validade de seu julgamento:

(...) as fronteiras entre o que é e o que não é classificável como “arte”, “criação” ou artifício se tornaram cada vez mais difusas, ou mesmo desapareceram completamente, ou porque uma escola influente de críticos literários no *fin-de-siècle* julgou impossível, irrelevante e não democrático decidir se *Macbeth*, de Shakespeare, é melhor ou pior que *Batman* (...).<sup>306</sup>

As obras de arte autênticas, especialmente no teatro, entrariam em rápido declínio, tornando-se confusas e fruto de um narcisismo incompreensível para qualquer um de fora das trupes. A originalidade pretendida torna-se falsa:

---

<sup>304</sup> Ibidem, p. 331,332.

<sup>305</sup> Ibidem, p. 336.

<sup>306</sup> Ibidem, p. 483.



Essa teoria era saudada havia muito pelos produtores teatrais de vanguarda (...), para os quais Shakespeare ou Verdi eram basicamente matéria-prima para suas interpretações ousadas e de preferência provocativas. Por mais triunfantes que estas fossem algumas vezes, na verdade, sublinhavam o crescente esoterismo das artes cerebralistas, pois eram em si comentários e críticas de interpretações anteriores, e não inteiramente compreensíveis, a não ser para seus iniciados.<sup>307</sup>

A diluição do modernismo acabou por promover sua integração ao sistema através de modismos que descreditavam na possibilidade de qualquer julgamento na arte: “Não era tanto um ‘movimento’, quanto uma negação de qualquer critério preestabelecido de julgamento e valor nas artes, ou na verdade da possibilidade de tais julgamentos.”<sup>308</sup>

Este tipo de posicionamento se desenvolveu no teatro brasileiro do início dos anos 1970, sobretudo com o Oficina e seu líder destes projetos – quando todos os outros grandes artistas já haviam partido, descrentes dos rumos do grupo -, José Celso, que hoje acredita que “A arte é livre demais para ser julgada por pobres moralistas mortais.” Somente os deuses podem fazê-lo.

A conclusão de Hobsbawm é a de que a ilusão de revolução da percepção por parte destes artistas os impediu de entender que não conseguiram nem chegar perto de realizar qualquer façanha perante o sistema: “Comparadas com a verdadeira revolução na percepção e representação conseguidas através da tecnologia pelos fazedores de dinheiro, as inovações formais de boêmios de estúdio sempre tinham sido brincadeira de criança.”<sup>309</sup>

Entre as análises mais conhecidas sobre esta cultura jovem, está a obra *A contracultura*, de Theodore Roszak. Para este autor, o confronto geracional travado entre jovens e adultos era pouco valorizado pelas ciências sociais, erro que significava mais neste momento dos 1960, em que esta cultura jovem representava “nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo

---

<sup>307</sup> Ibidem, p. 493.

<sup>308</sup> Ibidem, p. 498.

<sup>309</sup> Ibidem, p. 499.

radical e de inovação cultural”<sup>310</sup>, já que estavam dispostos a correr riscos e provocar estímulos.

Enquanto o autor entende a juventude radical europeia apresentando-a como resultado de forças que herdaram um esquerdismo “institucionalizado”, que se viam como “paladinos do ‘povo’”, que faziam alianças com partidos e sindicatos para perceber que teriam o apoio trocado por um pequeno aumento salarial, o que não possibilitava a demolição da ordem social e da tecnocracia<sup>311</sup>, os jovens norte-americanos, até pela pequena força dos partidos de esquerda, são apresentados como filhos de classe média, cuja prosperidade em nível de consumo lhes permitiu uma vida livre de obrigações e fardos pesados. Estes jovens mimados teriam se apaixonado pela liberdade e não desejavam ingressar na competitividade do mercado, rechaçando a racionalização e o planejamento imenso, onde a vida parecia regida de forma mecânica e onde tudo poderia ser manipulado por padrões puramente técnicos, com a ação desenvolvida por técnicos autorizados.

Não considerando nenhum exagero considerar este fenômeno jovem como contracultura, o autor a define: “Uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante.”<sup>312</sup> Suas ideias de comunidade e democracia “revertem a um estilo de relações humanas que caracteriza a aldeia e a tribo, insistindo em que a verdadeira política só pode ter lugar nas confrontações profundamente pessoais permitidas por essas formas sociais hoje obsoletas.”<sup>313</sup>

Os jovens norte-americanos, desafiando seus pais e questionando a excessiva racionalização científica, decidiram se marginalizar e não alimentar a tecnocracia, porém não conseguiram repelir e evitar armadilhas de atrações comerciais:

---

<sup>310</sup> ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972, p.15.

<sup>311</sup> A definição de tecnocracia usada refere-se ao ápice da sociedade industrial e da ampliação da integração racional, sendo um “regime dos especialistas – ou daqueles que podem empregar especialistas.” Ibidem, p. 20.

<sup>312</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>313</sup> Ibidem, p. 65.

Uma crítica justa a ser dirigida aos jovens é que eles enfrentaram muito mal a publicidade deturpada com que os meios de comunicação sobrecarregaram suas experiências embrionárias. Com demasiada frequência, caem no logro de reagir defensivamente ou com narcisismo à sua própria imagem refletida pelo espelho deformante dos meios de comunicação (...). A imprensa decidiu que a rebelião “vende” bem.<sup>314</sup>

Foi uma arma das mais eficazes contra esses jovens, pois se a repressão violenta desencadeava novas ondas de protestos e o acirramento das tensões, a venda desta cultura jovem absorveu sua criatividade para um fim que garantia lucros aos tecnocratas e que satisfaziam parte pequena, talvez o desejo de “alegrias irrestritas”, dos anseios destes grupos contestadores. A este processo o autor dá o nome de “vulgarização comercial” de uma postura inovadora. Essa vulgarização implodiria a força de sua contestação, tornando-a “espetáculo divertido para a sociedade opulenta.”<sup>315</sup>

Outros temas debatidos por Roszak estão em algumas das preocupações apresentadas por Hobsbawm. O primeiro é sobre o entendimento de política, tendo sua fronteira se encerrando na ação individual, o que é um ponto positivo para Roszak e negativo para Hobsbawm. Outro ponto de discordância entre os autores é a abolição da necessidade de sacrifício para a construção da revolução. Roszak remete-nos a um lema do maio francês para refletir sobre este tema: “Uma revolução que espera que você se sacrifique por ela é uma das revoluções de papai.”<sup>316</sup> Porém, um forte ataque é desferido contra os jornais psicodélicos e contra parte da imprensa alternativa, por não terem “muita consciência da diferença entre marginalização e envolvimento na luta política. Para eles, tudo se resume em rebeldia – e as distinções têm importância secundária.”<sup>317</sup>

Ao argumentar contra as acusações de niilismo e dos eternos parasitas de campus, não deixa de questionar aspectos centrais para o movimento,

---

<sup>314</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>315</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>316</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>317</sup> Ibidem, p. 75.

como o modo grosseiro de articular e expor as ideias e um falso erotismo libertário que mais distanciava os indivíduos do que os sensibilizava:

Elementos de grotesco pornográfico e de arrepiante sadomasoquismo surgem repetidamente na arte e no teatro de nossa cultura e juventude e aparecem constantemente na imprensa underground. Muitos jornais underground parecem adotar o princípio de que falar francamente sobre qualquer coisa signifique falar da maneira mais grosseira e selvagem possível. O erotismo supostamente libertário desse estilo revela uma incompreensão total do dato que a pornografia profissional não desafia a lascívia essencial da sexualidade da classe média; viceja nela e tem o maior interesse em manter a ideia de que o sexo seja coisa suja. O que a Lei Seca era para o contrabandista de bebidas, o ethos puritano é para o pornógrafo: ambos são os empresários de uma pudicícia opressiva. Até nos casos em que essa crueza visa a satirizar ou responder em espécie às corrupções da cultura dominante, chega sempre um momento em que a imitação sardônica destrói as sensibilidades e produz simples empedernimento.<sup>318</sup>

A abordagem sobre o uso de drogas psicodélicas faz com que Roszak oscile entre a excitação, que o faz considerar o uso como um dos fatores centrais de rejeição radical dessa juventude, e o temor por parte do desperdício de seu potencial revolucionário. Logo no início de um capítulo específico sobre o assunto, o autor demonstra esta preocupação, que percorrerá boa parte da sequência do texto: “(...) é essa busca frenética da panaceia farmacológica que tende a desviar muitos jovens de tudo quanto sua rebelião tem de mais valioso e que ameaça destruir suas sensibilidades mais promissoras.”<sup>319</sup>

Os relatos de ex-integrantes sobre o novo grupo do Oficina, constantemente remodelado durante o início dos anos 1970 mostram uma preocupação muito semelhante à do autor, de perceber o abuso por parte de jovens com pouca idade, o que pode ter colaborado de forma decisiva para os problemas psicológicos enfrentados por alguns deles:

Talvez a experiência com drogas frutifique quando plantada no solo de uma mente madura e cultivada. Entretanto, de repente, a

---

<sup>318</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>319</sup> Ibidem, p. 161.

experiência passou para as mãos de uma geração de jovens pateticamente acultural e que frequentemente traz para a experiência nada além de um anseio vazio. Em sua rebelião adolescente, esses jovens lançaram fora a cultura corrompida de seus pais e o próprio corpo da herança ocidental – na melhor das hipóteses, em favor de tradições exóticas que só compreendem marginalmente, na pior, em favor de um caos introspectivo no qual os dezessete ou dezoito anos de suas vidas informes flutuam como átomos no vazio.<sup>320</sup>

As drogas, entendidas como elemento central das preocupações, como meta do dia, afundavam ainda mais a capacidade de leitura da realidade feita pelo Oficina. Nestes casos, para Roszak, a expansão da consciência aprisionada torna-se contração:

Ao nível da adolescência rebelde, a perspectiva oferecida pela experiência psicodélica – a de expansão da consciência – está fadada a abortar. Aplicadas em personalidades amorfas e alienadas, as drogas psicodélicas têm precisamente o efeito inverso: diminuem a consciência, através da fixação. A totalidade da vida passa a centralizar-se despoticamente num único ato, num único modo de consciência.<sup>321</sup>

O resultado foi um “empobrecimento cultural”, uma decadência evitada apenas por uma minoria:

Dispomos de uma palavra para descrever esse mergulho obsedante numa pequena ideia e em todas as suas ramificações mais banais, esses esforços fúteis para transformar a parte marginal de uma cultura em sua essência. A palavra é “decadente”. E esta, lamentavelmente, é a direção que hoje toma uma parcela substancial da cultura jovem.<sup>322</sup>

As relações criminosas envolvidas com o tráfico são consideradas críticas, pois as comunidades hippies “(...) tornaram-se, entretanto, um mercado cada vez mais dominado por interesses comerciais insensíveis, tão

---

<sup>320</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>321</sup> Ibidem, p. 165.

<sup>322</sup> Ibidem, p. 168.

preocupados em intensificar a consciência quanto Al Capone em organizar festivais dionisíacos.”<sup>323</sup>

Os gurus do LSD, como o professor Timothy Leary, não serviriam senão para criar ilusões de que “(...) consumir LSD, e participar de grupos underground é o quanto basta para transformar a sociedade e mudar o curso da história”<sup>324</sup>, confirmando a permanência de uso de narcóticos, ao longo da história, para efeito de “abrandar e estabilizar”.<sup>325</sup>

Com todas as ponderações feitas, a conclusão é “(...) de se crer que sejam remotas as possibilidades de que a sociedade psicodélica (...) se transforme numa renascença cultural.”<sup>326</sup>

O Oficina, radicalizado, poderia caminhar para um confronto com a realidade ou podia trilhar um caminho messiânico, religioso e obscuro. Escolheu a segunda opção.

### **3.4.2 – Queimam-se as cortinas, destroem-se os camarins: o fim do grupo Oficina por uma proposta vazia**

O Oficina terminou o ano de 1967 com prestígio. No começo do ano seguinte, Fernando dirigiu o *Show Oficina*, musical apresentado no Teatro Toneleros, Rio de Janeiro, que contou com nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Renato Borghi. Este último começara a frequentar as festas da alta classe carioca, desfilando um terno branco. Anos mais tarde, ele mesmo faria uma crítica dura à sua postura.

Convidado para apresentações na Europa, primeiro em Florença, depois em Nancy e, por prêmio pelo destaque nesta – oferecido pelos críticos franceses -, em Paris, quando os estudantes estouraram a rebelião, teve altos e baixos. Podia ainda seguir um longo caminho por países como Alemanha,

---

<sup>323</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>324</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>325</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>326</sup> Ibidem, p. 179.

Inglaterra e União Soviética, mas sem nenhuma ajuda oficial, o grupo não podia mais comprometer fatias de seu orçamento com a sequência da viagem.

Zé Celso participou de seu projeto mais comercial, uma direção fora do Oficina para a peça *Roda-viva*, de Chico Buarque. O texto é até hoje considerado como bobo, tanto que o próprio autor impede qualquer montagem ou publicação dele, negando diversos pedidos de editoras e grupos teatrais. O diretor começou a radicalizar suas experiências, tornando seu teatro mais sensorial e iniciando o caminho místico que seguiria sem fim até o momento atual.

Os famosos ataques do Comando de Caça aos Comunistas-CCC e as bombas que explodiram nos teatros foram também marcos no período.

Ao voltar do Rio, Zé trouxe consigo membros do coro de *Roda-viva*, atores, e também um conjunto de jovens que não tinham contato com teatro. Este é, certamente, o início do fim do conjunto Oficina. Aquele grupo que amava teatro, que lia peças, que estudava métodos de interpretação psicológicos e de distanciamento, que refinava a erudição com leituras sobre Filosofia, História e Política, que já tinha ampla experiência em diferentes tipos de papéis, foi atravessado por uma turma contracultural. Vimos as considerações de Ortiz, e os abusos apontados cabem perfeitamente para o Oficina: desarticulação do discurso, negação do político e abuso das drogas, entre outros. Um dos “pilares mestres” daquele grupo antigo percebeu a impossibilidade de que o caminho futuro fosse frutífero. Na verdade, dois: Etty Frazer e Chico Martins. Quando Etty anunciou que queria um afastamento, Renato caiu em prantos. Ele implorou e implorou, sabendo que ela não voltaria, como não voltou nunca mais. Assim, enquanto o Oficina recebia novos integrantes, perdia dois membros tradicionais, que pesavam na escolha por um teatro artesanalmente bem construído, preocupado com sua missão social e política. Etty faria falta a qualquer grupo. Ela era, por seu caráter, carisma, talento e seriedade, insubstituível para qualquer grupo. Para o Oficina, ela era uma espécie de mãe “dos meninos”, como ela costuma falar até agora. Ítala também contava com Etty para solucionar questões bem pessoais. Etty foi uma das que lideraram as vendas e trabalharam demais na construção dos dois

teatros – o de 1961 e o de 1967 -, atriz, produtora e administradora incansável. Alegou cansaço para poder sair, mas era uma desculpa por saber que o trabalho seria, a partir dali, muito pouco harmônico.

Antes da volta de Zé, Fernando mais uma vez tomou a frente num projeto e dirigiu a peça *Poder Negro*, de Le Roy Jones, tendo como protagonistas Ítala Nandi e Antonio Pitanga. Fernando cita uma tensão enorme, com o telefone tocando durante os ensaios com ameaças de bombas e invasões. Ele lembra que fez muitos ensaios com um revólver no bolso.

A peça destacava a relação de opressão vivida pelos negros norte-americanos. Fernando usaria essa relação para considerar a exploração dos países imperialistas sobre seus “aliados”. Como influência para a construção, textos de Carmichael, Malcon X e Luther King. De outro lado, Walter Benjamin também tinha trechos integrados.

A personagem de Ítala era uma assassina fria que cometia assassinatos no metrô. Ela se aproximava sensualmente de algum negro e iniciava uma contestação de seus valores étnicos. A contestação se tornava cada vez mais violenta e quando o negro decidia por se entregar, por negar seus valores, ele era assassinado. Não foi uma peça fácil para Ítala, mas também não foi a que a levou mais para o meio do inferno.

Fernando e Renato começaram a fazer pressão por uma montagem racional, que se voltasse para a repressão ao intelectual. Com o texto indicado por Renato, *Galileu Galilei*, de Brecht, começaria a ser preparada e estrearia no dia 13/12/1968, quando tanto as peças *O Rei da Vela* quanto *Roda-viva* já estavam proibidas em todo o território nacional, com Cláudio Corrêa e Castro no papel de Galileu.

A famosa peça de Brecht serviria, para Fernando, para reconduzir o grupo aos trilhos da racionalidade, da valorização da palavra, mas Zé iniciara seu caminho que culminaria em “(...) abraçar cegamente o irracionalismo como postura intelectual e política, ética e estética.”<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Op. Cit. (1982, p. 81).



Etty mostrou-se sábia. Dentro do grupo, uma guerra de gerações se iniciava, com sorrisinhos irônicos, indisfarçados, dos dois lados. Os atores e atrizes experimentados e capazes eram chamados de “representativos”, enquanto os jovens membros que pouco sabiam (em sua maioria) de teatro, foram apelidados de “regimália” ou “marginália”. A tensão da disputa crescia a cada momento, principalmente quando Zé começou a oferecer forças para o grupo novo, distanciando-se – sem possibilidade de volta – de seus antigos companheiros, responsáveis pelas melhores encenações do grupo.

A famosa cena do carnaval implodiria a harmonia e o apoio entre os membros antigos e Zé. Fernando revela que esta cena representava a ciência chegando ao povo, mas no espetáculo a ciência foi substituída e acabou por se transformar num ritual “mágico militarista, desenvolvido pelo ‘Coro’.”<sup>328</sup> Renato e os outros atores, que faziam os personagens complexos, irritavam-se cada vez mais com Zé e com a cena, que crescia e crescia, passando de pouco mais de dez minutos para quase uma hora inteira. A reclamação de Borghi: como retomar uma peça séria e racionalista depois de quase uma hora de trocas de lugar entre a plateia (algumas vezes forçadas a entrar no clima), de nus gratuitos, de festa e correntes no palco? Para o ator, as pessoas sequer se lembravam do que estava acontecendo antes daquela cena.

Casado com Zé desde ao menos 1961, Renato Borghi afirma que aí também se passou algo. Eles ainda permaneceriam juntos até o início dos 1970, mas a parceria se abalaria rapidamente.

O Oficina deste momento costuma ser entendido como um teatro anárquico, o que nos parece um enorme absurdo. Dois de seus maiores integrantes, Fernando e Renato, indicam que a relação com a plateia desenvolvida, a partir de então, deve receber severas críticas e é sintoma de uma presença política oposta à comumente indicada. Ambos entendiam que traços fascistoides integraram o grupo junto dos novos integrantes. Para Fernando, existia “uma manifestação típica de fascismo adolescente (...).”<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> Idem.

<sup>329</sup> Ibidem, p. 82.

Borghi lembra de seu avô inventor e anarquista e sabe que o que fazia naquele momento seria certamente condenado pelo parente:

Esse tipo de espetáculo happening, para mim, era fascista, difícil, violentador, e eu me sentia um peixinho fora d'água. Eu me sentia um nazista querendo obrigar o público a participar, e declarando a morte de quem ousasse não colaborar. Aprendi com o anarquismo do meu avô a abominar tudo que fosse imperativo, e comecei a me sentir mal e a me distanciar do grupo e de suas novas ideias.<sup>330</sup>

Devemos confessar ao leitor que fomos enganados por esta historiografia – principalmente a mais recente – sobre o Oficina, pois a escolha pelo estudo deste teatro aconteceu sobretudo por este dito libertarismo das propostas do fim dos 1960. O teatro que Zé Celso faz até hoje no Oficina é herdeiro de suas propostas dos anos 1970. Ele é considerado um de nossos homens de teatro mais libertários. Recentemente, em entrevista ao *Programa CQC*, da TV Bandeirantes, exibido em 22/09/2014, foi feita a pergunta se ele se incomodava quando alguém dizia que seu teatro era pornográfico. Ele responde: “Jamais, a pornografia é a escritura das putas.” É possível que um anarquista defenda e ache bonito um trabalho exploratório? Pior: é possível conceber algum anarquista que defenda um trabalho tão degradante, submisso, perigoso e violento para as mulheres como a prostituição? É possível ser um anarquista e defender uma ação que não seja moralmente sadia na relação com o outro? Ou que seja extremamente irracionalista e místico? Ou que seja autoritário e indiferente ou mesmo oposto à solidariedade?

Mas voltemos ao ano de 1968, quando dois grupos estrangeiros se juntaram ao Oficina, acelerando a destruição do antigo elenco. O primeiro fora convidado por Renato Borghi, em companhia de Zé, quando da viagem pela França. Ambos queriam conhecer os integrantes do *Living Theatre*, a companhia norte-americana famosa em boa parte do mundo por apresentações como *Paradise Now*, e souberam que seus líderes estavam

---

<sup>330</sup> BORGHI, Renato *apud* KHOURY, Simon. *Bastidores: entrevista com Renato Borghi*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000, p. 551.

hospedados na casa de um ator. Usaram a justificativa de convidá-los para ir ao Brasil, para poder entrar no local, onde tiveram experiências com drogas, pois estas, segundo Renato, não existiam no Oficina durante *O rei da vela*. Uma parte do *Living* veio, num estado também de crise e divisão. O outro grupo, os argentinos *Los Lobos*, tinha um teatro mais baseado em exercícios de treinos físicos, como ginástica. No caso deles, diz Renato enquanto ri, a “cagada do convite foi do Fernando. Dessa vez foi ele.”<sup>331</sup>

Os grupos não se entenderam nada bem. Ítala cedeu seu apartamento para Los Lobos e depois o encontrou detonado. Zé e Renato cederam o seu para o *Living*, os três foram para pensões. Renato havia trocado seu carpete de madeira e foi descobrir que a pequena filha do casal Julian Beck e Judith Malina manchava todo seu novo madeiramento, pois ela não podia – de forma alguma – se reprimir e nem ser reprimida. Então urinava e defecava onde e quando desejava.

Ítala não queria nem um nem outro e logo rompeu com o *Living* também, deixando uma placa amistosa: “*Yankees, go home!*”. Renato também rompeu rapidamente, pois enquanto eles encenavam *Galileu*, o *Living* passava fora de cena, rindo e apontando para aquele teatro considerado por eles ridículo e morto. Ítala cita ainda uma desconfortável subserviência de Zé, mas que também não duraria. Renato e Ítala são diretos em dizer que o *Living* ajudou na destruição do Oficina, pois eram já três grupos: os membros antigos, os novos que seguiram Zé e os novos que queriam uma integração total com o *Living* e que atacavam os outros dois. Uma tremenda bagunça. Uns queriam fazer corrente, outros tirar as roupas, outros ensaiar personagens complexos. Aquilo não podia durar e não durou.

Ainda deste período, o que demonstrava a falta de conhecimento político e de limites dos novos integrantes, foi o assalto ao bar que ficava no subsolo do teatro, alegando que aquele pequeno comerciante que atendia ao público era um capitalista inimigo a ser desbaratado. Fernando e Ítala lamentam o

---

<sup>331</sup> Entrevista para a pesquisa. 09/04/2015.

ocorrido em suas obras, e ela aponta a convivência de Zé: “(...) estimulando e achando engraçadíssimo (...).”<sup>332</sup>

Porém, com a crise, cresceu a importância de um texto do jovem Brecht, que o grupo namorava há algum tempo. Com os grupos estrangeiros já em seus devidos caminhos, o confronto levou o grupo a uma vívida leitura e apresentação da peça *Na selva das cidades*. Segundo os integrantes, sem dúvida alguma a peça mais violenta e difícil já encenada. A temporada teve um mês e meio – porém foram seis meses de exercícios intensos - e ainda assim foi pesada, sofrivelmente prazerosa para seus membros, como afirma Ítala:

A encenação de *Na selva das cidades*, além de exaustiva, provocava de fato efeitos colaterais. Eu, que nunca tivera 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 (Bastos) começou a ter coceiras pelo corpo, Renato foi parar no analista e Fernando, acabado o espetáculo, sumiu. Zé Celso estava bem.<sup>333</sup>

Mas Ítala se lembra que não era só seu grupo que sofria, muitos membros do coro de fato enlouqueceram. Um morreu internado. Outros vivem, mas com uma visão de mundo um tanto quanto distorcida:

Fazer a doce Maria Garga levou-me a sofrer verdadeira tortura física nas mãos de atores como Samuka, um jovem ator que Zé Celso enlouquecia com a pesquisa reichiana de desencouraçamento. Esse maravilhoso moço de dezoito anos realmente enlouqueceu, uns poucos anos depois, sem retorno. Assim como Enricão, Luiz Fernando e uma série de outros que tiveram a infelicidade de cair nessa armadilha zécelciana.<sup>334</sup>

A atriz cita esta passagem pois, durante um dos espetáculos, foi literalmente arremessada para fora do palco. Dois atores levantaram-na em suas cabeças, giraram-na e jogaram-na no meio da plateia. Ítala levantou com

---

<sup>332</sup> NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Faculdade da Cidade, 1998, p. 203.

<sup>333</sup> Ibidem, p. 227.

<sup>334</sup> Ibidem, p. 216.

a ajuda do público, com um arranhão que sangrava e lhe cobria todas as costas. Ela protestou e Zé achou frescura, mas ela teve o apoio de Renato e Fernando na solicitação de expulsão de um dos atores.

O Minhocão era construído bem em frente ao Oficina. A cidade estava em obras e Lina Bo Bardi trouxe este lixo para dentro do teatro. Ela montou um ringue de box, onde os protagonistas se digladiavam e cavavam o solo, de onde retiravam objetos cenográficos da história do grupo, que eram destruídos todas as noites.

Mesmo violenta, a peça impediu uma desintegração iminente, mas depois dela, não haveria mais como evitar. A temporada se encerrou com um sucesso estrondoso, mas ninguém queria continuar. Fernando diz que cada um foi para o seu canto, todos meio brigados.

O reencontro se deu três meses depois, já no ano de 1970. Foi afetuoso, mas mostrou como era quase impossível continuar juntos. O grupo decidiu fazer um filme chamado *Prata Palomares*. Enquanto isso, Fernando ocupou o teatro com a direção de *Don Juan*, de Jean-Baptiste Molière. Trouxe amigos como, para o papel principal, Gianfrancesco Guarnieri. Uma segunda versão teve Raul Cortez como protagonista. Foi a despedida de Fernando, ele estava partindo.

No filme, a briga se intensificava. Ítala era casada com o diretor, André Farias. Zé deveria dirigir, numa direção artística, os atores e deixar o resto nas mãos de André. Nada de entendimentos. Zé é acusado de querer dominar a produção e diz ter sido ameaçado até com arma na cabeça. Os financiadores, depois de uma reunião com o grupo, com as filmagens paradas, decidem pelo afastamento total dele, que foi substituído por Fernando.

O grupo se dilacerou. Fernando pulou do barco. Ítala fez o mesmo. Renato diz que também deveria tê-lo feito, mas temeu abandonar sua criação e também conseguir emprego depois de ter continuado na fase irracionalista, decretando a morte da palavra e de todos os outros tipos de teatros. Sua relação com o Zé se encerrou em 1971 e ele passou a viver com Esthér Góis, atriz do grupo, com quem teve um filho chamado Ariel.

A partir daí, o Oficina viajou o Brasil, remontando as peças com jovens elementos despreparados, fazendo com que Borghi citasse inúmeras vergonhas por apresentações totalmente fracassadas, após um único encontro relativamente bem-sucedido na Universidade de Brasília. A interpretação era chamada de *Trabalho novo*. Para os membros novos, encenar as peças era algo indesejável. Eles a chamavam de “tralha”, uma tralha necessária para a continuação do *Trabalho novo*. Uma das histórias dessas viagens mostra como o Oficina não viajou disposto a entender nada. Foi uma viagem olhando para dentro, sem sentido e sem significado. Após passar por Recife, o grupo rumou para uma zona rural. Lá encontrou uma pequena cidade chamada Mandassaia. A cidade ficava cercada por rios, então, sem perguntar nada, sem estudos, sem nada, os integrantes começaram a juntar pedras para improvisar uma ponte para os habitantes. O rio era largo e fundo. Renato quase não podia acreditar no que via: integrantes com as mãos sangrando, levando pedras enormes, tudo para satisfazer Zé. Renato resolveu o problema com um caminhão de pedras, buscado numa pedreira. Até que, antes de o grupo ir embora, uma mulher – saída de um bar –, vendo os resultados catastróficos do projeto, os avisou com algo como: “(...) mas o que é que nós vai fazê quando chovê? Vocês fizeram uma barragem, um dique, vai inundar a cidade toda.”<sup>335</sup> Mas o grupo não se importava muito. Renato quis discutir o “trabalho”. Não foi ouvido, sua situação era cada vez pior dentro do grupo.

Voltando para São Paulo, as experiências foram compiladas na apresentação, de criação coletiva, chamada *Gracias Señor*. Em suas noites de apresentações, aconteciam improvisos de cenas improvisadas, fruto do improvisado e decadente Trabalho novo. Não restava mais nada. O Oficina há muito era improdutivo. Zé começava a seguir a ideia de “utilidade do inútil.”

Em 1972, uma tentativa de volta. *As três irmãs*, de Tchecov. Ela acabou quando na passagem de ano, Renato, ao deixar o palco após uma cena, começou a ouvir improvisos de correntes místicas. O Oficina estava sem dinheiro e, nesta noite, membros do estado foram avaliar o espetáculo para

---

<sup>335</sup> BORGHI, Renato apud SEIXAS, Élcio. *Renato Borghi*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2008, p. 213.

oferecer ou não verbas. Com a festa acontecendo e com o fim do espetáculo ensaiado, Renato e alguns atores que discordavam daquilo tudo, ainda com seus figurinos de personagens, seguiram até o público. Renato anuncia que aquilo era lamentável, sabendo evidentemente da não autorização da verba, e que não mais participava do grupo. Foi embora e ficou mais de dez anos sem dirigir a palavra a Zé, tamanha frustração e dor com o rompimento definitivo.

Renato e Esthér foram trabalhar com Fernando no teatro São Pedro, na peça *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt. Renato se diz até hoje grato por Fernando tê-los acolhido. Ele não esqueceu.

E o Oficina? Virou ponto de tráfico, defendido por Zé, considerado como uma forma de conseguir dinheiro.<sup>336</sup> *Gracias Señor* já estava proibida. A polícia de narcóticos invadiu o teatro e levou três integrantes presos. Depois, Zé e um cineasta foram sequestrados e torturados, o que os obrigou a fugir para o exílio. Era um fim triste para este tão importante grupo teatral brasileiro.

### 3.4.3- Os documentos

O Programa da peça *Galileu*, comparado com os melhores feitos até então pelo grupo, mostra já certa crise e certo desdém com aquela antiga preocupação de incitar reflexões profundas. Lembramos que, em alguns programas, como do *Rei*, por exemplo, os textos eram abundantes e de excelente qualidade. Além de pequenos resumos dos estudos do cientista, somente Fernando escreveu um texto. O ator o chamou de “Infeliz o país que tem necessidade de heróis”. Muitos dos críticos que escreveram sobre a peça destacaram ser ela a obra-prima de Brecht e outros a consideraram a melhor peça do século XX. Fernando salienta que, apesar de a peça ter sido escrita no ano de 1938, foi reescrita inúmeras vezes, principalmente após as bombas nucleares norte-americanas: “(...) Brecht repensou a responsabilidade dos cientistas. Alterou todo o final, modificando o significado inicial do texto, que

---

<sup>336</sup> Além da documentação policial, Zé assumiu o tráfico em entrevista para o programa de Sérgio Britto, chamado *Exílios e canções*, encontrado no link <http://tvbrasil.ebc.com.br/exilio-e-cancoes/episodio/ze-celso-remonta-aos-tempos-de-exilio>. O assunto é abordado aos quatro minutos e dez segundos.

heroizava Galileu: Brecht passa agora a condená-lo. Sua traição não foi heroísmo. Foi a repressão que venceu.” Brecht condenava, desta forma, todos “(...) cientistas e intelectuais que compactuavam com as forças de repressão, em vez de canalizarem suas energias e possibilidades para combatê-las.” A cena final, em que o cientista faz sua autocrítica, representaria a linha central da peça: “não há sentido numa ciência, ou numa cultura, que tenha um fim em si mesma, desligada das necessidades reais do povo: a única finalidade da ciência é aliviar a miséria humana.” Pela concepção marxista de Brecht, a cultura era entendida como “(...) uma arma para a libertação do homem.” Fernando traçou ainda um paralelo entre os métodos do cientista e do autor: “O método de conhecimento de Galileu é o método de conhecimento de Brecht. Prático, irônico, partindo da dúvida, da desconfiança, sua pesquisa é uma subversão de conceitos e ideias vigentes, que atacam os fundamentos da ideologia dominante.”

Em uma nota de divulgação, Yan destaca a publicação do livro de Fernando, indicando a obra de “um dos diretores e atores do Oficina”. Em outra nota, “‘Galileu’ e as verdades incômodas (III)”, o crítico desaprova quase todas as interpretações, criticando menos Cláudio Corrêa e Castro e Renato. Havia uma “dupla deficiência, física e interpretativa, de uma grande parte do elenco (...)”. Para o coro, críticas duras: “Nas suas intervenções de conjunto, porém, o coro apresenta, principalmente por parte dos integrantes masculinos, deficiências de dicção e de emissão vocal extremamente comprometedoras.”

Outro crítico que não gostou da apresentação foi Van Jafa. Ele publicou no dia 10/01/1969, no Caderno da Manhã, uma leitura que considera a montagem o grande desafio para o diretor do Oficina:

O diretor José Celso Martinez Corrêa, diante de Galileu Galilei estava diante de sua responsabilidade maior até agora. Galileu Galilei seria a fronteira definidora entre seus experimentos, alguns bem-sucedidos e outros malogrados do seu ontem, com uma afirmação ou não, neste seu hoje.

O resultado, para ele, era claro:



Evidentemente era responsabilidade em demasia para a imaturidade do jovem *metteur-en-scène* que, lutando com a adversidade de um elenco de quase principiantes, com algumas exceções também carentes, ao pressentir que não conseguiria manter Galileu Galilei no âmbito de uma montagem moderna, se bem que dentro de uma linha tradicionalista, optou pelas inovações que vão do pseudotropicalismo até a ignorância total, numa impressionante distorção de toda a beleza e o significado e a grandeza do texto de Brecht.

O autor critica a manutenção do deboche e da libertinagem existentes nas peças anteriores, mas que aparecem como elementos estranhos ao texto de Brecht, o que acabou por distorcer a peça e seu sentido principal: “Lança mão de todos os efeitos estranhos ao texto, de todos os truques de sua imaginativa que está mais próxima, no caso, de desservir do que servir ao texto.” Tamanha distorção refletia também a crise de criação que “(...) reflete insegurança, carência de capacidade, ausência criadora (...).”

As inovações de Zé, para Jafa, não eram tão novas e nem mesmo dele: “Acresce a tudo isso a impertinência destas inovações, que são sabida e flagrantemente copiadas de espetáculos que o talentoso diretor Martinez Corrêa viu (e nós também) na Europa.” Além de cópias, outra marca muito presente do teatro de Zé – dos anos 1970 para frente – será a repetição destas cenas “inovadoras” e “libertadoras”: “E como sair de suas novidades, que são cópias servis de espetáculos europeus e que o próprio Zé Celso já usou várias destas mesmas marcações em outros espetáculos seus?” Ele cita, como exemplo, a proximidade da cena da “vestimenta” do artista de *Roda Viva* com a paramentação do papa e ataca: “Galileu Galilei começa exatamente como inicia o último espetáculo que Peter Brook fez no Teatro Nacional Britânico de Édipo Rei, de Sêneca. A coincidência daquele sussurrar é gritante demais.” A cenografia e os figurinos, assinados por Joel de Carvalho, não ganharam elogios de Yan. Muito menos de Jafa, para o qual a primeira era “(...) de uma comovente carência de imaginação (...)”, assim como a segunda tinha uma “pobreza franciscana”.

A ação de assumir a música original, de Hans Eisler, e quebrá-la depois para a inserção de uma composição de Caetano Veloso é considerada “piada”.

Ele trata também de inocentar os atores mais experimentados, elogiando principalmente Cláudio e Renato. Mas, pela linha condutória baseada ainda na mesma ironia de *O rei*, tiveram seus trabalhos limitados ao de uma brincadeira que terminava com Galileu cantando *Estúpido Cupido*, de Celly Campello: “Durante grande parte da representação, posto que quase nunca atingiram o estado de interpretação, os atores transmitem um ar de gozação, com expressões que vão das faciais às vogais.” A conclusão: “(...) a inovação, até que forçada fosse, aplaudiríamos, mas o deboche nunca.”

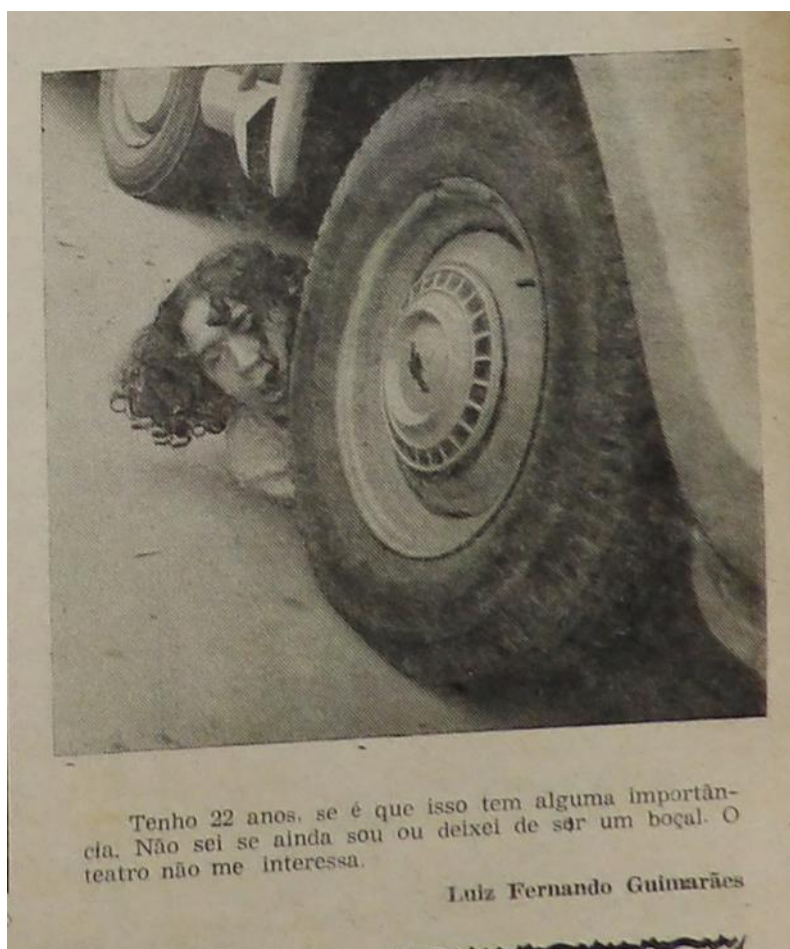
O programa da peça *Na selva das cidades* é totalmente diferente de todos os outros produzidos anteriormente. Peixoto comenta seu afastamento e o resultado do novo projeto:

(...) o programa do espetáculo era um jornal irreverente e debochado, onde as matérias ditas culturais (um artigo de Robert Brustein sobre o texto e um depoimento de José Celso sobre o espetáculo) apareciam com a vinheta “colher de chá cultural”. 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. O novo programa (distribuído ao público num saco plástico, acompanhado de lixo) é editado agora pelo novo administrador, Luiz Fernando Guimarães, que aparece na última página numa foto como se estivesse sendo atropelado por um carro, o rosto debaixo de uma roda, com a legenda: “Tenho 22 anos, se é que isso tem alguma importância. Não sei se ainda sou ou deixei de ser boçal. O teatro não me interessa.”<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> Op. Cit. (1982, p. 85,86).

Imagem 01 – Programa da peça *Na selva das cidades*



Acervo pessoal de Renato Borghi

Defendemos que o programa da peça anterior, transição entre Peixoto e Guimarães, já demonstrava um declínio na proposta de grupo. Após observarmos a participação do novo editor no programa de *Na selva*, pouco mais podemos argumentar para exemplificarmos ao leitor o irracionalismo e a falência da qualidade intelectual do grupo. A foto da primeira comunhão de Ítala aparecia com a seguinte legenda: “Maria Garga, antes da prostituição.”

Ou seja, o programa foi rebaixado a piadas e questionamentos subjetivistas que em nada ajudavam o público a entender o que se passava no país. O próprio Luiz Fernando Guimarães reconhece o fracasso absoluto de sua proposta ao nos afirmar em entrevista: “A maioria do público nem levava

para casa. Deixava lá mesmo.”<sup>338</sup> Compunham o programa, além do jornal, lixo e perfume de péssima qualidade.

Quando o elenco é apresentado, aparecem pequenos depoimentos. O que nos interessou foi o de Renato: “O fundo do poço rachou e o esgoto vem vindo à tona. George Garga e eu mergulhamos nele. De onde saio e como saio não me interessa.”

Michalski não poderia deixar de escrever seus textos sequenciais sobre esta peça. Ele os chamou de “A selvagem beleza da ‘Selva’”. No segundo texto, Yan exalta a linha representativa escolhida por Zé, mas não aceita a desqualificação do diretor à fase racional de Brecht, considerando essa fase do jovem Brecht expressionista mais importante que sua obra futura:

Insinuar, como se fez no programa da Selva, que “esse jovem Brecht desmunhecado e enfurecido” é mais válido e, sobretudo, mais autêntico do que o Brecht da fase madura, caracterizada por aquilo que José Celso chama de “bom mocismo racionalista”, é uma simplificação da realidade indigna da inteligência de quem apresenta um espetáculo da importância da Selva.

O conjunto dos atores recebeu uma crítica muito favorável. Com exceção de uma ou outra interpretação que desagradou o crítico, Yan rende-se ao trabalho: “Não posso deixar de mencionar (...) a perfeição talvez inédita no teatro brasileiro que os atores do Oficina adquiriram no uso dos seus corpos, que se transformam aqui em dóceis e expressivos instrumentos de trabalho.”

Yan publicou ainda uma espécie de avaliação, em que cinco pessoas analisaram as peças apresentadas em 1969. As cotações foram dadas por Maria Inês de Almeida e Rubem Rocha Filho, dramaturgos, e quatro críticos: Henrique Oscar, do Diário de Notícias; Júlio Niskier, da revista Manchete; Wilson Cunha, da Tribuna da Imprensa; e ele próprio, do Jornal do Brasil. As cotações ficavam entre uma e cinco estrelas. Neste ano, o Oficina dominou

---

<sup>338</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

com suas duas peças. *Galileu* recebeu um total de 4,2, enquanto *Na selva* liderou com 4,5. O terceiro lugar alcançou a nota de 3,4.

De *Gracias Señor*, pouco material nos chegou às mãos. Algumas fotos e um texto de Luiz Fernando Guimarães, chamado “Gracias Señor revisitado.” Neste, destaca-se um ataque a Renato Borghi, que “declarou à Folha que a base do espetáculo era uma agressão gratuita ao público feita por um núcleo de porra-loucas reminiscentes da vinda do *Living Theatre* ao Brasil.” Condena também críticos, sociólogos e historiadores: “Ficou a versão dos críticos e sociólogos que o grupo tinha optado pelo irracionalismo, e a porra-louquice.” Ele não percebe que em seu próprio texto demonstra que as conclusões destes pesquisadores se desenvolveram com base, por exemplo, das narrativas dos membros, como Renato.

## IV - Capítulo três: Aspectos da censura ao Teatro Oficina dos anos 1960

*Sempre que há um movimento militar, a cultura é sempre a primeira a ser vigiada. Isso porque nela estão as cabeças pensantes que veem além.*

(COELHO NETO apud COSTA, 2008, p. 133)

*Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais.*

(GALEANO, 1991, p. 23)

### 4.1 A censura como área privilegiada para a reflexão sobre conflitos entre poder e dissidentes

Para entendermos como a censura se tornou estratégica para a manutenção do governo autocrático, temos que ter em vista que ela nos restou como herança portuguesa, já que Portugal foi pioneiro a estabelecer censura prévia às obras e acatou e favoreceu as famosas listas de livros proibidos, *index librorum prohibitorum*, da igreja católica.

Desta forma, ela esteve presente em todos os períodos históricos brasileiros, por vezes mais persecutória e violenta, por vezes mais amena e menos constrangedora.

Em dois textos anteriores<sup>339</sup>, abordamos mais longamente a história da censura às artes no Brasil, observando especialmente as transformações nas legislações que acabaram por deixá-la, na segunda metade do século XX, nas mãos da polícia. Consideramos que até uma década e meia atrás, a academia interessava-se, sobretudo, por entender a censura a algumas práticas religiosas e à imprensa. Mas o teatro teve, assim que a ditadura permitiu

---

<sup>339</sup> O primeiro é o segundo capítulo da obra *Entre a censura e a desordem fecunda*, intitulado *O carimbo e o gás lacrimogêneo moralizam a sociedade*. O segundo é um artigo publicado pela Revista Verinotio, intitulado *Uma leitura à censura do Teatro Oficina nos anos 1960*.

críticas mais diretas, um especialista que se debruçou sobre estas questões. Em 1979, Yan Michalski publicou um estudo com o qual venceu o terceiro concurso nacional de monografias do SNT (Serviço Nacional de Teatro). O *palco amordaçado* continua como obra fundamental para o entendimento dos impedimentos durante o período militar. A continuidade da pesquisa foi publicada em 1985, com um balanço chamado pelo autor de *O teatro sob pressão*.

O teatro, que havia perdido o papel importante que tivera como espaço de reflexão sobre a realidade nacional, acabou colocado um pouco de lado por historiadores. Perdia força, público e leitores. Mas as obras de Yan consolidaram o peso que o teatro sério e crítico sofreu. Aos problemas que já elencamos no primeiro capítulo, somou-se uma crise de criação gerada por uma forte censura que impediu a continuidade das experiências dramáticas e de linguagens cênicas.

O interesse, após a virada de século, pela censura às artes no Brasil ditatorial ficou evidenciado com a publicação da obra *Censura no Regime Militar e militarização das artes*, de Alexandre Ayub Stephanou, publicado em 2001. Neste período, organizou-se o Arquivo Miroel Silveira, pertencente à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA). O arquivo disponibiliza para pesquisadores um conjunto de documentos da Divisão de Diversões Públicas, responsável pela censura estadual até o fim dos anos 1960, quando a censura foi centralizada em Brasília, provocando um verdadeiro desastre para as companhias teatrais. Os ricos processos de censura, que contêm as peças com seus respectivos cortes, solicitações, autorizações, protestos, comunicação interna e outros, permitiram o surgimento de um grupo da ECA, hoje denominado OBCOM (Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura). Entre os muitos docentes que se voltaram para interpretações desta documentação, Cristina Costa exerce até hoje liderança e destaque.

O número de estudos pôde, desta forma, crescer significativamente. Entre as novas pesquisas, podemos apontar as dissertações de Juliano Martins Doberstein, *As duas censuras do Regime Militar*, e da já citada Lis Coutinho.

Entre as teses, Miliandre Garcia defendeu em 2008 sua pesquisa *Ou vocês mudam ou acabam*, assim como Carla de Araújo Risso, com sua pesquisa intitulada *O ato da sociedade paulista*.

Mais recentemente, Cristina Costa organizou três obras, reunindo dezenas de artigos sobre censura. As obras são intituladas de *A censura em debate* e *Censura e liberdade de expressão*, ambas publicadas em 2014; e *Liberdade de expressão e seus limites*, este publicado em 2015, em parceria com Patrícia Blanco.

A classificação de cortes que seguimos foi desenvolvida por Cristina Costa – em sua obra fundamental, chamada *Censura em Cena* –, que subdividiu os cortes entre quatro principais categorias: moral, político, social e religioso. Cristina indica também uma forte possibilidade de existência de uma lista de palavras que deveriam ser banidas através do corte constante, como merda e amante. Por outro lado, havia certa liberdade subjetiva que influenciava as decisões dos censores, como lembra Mayara Rodrigues Gomes, também docente da Eca e pesquisadora do Obcom: “(...) um censor não bloqueia termos sem que parta de alguns pressupostos, sua plataforma ideológica, e outros tantos pressupostos nos termos vetados, pressupostos recusados por ele próprio, ou pelo aparelho de Estado que o legitima.”<sup>340</sup>

Vimos que um censor cortou, por exemplo, uma insinuação de que aconteciam jogos de apostas dentro de uma loja maçônica, não havendo outro motivo para o corte a não ser a proteção de um membro. Observamos também que alguns personagens considerados malditos tiveram falas cortadas que outros personagens usaram e foram liberadas. Por exemplo, um xingamento de um patrão que agride seus funcionários grevistas, os chamando de vagabundos e de outras coisas, não foi vetado. Mas quando um operário chama o seu patrão da mesma forma, pela exploração imposta, foi imediatamente proibido. Alguns personagens são indignos de dizer o nome da virgem Maria, enquanto outros podem chamar a entidade que desejar, no momento que lhes convier.

---

<sup>340</sup> GOMES, Mayra Rodrigues. *O poder e a fala na cena paulista*. In: COSTA, Cristina (org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006, p. 163.



É importante ressaltarmos, porém, que a censura acontece através de um jogo de poder entre estado, sociedade e grupos artísticos. Existiam confrontos, discussões, reuniões, negociações, ameaças etc. Renato Borghi narra um encontro em Brasília com um dos generais responsáveis pela censura, para a tentativa de liberação da peça *Gracias Señor*. Houve necessidade de fuga. Após o general se exaltar, Renato disparou correndo, para não sofrer agressões.

A sociedade civil por diversas vezes apoiou os cortes e proibições e até mesmo solicitou censuras mais pesadas. Atos condenáveis mostrados em cena colocariam em risco a tradição e os bons costumes. Desta forma, a censura “acusa uma atitude fútil ou superficial dos espectadores: quando se torna inevitável a identificação da cena transcorrida no palco com as que se presenciam no cotidiano, o espectador se assusta e rejeita o que vê representado.”<sup>341</sup> Os autores acusam que a hipocrisia desnudada era uma afronta aos setores conservadores: “O aforismo ‘Toda nudez será castigada!’ pode funcionar, diante dessa realidade da vida cultural brasileira, como uma lembrança de que é perigoso mexer com a hipocrisia em qualquer campo da produção cultural do país, em especial no teatro.”<sup>342</sup>

A realidade cultural indicada, considera Martin Feijó, era a de destruição de qualquer política cultural que não fosse a dos padrões mercantis, criando toda uma cultura cerceada, proibida, acuada: “A censura é o aspecto mais visível dessa política cultural. A cultura chegou a ser transformada num ‘caso de polícia’(...). Não se trata, portanto, de uma política cultural, mas sim de uma cultura policiada.”<sup>343</sup>

Fernando Peixoto sempre apontou que a censura permitiu uma vitória da Ditadura sobre as artes: elas deixaram de refletir sobre nossa realidade. É a conclusão de Elio Gaspari, em sua primeira obra sobre o período: “(...) pois se a censura tem uma utilidade esta é a de colaborar decisivamente para a

---

<sup>341</sup> MEDEIROS, Mirna; PEREIRA, Victor. *A dança dos véus e o corte do censor*. In: PARANHOS, Kátia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 202.

<sup>342</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>343</sup> FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 68.

desmobilização política da sociedade.”<sup>344</sup> Na obra seguinte, Gaspari nos lembra – o que outros autores já também haviam feito – sobre as indicações de cortes para a imprensa. Proibição de reflexões sobre lutas de classe, ou que comprometessem o Brasil no exterior, ou que agitasse “setores comerciais, financeiro e de produção”<sup>345</sup>, e veicular informações subversivas.

Mesmo se centrando na imprensa, Gaspari observa o peso da censura sobre a intelectualidade brasileira:

Aos poucos, essa situação mudaria. Aquilo que pretendia ser uma ação defensiva do Estado tornou-se, a partir do final de 1969, a principal peça de sua máquina de desmobilização e de supressão do dissenso. Quando foi retirada, em 1978, a mordaza tinha superado a duração do controle da imprensa na ditadura Vargas, transformando-se no mais prolongado período de censura da história do Brasil independente.<sup>346</sup>

Para Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, a própria essência do teatro foi fortemente atacada. O objetivo era paralisar e impor o máximo de desafios, perdas e até dor física àqueles que não se curvassem aos bons costumes e não dessem as mãos à família com deus:

Sabe-se que o teatro sensibiliza as plateias quando se torna um evento. Um evento de qualquer tipo, mas sempre trazendo um elemento de originalidade ou de audácia, que leva o espectador a deixar a poltrona confortável diante de um aparelho de televisão. Esse evento só ocorre se o teatro se exprime com liberdade. A liberdade para questionar as situações de toda ordem, seja no plano ético, seja no social. O teatro só interessa na medida em que põe o dedo numa ferida. O espetáculo tranquilizante fala apenas a um público passivo, que não abandona mais as mensagens sedativas da tevê.<sup>347</sup>

---

<sup>344</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p. 43.

<sup>345</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b, p. 216.

<sup>346</sup> Op. Cit. (2014b, p. 222).

<sup>347</sup> MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

Os autores retornam a esta questão quando discutem o teatro brasileiro dos anos 1970:

Por isso, o problema verdadeiramente grave do teatro brasileiro, na década de 70, foi trazido pela censura, que não o deixava se transformar num evento. Qualquer ousadia logo se castrava, numa sufocação gradativa da dramaturgia brasileira. Sem liberdade, não há teatro, que pode ser considerado sinônimo dela.<sup>348</sup>

Cristina Costa indica que a resistência à ação da censura foi crescente, durante o período militar, com os grupos aprendendo os mecanismos de poder existentes dentro da censura. Entre as formas e tentativas de ludibriar a censura, estavam a troca de títulos e o reenvio da peça para nova avaliação, usos de improvisos para potencializar temas proibidos e usos de pseudônimos e criação de autores e críticos fictícios. Outros grupos adotaram uma perigosa e sagaz tática: apostaram na itinerância e na mobilidade para escapar da perseguição cotidiana. Em outros casos, peças eram modificadas e recortadas para apresentação musical, misturando linguagens e formatos, aproveitando-se de “(...) metáforas cada vez mais ecléticas e sutis (que) eram também mecanismos utilizados pelos artistas em sua luta contra a proibição e o silêncio.”<sup>349</sup> São indicadas ainda a importância das relações pessoais e de amizade, além do uso da beleza das atrizes para sedução dos agentes da censura, o que nos respondeu o motivo de Ítala Nandi comparecer para discutir questões com o censor num dos processos.

A censura, como dissemos antes, é considerada maior do que as regulamentações exercidas pelos estado, através das operações policiais, mas entendida como uma extensa e completa teia de relações:

É um amplo processo de aliança entre o governo, a Igreja católica, setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista para

---

<sup>348</sup> Ibidem, p. 433.

<sup>349</sup> COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 28.

coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística. Mostra-se a dificuldade com o enfrentamento do conflito e da diferença, de uma convivência que não busque aplainar, escamotear, disfarçar ou esconder as oposições e as divergências.<sup>350</sup>

Em concordância com Chauí, destaca como o autoritarismo está impregnado em nossas instituições e corrói a capacidade de nossa sociedade em acompanhar os ares liberalizantes:

Parte das razões que sustentam essa tendência vem de nosso passado colonial que, por um lado, nos deixou instituições sociais frágeis e, por outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes de força. O Brasil não se livrou ainda desse passado – vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre renascente de se implantarem medidas que garantam a autonomia ao país, aos diversos setores da sociedade e aos cidadãos. Assim, somos muito mais ágeis e hábeis em acompanhar os ventos totalitários, coercitivos e repressivos que perpassam o mundo, do que em fazer compasso com os demais países quando estes atravessam épocas de liberalismo e afirmação.<sup>351</sup>

Quando o fascismo foi derrotado, em diversos países aconteceram significativos afrouxamentos nas relações referentes às censuras, porém o Brasil não seguiu este caminho, deixando pronta para os militares uma estrutura organizada. A explicação para a necessidade da existência das negociações que os artistas promoviam vem desta estrutura autoritária, sendo uma forma “(...) de conviver com a intolerância e o preconceito endêmicos.”<sup>352</sup>

Em análise panorâmica, através da seleção de um conjunto de peças de cada uma das décadas entre 1930 e 1960, Mayara Rodrigues Gomes nos ofereceu uma leitura sobre as variações das principais preocupações censórias em cada década, apresentando números e argumentos que colaboram para a concentração dos cortes nas áreas moral e, após o golpe, política. A autora se refere a obras que se concentraram no teatro de revista e perceberam que a alteração do núcleo das apresentações para as questões sexuais e para a

---

<sup>350</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>351</sup> Idem.

<sup>352</sup> Ibidem, p. 38.

malícia eram já fruto da perseguição política. Ela observa que, em 1940, as peças eram liberadas somente de forma parcial, portanto, tinham algum tipo de impedimento, tendo triplicado de número – em comparação à década anterior - e apesar do crescimento de número de peças que ingressaram identificadas como drama, as proibições morais foram mais numerosas.

Na década de 1950, novo crescimento das comédias fez crescer ainda mais o predomínio das proibições morais, porém as referências aos personagens políticos foram cortes certos. Destaca-se o aumento das peças de autores brasileiros. Antes maioria, nesta década, das vinte peças analisadas, somente duas eram de autores estrangeiros.

O que já investigamos da censura ao Oficina durante o período militar nos permitiu ressaltar o peso da censura política, que visava a impedir o fortalecimento de qualquer foco de oposição. Os cortes políticos, predominantes nas peças sérias, tornaram-se pesados e obrigaram reajustes e substituições de todo o tipo:

Talvez, o ponto principal a ser destacado, nesse período, estivesse de antemão previsto, a partir do contexto social. As crescentes críticas ao governo e as manifestações a favor de mudanças de cunho marxista, aliadas ao Golpe de Estado de 1964, foram acompanhadas, antes e depois da ditadura que se instalou, pelo olhar rigoroso do censor no que diz respeito às falas de cunho político.<sup>353</sup>

Em sua conclusão, os dados finais – no balanço de quatro décadas - mostram uma superioridade de cortes morais, que atingiram 52% do total, porém este número precisa ser relativizado, já que mais da metade das peças inscritas deu entrada definindo seu gênero como revista ou comédia. O que consideramos como teatro engajado ou sério recebeu uma abordagem diferente, mais equilibrada:

---

<sup>353</sup> GOMES, Mayara Rodrigues. *Palavras proibidas*. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2008, p. 193.

As peças do chamado 'teatro sério' não apresentavam o mesmo tipo de abordagem dos costumes e da sexualidade que as peças de revista ou as comédias populares, sofrendo outros tipos de corte, com motivação mais equilibrada entre as categorias social, moral, religiosa e política.<sup>354</sup>

A autora detalha os temas que mais foram cortados: 1) ato sexual, com 12% do total; 2) palavrões, com 8%; 3) adultério, com 6%; 4) homossexualidade, também com 6% do total; 5) questões sobre o corpo; 6) não-virgindade; 7) práticas revolucionárias; 8) questões sobre a família; 9) Imagem da autoridade militar e policial; 10) proteção a nomes e marcas; e 11) símbolos religiosos. Ela ainda destaca a coerção sobre o ato censor, outro tema permanentemente vetado. No caso do adultério, o praticado por mulheres era especialmente malvisto e, no caso da homossexualidade, os cortes aparecem quando ela não era vista como uma doença ou algo a ser consertado.

A censura impunha silêncio visando a purificar os “modos de ver e contar o mundo a ser vivido.”<sup>355</sup> O corpo, visto com especial cuidado, era rigorosamente vigiado, controlado pelo “(...) processo civilizador, cujo fluxo a censura sempre tenta administrar.”<sup>356</sup>

Antes da análise das peças selecionadas, ofereceremos ainda algum espaço para recortes referentes às entrevistas e palestras publicadas por Cristina Costa com pessoas ou de grupos teatrais ou funcionários da censura. Elegemos três assuntos como prioritários: a autocensura, o motivo da maior perseguição ao teatro – erigido, segundo Yan Michalski, à posição de inimigo público -, e os resultados na produção.

A já citada dramaturga e teatróloga Renata Pallottini recorda que a ação da censura e as reclamações dos grupos conservadores por uma censura mais persecutória não eram as únicas formas de pressão contra opositores. Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Renato Dobal foram membros do Oficina, que relataram os telefonemas de ameaças sobre bombas. Mas outro tipo de

---

<sup>354</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>355</sup> Ibidem, p. 199.

<sup>356</sup> Ibidem, p. 201.

perseguição lembrado pela autora eram os boicotes. Os artistas ficavam “visados”, como afirma Miriam Mehler, recebendo um tratamento nem sempre lisonjeiro. Esta censura não oficial prejudicou profundamente a carreira de um número grande de artistas que, por vezes, até mesmo desistiram de suas carreiras:

Você investe sua criatividade, seus miolos, seu tempo, sua esperança, sua crença, sua energia num texto. Consegue deixar ele de pé, estruturado. Isso é uma coisa trabalhosa. Quando fica pronto, ele simplesmente é derrubado. Você tem uma perda também. Não foi só o texto que se perdeu, você perdeu também. Muita gente desanimou,<sup>357</sup> desistiu de escrever depois de ter uma peça censurada.

A análise era sobre a obra, mas as proibições visavam também a castrar o autor de variadas formas. Punir sua insistência em não aceitar a modernidade conservadora, impedindo ou dificultando relações profissionais: “Quase sempre, o objetivo era calar, mais do que a obra, o autor. A repressão às atividades artísticas foi proporcional à sua importância como veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de ideias libertárias, bem como ao prestígio público desses artistas.”<sup>358</sup>

O crítico e dramaturgo Clóvis Garcia acredita que a autocensura foi um ferimento profundo, que emparedou os engajados e acabou por ajudar a desarticular os movimentos e a força do teatro: “Mas uma das coisas mais graves do período da censura foi que ela acabou nos pressionando a fazer autocensura. Como crítico eu tinha que tomar cuidado na hora de escrever sobre a peça, para não dedar involuntariamente o grupo para a censura.”<sup>359</sup>

Silnei Siqueira, ator e diretor, foi o entrevistado que mais insistiu na dificuldade de manter um trabalho sereno, com a autocensura obrigando a construção de barreiras:

---

<sup>357</sup> PALLOTTINI, Renata *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 50, 51.

<sup>358</sup> TAVARES, Maria; WEIS, Luiz. *Carro zero e pau de arara*. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). *História da vida privada no Brasil (vol. 4)*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 341.

<sup>359</sup> GARCIA, Clóvis *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 59.

Depois disso tudo, começou a ficar difícil. Você já lia a peça incorporando o ponto de vista do censor. Era impossível ler um texto sem fazer autocensura. Provavelmente, muita coisa deixou de ser feita por isso. Pensava-se assim: “Não vou perder dois meses da minha vida trabalhando num espetáculo da maneira como eu quero, pois eles vão proibir”.<sup>360</sup>

Após lembrar a desistência de fazer teatro pela falta de liberdade, ele continua sobre a autocensura e seu reflexo:

O que acho mais grave nessa análise é que a ação da censura fez com que a autocensura se implantasse entre as pessoas que faziam teatro. Então, os projetos começaram a ficar medíocres, os voos se tornaram rasantes. Senti isso claramente em mim. Acho que todos nós sentimos isso. Acho que isso foi maléfico não só para o teatro, mas para toda a criação cultural da época.<sup>361</sup>

Questionado se a autocensura obrigou a mudanças e adaptações em seu trabalho de escrita, ou seja, uma incorporação da censura, o dramaturgo César Vieira respondeu que ele e todos os outros foram obrigados a fazê-lo:

Sem dúvida. Por quase todos. A ressalva foi o Plínio Marcos, que escrevia com aquela linguagem cheia de gírias e que ele vivenciou bastante antes de se tornar autor (...). Mas a maior parte dos autores passou a usar uma linguagem simbólica para tentar escapar aos censores. *Um grito parado no ar*, do Guarnieri, é o grande exemplo de uso dos símbolos. Acredito que, se não houvesse a censura, toda a literatura teatral seria bem mais direta, menos simbólica. Não sei se seria melhor ou pior. Afinal, temos peças antológicas escritas naquele período.<sup>362</sup>

De todas as narrativas, o único artista que afirmou taxativamente que não se censurava nunca foi Zé Celso.

---

<sup>360</sup> SIQUEIRA, Silnei *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 76.

<sup>361</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>362</sup> VIERIA, César *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 102.



Passemos à declaração de guerra da ditadura contra os teatros engajados. Pallottini encontra a explicação para a maior vigilância do teatro pelo seu público, irradiador das ideias apresentadas: “Para os censores, o público que ia ao teatro era mais perigoso, pois eram formadores de opinião: estudantes, professores, intelectuais, funcionários públicos. Mesmo que fossem poucos, esse público tinha uma qualidade que assustava a censura.”<sup>363</sup>

César Vieira destaca a sociabilidade do teatro, já indicada por nós no primeiro capítulo, como uma das razões principais para a repressão mais raivosa:

O teatro é considerado inimigo direto, pois fala olhando nos olhos. O livro, por exemplo, é lido em casa, é uma arte solitária. Já o cinema não é direto, pois por mais que o filme seja realista, todos sabem que tudo é uma montagem de cenas. E o teatro é uma arte direta, fala diretamente à emoção. Acredito que é a arte mais perseguida de todas não por ser a melhor ou a pior, mas por ser esse inimigo direto. A violência física da repressão foi maior em outras áreas, mas a violência da repressão intelectual, não só naquela ditadura, mas em todas elas, sempre tem o teatro como alvo predileto. Talvez pela repercussão. E também por ser uma arte de equipe.<sup>364</sup>

O argumento de César é reforçado por um dos censores que fez ao menos uma leitura de peça do Oficina, Hamleto Capriglione Filho: “Sim. Porque era falado. São poucas pessoas que leem livros e jornais. Já o teatro é mais acessível, pois é falado. Por isso ele tinha uma atenção maior do regime militar.”<sup>365</sup>

O outro censor, Coelho Neto – um dos poucos censores amigos do meio artístico -, também indicou o carinho especial que a censura militar carregava pelo teatro:

---

<sup>363</sup> Op. Cit. (2008, p. 49).

<sup>364</sup> Op. Cit. (2008, p. 103).

<sup>365</sup> CAPRIGLIONE FILHO, Hamleto *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 144.

Ela era muito bem informada. Os militares sabiam exatamente quais eram os focos onde poderia haver subversão. E um deles era o teatro. A classe artística, a essa altura, já tinha bastante personalidade e muitos contestadores. Encenavam peças realmente contundentes. Então, o regime achava que tinha de segurar essa contestação toda.<sup>366</sup>

Izaías Almada, ligado na época ao Arena, argumentando sobre as artes e não somente sobre o teatro, compreende que a censura mais pesada era fruto do desarranjo entre o senso comum e os posicionamentos e opiniões dos artistas, cujo trabalho girava em torno das contradições sociais, da crítica e do desmascaramento das relações e instituições que mantêm o homem na imbecilidade:

É curioso, pois o artista, pela natureza de sua atividade, sobrevive muito em função da capacidade de criticar a sociedade. Parto do princípio de que faz parte da atividade criativa a observação crítica do que se passa à sua volta. Mas em determinado momento essa observação crítica irá se confrontar com a opinião média da sociedade, ou com aquilo que se julga ser o mais conveniente naquele momento histórico-social (...). Aí o artista, querendo ou não, fica comprometido ou com a ideia do status quo, ou com a ideia do confronto com esse status quo.<sup>367</sup>

Os resultados levaram nossa cultura a produzir uma arte com uma queda brusca de qualidade, como afirma Cristina Costa: “A consequência de todo esse processo secular de controle, coerção e punição da cultura, da ciência e da arte, como parte integrante do poder foi uma produção predominantemente dependente e subalterna.”<sup>368</sup>

Os colaboradores vincularam o corte geracional provocado pela censura como responsável por esta queda. Um deles foi Clóvis Garcia, para quem a “(...) a dramaturgia ficou ‘ressecada’. O teatro, como toda atividade artística, depende de uma dinâmica contínua de uma geração para a outra. Quando se

---

<sup>366</sup> COELHO NETO, João Ernesto *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 133.

<sup>367</sup> ALMADA, Izaías *apud* COSTA, Cristina (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 117.

<sup>368</sup> Op. Cit. (2008, p. 38).

faz um corte nessa sequencia, é como se cortasse um pedaço do tronco: a árvore seca e morre.”<sup>369</sup>

Esta também foi a opinião de Sérgio Carvalho, teatrólogo e diretor:

Os feitos da ditadura e da censura empreendidos naquela década foram impressionantes. Conseguiram de fato realizar um corte geracional e dispersar um acúmulo cultural. Os exemplos mais vivos do trabalho para uma sociedade melhor, sua tradução e experiências novas de arte, educação e participação política, tudo aquilo que de boa ou má qualidade o projeto de uma cultura nacional e popular tinha gerado estava sendo proscrito do imaginário coletivo e demonizado como assunto ou prática formal.<sup>370</sup>

Para ele, tanto o corte de 1964 quanto o de 1968 provocaram transformações moleculares no teatro:

Muito rapidamente, poder-se-ia dizer que a dramaturgia do pós-1964 passou a se valer das invenções anteriores de modo mais abstrato, com soluções mais genéricas, o que explica em parte o advento de boas peças dramáticas sobre indivíduos com crise de identidade. O segundo corte, pós-1968, já era promovido pela repressão cultural mais violenta. Tornou-se difícil ao extremo os caminhos da pesquisa artística, e para alguns, isso viabilizou um afastamento das demandas políticas, permitindo a canalização das energias criativas para movimentos despolitizados, de colorações contraculturais, em que a crítica antiburguesa era também abstrata, voltada mais para o campo moral do que para o debate político.<sup>371</sup>

Ator e diretor, Celso Frateschi acusa a censura de, com este corte geracional, criar um vazio dramático difícil de ser superado:

Tudo isso surgiu na década de 1950 e cresceu muito. Foi, onde, talvez, feita a sementeira de uma dramaturgia que, se não fosse a ditadura, estaria num grau muito mais desenvolvido. Percebemos pelos textos que eram escritos, os que deixaram de ser escritos, e

---

<sup>369</sup> Op. Cit. (2008, p. 68).

<sup>370</sup> CARVALHO, Sérgio. *Hoje com 40 anos*. In: COSTA, Cristina (Org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008, p. 91.

<sup>371</sup> Ibidem, p. 93.

aqueles que têm sua escrita retomada agora, que existe um vazio, mas também um medo, uma vergonha de se entender e de se absorver essa vazia.<sup>372</sup>

O abismo cultural foi maior, pois, junto da repressão sobre a arte, houve uma profunda transformação na educação. Juntas, elas levaram a nossa cultura para um caminho pouco combativo:

Talvez a grande vitória dos militares tenha sido na destruição de duas áreas que estavam se armando no cenário pré-64: a cultural e a educacional. A descaracterização desse binômio, sua fragilização, levou ao buraco em que estamos até hoje. Criou-se uma ferida muito funda que, acredito, vamos levar ainda muito tempo para superar.<sup>373</sup>

Chico de Assis, um dos grandes nomes do Arena, conta como soube que estava proibido em todo o cenário nacional, novidade na censura brasileira, pois o próprio DIP, por exemplo, não proibia pessoas e somente obras. Já a ditadura o fez, como ele narra quando se lembra de um diálogo com um funcionário amigo chamado Francisco Guimarães:

Ele não queria. Mas aí me levou para um “mocó”, onde tinha uma série de armários de aço, e me disse: “Abre essa gaveta aí. Pega a primeira pasta”. Fiz como pediu, ele me mandou abrir a pasta e falou: “Você vai ler isso aí. Se disser que deixei você fazer isso, vou dizer que é mentira!” Estava escrito assim, curtinho, um textinho: “Todas as peças de Augusto Boal, Chico de Assis e Plínio Marcos deverão ser proibidas em todo o território nacional, a priori.”<sup>374</sup>

O governo autocrático havia se preparado, desde o início, para fazer investigações e levantar dados sobre os dissidentes. Opositores no

---

<sup>372</sup> FRATESCHI, Sérgio. Responsabilidade por nossos atos. In: COSTA, Cristina (Org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008, p. 102, 103.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>374</sup> ASSIS, Francisco de. *Censura policial e censura econômica*. In: COSTA, Cristina (Org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008, p. 107.

parlamento, líderes sindicais, estudantes e membros das forças armadas tinham suas vidas registradas:

O novo governo militar criou um instrumento de inteligência muito temido, que marcou todo o período ditatorial: o Serviço Nacional de Informações (SNI), inspirado pelo general Golbery do Couto e Silva, militar intelectualizado da Escola superior de Guerra. O SNI multiplicou seus tentáculos por todo o país, passando a vigiar e inspecionar secretamente a vida de muitos cidadãos, até mesmo das Forças Armadas, especializando-se em escutas telefônicas, em seguir ‘suspeitos’ e outros expedientes.<sup>375</sup>

A falsa ideia de “ditabranda” e de que o governo de Castello seria contrário à radicalidade militar e aos seus meios violentos colabora para o processo de legitimação da autocracia burguesa: “O governo de Castello não tinha nada de moderado, serviu para institucionalizar as soluções discricionárias que limitaram as competências dos demais poderes e lançou as bases de estrutura de repressão que garantiu longevidade à ditadura.”<sup>376</sup> Mas se Castello Branco acabou por se mostrar “(...) mais déspota do que ‘esclarecido’,<sup>377</sup> com Costa e Silva, a “linha dura” representava a defesa da guerra permanente de forma direta na composição do ministério: “A nomeação do ministério de Costa e Silva já sinalizava os tempos de obscurantismo que estavam por vir: dos 16 ministros, 8 eram militares. Para o SNI, foi indicado o general Médici, da ‘linha dura’.”<sup>378</sup>

A segurança nacional, definida como combate à esquerda, “(...) tornou-se doutrina, agora com caráter autoritário e crescente desmobilizador.”<sup>379</sup> Após a doença de Costa e Silva e o “triunvirato da ‘linha dura’”, esta desmobilização tornou-se extremamente violenta, intolerante e bem-sucedida no processo de sufocamento da arte nacional autêntica. Restavam aos artistas tentativas de

---

<sup>375</sup> MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 794.

<sup>376</sup> SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: companhia das letras, 2015, p. 449.

<sup>377</sup> Op. Cit. (2015, p. 792).

<sup>378</sup> Ibidem, p. 801.

<sup>379</sup> Ibidem, p. 796.

“(...) burlar a censura, perturbar o poder, comprometer a veracidade da narrativa oficial produzida pelos militares.”<sup>380</sup>

#### 4.2 - A tensa relação entre o Oficina e as censuras

No caso do Oficina, as batalhas com a censura começaram cedo, desde a fase amadora. Mas o primeiro grande processo de censura contra o grupo foi o de *A vida impressa em dólar*. Com a batalha encerrada, o Oficina colheu os frutos da vitória.

Em tantos outros processos, o Oficina negociou, avançou, recuou, mas pôde, de alguma forma, apresentar seus espetáculos. Até o ano de 1968, quando tanto *O rei da vela*, quanto a peça de Chico Buarque *Roda Viva* foram proibidas. O que houve com estas peças exemplifica o fim de linha para nossa arte autêntica. O AI-5 e a centralização da censura foram pedradas violentas demais sobre uma esquerda cultural contraditória, mas ainda razoavelmente potente, que começaria a se desintegrar, nos deixando, por décadas e décadas, sem grandes movimentos artísticos dispostos a enfrentar a realidade. Sobraram eventos, como diz Fernando. Ele comenta o golpe de 1968: “O AI-5 foi imposto para silenciar, mas não sufocou a resistência em amplas áreas da produção cultural. É verdade que dividiu e massacrou muitos artistas e intelectuais, mas foram inúmeros os que recusaram à inércia e à omissão.”<sup>381</sup> Este Peixoto, que ensaiou com um revólver no bolso em algumas ocasiões, também assumiu que o esfacelamento das propostas originais, das propostas políticas e de grupos foi fruto da violenta pressão externa a estes conjuntos.

Para a composição deste capítulo, selecionamos um conjunto de processos de censura presentes no Arquivo Miroel Silveira. A identificação destes processos é feita como no momento de sua formulação. São eles: DDP4556, *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles; DDP4753, *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa; DDP4889, *A engrenagem*, de Jean-Paul Sartre;

---

<sup>380</sup> Op. Cit. (2015, p. 466).

<sup>381</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 212.

DDP5116, *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal; DDP5228, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams; DDP5286, *Todo anjo é terrível*, de Thomas Wolfe; DDP5527, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gil; DDP6116, *Roda Viva*, de Chico Buarque; e DDP6124, *O poder negro*, de Leroy Jones. Portanto, são nove peças que foram censuradas entre meados de 1958 até o ano de 1970. Somadas às seis peças já analisadas durante a pesquisa anterior – *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets; *Quatro num quarto*, de Valentim Kataev; *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki; *Andorra*, de Max Frisch; *Os inimigos*, de Gorki; e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade – alcançamos um total de quinze processos verificados em seus detalhes.

O processo da peça *A ponte* foi iniciado em 21/10/1958, pelo requerimento de solicitação de censura. O documento está assinado pelo seu “vice-presidente”, José Carlos Botelho de Queiroz Telles, também autor. Nele, encontramos uma informação que não vimos em nenhum outro processo: “(...) deixa de apresentar a autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores) por não serem os autores filiados a entidades que os representem.” A solicitação pede, igualmente, a censura da peça *Vento forte para papagaio subir*, de Zé, mas cremos que a censura obrigou o grupo a fragmentar as solicitações, pois todo o restante do processo correu somente acerca da primeira peça.

Além do pedido muito formal – “(...) vem mui respeitosamente solicitar que se digne a autorizar a censura das peças (...)” – estão indicados o local da apresentação, então Teatro Novos Comediantes, com três dias previstos - 28, 29 e 30 do corrente mês – e foi anexado, de caneta, o gênero que seria o drama. Todos os atores são indicados nesta solicitação.

O certificado foi rapidamente emitido, já no dia 23/10/1958, tendo somente a restrição de idade para dezoito anos.

O próprio grupo destaca a fragilidade destas peças iniciais, ambas com um único ato, com poucas páginas.

O próximo processo é o de *A Incubadeira*, texto mais complexo de Zé Celso, e muito premiado, sobretudo no festival nacional de estudantes, ocorrido em Santos. Deste processo, o documento mais importante é a solicitação de censura. Ela foi feita em papel timbrado do Teatro de Arena, escrita e assinada por Renato José Pécora, icônico fundador deste teatro. A entrada foi dada em 27/08/1959 e a previsão de estreia era para 04/09/1959. Novamente consta a lista de atores. Está anexado o documento da SBAT, indicando as informações da peça de Zé Celso. O certificado foi liberado em 31/09/1959 e o censor responsável era Mário F. Russomano. Outro censor responsável por peças do Oficina era seu irmão Geraldino Russomano.<sup>382</sup> O resultado foi o mesmo que o anterior, restrição somente para menores de dezoito anos.

*A engrenagem*, montagem de 1960, foi o primeiro confronto com a censura, pois o grupo foi proibido de representar no Monumento do Ipiranga, como veremos. A solicitação foi feita pelo então presidente do grupo, Jairo Arco e Flexa, em 08/09/1960. A apresentação estava prevista para o Teatro Bela Vista, com estreia para o dia 16/09. Discrimina-se também o preço dos ingressos, além da lista de atores. Antes da expedição do certificado, há uma documentação interna escrita à mão, registrando que o Oficina recebeu um prazo de trinta dias para regularizar a situação da apresentação, conforme documentação anexo. Dois recortes de jornais anexados nos ajudaram a entender a proibição. O Oficina recebeu o parecer na data prevista para a inauguração 16/09. A única restrição era a famosa “Imprópria para menores de 18 anos.” O primeiro dos artigos é de 30/10/1960, do jornal Diário de São Paulo. A manchete: “Peça teatral proibida pelo juizado de menores.” A peça era considerada imprópria “(...) em face do seu tema de sentido revolucionário (...)”

Apesar da inexistência de cortes, algumas palavras foram destacadas. A trama se passa em torno de um líder revolucionário, Jean Aguerre, que sofre um golpe baseado em calúnia, especulações, ódios de velhos malucos e delações de camareiros. O povo deseja linchá-lo, mas os líderes do golpe decidem julgá-lo e impedem essa ação. Na página 17, a multidão pede que “enforcem esse filho da puta.” A última palavra foi destacada com uma caneta

---

<sup>382</sup> O parentesco nos foi indicado em entrevista por Etty Frazer.



azul. Ao fim, Jean é condenado e executado. O novo líder, o traidor François, compromete-se em não tocar nas propriedades das grandes empresas e nem nacionalizar o petróleo. Ao mesmo tempo em que o traidor entrega as riquezas de seu país, vira as costas para o povo e sequer discursa para a massa raivosa.

Em 1961, o Oficina encontrou problemas cada vez maiores com a censura. Analisamos longamente o processo de *A vida impressa em dólar*, que o Oficina foi proibido de representar, com a alegação de que o teatro não atendia aos padrões de segurança. Sobre o texto, um total de vinte e seis cortes e entre eles um corte imenso de dezoito linhas, responsável pela diluição de doze falas sequenciais, que deturparam todo o final do texto. Trinta e dois por cento das páginas tiveram intervenções. O cortes morais predominaram e atingiram dezesseis pontos. Os cortes políticos totalizaram oito, com onze palavras cortadas. Dois cortes foram por motivos religiosos e um corte foi enquadrado como social. O primeiro censor impugnou inclusive a tradução do título e também a nota de dólar editada pelo grupo, que era usada como propaganda.

Neste mesmo ano de 1961, a peça de fracassada em bilheteria, *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, direção de Antônio Abujamra, também teria algumas restrições, bem verdade que menores que as encontradas pela *Vida*. A peça é uma sátira que flerta com o absurdo para ironizar a moral conservadora e a estupidez das discussões familiares, a visão autoritária das forças armadas, o patriotismo xenofóbico e serviçal, os casamentos de fachada e tantas outras questões.

Os cortes se iniciam na página dez. Nesta e na seguinte, o pai de José – ainda não nascido –, conversa com o professor. O Pai diz que ter um filho é uma espécie de sacerdócio, pois “(...) é na cama que o homem serve o reino animal.” Na seguinte, ele diz: “Descobri que na cama o homem realiza o ato mais nobre da existência humana.” Em ambos os casos, “cama” esta circulada com caneta vermelha.

Em discussão com o Sargento, em que José questiona as mortes provocadas pelas forças armadas, o militar lhe replica: “Pode ficar descansado

que nós temos um capelão pra santificar os nossos assassinatos, isto é, nossos atos de bravura. Matar é o dogma da bravura.” Pela ação do DDP, as forças armadas não puderam assumir qual a serventia das armas.

Mais à frente, o Marechal é integrado na conversa. Suas maiores memórias e glórias militares foram conquistadas com a chacina no Paraguai. Foi cortada sua lembrança da Guerra do Paraguai como seu último confronto. Também foi cortada a aliança entre Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai e também que o nosso exército encheu o território inimigo de fome. Foram ao todo quatro cortes numa mesma página. Desmontar ou ironizar uma das maiores glórias do exército brasileiro era direito que autor teatral nenhum tinha. História em peças, melhor que fosse a do século XIX, baseada em grandes militares ou mesmo a sacra.

Uma fala do Marechal sobre terem vencido o Paraguai teve o país cortado. Quando, quase hipnotizado pelo Marechal, José dá-lhe um tiro à queima roupa, o Sargento diz que ele “Matou a nossa última relíquia da guerra do Paraguai”, com o país novamente removido.

O Marechal agoniza e dialoga com os outros dois, abençoando “(...) os ignorantes, os burros, os embrutecidos, porque deles depende a vitória na guerra. Morro.” Neste caso, os imbecis não puderam ouvir a palavra guerra.

No ato seguinte, a Avó conversa com o Sargento. O militar tenta lhe ensinar como ensinar: através da ordem. Esta seria uma oferta das Forças Armadas. A citação às armas foi proibida.

Mais à frente, quando José dialoga agora com o Patrão, a cama foi novamente proibida.

Ao juntar-se com uma Mulher, ela lhe diz que as amigas lhe falaram que a noite de núpcias era especial e que ela queria sentir o que de tão especial havia. Com o desenrolar da cena, seis falas sequenciais foram proibidas. O perigoso diálogo é o seguinte:

José – Assim eu tenho que passar por cima de você.

Mulher – Passa.  
José – Olha que eu peso muito. E eu não quero machucar você, por nada deste mundo.  
Mulher – Pesa nada, machuca não.  
José – Só que fica um pouco deselegante. Mas, enfim...  
Mulher – Acho que você é quente, Zé da Silva... Aperta a minha costela.

Já no fim do texto, em diálogo com a Avó, a parente profere: “Ave Maria, cheia de graça. Nosso senhor, cheio de graça. Espírito Santo, cheio de graça.” E este foi o único corte religioso da peça.

Ao todo foram 14 cortes numa peça de 92 páginas, o que representa um corte a cada seis páginas e meia. Os cortes políticos foram maioria (07), somando 50% do total, enquanto os morais (04) somaram 28,57%, os sociais (02) 14,28% e o único religioso representa 07,14%.

No processo de *Um bonde chamado desejo*, de 1962, encontramos um documento em que Martim Gonçalves comunica à censura que ele é o proprietário dos direitos autorais do texto no Brasil desde 1961 e que, por um acordo com Zé, cederia os direitos ao grupo. As exigências eram a de que a tradução usada fosse a mesma apresentada para o grupo, e o título usado deveria ser o inserido e não “Uma rua chamada pecado”, como o texto já fora apresentado.

O certificado de censura foi expedido em 09/04/1962. Entre as restrições, além da tradicional proibição para menores de dezoito anos, há também uma ressalva sobre a proibição da apresentação também na T.V. O diretor da divisão tem o nome de J. Pereira. Em um documento interno, que destaca, com grifos em vermelho, seu caráter reservado, feito em 1968, ele continua como chefe e escreve para que um censor apresente um relatório contendo: a) resumo do contexto; b) apreciação censória sobre o mesmo; c) parecer sobre a impropriedade; e d) observar se o contexto da peça não se choca com a Lei de Segurança Nacional.

Ainda em 1962 foi também censurada a peça *Todo anjo é terrível*. O processo é pequeno e só a idade mínima de 18 anos foi destacada, assim como *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de 1964.

No projeto comercial de que Zé participou, dirigindo a peça de Chico, *Roda Viva*-, não há nenhum outro impedimento.

O último processo que selecionamos, *O poder negro*, de Le Roi Jones, traduzida por Francisco Martins, foi censurada tanto pela Divisão Estadual (DDP), quanto pelo Serviço de Censura de Divisões Públicas (SCDP), vinculado à Polícia Federal. Alexandre Stephanou aponta que a criação deste último ocorreu em 1946 e que, a partir de 1965, os militares começaram uma organização que buscou acelerar a centralização dos processos em Brasília, o que seria concretizado somente no fim dos anos 1960.<sup>383</sup>

A censura federal emitiu um certificado em 24/06/1968 e posteriormente o grupo apresentou a peça e o certificado de censura federal à censura estadual, em 03/09/1968. Vale lembrar que ao fim deste ano, tanto *O rei da vela* quanto *Roda-Viva* estariam proibidas. Mas, na peça dirigida por Fernando, uma peça pequena de 18 páginas, a censura moral seria predominante. A peça é quase toda um intenso diálogo entre um jovem negro, Clay, e uma psicopata ruiva, Lula, que usa seu corpo para atrair negros, constrangê-los, humilhá-los e, por fim, assassiná-los. A aparente suavidade inicial dá espaço para cenas que crescem em tensão, até o momento do golpe covarde e cruel da racista, que acaba por esfaquear duas vezes o peito do jovem Clay. Poucos passageiros estão presentes e eles a ajudam a jogar o corpo do jovem durante a viagem. Ela ordena, e é atendida, que todos desçam na próxima estação e também se prepara para sair do vagão, quando outro jovem negro entra e se senta. Lula retorna e reinicia o jogo mortal.

Na terceira página está o primeiro corte permanente. Lula pergunta para Clay se ele acha que vai levá-la para algum lugar, “(...) pra trepar com você, heim?” Na seguinte, em meio a ataques generalistas e pessoais, Lula acusa Clay: “Você tentou comer tua irmã quando tinha dez anos.” Além da frase censurada, “comer” está grifada com outra caneta e, ao lado, aparece uma possível substituição dela por “pegar”. Pouco abaixo, Lula expressa seu tédio dizendo “Que saco!”, expressão cortada.

---

<sup>383</sup> STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 244.

Próximo ao fim da primeira cena, que acaba num apagar das luzes, Lula grita “buceta” e foi novamente censurada. Na página dez, Lula diz que acompanhará Clay na festa a que ele vai. Entrariam de braços dados e ela deixaria que ele desse uma “palmadinha na bunda.” Na bunda Clay não podia bater, mas próximo ao fim da peça, ele dá dois tapas na moça descontrolada. Nisso a censura não viu problema. Para Lula, a festa seria animada, e o casal poderia “(...) trocar ideias sobre a técnica de trepar.” A censura não deixou, mesmo que Clay estivesse vivo, o que não era o caso.

Ao combinar o fim de noite, ela dissimula dizendo que seria no cortiço onde ela morava, onde “(...) a gente conversa. E trepa.” Foi novamente proibida.

Lula começa a dançar e quando esbarra em outro passageiro, dedica-lhe palavras proibidas: “Filho da puta.” Ela chama o jovem Clay, que já está meio aborrecido com a situação, para “Bolar. Esfregar.” A censura impediu o que Clay já não queria. A mulher tenta manipulá-lo dizendo: “Vamos trepar aqui mesmo.” Clay tenta fazê-la sentar e ela o ataca dizendo: “Foda-se, pai Tomaz.” Ela segue dizendo que os negros são submissos e que deixavam os patrões “trepar” com suas mulheres.

As personagens trocam xingamentos. Clay chama Lula de “puta cretina” e só o “puta” foi cortado. Lula devolve, xingando-o de “filho duma puta” e “veado.”

Pouco antes de ser assassinado, Clay dá dois tapas em Lula e inicia um discurso agressivo, com alguns cortes. Ele a chama de “(...) grande puta emancipada” e diz que ela “não sabe nem trepar.” Por quatro vezes seguidas foram cortadas as falas de Clay: “Beija a minha bunda, beija minha bunda negra.” Entre elas, um xingamento de débil mental também foi impedido. O último corte é ainda sobre a fala de Clay, também a palavra “puta”, agora num sentido de grande: “(...) puta escândalo (...)” Isto nos leva a concluir que esta perigosa palavra está entre aquela lista de proibidas, de palavras que deveriam sumir por força da vontade da polícia.

São muitas palavras integradas em alguns cortes, mas pela divisão indicada pelo censor contamos 21 cortes, um corte a cada 0,7 página. Todos os cortes foram morais. Mas o que foi proibido foram os palavrões, referências ao sexo – quase sempre cortadas – e só. Mas estes moralistas não se importaram e toleraram vícios sociais escancarados por Lula, assim como as agressões que ela sofre após seu ataque histérico. Seletividade que escancara o falso moralismo dos conservadores responsáveis pela purificação da nossa arte.

Vimos que, no caso do *Rei*, quando liberada por um pequeno tempo, os cortes políticos alcançaram 75%. As leituras dos dois processos que contiveram intervenções, somados aos já analisados, representam que as proibições ao Oficina dos 1960 sofreram uma alternância na predominância entre as velhas preocupações morais e as questões políticas. Se anteriormente concluímos que no período de democracia autoritária os cortes eram sobretudo morais, a leitura da censura de *José, do parto à sepultura* nos mostrou a preocupação política crescente já no início da década. Por outro lado, concluímos que a radicalização dos militares elevou os cortes políticos a posição de destaque, mas todos os cortes de *O poder negro* foram morais, apesar de o texto ser pequeno e baseado num diálogo sobre provocação sensual entre um casal.

Assim como cresceu a necessidade de se usar a repressão para esconder a própria repressão, pela destruição do aspecto político nas artes e pelo controle da imprensa, a censura se mantinha como salvaguarda moral da nação.

Sem saber exatamente o que seria permitido ou liberado, os artistas eram obrigados a “(...) testar os limites da ação permitida (...)”<sup>384</sup> Os testes acabaram quando a resposta constante para eles tornou-se a prisão e a tortura. Ou, no caso do teatro, quando peças prontas foram proibidas em estreias ou sequer receberam qualquer documentação.

---

<sup>384</sup> Op. Cit. (2012, p. 330).

Terminada a tarefa feroz da censura política, eliminar o pensamento crítico sobre o país e impedir, no caso da arte, a continuidade dos projetos vanguardistas, ela pôde entregar essa tarefa de tutora autoritária para o empresariado. A censura econômica, aliada a outros fatores como a especulação imobiliária, teve caminho aberto e pôde desaguar entretenimento da pior qualidade, enquanto a intelectualidade de oposição buscava novas formas de responder à consolidação do capitalismo selvagem.

## V - O uso das narrativas de membros do Oficina na construção da história do grupo

*É preciso esse trabalho de recuperação, porque o Oficina está tão personificado no Zé, que é irritante. É irritante. Eu devia escrever, mas eu não estou com saco para escrever. A virada do Oficina, ele dá um valor... Como se a gente não existisse. É a pré-história do Oficina. A gente é dinossauro, tiranossauro, aquelas coisas.*

(Borghi, 2015)

*O ator é um trabalhador comum, não adianta ficar glamourizando.*

(Resende, 2016)

*Teatro de equipe, expressão frequentemente usada entre os grupos que se dedicam à arte dramática, em sua verdadeira forma, é a única força de expressão teatral autêntica (...).*

(Daniel, 1961)

### 5.1 - As narrativas no teatro e o historiador interessado

O teatro brasileiro dos anos 1960 é considerado por muitos como o nosso melhor momento. Por este e outros motivos, os agentes históricos deste momento continuaram, em sua maioria, com alguma projeção em suas carreiras e ultimamente há um interesse crescente em desenvolver registros panorâmicos destas trajetórias.

Para exemplificarmos este crescimento, indicamos a *Coleção Aplauso*, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, que pode ser lida gratuitamente no site da coleção. Nesta obra, entrevistas relativamente longas são publicadas, num caráter autobiográfico, em que o entrevistador está quase desaparecido. Apesar do tamanho relativo, as entrevistas oferecem a visão de toda a carreira destes sujeitos históricos, o que significa que muito tempo de carreira é comprimido em uma quantidade insuficiente de páginas. O outro exemplo é o programa da TV Cultura, chamado *Persona em Foco*, em que uma pessoa de teatro é entrevistada por outras duas, com quem teve relações profissionais amistosas. Neste caso, toda a carreira é rememorada em um programa cuja edição final termina com uma apresentação que dura entre



cinquenta minutos e uma hora, o que compromete seriamente o entendimento acerca da participação original daquele agente, como indicou Alessandro Portelli: “O tempo é mais curto: as formas visuais de publicação, cinema ou documentário de TV, são usualmente mais sucintas que os livros. Enquanto a informação visual é realçada, o espaço da palavra é reduzido.”<sup>385</sup> Por outro lado, existe um grande número de artistas que não ganharão livros e nunca terão programas em suas honras. Suas narrativas só podem ser resgatadas por historiadores realmente interessados em entender quais foram suas posições durante os momentos delicados da história do país, em que a arte se engajava na luta por uma nova cultura.

Para o autor, numa entrevista específica em história oral, o confronto dos interesses obriga o desenvolvimento de um constante reajuste de curso<sup>386</sup>, o que pouco provavelmente aconteceria nos casos acima citados. A valorização desta experiência narrada acontece pela possibilidade de conexão que ela oferece, conexão da “vida aos tempos, (d)a primazia à representatividade, tão bem como (d)a oralidade à escrita.”<sup>387</sup>

Outro ponto a ser destacado é a quantidade de material que recebemos quando do estabelecimento do contato com estes agentes históricos. No nosso caso, não foi raro fotografar um conjunto de diferentes documentos, entre eles fotografias das apresentações, programas de peças, manifestos, contatos internos, críticas etc. De uma única peça, *O rei da vela*, fotografamos quase cem documentos de um acervo pessoal.

Ponderando sobre os reflexos do fim da vanguarda, em parte engolida pela indústria cultural, em parte sofrendo com a repressão de governos de esquerda e direita, Bernard Berenson percebeu que o culto à personalidade acabava por diminuir o interesse pela reflexão acerca da obra, para satisfação de desejos menores: “Interessar-se mais pelo artista do que por sua arte é um efeito de nossa tendência ao culto do herói e, através do herói, de nossos

---

<sup>385</sup> PORTELLI, Alessandro. *História oral como gênero. Projeto História (PUCSP)*, São Paulo, p. 09-36, 2001, p. 25.

<sup>386</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>387</sup> Ibidem, p. 15.

camuflados instintos de autoveneração.”<sup>388</sup> Suas conclusões nos servem de alerta, pois a relação entre arte e vida proposta por parte da vanguarda pode acabar seduzindo pesquisadores a assumir esta postura de endeusamento ou heroísmo para um ou outro artista, muito por questões subjetivas, enquanto outros artistas podem acabar no subterrâneo, como afirmou Michael Pollack.

Seguindo os passos de Walter Benjamin, nos esforçamos para não considerar nada do que aconteceu como perdido.<sup>389</sup> Ele também acreditava no declínio do ato de narrar: “É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.”<sup>390</sup> Este declínio pode ter-se acentuado muito rapidamente em alguns estudos historiográficos sobre o Oficina, como veremos a seguir.

## 5.2 - Trabalho artístico e cotidiano durante regimes ditatoriais

Em um célebre artigo que compõe o conjunto de textos para a *História da vida privada no Brasil*, Maria Tavares e Luiz Weis refletiram sobre a classe média intelectualizada, cujo crescimento acompanhava o das cidades, para tornar-se uma radicalidade burguesa dissidente. Segundo os autores, nos regimes autoritários a oposição costuma experimentar uma maior interposição entre a vida pública e a privada:

Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada.<sup>391</sup>

---

<sup>388</sup> BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 16.

<sup>389</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

<sup>390</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213.

<sup>391</sup> TAVARES, Maria; WEIS, Luiz. *Carro zero e pau de arara*. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). *História da vida privada no Brasil (vol. 4)*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 327.

Com a radicalização dos militares, que demagogicamente mantinham em funcionamento algumas instituições democráticas, havia uma enormidade de tarefas que eram consideradas como oposição aos militares, já que embora surgissem importantes grupos armados, eles não congregaram um número grande de membros, enquanto aqueles que realizavam outras ações e continuavam com suas vidas, seus empregos, formaram a maioria da oposição:

Nesse ambiente, fazer oposição podia significar uma infinidade de coisas. De fato, as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade a um perseguido pela repressão até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados. Entre esses dois extremos, ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes ou peças de teatro; emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem; fazer chegar à imprensa denúncias de tortura, participar de centros acadêmicos ou associações profissionais, e assim por diante privada.<sup>392</sup>

Diante de uma ditadura que se equilibrava em “regras (...) cambiantes, e móveis (...) divisas entre o proibido e o permitido (...)”<sup>393</sup>, era preciso por vezes arriscar, por vezes preservar-se, mas ao declarar um posicionamento de oposição à autocracia que colocava cada vez mais temas e pessoas em seu alvo, era correr um risco incalculável: “Dadas as características do regime, qualquer desses atos envolvia riscos pessoais impossíveis de ser avaliados de antemão.”<sup>394</sup> O risco principal estava em ser preso e responder aos Inquéritos Policiais Militares: “Ser preso era um risco a que se expunham todos os que faziam, ou se diziam de oposição ao autoritarismo, fosse qual fosse o grau de seu efetivo envolvimento político (...)”<sup>395</sup> Era uma sombra que pairava sobre a cabeça dessa intelectualidade engajada: “A prisão, pois, era um acontecimento ao mesmo tempo esperado e surpreendente, uma ameaça incrustada no

---

<sup>392</sup> Ibidem, p. 328.

<sup>393</sup> Ibidem, p. 327.

<sup>394</sup> Ibidem, p. 328.

<sup>395</sup> Ibidem, p. 388.

cotidiano de cada um, uma possibilidade, nunca esquecida por completo, que se trata de exorcizar, por vezes, com as armas do humor negro e da ironia.”<sup>396</sup>

Os autores ainda destacam que em algumas áreas, como na da produção artística, o próprio trabalho era pautado por um posicionamento político. Ainda sobre os artistas, estiveram na crista da onda na discussão sobre a liberdade sexual, como a aceitação da homoafetividade: “A contestação dos modelos estabelecidos de relacionamento afetivo e sexual permitiu também que o tema do homossexualismo começasse a emergir de sua secular clandestinidade e passasse a ser encarado como uma possibilidade erótica legítima.”<sup>397</sup>

Veremos como alguns destes temas aparecem indicados nas narrativas dos colaboradores.

### **5. 3 – A proposta de grupo e seus resultados**

É tarefa indigesta para os historiadores da arte elencar quais grupos e artistas participaram de forma mais intensa na construção de uma arte autêntica, que respondeu aos grandes questionamentos e contradições de seu tempo com sensibilidade, criatividade, inovação e um desejo claro de interferir no processo histórico.

No caso do teatro brasileiro, uma segunda geração de modernos sacudiu as paredes de seus teatrinhos com uma concepção de arte engajada em transformações político-sociais, sob forte influência de teorias e artistas de esquerda. Entre estes grupos, destacam-se o Teatro de Arena, o Opinião e o Teatro Oficina. Todos estes grupos montaram encenações consideradas verdadeiros eventos, marcos de nossas artes cênicas, produzidos por jovens que respiravam os ares de relativa liberdade existente durante os anos de democracia autoritária, garantidos pelo sacrifício de Getúlio Vargas, tendo desabrochado entre os fins dos anos 1950 até o fim dos 1960.

---

<sup>396</sup> Ibidem, p. 389.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 401.

O Oficina escreveu seus melhores capítulos neste momento, ganhando notoriedade principalmente ao encenar a melhor peça realista montada em nossos palcos com uma interpretação de *Pequenos Burgueses*, de Gorki, que aproximava a Rússia pré-revolucionária de 1903, com a situação brasileira de 1963. O segundo marco do competentíssimo grupo deu-se com a encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. A promessa que os homens de teatro fizeram a Oswald, lhe garantido que suas peças seriam montadas, começou a ser cumprida no Oficina. Em um texto para o programa da peça, o notório membro da direção do grupo Fernando Peixoto indica alguns motivos que atraíram os componentes para que Oswald fosse escolhido para uma fase de renovação do grupo, num momento de profundas e rápidas transformações culturais provocadas pela indústria cultural: “Sua preocupação foi sempre social, quando não foi política mesmo (...). Sua obra em geral tem sentido claro, direto, objetivo.”<sup>398</sup> O que os impressionou foi como o autor criava com grande coragem e com uma “consciência da necessidade de uma postura radical, sem que com isso produzisse um radicalismo superficial, ingênuo ou irresponsável.”<sup>399</sup>

Estas e outras montagens, como as das peças de Brecht, foram fruto de um desenvolvimento conjunto gerado pelo que ficou conhecido como teatro de grupo, ou seja, um grupo permanente de atores que assumiam também os papéis de produção e administração e que ainda contavam com artistas aliados e temporariamente integrados.

Para a realização de tal empreitada, participaram inúmeros técnicos e artistas de qualidade indiscutível. Deste período, destacaram-se como representantes na organização e gestão do grupo nomes como Zé Celso, Renato Borghi, Etty Frazer, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Ronaldo Daniel. Muitos outros passaram pelo grupo com destaque, sem participar do grupo diretivo, como Chico Martins, Célia Helena, Miriam Mehler, Eugênio Kusnet (professor de interpretação), Henriette Morineau, Raul Cortez, Cláudio Correia e Castro, Othon Bastos, Renato Dobal, Luís Fernando Guimarães e tantos

---

<sup>398</sup> PEIXOTO, Fernando. *De como se alimenta e se preserva um cadáver gangrenado*. In: *Programa da peça O rei da vela*, 1967.

<sup>399</sup> Idem.

outros, sem contar os colaboradores responsáveis, por exemplo, pelos cenários, nomes como Flávio Império, Hélio Eichbauer, Hélio Oiticica e Lina Bo Bardi.

## **5.4 – O Oficina nas narrativas e as narrativas do Oficina**

### **5.4.1 – O Teatro Oficina e as confusões das memórias**

Consultada a literatura crítica específica referente ao Oficina, percebemos que as produções mais novas desenvolveram uma confusão entre a memória do Oficina e as memórias e narrativas de um de seus indiscutíveis líderes, Zé Celso. Seus depoimentos e suas experiências são de primeiro interesse para os historiadores do teatro brasileiro, assim como também o são as narrativas dos outros agentes históricos, já que os depoimentos são considerados fonte de maior utilidade na recomposição das encenações.

Numa das mais importantes publicações que se referem à cultura de esquerda do período, Marcelo Ridenti realizou um belíssimo trabalho com entrevistas, tendo sua lista de colaboradores alcançado quase cinquenta nomes. Entre os membros diretivos do Oficina, somente Zé Celso foi escutado. Porém, a pesquisa objetivava uma visão mais panorâmica. Nossas preocupações estão nas obras e publicações específicas.

Nosso primeiro destaque é para a publicação, em 2005, do autor Ericson Pires, chamada *Zé Celso e a Oficina Uzyna de corpos*, fruto de uma dissertação de mestrado defendida pela PUC-RIO. Dividida em duas partes, a primeira refere-se ao período de criação do Oficina, até o exílio de Zé em 1974, considerada “uma linha mais historiográfica.”<sup>400</sup> Num total de quarenta e seis páginas, este trecho cita Renato Borghi uma única vez, para abordar sua saída do grupo. À Etty e Ítala, nenhuma informação foi dedicada, sequer foram lembradas. Zé, por outro lado, foi citado cinquenta e três vezes.

---

<sup>400</sup> PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 153.

No ano de 2008, Karina Lopes e Sérgio Cohn compilaram textos esparsos de Zé que foram publicados em diferentes veículos. A proposta parece ser a de permitir uma reflexão acerca do trabalho do artista, e o recorte temporal acaba no mesmo ano da publicação. Porém, o primeiro texto é do ano de 1968, quando parte do coro de *Roda-Viva* se vinculou ao Oficina. Renato Borghi considera que esta postura reduz o período anterior à montagem de *Roda-Viva*, como o de “pré-história do Oficina.”<sup>401</sup>

Em 2012, José Gustavo Bononi publicou um artigo intitulado *Discursos engajados, memórias que resistem: Teatro Oficina entre efeitos de sentido e condições de produção*. As palavras chave foram abertas por Teatro Oficina. Ainda assim, o único membro citado em todo o texto foi Zé Celso. Nas sete páginas de texto do artigo, Zé foi citado dezoito vezes e o próprio Oficina, somente seis.

Por fim, em 2013, foi lançada uma obra de um ex-integrante, mas ainda colaborador, do grupo Oficina da fase atual, Mariano Mattos Martins, chamada *Oficina 50+*. Juntando todos os trechos que se referem à produção do grupo nos anos 1960, portanto desde a profissionalização de *A vida impressa em dólar*, até *Na Selva das cidades* e *Don Juan*, atingimos o número de trinta e cinco páginas. Num total de duzentas e trinta e cinco páginas de conteúdo, somente 14,89 % apresentam aquele momento de extrema criatividade e força do grupo no cenário nacional.

A postura de Zé sobre o assunto é contraditória. Na página oficial do teatro, em seu espaço de currículo, a apresentação de *Roda-Viva* é considerada como encenação do grupo, algo negado por todos os outros integrantes do período, como Etty, Borghi, Peixoto e Ítala.

Em 2012, saiu, pela coleção Aplauso, uma longa entrevista publicada com Zé. Nela, Zé não cita Etty e Miriam e também diminui muito a importância de Borghi, um dos condutores do grupo, responsável, por exemplo, pela escolha da maioria dos textos encenados. O título é preocupante e todo o

---

<sup>401</sup> Entrevista para a pesquisa. 09/04/2015.

trabalho anterior ao tropicalismo e a incorporação do coro parecem ser somente um degrau superado: *Do pré-tropicalismo aos Sertões*.

Isso significa que ele decidiu ignorar seus comparsas? Não. Em curto depoimento coletado para um programa da T.V. Cultura, chamado *Persona em Foco*, que entrevistava Etty Frazer, Zé apareceu afirmando que Etty foi a responsável pela construção dos dois teatros - o primeiro em 1961 e o segundo em 1967 -, o que levou a simpaticíssima dama a uma enorme carga de emoção.

Nossa pesquisa sobre a memória do Oficina, através das publicações já existentes, divide-se, portanto, em duas frentes. Numa frente, buscamos relacionar as narrativas dos agentes com outros tipos de fontes a que temos acesso. No caso desta última citação de Zé, podemos, por exemplo, relacionar suas narrativas sobre a repressão e resistência com seu prontuário do Deops, com documentos diversos, como as fotos dos livros apreendidos e uma autuação da Justiça Militar, que o indiciava. Na outra frente, desenvolvemos este trabalho de crítica historiográfica, defendendo as narrativas que estejam no subterrâneo, resistindo à exclusão e ao silenciamento. Há ainda algumas destas citações que questionamos. A primeira é da apresentação de Cohn e Lopes aos textos compilados de Zé: “A trajetória de Zé Celso, que aqui se apresenta de forma não linear, se confunde com a história do Teatro Oficina.”<sup>402</sup> O grupo Oficina é visto como a oficina de Zé Hefáisto, primeiro para Pires: “(...) presentes na vida/obra de Zé Celso Martinez Corrêa e suas Oficinas (...)”<sup>403</sup>, depois para Bononi: “No clube acadêmico desta faculdade (XI de Agosto) que José Celso Martinez Corrêa fundou o grupo Teatro Oficina.”<sup>404</sup> Por fim, Zé torna-se entidade cultural para Pires: “Aqui se introduz um outro conceito: Zé Celso como entidade cultural (...)”<sup>405</sup> e procurador de todo o teatro

---

<sup>402</sup> COHN, Sérgio; LOPES, Karina. *Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 8.

<sup>403</sup> Op. Cit. (2005, p. 9).

<sup>404</sup> BONONI, José Gustavo. *Discursos engajados, memórias que resistem*. In: *Histórica*, nº 54, jun. 2012, p. 1.

<sup>405</sup> Op. Cit. (2005, p. 23).



brasileiro para Bononi: “Zé Celso discursava como ‘procurador’ da comunidade do teatro paulistano e (...) do teatro nacional.”<sup>406</sup>

Decidimos, portanto, confrontar esta produção recente com as narrativas dos agentes históricos, tanto através das publicações e entrevistas biográficas e/ou autobiográficas, quanto através da história oral, entendida, segundo Portelli, “(...) simultaneamente ao que historiadores ouvem (as fontes orais) e ao que dizem ou escrevem.”<sup>407</sup> Através da construção de fontes específicas e da sua relação com outras narrativas e com outros tipos de fontes, juntamos um material que permite uma interpretação fecunda acerca das pluralidades e tensões internas e externas.

#### **5.4.2 – Um aperitivo das narrativas do Grupo Oficina: amor e conflito, tesão e tensão**

A visão de Ítala Nandi, uma das maiores musas de nossos palcos, é a de que este grupo vivia como uma grande família: “O Oficina era a família que eu sempre desejei. Um grupo bem informado, viajado, culto e amado, porque nós nos amávamos muito. Vivíamos juntos de manhã à noite.”<sup>408</sup> E foi, para ela, exatamente essa proximidade que permitiu ao Oficina alçar voos tão altos: “Etty, Renato, Fernando, Zé Celso e eu, nós cinco, juntos, éramos imbatíveis.”<sup>409</sup>

A musa não era só preocupada com o corpo e apesar de não participar da política institucional, tinha um lado muito bem definido: “Nesse período da minha vida, os meus mitos eram Stanislavski, Brecht, Mao, Che Guevara, Fidel, Cuba, Ho Chi Min, Sartre, Marcuse, Simone de Bouvoir, Gorki e Oswald de Andrade.”<sup>410</sup>

---

<sup>406</sup> Op. Cit. (2012, p. 3).

<sup>407</sup> Op. Cit. (2001, p. 10).

<sup>408</sup> VALENTINI, Daniel. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1961-1971)*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2013, p. 12.

<sup>409</sup> Idem.

<sup>410</sup> Idem.

O interesse pelas causas humanistas quase a levaram a cursar História, lacuna preenchida dentro do próprio grupo: “Dos 18 aos 28, vivi no Oficina. Se eu tivesse frequentado alguma universidade, teria feito curso de História. Mas no Oficina eu preenchi essa lacuna porque ali eu aprendi o que nunca nenhuma universidade me ensinaria com tanta qualidade e universalidade.”<sup>411</sup>

O carinho sentido na época não diminuiu, mesmo passados mais de quarenta anos de sua ruptura com o Oficina: “Eugênio Kusnet, meu mestre; Zé Celso, meu grande amor; Renato Borghi, meu irmão; Etty Fraser, minha irmã; Fernando Peixoto, como ele mesmo escreveu sobre mim, meu eterno marido.”<sup>412</sup>

Sua saída, no início dos anos 1970, foi tumultuada. Um novo grupo ingressara como coro, alguns vindos das experiências de Zé ao montar *Roda-Viva*, fora do Oficina, enquanto outros não tinham nenhuma experiência teatral. Arrependimento de algo? Não: “Minha entrega foi total. E não me arrependo de nada. Foram os melhores anos da minha vida.”<sup>413</sup>

Renato Borghi, um dos grandes líderes do Oficina, também destaca a participação de muitos colaboradores:

Etty Fraser se entregou de corpo e alma na construção do nosso teatrinho. Foi nossa viga mestra e Kusnet, nosso mestre. Acho que nunca conheci, mesmo viajando pelo mundo, um diretor mais genial que Zé Celso. Célia Helena era uma atriz deslumbrante, Ítala Nandi, nossa irmã de múltiplos talentos, administrava nossa contabilidade e um belo dia estourou como atriz. Fernando Peixoto, aquele poço de cultura (ator, diretor, escritor, teatrólogo). Não poderia haver equipe mais brilhante.<sup>414</sup>

Renato destaca um incômodo claro com a chegada do grupo estadunidense conhecido como *Living Theatre*, que ria das peças encenadas pelo grupo naquele momento, como *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. Devagar, as tensões foram aumentando e o grupo se esfacelou: “Depois o tempo foi

---

<sup>411</sup> Idem.

<sup>412</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>413</sup> Idem.

<sup>414</sup> Ibidem, p. 14.

comendo pelas bordas e começamos a divergir, até que na noite de 31 de dezembro de 1972 para 1973, houve o rompimento e saí pela portinha da frente, a mesma pela qual havia entrado em 1959.”<sup>415</sup>

Porém, uma vez mais, o grande líder e ator destaca o trabalho de equipe: “O Oficina da década de 60 fomos todos nós, parceiros incansáveis e amantes da arte e do ofício que escolhemos exercer.”<sup>416</sup>

Uma participação importante, hoje quase esquecida, é a do Frei Betto na peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Betto conta como entrou, temporariamente, para a trupe:

Por acaso me tornei assistente de direção de O REI DA VELA, peça emblemática na história do teatro brasileiro. Ao decidir montar o texto de Oswald de Andrade, Zé Celso pediu a Dulce Maia, produtora cultural, encontrar alguém que pudesse fazer a pesquisa sobre o contexto brasileiro na virada dos anos 1930-40, época de ambientação do espetáculo, quando São Paulo passou dos barões do café para os capitães da indústria... Dulce me indicou e lá fui eu levantar bibliografia sobre a época, inclusive a coleção da revista "O Cruzeiro", para obter informações a respeito do Brasil naquele período.<sup>417</sup>

Em pouco tempo, passou de colaborador no levantamento de informações, para assistente de direção de Zé:

De conversas com os atores e atrizes sobre o tema, passei a complementar os ensaios nos momentos em que Zé Celso se via obrigado a se ausentar. Assim, fui promovido a assistente de direção e me encantei pelo ofício, tanto que estive muito tentado a me tornar diretor de teatro (cheguei a ser crítico de teatro da Folha da Tarde e participei do júri do Prêmio Molière), mas teatro é outro "sacerdócio", incompatível com minha condição de religioso dominicano em fase de estudos.<sup>418</sup>

---

<sup>415</sup> Idem.

<sup>416</sup> Idem.

<sup>417</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>418</sup> Idem.

Para ele, a encenação de *O rei* promoveu uma grande libertação em nossos palcos, permitindo o trabalho com a dramaturgia brasileira autêntica:

O REI DA VELA revolucionou a cultura brasileira. Libertou o nosso teatro das grandes montagens de peças importadas, em geral textos mais adequados à Europa e aos EUA que ao contexto brasileiro. A montagem do Oficina representou literalmente um movimento antropofágico de deglutir todo o estrangeirismo que contaminava nosso teatro, sem ceder à xenofobia, para gritar: "Yes, nós temos banana."<sup>419</sup>

Betto é mais um a defender que o movimento que ficaria conhecido como tropicalista foi alimentado com a encenação da peça de Oswald:

Isso engendrou o movimento tropicalista e a irreverência subversiva frente à ditadura militar que nos governava. O REI DA VELA significou, na escuridão daqueles tempos, uma vela acesa que permitiu a toda uma geração começar a avistar luz no fim do túnel e assumir seu protagonismo libertário.<sup>420</sup>

Falamos brevemente da vinda do *Living*, a convite de Renato e Zé, na França. O grupo, liderado por Julian Beck e Judith Malina, aceitou e encontrou o Oficina já cindido: de um lado, estavam os que eram chamados (ironicamente) de representativos, entre eles estavam Renato, Ítala, Fernando e outros atores mais experimentados; do outro, os jovens do coro, chamados de marginália. Claro que existiam também momentos de confraternização, mas um dos membros mais entusiastas do coro, Luiz Fernando Guimarães, escreveu contra Renato, posicionando-se nessa disputa com o *Living*:

Se Renato Borghi não sabia o que estava fazendo quando convidou o Living Theatre para atuar no Brasil e passou os últimos anos pichando Judith Malina e Julian Beck, isso é problema dele. A

---

<sup>419</sup> Idem.  
<sup>420</sup> Idem.

presença deste casal do teatro americano foi fundamental no caminho que o Oficina & outros grupos tomaram a partir de 1970.<sup>421</sup>

Existem, como já citamos, muitas outras fontes publicadas por ou sobre estes artistas, como a mais importante reflexão sobre o Oficina, a Revista Dyonisos, organizada por Fernando Peixoto. O que não parece existir é o interesse de pesquisadores em se lançar nestas narrativas, observando com cuidado estas memórias. Mas àqueles que se interessarem, estará garantido um entendimento muito mais profundo e rico que o construído pela postura que defende uma memória hegemônica ou única.

#### **5.4.3 - Diretores, administradores (as), atores e atrizes: um pouco das narrativas dos colaboradores**

Como vimos, a inquestionável liderança de Zé pode ter provocado uma sobreposição de suas memórias sobre as do Oficina. Nosso trabalho se voltou, então, para o resgate das narrativas dos outros agentes históricos e para a construção e análise de fontes através da história oral, visando ao enfraquecimento do posicionamento que direciona todas as conquistas do grupo para a figura de Zé, pois esta postura se esforça por consolidar uma falsa trajetória ausente de conflitos internos e de escolhas diversas, até mesmo contrárias. Nós nos opomos à redução do Oficina a um grupo composto por um único grande artista, inegavelmente criativo, mas que sempre se cercou de companheiros potentíssimos e nomes não faltam para esta lista de colaboradores.

Entre os membros que geriram o teatro em seu momento mais criativo, durante os anos 1960, destacam-se nomes como Renato Borghi, Zé Celso, Ítala Nandi, Fernando Peixoto e Etty Frazer, a última votava por ela e por seu marido, o também ator do grupo, Chico Martins. Peixoto e Martins já faleceram, mas os outros continuam com destaque em suas profissões e, através de

---

<sup>421</sup> Acervo pessoal de Luiz Fernando Guimarães.

contatos permanentes, conseguimos que muitos deles rememorassem o período e nos produzissem novas fontes com suas narrativas.

É isso que pretendemos realizar neste espaço, destacar feixes de narrativas e experiências que organizaremos em conjuntos de narrações distintas sobre temas selecionados que envolvam desde questões internas de organização do trabalho diário de um grupo de artistas, até a forma como eles respondem à visita de um ditador.

Renato Borghi, ainda em plena atividade, já conquistou um lugar entre os maiores intérpretes de nosso teatro. Sua passagem pelo Oficina, enquanto este grupo estava disposto a fazer teatro com texto, personagens e público, foi decisiva para todo o teatro brasileiro, de forma que estabelecê-lo num papel de coadjuvante no grupo, como algumas obras sobre o Oficina o têm apresentado, é uma tendência a ser combatida. Como fundador, conquistou, desde o período amador, destacada liderança, sendo o primeiro do grupo a atuar profissionalmente. No início dos anos 1960, contribuiu para que o Oficina se tornasse mundialmente conhecido, sobretudo após as montagens de *Os pequenos burgueses* e *O rei da vela*, transformando-se, nas palavras de uma das grandes atrizes do grupo, no “(...) comandante deste barco (...)”<sup>422</sup> Suas atuações lhe valeram importantes prêmios, entre eles três estatuetas do prêmio Molière, conquistadas por suas apresentações em *Pequenos Burgueses*, *Andorra* e *O rei da vela*.

Ao destacar as décadas de carreira de Borghi, Manoel Candeias aponta que a riqueza dos experimentos proporcionados pelo ator permite “incontáveis possibilidades de estudo.”<sup>423</sup> O autor fragmenta a trajetória de Borghi em três principais fases, sendo a primeira a vivida dentro do Oficina, onde desenvolveu “uma identidade artística diferenciada”<sup>424</sup>, cujas características principais seriam “ironia, sarcasmo, distanciamento brechtiano, comediante de revista,

---

<sup>422</sup> NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 170.

<sup>423</sup> CANDEIAS, Manoel Levy. *Um ator em movimento: Renato Borghi*. 2007, 128 f. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2007, p. 7.

<sup>424</sup> Idem.

ginga de malandro e mais alguns adjetivos e descrições”<sup>425</sup>, além de um constante diálogo com a realidade, cumprindo o papel intelectual de criticar o senso comum, combater os vícios sociais e denunciar os problemas sociais mais urgentes.

Em sua caminhada de sucesso ao longo dos anos 1960, o grupo contava com a composição de uma direção cênica inovadora, a cargo de Zé Celso, mas a linha de desenvolvimento do projeto passava pela mão de Renato Borghi, enquanto o posicionamento político e a organização e redação de textos ficavam principalmente com Fernando Peixoto. Renato foi um líder incansável. Atuava, fazia trabalhos burocráticos, contato com atores, propaganda, escolhia - ou ao menos indicava - a maioria das peças e era também quem recebia as reclamações dos atores experientes, quando o grupo se dividiu, ao fim da década. Quando sua liderança foi questionada, o Oficina deixou de ser um dos teatros mais importantes para a discussão sobre a cultura nacional e entrou numa crise de que só sairia décadas depois. A perda da liderança por parte de Renato significou o fim das grandes interpretações baseadas em textos fortes - por vezes mais bem estruturados, por vezes mais caóticos, mas sempre coerentes -, pois os grandes atores e atrizes partiram para outros projetos, em nome de brincadeiras teatrais vazias, irracionais, narcisistas e, por vezes, até autoritárias. Renato tentou, no início dos anos 1970, uma vez mais, ainda trazer o Oficina para o teatro que lhes consagrara, mas o te-ato acabou se tornando a linha principal de trabalho.

Os anos de Renato no Oficina foram os anos áureos dessa companhia. Ele inicia indicando os primeiros contatos e um talento artístico que chegou a competir com sua vontade de atuar:

O primeiro contato mesmo que eu tive foi de ir conhecendo as pessoas na Faculdade de Direito. Eu tinha um sonho desde muito antes de ser ator de teatro. Sempre imaginei que um dia... Apesar de

---

<sup>425</sup> Ibidem, p. 111.

que eu tinha uma outra vocação dividida que era ser cantor. E isso estava andando depressa. Gravadora, aquela coisa toda.<sup>426</sup>

Mas o grupo de pessoas encantou Renato, ao ponto de ele abandonar a carreira musical para protesto dos produtores que confiavam na continuidade de seu trabalho. Neste momento, Zé causou-lhe um impacto, um abalo que duraria muito tempo. Os questionamentos para com a geração anterior se intensificavam, pois estes jovens garotos já focalizavam suas críticas nas posturas comportamentais da classe média<sup>427</sup>, das quais ambos saíam:

Eu conheci essas pessoas e, claro, a que mais me impressionou foi o Zé Celso. Um jovem inquieto, que já contestava muito os valores da classe média. Tinha uma sede encima da cafonice da classe média, do espírito reacionário da classe média. Eu achava isso muito interessante. Apesar de que ele era exatamente um conhecedor profundo da classe média, porque a família dele era de classe média. O pai dele era um dono de colégio, em Araraquara. E o meu pai era presidente da Otis Elevadores, na época que dava mais grana, porque era uma firma norte-americana, que remetia os lucros para os Estados Unidos. Já comecei a entrar em conflito com meu pai, cheguei a brigar com ele.<sup>428</sup>

Porém, de forma alguma, Zé era a única pessoa que lhe interessava dentro do grupo: “Então o Zé me impressionou muito, mas tinha também o Amir Haddad e outras figuras interessantíssimas lá dentro. E todos com o desejo de fazer teatro.”<sup>429</sup> Estas pessoas se encontravam, frequentemente, numa pequena sede improvisada. O problema era que o nascimento desta paixão pelo teatro encerrava definitivamente o interesse pelo curso acadêmico:

Aí aconteceu o seguinte, a gente teve a ideia de formar o grupo, o Teatro Oficina amador. Nós nos reunimos ali na carvoaria, que o

---

<sup>426</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>427</sup> Os principais membros do grupo foram formados por famílias de classes médias altas, filhos de altos tecnocratas.

<sup>428</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>429</sup> Idem.



Jorge Calil emprestou pra gente. A gente pintou de brinco e ficou ali um centrinho do nosso grupo que ainda não tinha apresentado nada. Mas a gente ficava falando sobre peças, tinha planos de montar *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, mas que também estava só em pesquisa. E a gente estava nessa coisa de ficar até uma, duas horas da manhã e depois tinha faculdade às sete horas da manhã, tinha que levantar às seis. Então eu me lembro de realmente ter levado óculos escuros para dormir um pouco na faculdade. Sou uma pessoa que precisa de oito horas de sono, senão eu não funciona. Dormi bastante (risos).<sup>430</sup>

Enquanto o grupo se formava, Renato continuava com as aulas de canto e foi justamente sua professora que lhe indicou uma seleção na Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso. Renato aceitou o desafio, sem ponderar sobre o peso da possibilidade do fracasso. Após ser recebido pelo próprio Sérgio Cardoso, Renato recebeu um grande texto e foi marcado um teste, com o seguinte resultado:

É uma coisa muito louca. Eu era muito irresponsável porque eu não sabia... Nunca tinha feito... Não sabia que aquilo podia determinar para minha carreira. Não tinha noção nenhuma de responsabilidade e se não passasse naquilo, também foi uma coisa que eu queria fazer, queria muito. Estava com a cuca muito fresca, não estava cheio de problemas, como a gente tem agora, que se eu fizer isso, acontece aquilo, uma cadeia de coisas enchendo seu saco. Comecei a fazer e senti uma liberdade enorme em fazer. A Nydia ia respondendo e eu falando e chegou ao fim. Quando terminou, ele disse: “Seja bem-vindo ao teatro. Nunca deixe o teatro. Você tem tudo contra você. Você é pequeno, você seria geralmente a negação do que seria um primeiro ator. Mas você é um protagonista, você é um primeiro ator. Não desista nunca.”<sup>431</sup>

Com isso, Renato seria o primeiro membro do grupo a exercer uma atuação profissional, não sem antes vencer a resistência do pai, pois a peça seria no Rio: “Meu pai falou: ‘Não, não, como é que vai fazer com a faculdade?’ Eu disse: ‘Vou trancar e volto pra fazer os exames.’ Tranquei e fui fazer no Rio e o Zé Celso foi lá ver e saiu com uma ideia já assim de ser profissional.”<sup>432</sup>

---

<sup>430</sup> Idem.

<sup>431</sup> Idem.

<sup>432</sup> Idem.

Após o fim de *Chá e Simpatia*, Renato voltou para São Paulo, reintegrando o grupo, que avançava em seus planos e começava a ter contato com alguns personagens que os influenciavam, como Sartre:

Continuamos as nossas reuniões lá na Santo Antônio e de lá saiu a ideia de fazer muita coisa, por exemplo, o Sartre... O Oficina era muito atrevido, mandou chamar o Sartre a vir para o Brasil. Foi incentivado por nós a vir para o Brasil, para as conferências. O Sartre vem com a Simone de Beauvoir e depois nós fizemos *A engrenagem*. Era um roteiro de cinema. Nós tivemos a cara de pau de pedir os direitos para ele e ele deu, de graça.<sup>433</sup>

A primeira montagem de *A Engrenagem* não recebeu nem mesmo um palco e viu o grupo sofrer derrotas ao tentar representá-la publicamente no Museu do Ipiranga:

Fizemos *A engrenagem* no saguão do Teatro Bela Vista. Não era nem no palco. Dirigido pelo Boal, que a gente chamou. Estava a Rosa Maria Murtinho, bem começando. Estava eu e... O Zé Celso ainda não estava. Estava, como sempre, como observador e crítico e incentivador da coisa. Lembro que isso foi muito bem recebido pela imprensa paulista. Décio de Almeida Prado disse que foi um espetáculo muito forte. E aí um dia nós fomos fazer *A engrenagem* ao ar livre. Fomos para fazer no Museu do Ipiranga, que seria o lugar mais fantástico para fazer essa peça, pois os temas eram ligados. Da liberdade produtiva ser cerceada pelo imperialismo e pelos emissários do imperialismo que vinham aqui. Emissários da CIA etc... O coro, a gente fazia uma pessoa que chegava para dar um recado desses. O ator nosso principal para fazer esse ditador de esquerda na América Latina era o Jairo Arco e Flexa. Chegamos ao Museu do Ipiranga, preparados para começar a falar, e aí chegou a polícia: "Não, não vai fazer, não pode, não é permitido." A gente falou: "Porra, mas aqui? Que é o museu da independência a gente não pode fazer? Então vamos botar uma mordaca na boca e vamos ficar aqui amordaçados fazendo humhumhum." Era o que a gente achou necessário. Fizemos essa manifestação e saímos em grupo, andando pelo Ipiranga, e encontramos na esquina o pessoal que eram os grevistas da fábrica Anoré. Fomos andando junto com os grevistas, pra fazer uma manifestação. Caminhamos junto com eles até o Clube do Ipiranga, onde a gente faria o espetáculo, comprado por eles. Quando chegamos lá, queríamos que os grevistas entrassem e mais uma vez aconteceu outra censura terrível, pois o clube vetou a entrada dos grevistas.<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Idem.  
<sup>434</sup> Idem.

Os argumentos e discussões anti-imperialistas, que já tinham destaque, aprofundaram-se com rapidez neste momento:

A gente já foi formando uma consciência muito clara de como era a jogada, como eram as coisas. Era tudo velado, tudo era muito democrático, muito livre, mas não era. A gente estava vivendo uma época em que o tema fundamental mesmo era o imperialismo. A gente estava vivendo uma coisa velada, mas muito submetida ao capital norte-americano. Nós já tínhamos sido muito submetidos ao capital inglês. Tem as peças, como *A torre em concurso*, que são maravilhosas com respeito a esta coisa da exploração inglesa às riquezas brasileiras, e a gente foi formando essa consciência.<sup>435</sup>

Além das leituras no centro de encontro, Renato relata a participação e a presença numa das mais importantes instituições da esquerda no país:

Zé Celso e eu frequentávamos muito o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e lá a gente ouvia muita gente interessante como Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier... Fomos formando uma cabeça, lendo muita coisa interessante, como o Sérgio Buarque de Holanda. Então tivemos esse período de formação, enquanto fazíamos peças amadoras. Tivemos *A engrenagem*, depois o Amir dirigiu *As moscas*...<sup>436</sup>

O grupo, porém, era formado por muitas pessoas, com influências variadas e com interesses bastante diversos com relação às artes. A relevância do papel do teatro na vida de cada integrante gerou um primeiro confronto interno que dividiu o grupo:

A coisa caminhava assim. Havia umas quarenta ou cinquenta pessoas agregadas. Aí chegou um momento em que havia dois grupos, dois partidos. Um partido meu e do Zé, que era pela profissionalização, e o outro, que era por continuar amador, com muita filhinha de papai, rapazinho, gente que não tinha certeza se queria fazer uma carreira profissional, que estava muito bem

---

<sup>435</sup> Idem.  
<sup>436</sup> Idem.

colocado que era fazer um teatrinho, amador, com a família do lado... O Amir liderou o grupo de lá e nós ficamos com o grupo de cá. Houve uma espécie de votação e nós, de certa maneira, ganhamos a votação. Acho que a gente fez um pouco de malandragem, uma boca de urna.<sup>437</sup>

Ao replicá-lo lembrando das palavras de Zé Celso de que Amir era o chefe dos outros trinta e quatro e que eles deram um golpe para destituí-lo, que passava por questões de ata, ele reconsidera e concorda que foi mais do que uma boca de urna: “É, acho que foi um golpe. Mas não foi nada mais do que declarar: ‘Nós vamos fazer um teatro profissional, porra.’ E fizemos um teatro profissional.”<sup>438</sup>

Ainda antes da profissionalização, um primeiro destaque com a montagem da peça *A incubadeira*. Esta peça marcaria a entrada de Etty, que sairia definitivamente somente dez anos depois, como um dos principais nomes de toda a trajetória do Oficina. Hábil administradora, atriz formada, literalmente, no teatro amador inglês, Etty mostrou-se competentíssima dentro e fora do palco. Dentro dele, pertenceu ao elenco das principais montagens. Fora, vendeu entradas para os amigos das colônias judaica e inglesa, negociou com setores privados e públicos, construiu dois teatros inteiros, viajou por parte do Brasil e acompanhou o grupo nas excursões para outros países como Uruguai, Itália e França. Seu ingresso no grupo, entretanto, foi mediado por uma de suas alunas, como ela recorda:

Quando voltei para o Brasil, fui lecionar outra vez no Ofélia Fonseca, e uma aluna minha disse: “Miss Frazer, a senhora não quer ver uma peça de um grupo amador muito bom, da Faculdade de Direito de São Paulo? Eles estão levando uma peça chamada *Vento Forte pra Papagaio Voar* (Subir) e *A Ponte*. A senhora não quer vir hoje à noite?” Eu disse que iria, com todo prazer, que gostaria de ver. Aí eu fui num pequeno teatro que tinha na Rua Jaceguai que se chama Novos Comediantes. Fui ver a peça e quando terminou, subi ao palco para cumprimentar. Achei tão bom, a peça, os atores, muito bom. Subi pra cumprimentar, muito bom. O diretor chama-se Amir Haddad.

---

<sup>437</sup> Idem.  
<sup>438</sup> Idem.

O autor chamava-se José Celso Martinez Corrêa. Tinha vinte anos, tudo uma moçada louca.<sup>439</sup>

No mesmo momento, quando ainda se conheciam, ela recebeu o convite para a realização de um teste para o grupo:

Zé disse para mim: “Albertina (Albertina Costa, que depois se tornou uma grande professora de Filosofia, que era essa minha aluna) diz que você fala muito de teatro na sua classe, que você gosta muito de teatro. Você não quer fazer um teste, pra fazer um dos papéis principais de uma peça que eu tenho que apresentar daqui a um mês no Festival de Santos?”. Aí eu disse: “Onde é que vai ser este teste? Quando é que vai ser?”. Zé responde: “Vai ser depois de amanhã.” Disse que naquele dia seria oito de maio, dia do meu aniversário. Ah não, teria gente lá em casa, festa lá em casa, não vai dar... Ele disse: “Você mora onde?” Eu disse: “Moro em Higienópolis.” Zé pergunta: “Que rua?”, respondo que na Sabará com Avenida Higienópolis. O teste era do outro lado da Rua Sabará, no Edifício Prudência Capitalização, na casa de uma aluna minha também. Lá seria o teste. Então eu falei: “Ah, eu vou. Deixo meus convidados e vou.” Fui e ganhei o papel. Um mês depois nós estreamos em Santos e eu ganhei o prêmio de melhor atriz. E foi assim... Estava no lugar certo, na hora certa.<sup>440</sup>

Com o sucesso no Festival, o grupo se dispôs a alugar o Arena por alguns meses para a apresentação da peça. Quase tudo o que levantavam com bilheteria ficava com a casa, mas esta pequena estadia ajudou a consolidar o grupo como o de uma produção que tinha tudo para amadurecer, para desabrochar:

Fizemos esse sucesso louco lá em Santos e aí o Zé Celso decidiu alugar o Arena, pra gente fazer, nós fizemos durante três meses – lotado -, a peça *A Incubadeira*, que era a segunda peça dele. Foi aquele sucesso. Fomos pra Araraquara, que era a terra dele, pra eles conhecerem a gente, tudo.<sup>441</sup>

---

<sup>439</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

<sup>440</sup> Idem.

<sup>441</sup> Idem.

Mas talento não era suficiente para construir e manter um teatro. Todo o financiamento inicial foi feito por intermédio do pai de Renato, tendo o senhor Adriano Borghi um papel fundamental para assegurar a possibilidade de o grupo dar um salto rumo ao profissionalismo:

Comecei a procurar locais, porque a gente achava que tinha que ter um local próprio. Arena tinha um local, TBC tinha um local, todo mundo tinha um local... Maria della Costa tinha um local, então a gente tinha que ter um local também. Procurei um espaço e encontrei um espaço que era o Teatro Novos Comediantes, onde o Zé já tinha feito *Vento forte*. Era um teatrinho gostosinho, na Rua Jaceguay, bem colocado. Nós partimos para fazer o aluguel deste teatro. Alugamos. E aí vem uma figura central, que é omitido em todos os espaços, que é a figura de seu Adriano Borghi, meu pai. Nada poderia ser feito se meu pai não tivesse assumido. Meu pai já tinha me visto em *Chá e simpatia* e ele achava que era isso mesmo que eu tinha que fazer. Então ele deu uma força. Ele avalizou todo o contrato de aluguel, todas as coisas iniciais que a companhia necessitava para começar. Então o Adriano Borghi foi o avalista do Oficina no começo.<sup>442</sup>

Faltava ainda vencer mais um passo para a profissionalização. Alugar uma sede não foi um problema:

Resolvemos nos profissionalizar. Nós chegamos e discutimos. A peça era tão boa, estava indo tão bem. Fomos procurar um lugar pra gente estrear e voltamos naquele teatrinho, porque as pessoas que estavam tomando conta daquele teatrinho – era um teatro espírita - estavam muito mal financeiramente, não pagavam os aluguéis, aí foram despejados.<sup>443</sup>

Descobrir, porém, a necessidade de uma reforma total quase colocou o projeto em risco, como relembra Etty:

Alugaram para nós e nós alugamos como se aquilo fosse – as poltronas, tudo – pertencesse ao pessoal que nos alugou. Na hora

---

<sup>442</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>443</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

que a gente levantou aquele portão de ferro... Totalmente vazio. Era tudo dos espíritas, não tinha nada. Era um galpão vazio... Completamente, não tinha nada. Me lembro que nem pia tinha, eles tinham levado tudo.<sup>444</sup>

A situação marcou tanto Renato que ele a remontou como cena de uma de suas peças. O grupo também se alterava, recebendo artistas mais experimentados:

Eu fiz uma peça que não está comigo, chamada *Decifra-me ou devoro-te*, que é exatamente sobre esta entrada no Oficina. Ficamos felizes e na hora que a gente voltou para entrar, era uma garagem grande. Estava essa coisa vazia e tinha que ser feito um teatro. Nós já tínhamos a peça escolhida, que seria *Awake and Sing, A vida impressa em dólar*, e aí nós chamamos pessoas para essa aventura e eu fico pensando, meu Deus, como essas pessoas toparam? O Kusnet já era um profissional assim importantíssimo. Célia Helena era uma atriz de inúmeros. Já tinha feito teatro com Cacilda Becker, tinha viajado para a Europa com a Cacilda... E eles todos entravam lá e diziam: “Não, a gente vai fazer.” Tiveram que ficar esperando a construção por seis meses, ensaiando e fazendo pesquisa de interpretação, sem ganhar porra nenhuma.<sup>445</sup>

A participação de Célia Helena, que ficaria no grupo até meados de 1967, é considerada como “uma fase de extrema importância”<sup>446</sup> em sua carreira.

Etty indica como foi iniciada parte da solução, para que o grupo acertasse o próximo passo: “‘Que que nós vamos fazer?’ Vamos construir um teatro. Cada um deu 15 paus, não tinha mais que 15 mil cruzeiros.”<sup>447</sup> Questionada sobre quais integrantes colaboraram para essa vaquinha, ela cita Zé, Renato, Jairo Arco e Flexa e Ronaldo Daniel.

---

<sup>444</sup> Idem.

<sup>445</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>446</sup> LICIA, Nydia. *Célia Helena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 38.

<sup>447</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

A segunda medida para o levantamento de fundos para a construção também é explicada por Etty:

O que nós vamos fazer? Pensar, pensar, pensar. Aí surgia a ideia de uns cartões que a gente ia vender na porta dos outros teatros. A gente já tinha feito um buchicho com *A Incubadeira*, tinham falado que o grupo era do 11 de Agosto. Chamava-se Grupo de Teatro Oficina. Grupo de Teatro Oficina. Aí eram uns cartõezinhos que davam direito de duas pessoas verem cinco espetáculos, do futuro teatro que ia surgir. Fomos vender nas portas dos teatros, ficávamos na porta dos teatros vendendo aquilo. Eu ouvi coisas absurdas. Como eu era muito conhecida porque era professora ouvia: “Já vi você fazer coisa muito melhor que ficar vendendo coisa na porta do teatro.”<sup>448</sup>

Renato também se recorda deste tipo de ação, destacando a parceria com Etty:

Etty e eu, principalmente nós dois, a Míriam ainda não tinha chegado, a gente foi fazer uma... Com o fusquinha da Etty, a gente foi fazer o Pacaembu todo, porque tinha muita gente rica lá. Fomos às residências nos lugares chiques, Alto da Lapa, coisas assim... E ela conhecia muita gente rica, especialmente judeus.<sup>449</sup>

Pela formação, além dos judeus, Etty tinha contato com o clube inglês, além de ser professora já conhecida: “Era professora de inglês de uma infinidade de grã-finos.”<sup>450</sup>

O dinheiro levantado rumava para a construção do teatro sanduíche, cópia de um teatro visto por Etty na Inglaterra. Ela foi para Curitiba negociar poltronas com conhecidos e quando o teatro ficou pronto, o grupo convidou Cacilda Becker para fazer uma foto promocional. A situação terminou de forma cômica, pois os espíritas não haviam levado absolutamente tudo:

---

<sup>448</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

<sup>449</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>450</sup> Idem.



Conseguimos uma tramoia lá de cadeiras e conseguimos levantar o teatro. Me lembro que nós convidamos a Cacilda Becker para ser nossa madrinha e a Cacilda veio. A gente a fez com uma marretinha, dar a primeira marreta na parede, pra simbolizar a construção do teatro. Caíram uns tijolos e caiu um São Jorge sem cabeça. Era uma macumba que estava lá. Deu um susto na gente, um São Jorge sem cabeça.<sup>451</sup>

Integrante central deste momento é Eugênio Kusnet. Borghi assume que o mestre russo trocou sua participação nas peças pela possibilidade de montagem de um curso de interpretação, onde ele recebia muitos membros do grupo e da classe teatral como um todo, como os alunos saídos da EAD. Com Zé assumindo, por imposição de Renato, o papel de diretor, o trabalho era concentrado em suas indicações e nas observações de Kusnet sobre elas, para o refinamento das interpretações:

A gente começou a ensaiar. Kusnet era nosso professor... E o ensaio era meio dividido, um tempo o Zé Celso... Tinha que dirigir porque ninguém aceitou dirigir. Fui encarregado de catar os diretores. Fui ao Ziembinski, que disse que não podia, que estava muito ocupado. Fui até o Flávio Rangel, que disse que estava com a agenda ocupada. Fui atrás de vários diretores e ninguém podia. Eu falei: “Zé, vai você.”<sup>452</sup>

As provocações como a tradução do título, *A vida impressa em dólar*, e a nota usada como publicidade colaboraram para as proibições que a encenação sofreu. O Oficina, uma vez mais, se confrontaria com a censura. O sistema proibitório já começava a vê-los como um grupo de incômoda ameaça. Esta é também uma das muitas vezes em que os artistas do grupo procuraram pessoas influentes buscando livrar-se mais facilmente de perseguições e proibições desproporcionais:

No dia da estreia, já houve um quiproquó daqueles, porque faltavam papéis e o nome *A Vida Impressa em Dólar*... O papel que a gente

---

<sup>451</sup> FRASER, Ety. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

<sup>452</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

distribuía era um dólar grande, assim. Isso já estava começando. Era 1961. Aí já multaram a gente, nós não pudemos estreitar naquele dia. Viemos falar com a Dona Maria Prestes Maia, que também foi madrinha nossa, e a Dona Maria Prestes Maia conseguiu liberar. Depois eu vou te mostrar isso tudo em fotografias que eu tenho aqui... Pra mostrar que faziam charges de brincadeiras no jornal falando disso. Mostravam assim um grupo de ingleses do século XIV, XV e diziam assim: “Os censores... Assistindo o espetáculo do Oficina.”<sup>453</sup>

Curioso como as narrativas de ambos coligem, num momento muito próximo, para a relação do Oficina com o Arena. Renato aponta uma aproximação inicial e uma tentativa do Arena de fundir os dois grupos, além de outro acontecimento hilário, quando os comunistas do Arena o metralharam com olhares, após ele descer de um carro dirigido por um funcionário:

Tem uma coisa que eu não disse. O Arena tentou, naquela época que a gente fez *A incubadeira*, formal um grupo dois do Arena conosco. O grupo dois do Arena era um grupo que tinha feito uma peça no Arena, que era do Oficina, chamada Fogo Frio, de Benedito Rui Barbosa. E ali havia muitos atores nossos, havia o Jairo Arco e Flexa, o Fauzi Arap, o Moracy do Val, um monte de gente nossa. E eles tentaram fazer isso. Mas aí o lado engraçado é o fato de que o Zé Celso tinha uma postura muito... Em relação ao PC, a gente não cabia. Não dava. A gente pensava livre. Tínhamos um pensamento que ia muito além daquela cartilha marxista. E o Zé Celso tinha esse olhar sobre ele. E outro sobre mim, que era filho de um cara que era diretor da Otis elevadores, uma coisa gravíssima. Um dia eu estava atrasadíssimo pra pegar o ensaio do Arena. Aí eu falei pro chofer da casa, porque havia chofer pra minha mãe, pros filhos... Eu sempre ia de bonde pra lá. Mas nesse dia eu estava muito atrasado e falei: “Pedro, me leva, que eu estou muito atrasado.” Aí o cara me levou. Quando chegou na porta do Arena, estavam Guarnieri, Boal, Vianninha, todo mundo. O chofer chegou e ainda abriu a porta. Aquilo foi uma coisa assim terrível.<sup>454</sup>

Começa então um afastamento entre os grupos, mas Renato não tomou a mesma postura (posterior) de Zé, ao condenar a produção do Arena e a desferir ataques a integrantes de lá, como Guarnieri:

---

<sup>453</sup> FRASER, Ety. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

<sup>454</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

Aí começou certa hostilidade, certa coisa assim... E Zé Celso e eu sempre pensando que não era bem o nosso caso. A gente achava que eles eram meio que dentro de certa cartilha, de certa linha. Foi muito importante pra gente.<sup>455</sup>

Neste assunto, os posicionamentos são ambíguos, variando desde o de Etty, que afirma que ela e outros desejavam mesmo a união dos dois grupos, até aqueles que nos viam como diferentes, mas com semelhanças e aproximações, até aqueles que defendem que são coisas opostas. Entre os integrantes, os posicionamentos foram alvo de análise e registramos tensões acirradas, mas também muitos integrantes que pertenceram aos dois grupos, assim como declarações de admiração, como a que Renato faz para Guarnieri.<sup>456</sup> Ainda não entraremos em alguns agentes históricos, mas para Renato era Fernando quem fazia a mediação entre os dois grupos. Assim como nós, ele também se incomodou com a rotulação dos membros do Arena como populistas:

Não chamaria de populistas. Não chega a tanto. Acho que eles eram caras que realmente tinham estudado o marxismo e que faziam parte do partido comunista e eles queriam fazer um teatro de esquerda. E estavam fazendo. Guarnieri era muito isso. Talvez um dos melhores atores com quem eu tenha contracenado. Um ator maravilhoso. Mas eu acho que o Fernando ficava dividido entre essa coisa mais humanista, mais louca, de gente que andava por todos os cantos e o Arena, que ficava dentro da linha que era definida no Arena.<sup>457</sup>

A profissionalização provocou um segundo rompimento, um segundo momento de muita tensão entre os integrantes. Segundo Renato:

Aí formamos o Teatro Oficina profissional. Formamos a primeira companhia, que tinha Paulo de Tarso como administrador... Jairo Arco e Flexa, Moracy do Val, eu Zé Celso e Ronaldo. Aconteceu o seguinte na firma, com razão social Teatro Oficina Companhia Ltda.,

---

<sup>455</sup> Idem.

<sup>456</sup> VALENTINI, Daniel Martins. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2013, p. 195-200.

<sup>457</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

uma coisa assim... Acontece que a gente começou a trabalhar, trabalhar, trabalhar e o Jairo Arco e Flexa, o Moracy do Val e o Paulo de Tarso, eles não apareciam. E aí vinham no fim do mês e falavam assim: “E aí, quanto é que deu a nossa parte?” Houve uma quebração de pau louca.<sup>458</sup>

Durante uma das discussões, Renato chegou a quebrar uma cadeira ao lado de um dos “inimigos”. Com este acirramento, os últimos saíram da razão social e abandonaram o projeto.

O sucesso inicial, colhido pela capacidade, talento e empenho do grupo, recebeu um reforço e uma ajuda da mídia impressa, que noticiava as proibições da censura, que já começava a ser mais intolerante para com o grupo, que começava a ficar conhecido como um novo teatro no qual os pensadores e dramaturgos da esquerda ganhariam novo refúgio:

Acho que a peça do Zé Celso, ela diz diretamente para você, o que o sonho nosso era, sair voando. E foi muito legal porque a gente foi muito feliz, acho que o Oficina é uma situação de sorte mesmo, porque a primeira peça, *A vida impressa em dólar*, foi encarada como uma peça política. De fato, o autor era de esquerda, mas a peça não era panfletária. Era uma peça com história, com fábula, com atores, não era nada didática. Então era meio difícil que fosse censurada, porque não havia nenhuma razão de ser. A censura veio mais a partir do dólar. Você vê como o dólar chamava a atenção já para todos os defensores do imperialismo aqui que estavam de olhos assíduos. E a censura era muito forte. Ela era capaz de fechar um teatro. Ela era capaz de tirar uma peça de cartaz. Era tão forte quanto na ditadura. Era chata. E os caras que formavam a censura eram muito ignorantes, com exceção de um só, se não me engano o nome dele era Coelho.<sup>459</sup>

Uma constante ao longo da década de 1960 foi o aproveitamento, por parte destes jovens, de bolsas de estudos. Renato foi um deles, assim como Etty, mas o fundador e líder não pode se ver distante de sua criação por muito tempo:

---

<sup>458</sup> Idem.  
<sup>459</sup> Idem.

Nesse período, fiz um teste da fulbright, bolsas de estudos, para fazer um aperfeiçoamento, um estudo na Yale e ganhei. Fui e a peça continuou com o Ronaldo no meu papel. Eu fui, mas cara, não consegui ficar. Porque você fez tudo, construiu um teatro, tinha um professor de interpretação maravilhoso... Cheguei aos Estados Unidos, tinha que fazer aqueles exercícios iniciais de fazer a neve... Disse: "Não vou ficar." Voltei e assumi meu papel de novo, fui até o fim da carreira da peça e aí a gente tinha que fazer outra coisa e essa outra coisa era ter produção.<sup>460</sup>

Sem nenhum tipo de ajuda financeira, os teatros dependiam de empréstimos, como explica Renato sobre as primeiras peças do grupo:

Esse foi um tempo em que realmente a gente vivia da bilheteria. Quando isso acabou, a gente tinha pago construção, tinha pago salário para as pessoas... Zé Celso e eu tirávamos muito menos do que os outros, a gente almoçava, jantava um café com leite. Fomos levando essa situação. Aí vem a tal fase que é a do risco: levanta no banco um dinheiro e se pagar pagou, senão pagar vai pro pau. No banco era assim: pede o dinheiro para noventa dias e depois de noventa dias tem que pagar uma parte e prorrogar o resto pra mais noventa e assim você vai levando. E nós conseguimos levantar um empréstimo, também com o aval de meu pai, e fomos fazer uma coisa que a gente tinha muito na cabeça, que era *Um bonde chamado desejo*. Antes a gente fez *José, do parto à sepultura*, com direção do Abujamra. Foi uma peça que não precisou levantar produção, pois era muito simples. Não tinha uma produção tão cara e a gente pôde fazer. Nesta peça eu não entrei. Estava o Ronaldo Daniel, e o Fauzi Arap aparecia como uma grande revelação. Ele era maravilhoso. Mas a peça era muito avançada para a época, no sentido de direção. Não o texto, mas a direção do Abujamra, que estava chegando da Europa com toda uma coisa de Brecht, afastamento, distanciamento, marcações diferentes, que não reproduziam um naturalismo. Era muito interessante o espetáculo, muito forte.<sup>461</sup>

O projeto acabou por ser interrompido por falta de público, interrompendo também a lua de mel de Etty e seu marido Chico Martins, também ator de muitas das principais peças do Oficina:

Depois de *A Vida Impressa em dólar*, *José, do parto à sepultura*, que é uma peça do (Augusto) Boal, do Arena, dirigido pela primeira coisa que o (Antônio) Abujamra fez aqui. Convidamos o Abujamra, o Abujamra chegando do Rio Grande do Sul. O Chico e eu que já

---

<sup>460</sup> Idem.

<sup>461</sup> Idem.

tínhamos começado a namorar na... Quando chamaram o Chico pra fazer o meu marido, na *Vida Impressa em Dólar*, foi aquela paixão. Eu já estava com trinta anos e ele com trinta e sete. Eu nunca tinha casado e ele também nunca tinha casado. Foi uma coisa assim repentina. E resolvemos nos casar dia 04 de janeiro. Mas o Zé queria que a gente estreasse *José, do parto à sepultura antes*. Aí preparou a Myriam Muniz e o Geraldo Del Rey para substituir o Chico e eu. Foi o Oficina que deu cinco dias de lua de mel em Santos. Nós fomos pra lá. No terceiro dia, telefonaram: "Pelo amor de Deus, voltem. A peça está indo mal pra cachorro e nós vamos voltar com *A Vida Impressa em Dólar*." Nós voltamos com a lua de mel pelo caminho e fomos fazer *A Vida Impressa em Dólar*.<sup>462</sup>

Antes de passarmos para entrada de Miriam Mehler, Fernando Peixoto e Ítala Nandi, cabe ainda ressaltar a fase das peças norte-americanas. Etty não estava presente, mas Renato nos traz relatos de *Um bonde chamado desejo*. Entre os membros provisórios integrados para este momento, estava Maria Fernando que, segundo Renato, não poupava afagos quando a peça solicitava:

Aí a gente resolveu entrar numa fase de namorar as estrelas, porque a gente sentia que com o grupo tendo uma estrela na frente, a gente conseguiria caminhar melhor. E uma mulher muito culta, muito interessante, que tinha um mito grande a respeito dela... Ela tinha feito *Um bonde chamado desejo*, na Bahia, na Escola de Teatro da Bahia, com Martim Gonçalves, chamava-se Maria Fernanda, filha da Cecília Meireles. A gente convidou a Maria Fernanda e ela veio. Convidamos o Boal para dirigir, pois o Boal não estava tão na cartilha. Lá no Arena que... Então ele estava mais liberado e fez uma direção muito bonita, muito linda. Com um cenário do Flávio Império, com aquela construção dentro do ambiente... Que beleza aquilo! Eu fazia um papelzinho pequenininho, que era de entregador de jornal da Estrela Nite. Me lembro que a Maria Fernanda era uma mulher muito conhecida, muito sensual... Me lembro muito bem que tinha uma coisa do teatro, que ela vinha até mim, entregar o jornal A Estrela da Noite, e dizia: "Jovem, jovem. Nunca ninguém lhe disse que você parece um príncipe saído das mil e uma noites?" Ela chegava perto de mim e me dava um beijo, só que ela enfia os dentes aqui nos meus lábios. Teve um dia que eu pisei no pé dela, para ela soltar minha boca. E o Elenco ficava esperando e às vezes eu saía inchado. Engraçado. Ela enfiou as mãos em outro ator, também...<sup>463</sup>

---

<sup>462</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

<sup>463</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

Essa jovem geração fora formada sob forte influência do cinema norte-americano. Alguns dos atores, no caso de *O bonde*, tinham uma formação baseada na filtragem que o *Actors Studio* realizava sobre o método de Stanislavski. Renato, Ronaldo e Zé aproveitaram a visita de uma das atrizes para oferecer a ela uma homenagem. Mas a situação não terminou de forma tão agradável:

A Maria Fernanda fazia muito bem, a direção do Boal era muito bonita. Mário Mendonça apareceu com o papel que o Marlon Brando fazia, o Stanley Kowalski... E aí tinha mais esses... Maurício Nabuco, que fazia o outro pretendente da Blanche. A Vivien Leigh veio ao Brasil para fazer *A dama das Camélias* e um roteiro com cenas de Shakespeare. A gente aproveitou a ocasião para convidar a Vivien Leigh para ir lá, de tarde, para receber uma homenagem nossa... A gente era fã... Ronaldo, eu, Zé Celso... Ela era uma deusa para nós. Ela disse: "Yes, but without press." Nós dissemos: "Não, a senhora pode vir. Aí ela veio. Teve um repórter que furou. Quando ela desceu do carro... Paf... Ela estava simples, sem maquiagem: "No, no, no..." Aí saiu correndo, ela não conhecia o teatro, atravessou o palco, chegou lá no fundo, desceu a escada, foi parar no porão. Ninguém sabia onde ela estava. Descobri a Vivien Leigh com a cara enfiada num caixote, lá embaixo, no porão."<sup>464</sup>

Quando perguntamos sobre a reação dos três, Renato respondeu:

De pânico. Pânico total. Tudo preparado, fizemos uma homenagem para ela. Tive a intuição de ir ao porão, descí. Encontrei ela lá, com a cara assim... Falei: "Miss Leigh, please, let's go up. They are going and there is no press anymore." Aí ela: "Are you sure?" Aí ela me deu o braço e subiu feito uma Blanche DuBois. Aí o Ronaldo fez um discurso em inglês, falando de nosso amor por ela, entregamos uma placa cafona de prata. É muito curioso porque depois a Maria Fernanda fez uma cena. Ela assistiu, mas eu senti assim uma coisa... Podia ser de agradecimento, podia ser de crítica. Ela olhava muito o namorado dela. Ela tinha se separado do Laurence Olivier. Já estava separada dele e ela tinha um namorado novo."<sup>465</sup>

Sobre a peça *Todo anjo é terrível*, Renato destaca a entrada de Madame Henriette Morineau:

---

<sup>464</sup> Idem.  
<sup>465</sup> Idem.

A gente fez a carreira da peça e depois a gente tinha que fazer outra peça. Aí veio o mesmo problema, começamos a nos habituar já, havia um banco ao qual a gente ia, levantava uma grana, pagava tudo e pedia outra vez. E todo o dinheiro de movimentação da companhia era daquele Banco do Reino Entressafrá. Novamente fomos atrás de uma estrelona, que era Madame Morineau. Nós fizemos o Thomas Wolfe, uma peça chamada *Look Homeward, Angel*, que nós traduzimos como *Todo anjo é terrível*. A madame não perguntou quanto era para ganhar, não perguntou sobre onde é que ela ia ficar, foi uma coisa absolutamente: “Ah, sim, claro. Com muito prazer. Quando são os ensaios? Ah!, dia cinco, tudo bem, estarei aí.” Chegou o dia e a gente não tinha noção de como se recebia uma estrela. A gente não tinha ideia, um bando de malucos... Minha casa era um dormitório, porque estávamos lá eu, Zé Celso, mais um rapaz que veio do Rio e estava morando num saco de dormir. A casa cheia, todo mundo de cueca e, de repente, tocou a campainha, assim, dez horas da manhã. Eu abri de cueca e era Madame Morineau. A casa toda fechada, as cortinas fechadas, pra dormir – a gente dormia até as onze horas -, não estava tendo nada ainda, nem ensaio e nem preparação física, senão a gente já teria acordado. Mas aí ela: “Isso é maneira de receber uma atriz? Ninguém me levou uma flor, ninguém na estação... Mas que coisa horrível, dormindo esta hora. Vamos levantar, todos levantar.” Abriu cortina: “Isto, vista sua roupa, indecente.” Madame era uma maravilha. Não existe pessoa como Madame. Ela tinha uma puta autoridade e ao mesmo tempo era super democrática. Sem questionário, a gente fez uma permuta com todo mundo, para que ficassem ali perto do Oficina. A gente tinha um ensaio tão feliz, tão bonito.<sup>466</sup>

Com esta autoridade e experiência de sobra, Madame alcançou o patamar de Kusnet, de mestre para aquela geração que fervia junto ao país:

Além de tudo, ela era um pouco mestra. Então ela também ensinava pra gente coisas de teatro. Que são coisas que a gente tem que resgatar. E nós tínhamos aquela formação stanislavskiana, mas a gente não tinha um acabamento de palco. Uma coisa de virar na hora certa, esperar o tempo de a piada chegar... A gente não sabia nada. Nada disso. A gente tinha uma verdade. Procurava uma verdade... Mas ela nos ensinou coisas fantásticas. Ela trabalhou numa outra peça com a gente, de que eu vou falar, mas é uma coisa assim, por exemplo, eu tinha uma parte que eu tinha que falar assim: “Dizem que judeu faz assim com as mãos. E é verdade, eu faço assim com as mãos. Dizem que judeu gosta de dinheiro. É verdade, eu gosto de dinheiro.” Ele vai aceitando já ser chamado de judeu e ele não era. Então eu fazia a cena e Zé dizia: “O que você faz está certo, mas esta faltando alguma coisa que eu não sei o que é.” Madame falou: “Vem cá. Está tudo certo. O problema é que você se mexe errado. Quando tu raciocinas, tu andas. Quando tu decides alguma coisa, tu

---

<sup>466</sup> Idem.



paras.” Achamos. Ela sabia tudo destas artes do palco... Segredos do palco... Ela me ensinou muita coisa, muita coisa.<sup>467</sup>

Colocando-se nesta condição de aprendiz, Renato acompanhou Madame por representações de outros grupos e, por meio desta aproximação, colecionou risos com a sinceridade desmedida da professora. Ele conta algumas:

Essa peça foi bem, foi andando legal. Me lembro dela que era uma pessoa muito serena com essas pessoas que faziam pouco... Por exemplo, foi o Alfredo Mesquita e falou assim, lá fora: “Os meninos estão muito bem, mas da Madame não gosto.” E a Madame trouxe um secretário, que chamava Augustinho. Era uma bicha terrível, terrível. A bichinha correu lá dentro e disse pra Madame. Ela respondeu: “Deixe comigo.” Aí quando terminou, ele entrou no camarim: “Madame, Madame.” “Sim.” “Sou eu, doutor Alfredo.” “Quem?” “Alfredo Mesquita, Madame, da Escola de Artes Dramáticas.” “Oh, perdão, nunca ouvi falar.” Uma outra grã-fina, Ritinha, que era amiga dela, também achou qualquer coisa. O Augustinho foi lá e disse pra ela. Aí ela, serena, a Ritinha chegou: “Sou eu, Ritinha, Morineau. Oi.” Ela falou: “Ritinha, pensei que tinhas morrido.” Ela era terrível.<sup>468</sup>

Em meados de 1962, outros integrantes de suma importância entram para o grupo. Entre elas, uma já era conhecida pelo meio teatral de São Paulo, o que não resultou em facilidade para seu ingresso, ocorrido de forma cruel e traumática. Miriam Mehler participou de encenações de peso pelo teatro Arena, onde apareceu em *Black-Tie*, *Oficina* e *TBC*. Outros dois, Fernando Peixoto e Ítala Nandi, entrariam para (futuramente) ser administradores, peças centrais das principais produções do grupo. Sobre os primeiros contatos, Miriam esclarece que as companhias eram poucas, o que aproximava estes artistas iniciantes e mais experimentados:

Naquela época, todo mundo se conhecia. Era tudo menor, então você sabia o que um estava fazendo, o que o outro estava fazendo. Eram poucas companhias. Eu já tinha feito Teatro de Arena, eu já tinha ido

---

<sup>467</sup> Idem.  
<sup>468</sup> Idem.

pro Rio com o T... Já tinha feito TBC aqui e tinha feito TBC no Rio, já tinha... Aí... Eu tinha feito um monte de coisas. Conheci o Renato (Borghi), do Teatro Oficina; conheci a Etty (Frazer) em... Por incrível que pareça, o marido da Etty, o Chico, foi meu colega na Escola de Arte Dramática, mas eu nunca lembrava do Chico porque ele era muito quietinho e eu sempre fui muito agitada. Então eu conhecia mais o (Francisco) Cuoco, o (Nelson) Xavier, que eram mais da turminha. Cecília Carneiro, que depois largou o teatro, mas fez também. E o Chico eu conhecia, é claro. E quando eu fui fazer *As feiticeiras de Salém*... Então eu já conhecia o Chico, conhecia muita gente, o (Edgard) Carone, conhecia o Antunes (Filho) e conheci a Etty. Logo fiquei amicíssima da Etty, logo ficamos amigas e tudo. Isso foi, acho que, em 1961, tenho a impressão, não tenho certeza. 1960 ou 1961.<sup>469</sup>

Seu primeiro contato, porém, quase enterrou sua carreira profissional. O antagonista da vez foi o diretor convidado Maurice Vaneau:

Em 1962, 1962 ou 1963? 1963, eu acho. Eu já tinha feito outro teatro, o Nydia Lícia, tinha feito uma peça do Tennessee Williams, enfim... O Renato me ligou, pra ir lá no Oficina conversar. Eu fui e foi aquela coisa que você já sabe. O (Maurice) Vaneau me recebeu, me mandou ler e ele falou (imitando a voz e o sotaque de Vaneau): “Você é muito ruim, menina.” Voltei pra casa me achando, assim, a pior das piores e falei: “Não vou mais fazer teatro, nunca mais na minha vida.” Fiquei enfurnada em casa, uma coisa horrível, sei lá por quanto tempo, um mês e meio, porque eles já estavam quase... Porque eles ensaiaram em um mês, estrearam e aí a Célia Helena saiu logo e o Vaneau saiu também.<sup>470</sup>

Miriam e Renato Borghi são até hoje muito amigos. Mas a atriz ainda não esqueceu a convivência do amigo:

O Renato disse: “Não, mas não éramos nós... Foi o Vaneau.” Mas eu falei e falo até hoje para o Renato: “Mas Renato, você tinha a obrigação, você que já me conhecia, você que diz que era meu fã, porque eu estreei alguns meses antes de você... Você tinha a obrigação de ir comigo até o carro e dizer: ‘Miriam, não tome...’.” Sai de lá arrasada.<sup>471</sup>

---

<sup>469</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>470</sup> Idem.

<sup>471</sup> Idem.

Traumatizada com testes, mas integrada ao Oficina por Renato, após a saída de Vaneau, Miriam fez muito sucesso junto ao grupo, tornando-se também grande amiga de Etty Fraser e de Célia Helena, uma das melhores intérpretes do grupo. Segundo Renato, elas eram muito unidas e dividiam os camarins.

A peça que Vaneau dirigiu, por curto tempo, foi a salvação financeira nesse início de vida profissional. A peça *Quatro num quarto* foi remontada diversas vezes. Com o afastamento do diretor, o amigo Renato, junto de Ronaldo Daniel, também a ensaiou. Zé Ihe daria maior atenção após sua estreia, que culminou com o momento em que a peça observou números cada vez maiores de público:

Renato me ligou pra saber se queria fazer. Eu falei: “Eu não, eu sou muito ruim, você está louco?” Minha mãe me disse: “Deixa de ser burra. Vai. Vai.” Eu falei: “Você acha que eu devo ir?” Ela falou: “Imagina, que bobagem.” E olha que minha mãe e meu pai... Quer dizer, minha mãe nem era tão contra o teatro, mas o meu pai no começo de carreira foi uma coisa horrorosa. Mas ela falou “Vai, o que você está fazendo aqui dentro de casa? Vai, mostra para eles que você sabe fazer essa besteira.” Aí eles me ensaiaram, o Renato me ensaiou e o Ronaldo Daniel me ensaiou. Eu ia fazer par com o Ronaldo. Ensaiaram três, quatro, cinco dias, na hora. E fiz. E eu... Não que... Não tinha nada disso, mas a peça não estava indo bem. Mas por uma coisa do destino, a peça foi bem a partir do dia em que eu entrei. E o Zé Celso, muito místico, místico não, cheio de superstições, achava que eu era um bom pé quente. Ele falou: “Não, a Miriam... A Mirianzinha é um pé quente, imagina.” Porque a peça estourou, mas não por minha causa, não tinha nada a ver comigo, mas são aquelas coisas que acontecem na vida, que tinham que ser.<sup>472</sup>

Mas Miriam também contribuiu decisivamente fora do palco para que a peça alcançasse uma ampliação de público. Renato se lembra de que, neste momento, ela se tornou sua parceira para uma divulgação direta:

Apareceu um homem chamado Líbero Rípoli Filho, que tinha inventado o processo de filipetas. Essas filipetas te davam um

---

<sup>472</sup> Idem.

desconto de 50% e a gente fez uma campanha. Aí a Miriam Mehler estava comigo... A gente ia toda segunda e terça para os bairros. A gente ia para a Moca, para o Braz, ia ao comércio todo e distribuía. Eles topavam. Cada pessoa que comprava, levava uma filipeta. Então começou aquele fenômeno. Era comédia, aquela fila interminável na porta do teatro. Fizemos um sucesso louco, e a gente expandiu, acabamos fazendo essa coisa de ter duas equipes. Uns faziam uma semana, depois outros entravam e faziam uma semana.<sup>473</sup>

Outro fator que explica o crescimento progressivo do público foi a falta de experiência dos jovens membros do grupo com textos cômicos. Embaralhada com este aprendizado, a lembrança de uma tentativa de fuga – abortada pelos companheiros, já no aeroporto – de Renato, que não se achava suficientemente bom para continuar na equipe:

Nós partimos para outro espetáculo. O mesmo encargo. Entrou *Quatro num quarto*. Era o Ronaldo, que era uma anta para comédia, e eu, que era outra anta, todo mundo sabia... O que aconteceu é que eu fugi, depois voltei e estreei forçado. A gente estreou e as pessoas riam pouquíssimo. O público não sabia como reagir... Mas você sabe que a presença do público vai te ensinando aos poucos como é que se faz. Então a gente foi aprendendo. Aí a gente sentia a pausa, sentia que a reação tinha que ser: Nãããããooooo. Tinha que ser tudo mais ampliado. A gente foi aprendendo essa técnica de comédia dentro do espetáculo.<sup>474</sup>

As amigas, como boa parte da classe teatral brasileira, viam em Eugênio Kusnet um mestre impressionante e um colega extraordinário. Sua capacidade de ação em cenas difíceis provocava admiração em colegas, público e críticos. Além dessa potência em palco, desempenhava um fundamental papel de lapidador de talentos com seus cursos dramáticos baseados em Constantin Stanislavski. Etty lembra que “ele e o Zé, às vezes, tinham arranca-rabos, porque o Zé queria uma coisa e ele queria outra coisa, “mas ele era uma pessoa muito gracinha.”<sup>475</sup>

---

<sup>473</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>474</sup> Idem.

<sup>475</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

Já Miriam conta que o conheceu durante as apresentações de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, quando Kusnet substituiu Xandó Batista. Ele diz que era um grande e engraçado aprendizado participar da peça com ele: “O *Black-tie* era engraçado, porque era uma peça de morro e tinha a Lélia Abramo, com um pequeno sotaque italiano, e tinha o Kusnet, que tinha um sotaque danado. E fazia genialmente bem. O Kusnet era maravilhoso, sempre ensinando.”<sup>476</sup> Sobre os cursos, ela diz que eram imperdíveis:

Quando eu fui pro Oficina, ele já estava lá. E ele fez um Bessemenov inesquecível. E ele começou a dar, lá no Oficina, cursos de Stanislavski, de teatro e eu fiz vários deles. Repetia, ia muitas vezes, porque era muito bom. Então, muitos atores do Oficina fizeram, muitos não fizeram, mas quase todos fizeram. Era uma delícia. Apreendi muita coisa que não tinha aprendido, embora já tivesse passado pela EAD, por tudo.<sup>477</sup>

A entrada de Fernando Peixoto<sup>478</sup> para o grupo tem relação com este sucesso que a peça proporcionava. Fernando era membro do Partido Comunista Brasileiro e estava vinculado a apresentações artísticas desde muito jovem, no Rio Grande do Sul. Veio para São Paulo com claro interesse pelo Arena, após ter participado no sul de excursões do TBC. Jornalista profissional, foi entrevistado quando estava numa visita a São Paulo, abordando a produção teatral em seu estado. O Arena estava, porém, em crise, enquanto o Oficina visualizava uma possibilidade de expansão. Os membros do Oficina se interessaram pelas perspectivas do rapaz, e Ronaldo Daniel ficou responsável por encontrá-lo no Bar do Redondo, localizado próximo ao Arena. Ronaldo fez um primeiro convite, e Fernando compareceu ao Oficina para dialogar com Zé. Numa conversa tímida, definiram que Fernando se livraria dos encargos jornalísticos e que voltaria o mais rápido possível para integrar o grupo, assumindo, inclusive, um cargo de assistente de

---

<sup>476</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>477</sup> Idem.

<sup>478</sup> As narrativas de Fernando serão mais raras. Sua grande produção sobre o Oficina está analisada na obra *Entre a Censura e a Desordem Fecunda*. Nesta tese, suas citações ficaram espalhadas pelos capítulos. Quando finalizávamos a dissertação, Fernando teve sua saúde deteriora e entrou em estado terminal. Apesar de conversas por telefone, a doença impediu a gravação de seus relatos e Fernando faleceu em janeiro de 2012.

direção, papel que desempenharia ao longo de toda a década, por vezes assumiria mesmo a direção principal, quando da ausência de Zé.<sup>479</sup>

Ítala era casada com Fernando e confessa que, entre Arena e Oficina, preferia o segundo. Ela também formou desde muito cedo uma simpatia por autores de diferentes correntes da esquerda. Participou, de forma amadora, de representações no sul, mas chegou a São Paulo como contadora e ingressou no Oficina nesta função, após observar o despreparo de Zé em fazer operações como fechamento de caixa. Com a ausência de uma das atrizes que faziam a peça de Kataiev, assumiu o posto de atriz, já que estava acostumada com os diálogos existentes.

Ambos se tornariam peças fundamentais do Oficina mais autêntico, brilhante e criativo. Fernando conquistaria o lugar de um dos maiores teatrólogos brasileiros. Ítala conquistaria o lugar de uma das maiores musas de nossos palcos. O talento de ambos colaborou para o imenso crescimento do grupo após esta comédia. Ítala se aliaria à Etty na tarefa de administradora. Ambas só deixariam de exercer essa função com suas saídas. Fernando ganhou rápido destaque com sua presença e assumiu tarefas importantes:

Sim, Fernando entrou 1962. Não me lembro exatamente se foi no fim, no meio, ou no começo... Ele entrou e começou logo este papel... Basta ver um programa. Se você tiver um programa do *Todo anjo é terrível*, você vai ver se tem uma coisa, Fernando... Ele passou a escrever sempre e a ser aquela pessoa que interpretava a linha do Oficina. O que o Oficina pretendia. Zé, certas vezes, escrevia, mas escrevia todo desengonçado, e o Fernando botava uma ordem, porque o Fernando era jornalista, ele botava uma ordem naquilo e ficava muito legal, manifestos incríveis, fantásticos.<sup>480</sup>

O engajamento declarado nas entrevistas e nas escolhas e programas de peças já obrigara o Oficina a se lançar em embates contra a censura ainda

---

<sup>479</sup> Os afastamentos de Zé aconteceram, por exemplo, quando do cumprimento de bolsas de estudo na Europa, ou quando Zé se integrava a outros trabalhos, como a direção de *Roda-viva* e a direção artística do filme *Prata Palomares*. Em alguns casos, Fernando liderou a montagem de espetáculos, baseados em suas concepções teatrais. Foram os casos de *O poder negro* e *D. Juan*.

<sup>480</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

no período de democracia autoritária, ficando o grupo definido como o de participantes de uma esquerda agitadora e inconsequente, que poderia atentar contra os bons costumes e atacar as boas relações com importantes aliados externos.

Enquanto a luta de classes atingia seu ápice, com as propostas de radicalização que poderiam construir uma república popular, o Oficina decidiu pela montagem de *Pequenos Burgueses*, de Gorki. A tensão na disputa pelo estado fez com que o grupo criasse um apelo à compreensão do processo histórico, de seus movimentos e, para tal, a realidade brasileira de 1963 foi relacionada com a realidade russa pré-revolucionária de 1902. Tornou-se um passo decisivo do grupo, então amadurecido com o uso do método de Stanislavski através do uso de laboratórios. Renato recorda o início da composição da obra:

A gente começou a procurar e o Fernando estava junto... A gente começou a procurar o que fazer. E aí veio *A torre em concurso*, veio não sei o que e tal... “Não, vamos fazer os *Pequenos burgueses*.” Kusnet apareceu com os *Pequenos Burgueses*. Foi uma coisa maravilhosa. Ensaíamos quatro ou cinco meses. Era... O Kusnet não gostava, porque a gente fazia laboratórios sempre, e depois o que ele gostava, botava dentro do vocabulário do texto do Gorki. Então ele ficava na organização da cena e nós, Zé Celso, nos laboratórios. E a gente ensaiou loucamente essa peça, até o ponto que quando estrou, nem a gente acreditava que aquilo fosse tão bom. A Célia Helena era um absurdo. Um absurdo. Ela falava assim... E ela estava numa fase ruim da vida, sabe. Tinha uma filha pequena e o Raul Cortez não assumiu a criança. Uma bosta total. Na casa do pai, que recriminava ela. Então ela: “Ah!, não acredito em nada, é tudo uma porcaria... A vida é como um rio lamacento.” Ela falava como do peito, uma coisa que entrava.<sup>481</sup>

A receptibilidade junto ao público foi grande e toda a produção é vista como muito acertada, inclusive a publicitária:

O Kusnet como o pai Bessemenov. A Etty era linda também, maravilhosa. Liana Duval, que já morreu, era a viúva Helena e estava belíssima, fazia muito bem. Eu fazia o Piotr, o filho, que quer ser

---

<sup>481</sup> Idem.

rebelde, mas é burguês. Ele quer, mas ele é amarrado aos valores da ordem. Então eu fazia um personagem todo contraditório... Foi tudo muito bem recebido. E a nossa campanha era assim: você pode ser um personagem. Com quem você se identifica? As pessoas chegavam ao teatro e diziam com quem se identificavam... Queriam falar com a gente... Eu não conseguia sair do teatro, porque era aquela coisa de “eu sou assim”, “minha mãe...” Era uma loucura.<sup>482</sup>

Etty estava grávida, o que fez com que ela e Chico, que mantinham outros empregos, estivessem afastados no início da montagem, como ela explica:

Fiquei grávida logo, porque já estava com trinta anos. Fiquei grávida logo e decidimos nos afastar durante este período da gravidez, até a criança nascer, tudo isso. Voltei a lecionar e o Chico tinha emprego também na Rode, ele trabalhava na seção de propaganda da Rode também. Ficamos na vida de família, assim meio afastados. Aí é que houve aquela época do teatro americano, essas peças... Começaram a fazer estas peças. Eu tive a criança e tudo. Resolveram fazer *Pequenos Burgueses*. E foi aí que eu perdi esse momento todo do Kusnet começar a fazer o Stanislavski. Eu não pertenci bem a esta época de fazer essas encenações de Stanislavski. Houve a estreia de *Pequenos Burgueses* e eu fui ver e quando eu vi aquele personagem da mãe, eu disse pro Chico: “Era eu que deveria estar lá fazendo.” Eles tinham me convidado, mas eu disse: “Não, vou deixar meu filho pequenininho? Não vou deixar.”<sup>483</sup>

Uma pequena falha de Zé acabou por abrir caminho para sua entrada, e ela considera que Chico e ela acabaram por lançar mau-olhado nos atores que substituiriam:

Naquela noite, logo depois da estreia, eles foram à televisão, com os doze personagens de *Pequenos Burgueses*, todos vestidos com a roupa de época, e o Zé apresentando um por um: “Este é fulano de tal, fulano de tal.” Sem querer, ele pulou a atriz que estava fazendo o papel da mãe da Akoulina Ivanovna. Ela ficou muito magoada e resolveu ir embora. Acabou com a carreira dela. Maior burrada que podia ter feito. Meia-noite eles estavam na minha casa berrando: “Pelo amor de Deus, Etty, entra na peça.” Lá fui eu, entrei na peça e

---

<sup>482</sup> Idem.

<sup>483</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.



nunca mais saí. Fiz três décadas, fiz em 1963, fiz em 1978 e 1990. Sempre fazendo o papel da mãe.<sup>484</sup>

Os laboratórios, para ela, não eram um problema, apesar de também não lhe provocar grande satisfação:

Voltei pra fazer... Foi a época que o... Mas eu não entrei... Quer dizer, não é que eu não entrei, estudei o Stanislavski, tudo isso, não participei da montagem toda, compreende? Agora há coisas muito engraçadas, porque eu enganava tanto nesses laboratórios. Eu enganava. Quando eu representava no laboratório, Zé Celso achava maravilhoso. Tudo o que eu fazia ele achava maravilhoso.<sup>485</sup>

Miriam tem uma experiência diferente e acredita que muitas vezes o laboratório serve mais para que o diretor ache uma linha de desenvolvimento da cena, do que para o ator aprofundar sua representação da personagem:

Ah, porque o Kusnet não queria participar dos laboratórios do Zé. Porque... Olha, eu fiz laboratório... Odeio laboratório, odeio. Ainda quando o laboratório tem a ver... Neste caso do Zé, foi uma exceção. Mas, de qualquer maneira, o laboratório tinha a ver com o personagem... Fiz laboratórios com o Ademar Guerra, fiz laboratórios com o Antunes, detestáveis. Não quero fazer árvore, nem lesma, nem bicho, nem... Não quero, odeio fazer isso. Não leva a nada. Ou faz um laboratório que vai me ajudar no personagem, de acordo com o personagem, ou não faz.<sup>486</sup>

O cenário político mudaria de forma surpreendente, como narra Renato:

A gente fez essa temporada. Logo no começo teve uma semana meio assim fraca e na semana seguinte, na terça-feira, estava lotado o teatro. Quer dizer, ninguém sabia por quê. Acho que quem viu na primeira semana deve ter divulgado. Não havia internet, não havia porra nenhuma. Era março. Quando foi trinta e um de março, o que aconteceu é que eu vinha descendo da... Fui passear com a Miriam

---

<sup>484</sup> Idem.

<sup>485</sup> Idem.

<sup>486</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

num fim de semana lá em Campos do Jordão quando ouvimos no rádio: “Nesse momento o exército está... A revolução de 1964. Foi deposto o presidente João Goulart, que já se afastou, já tomou um avião.” De repente, caça às bruxas.<sup>487</sup>

Com a rápida derrota política, comprovada com as fugas de João Goulart e Lionel Brizola, com o fuzilamento ou encarceramento de quadros das forças armadas que se ligavam à esquerda ou ao constitucionalismo, com a Operação Limpeza, os membros do Oficina se sentiram acuados. Sobre a noite do Golpe, conta Ítala Nandi: “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.”<sup>488</sup>

A apreensão narrada por Ítala era justificada também pela aparência dos atores, que usavam longas barbas e cabelos, perfis considerados pelos militares como os de seus inimigos: marxistas, vagabundos e degenerados. Na reunião, todos se despiram de suas máscaras russas, e o Oficina retirou, preventivamente, a peça de cartaz. Etty também narra o medo do grupo de intelectuais que, diante das perseguições e fogueiras de livros, acabaram por se esconder temporariamente: “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.”<sup>489</sup>

Renato destaca que o amigo rival foi fechado: “Operação limpeza. O pessoal do Teatro de Arena teve que vazar. O teatro foi fechado. Eu lembro que nós ainda pegamos a renda de um espetáculo para o Juca de Oliveira se mandar. Não sei se foi aí ou seu foi no AI-5... Foi uma dessas coisas.”<sup>490</sup> Sobre a situação do Oficina, armaram a fuga após um alerta: “Nós recebemos um

---

<sup>487</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>488</sup> NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 91, 92.

<sup>489</sup> FRAZER, Etty *Apud* LEDESMA, Vilmar. *Etty Frazer: Virada pra lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura, 2004, p. 100.

<sup>490</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

aviso: Zé Celso, Fernando e eu seríamos presos para prestar declarações. Nós fugimos.”<sup>491</sup>

Etty atribui a fuga ao medo provocado por ações violentas presentes na primeira onda repressiva: “Sabíamos que estavam queimando livros, começaram queimando livros... Aí resolveu, vamos tirar de cartaz, porque vão acabar com a gente. Sumiram os três, Zé Celso, Renato e Fernando (Peixoto). Ficamos Ítala (Nandi), Chico e eu tomando conta do Oficina.”<sup>492</sup> Miriam assume que o trio indicou a montagem de uma comédia, para que o olhar da ditadura nascente se desviasse do Oficina:

Ficamos ensaiando *Pequenos Burgueses*, estreou *Pequenos Burgueses*, ficamos ensaiando *Pena que ela seja uma p...*, do John Ford. Aí veio 1964. Tirou-se tudo, eles fugiram e deixaram o Oficina com a gente nas mãos e falaram que a gente tinha que fazer *Toda donzela tem um pai que é uma fera*.<sup>493</sup>

O teatro foi mantido por “(...) aqueles apolíticos. Digamos, não políticos (faz uns barulhos representando radicalidade) assim, entendeu?”<sup>494</sup> Mesmo sabendo da presença do Dops na porta em diversas noites, Míriam acredita que os três se precipitaram a fugir e acabou por exigir a volta deles, pois ela tinha – neste momento – uma relação muito complicada com o diretor convidado, Benedito Corsi, e com Ítala:

Você está visada. Quer dizer, eles sabiam muito bem o que era o Oficina. Mas tudo meio tranquilo. Num tinha uma coisa assim... Eu até acho que o Renato, o Zé Celso e o Fernando se precipitaram em fugir. Porque eu acho que eles não iam pegá-los. Eu até acho isso. Mas isso é uma visão minha, particular... Eles tinham outras pessoas para pegar, muito mais politizadas... Mas em todo caso... Tudo bem... Tanto que o Zé Celso falou: “Não, eu volto...” Porque a Ítala ia se encontrar com eles. A gente não sabia onde. Quer dizer, eles diziam que os burgueses, como Etty e eu, não podiam saber aonde eles

---

<sup>491</sup> Idem.

<sup>492</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

<sup>493</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>494</sup> Idem.

iam... Era uma coisa muito ridícula... Onde eles estavam. Que era a Ítala que era a ponte. Tudo bem. Mandeí um recado pela ponte que se eles não aparecessem, eu não ia aparecer também. Já que eles... O Zé Celso tinha mandado o recado que ele ia receber o prêmio no Municipal, eu falei: "Ah!, não, meu filho! Para prêmio você aparece e pro Teatro não aparece? Não, não, não. Sabe, eu sempre tive... Eu sempre fui meio independente. Tudo bem, eu era Oficina e tudo, mas o que eu achava errado, achava errado. E a Célia também era assim. E a Etty também era assim, só que a Etty era mais delicada do que eu. Eu era mais indelicada. A Etty era bem mais delicada, ela fazia... Ela era mais delicada. Mas nós éramos muito amigas, né? E o Renato também. O Renato era muito meu amigo. E até hoje. Até hoje, a Etty, o Renato e eu, nós somos muito amigos. Isso é uma coisa maravilhosa, de você aguardar uma amizade por anos..."<sup>495</sup>

Enquanto isso, o trio sofria num sítio isolado, sem luz elétrica, contando com um único pequeno contato de Ítala e Cláudio Marzo, que lhe levavam jornais e notícias, além de comidas:

Célia Helena ofereceu uma fazenda do pai, que ficava no interior de Taubaté. Não na cidade. Lá no meio da fazenda, havia uma casinha assim, sem luz... E muita vaca... A gente ficava ouvindo o muuuu... Não tinha luz, a gente não podia ler direito. Um inferno. Às vezes a gente escapava, os três, ia até Taubaté e pegava um cinema e via. Lembro que vi um filme fantástico: *Le Rouge et le Noir*, com Gérard Philipe e Jeanne Moreau. Foi um bálsamo poder sair daquele espaço e assistir a aquele filme. Aí voltamos, ficamos lá praticamente uns dois meses. A Ítala ia de madrugada, com o Cláudio Marzo, de carro, e eles levavam para a gente comida, coisas gostosas para comer, porque... A gente tinha que fritar um ovo e comer... Aí eles levavam as coisas gostosas para a gente comer."<sup>496</sup>

A volta do trio e o protagonismo de Cacilda Becker para a liberação de *Pequenos burgueses* é apontada por Renato:

Gláucio Gil. Não era uma peça legal. Quer dizer, para nós que tínhamos aquela visão de *Pequenos burgueses*... Era uma pecinha que a gente não faria. Não escolheríamos fazer aquilo. Elas fizeram, com a direção do Benedito Corsi, que fez uma direção competente, e a Ítala Nandi apareceu... Ela fez a Loló, e o Sábato e o Décio escreveram: "Nasce uma estrela." Aí ela começou a ter um

---

<sup>495</sup> Idem.

<sup>496</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

crescimento muito grande com o teatro. Com essa pecinha que ficou em cartaz com Tarcísio Meira... Elas conseguiram Tarcísio Meira, o Fúlvio Stefanini, que era bonitinho, galã, magrinho... Tarcísio Meira, Fúlvio Stefanini, Kusnet e Míriam Mehler, que tinha um nome em televisão bem forte na época. Foi um estouro. A gente ouvia notícias; “Ah!, , estão maravilhosas as críticas que a gente lê...” Aquilo coçando: “O teatro voltou e nós estamos aqui... Vamos voltar, pelo litoral. Descemos Caraguatatuba, Ubatuba... Ainda não havia aquela Rio-Santos maravilhosa... Fomos de ponto em ponto, até chegar ao Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro, a gente contatou advogado e marcamos uma ida ao Dops. E avisamos a Cacilda Becker, que nessa época a Cacilda tinha assumido um outro papel dentro do teatro. Ela não era mais só uma estrela, ela era a mãe da classe. Ela falava assim: “Todos os teatros são meus teatros.” Ela assumiu total. Para a sorte nosso, a Cacilda foi lá, conversou com eles: “General, o senhor na juventude não foi contestador”? Ah!, não é possível, o senhor é um homem inteligente... E os meninos são simplesmente isso, não têm quem faça parte do comunismo. General, eles são artistas...” Eles liberaram a gente.<sup>497</sup>

As mudanças precisavam ser profundas e elas começaram a ocorrer não só no Oficina, mas também no amigo rival:

O Teatro de Arena desse período pós-golpe tinha mudado completamente sua postura. Ninguém brincava mais de casinha ou de James Dean da Mooca. Os atores (e autores) adotaram uma atitude guerreira, marcial. Erguiam os braços de punho cerrado e cantavam: “É Zumbi no açoite – ti – ti – É Zumbi.” Era um tempo de guerra, era um tempo sem sol.<sup>498</sup>

Com as duas peças em cartaz, o Oficina pôde planejar a resposta ao estado autocrático. O texto que, para os integrantes melhor conseguia dialogar com a repressão desencadeada, foi *Andorra*, que teve Renato e Míriam como personagens principais: “(...) a gente tinha que falar era do bode expiatório, da caça às bruxas, dessas coisas todas... A gente descobriu uma peça chamada *Andorra*, de Max Frisch, que tinha uma linguagem já bem próxima do Brecht.”<sup>499</sup>

---

<sup>497</sup> Idem.

<sup>498</sup> SEIXAS, Élcio. *Renato Borghi*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2008, p. 119.

<sup>499</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

A preocupação central foi denunciar as perseguições aos opositores. Enquanto sindicalistas, intelectuais e militares de esquerda sofriam a vingança dos conservadores, por terem apoiado o governo deposto, o grupo começava a falar através de metáforas e a aprofundar as conexões entre as denúncias dos autores – que no caso escreveu como combate ao nazismo – com as ações da repressão.

Já neste momento, Renato identifica que a ditadura, com suas perseguições, acabou por servir de inspiração e que inclusive os aproximou de um público mais amplo:

O Zé ensaiou, a peça continuou, a gente volta para São Paulo e aí, o que fazer? Foi aí que a gente decidiu fazer a peça contra a ditadura, que foi *Andorra*. A gente colocava a peça da seguinte forma: o que é judeu pode ser comunista, pode ser gay, pode ser preto, pode ser todas as minorias que são discriminadas. Então onde você lê judeu leia isso... E falava de caça às bruxas... Era uma época em que muitos foram expulsos da rádio Nacional e muitos outros foram dedados. Muita gente foi presa por vinte e quatro horas, quarenta e oito horas. A peça... Não podia dizer que era comunista, porque era judeu. Acontece que os judeus adoraram e deram a maior força... O teatro encheu e a gente mais uma vez teve... O Oficina teve um rabo, uma sorte... A ditadura foi uma inspiração, de certa maneira. Porque a gente queria meter o pau neles e descobrimos como pelas metáforas. Começamos a trabalhar com metáforas e o público aprendeu a ler metáforas.<sup>500</sup>

É também a primeira vez que Renato relata o apoio incondicional de parte dos estudantes das duas maiores universidades da cidade: “Nessa época, os estudantes promoviam debates com a gente. E a USP e a PUC foram chegando. Eles vinham primeiro assistir, depois faziam o debate no final e mais tarde eles faziam a segurança da gente. Coisa séria.”<sup>501</sup>

Além da participação de Miriam como atriz, ela colaborou ainda com uma gravação em alemão, trazida por seu pai da Suíça:

---

<sup>500</sup> Idem.  
<sup>501</sup> Idem.

Meu pai e minha mãe viajavam muito. Eles viajavam muito para a Europa e para os Estados Unidos. Passavam pela Suíça porque havia uns banhos pro meu pai, ele não tinha uma saúde muito boa. Ele trouxe uma gravação dessa peça, em alemão. E eu falo alemão. Então, eu me sentava... Nós traduzimos tudo, assim... Eu traduzia pro Zé e pro Renato essa gravação. E era uma gravação maravilhosa. Eu lembro disso, não sei onde foi parar essa gravação.<sup>502</sup>

Miriam revela que foi essa peça que fez com que seu pai não mais a incomodasse quanto à escolha pelo teatro, já que no início de sua carreira ele foi contrário à escolha da filha. Mas a origem judia fez com que o coração amolecesse ao acompanhar a peça. Miriam o encontrou, tempos depois da peça terminada, ainda em prantos.

Uma figura muito simpática que participou de muitos grupos e encenações importantes e que fez parte de muitas experiências do Oficina, trabalhando como ator e como membro do que ele chama de “infantaria” (produção), ao contrapor-se aos “intelectuais”, Renato Dobal conheceu os integrantes em Araraquara quando visitava a cidade com uma companhia de peso. Mas o convite para o Oficina surgiu numa hora de relaxamento, o que fez com que o ator ficasse em dúvida quanto à sua existência ou não:

Em Araraquara conhecemos Zé Celso, Borghi, Etty, todo mundo do Oficina. Voltei e fiquei em São Paulo, fui ser fiscal do Senac, para poder viver. Um dia, quando acabou o expediente, lá a gente tinha ficado tomando caipirinha e jogando pingue-pongue com os outros fiscais. Quando saí, Borghi parou um carro: “Ah!, faz uma semana que o estamos procurando. Você pode chegar no Oficina agora?” “Posso.” Chegamos lá, quando entrei no Oficina o Zé Celso: “Ah! Renatinho, você vai quebrar nosso galho?” “Disse que sim para ele”. Tinha quer fazer uma cena que era um coroinha paramentando um padre, que era o Lineu Dias. Me levaram ao camarim e me mostraram a roupa do garoto que tinha ensaiado. Quatorze anos. Ficou boazinha, sapato, tudo bom. Mas a censura proibia de trabalhar menor naquela peça. A censura me ajudou demais. Aí o Borghi foi ensaiar a cena. No dia seguinte, acordei com uma dúvida. Fui falar com um amigo meu que morava aqui perto e disse: “Edgar, estou na dúvida. Aconteceu isso, isso e isso, não sei se eu sonhei, não sei o que faço.” Ele disse assim: “É o seguinte, chegue duas horas antes e vai entrando, veja o que o pessoal diz”. Cheguei lá duas horas e todo

---

<sup>502</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

mundo: “já chegou?” Cheguei ao camarim e a roupa do coroinha, o sapato, estava tudo lá. Aí eu estreei. Fui fazendo.<sup>503</sup>

Ele recorda suas participações na peça:

Em *Andorra*, eu fazia outro coroinha. No fim, terceiro ato era o coroinha. No segundo, era o inspetor de judeus, que aparecia com capa preta, cara branca, bigodinho ala Hitler. Uma quarta-feira à noite no Rio, o Zé chegou e me disse... “O Hédio Eichbauer era quem fazia o inspetor de judeus, porque era alto, loiro, ele não vai fazer amanhã. Você faz, quero limpeza.” Eles me chamavam de científico porque tudo em mim era limpo. No dia do espetáculo, eu me vesti e tal. No primeiro ato fiz o coroinha, angelicalzinho. No segundo ato, fiz a maquiagem, quando eu mandei cortar o dedo do Borghi, sem nenhuma palavra, só no gesto, um homem na primeira fila disse assim: “Filho da puta.” Eu disse: “Opa, agradei.” Aí ficou.<sup>504</sup>

Com o fim da temporada, Zé viajou para a Europa para cumprir uma bolsa de estudo, o que foi positivo para o grupo que entendeu que poderia trilhar um caminho mesmo sem o Zé: “Eu, Fernando e Ítala. Era um triunvirato. Combinávamos de chegar uma hora no escritório e quando era uma hora em ponto, nós três estávamos lá, resolvendo todos os problemas burocráticos e começamos a pensar no que o Oficina faria.”<sup>505</sup> Etty também fazia parte desse núcleo, mas atuando em outra frente. O posicionamento de Fernando e de seus contatos acabou por levar o Oficina à sua primeira temporada fora do país:

Etty também. Só que a Etty na parte executiva, de vamos fazer isso e aquilo. Então marcávamos essas reuniões no Oficina, Ítala, Fernando e eu. A gente sacou que podia fazer outras coisas, como o Festival Internacional de Atlântida. Fernando era muito ligado nessas coisas. Ele escreveu o Oficina e a gente ganhou... Fomos para o Uruguai. Fazendo *Pequenos Burgueses* e *Andorra*. E o Fernando dirigiu *Pequenos Burgueses* no palco, que era feito em arena até então... E dirigiu *Andorra* para o palco, porque tudo era feito... *Andorra* tinha uns

---

<sup>503</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>504</sup> Idem.

<sup>505</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.



carrinhos que entravam e nós os levamos... Legal, ficou muito bom. E a gente estraçalhou aquele festival, uma maravilha. O Kusnet foi considerado o melhor ator... Eu ganhei o prêmio de melhor ator, para o Kusnet foi uma homenagem especial. Foram críticas lindas do Uruguai, uma coisa muito legal.<sup>506</sup>

Além destas premiações indicadas por Renato, Célia Helena também recebeu o prêmio de melhor atriz. Seria o primeiro de muitos prêmios recebidos junto com o grupo.

Empresariado por Tônia Carreiro, o grupo viajou também para o Rio de Janeiro. Uma das histórias mais interessantes que conhecemos sobre esta certa liberdade e combatividade dada à cultura de esquerda pela Ditadura, em seus primeiros anos, aconteceu exatamente dentro de uma encenação do Oficina. Encenando *Pequenos Burgueses*, em 1965, a presença do espectador inesperado é narrada por alguns dos principais membros.

Nessa versão da peça, Ítala fazia o papel de uma viúva simpática com as causas progressistas, enquanto outros personagens representavam as forças conservadoras. O rápido e intenso diálogo dela com o ditador merece destaque:

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 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.<sup>507</sup>

Renato Borghi, que oferece uma narrativa um pouco mais longa, esclarece a identificação do ditador:

---

<sup>506</sup> Idem.

<sup>507</sup> Op. Cit. (1998, p. 116).

O Castello Branco... Aquele homem tinha um pescoço meio enfiado, aqui assim... E ele foi ver. Eu olhei assim a plateia, você sabe, de relance a gente vê mesmo. E tinha um buraco, assim... Umas vinte cadeiras vagas e um homem sentado no meio. Que coisa esquisita, venderam tudo, tudo esgotado e aquilo... Quando acabou, a Tônia Carreiro veio: “Olha, o presidente está aí.” Já mando: “O presidente, não. Ditador, né Tônia?” Ela responde: “Está bem, está bem, como vocês quiserem. Mas, por favor, alguém tem que ir falar com ele. O homem está aí, embaixo da escada, quer falar com vocês.” Fernando diz: “Eu não dou a mão a um ditador.” Fernando não dava a mão a ditador. A Tônia começou a chorar: “Meu deus, alguém tem que falar com o homem.” Falei: “Tá bom, Tônia.” Sempre fui o mais diplomata da história, porque eu sabia que se não falássemos com o presidente, iam tirar aquela peça de cartaz. Sempre tive este tipo de raciocínio. Eu fazia as coisas mais loucas do mundo, mas eu tinha um pé aqui, que sabia até onde dava, até onde eu tinha que... Sabe? Conduzi o Oficina muito tempo assim, conhecendo as coisas. Vou perder o pé depois. Então eu fui lá, falei: “Presidente, é uma honra, obrigado.” Ele responde: “Ah!, eu adorei o espetáculo. O senhor tem razão, a gente se reconhece. Olha, eu me reconheci com o senhor.” Eu queria morrer. O grupo caiu em cima de mim depois, ficavam: “Nossa, Castello Branco se identificou com ele, porra.”<sup>508</sup>

Etty também recorda a situação, os protestos dos colegas e a conversa com o ditador:

A Tônia é que produzia tudo no Rio de Janeiro. Ela chegou e disse: “Olha, quem está aí é o Marechal Castello Branco.” Com uma turma de guardas atrás, sentados. Compraram ingresso e tudo. “E depois ele quer cumprimentar vocês.” A Ítala foi a primeira: “Não, não me venha aqui que eu não cumprimento...” Falei para o Chico: “Quer apostar que todo mundo vai dar a mão para ele?” E foi. E nós fomos burros, porque foi o único dos presidentes que gostava de teatro. Ele foi lá dentro e aí ele perguntou... A Ítala perguntou com qual personagem ele se identificava. Ele falou: “Você gostaria que eu falasse que era com o Nil, mas não. É com o Piotr.” O pior personagem da peça.<sup>509</sup>

A consolidação da ditadura foi construída durante o governo de Castello e ao passo que os militares, com apoio direto da burguesia associada ao capital multinacional, radicalizavam e intensificavam a perseguição aos opositores, exigiam dos resistentes uma radicalização, quando não

---

<sup>508</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>509</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

empurraram diretamente uma quantidade deles para a clandestinidade. A implosão do PCB mostrava o surgimento de uma dissidência burguesa que só desistiria de seus projetos de transformação sociopolítica nos porões do regime, pagando com sangue o preço de suas ideias, audácia e coragem.

Dentro dos projetos artísticos desta segunda geração de modernos, as fissuras começaram a aparecer de forma mais escancarada. O teatro exemplifica o combate existente no seio da esquerda. Arena e Oficina se distanciaram em seus projetos. Apesar de ambos poderem receber o rótulo de vanguardistas e modernos, um grupo caminhou próximo do agitprop, enquanto outro partia para um caminho de experimentações formais, sem que o primeiro se descuidasse da construção de uma forma autêntica e que o segundo abrisse mão de declarar um posicionamento político comprometido com as transformações no domínio sobre os processos produtivos. Entre as influências em comum, os trabalhos e posicionamentos de Bertolt Brecht indicavam possibilidade de aprofundamento de pesquisas diferentes.

Sentindo o fracasso em suas costas, as ilusões perdidas e as projeções e leituras históricas incorretas, o grupo se sentia em crise. O fogo que destruiu todo o teatro e que sabe-se lá como começou<sup>510</sup>, colaborou para a radicalização das propostas no ano de 1967:

Depois de *Andorra*, Zé Celso fez *Os inimigos*, no TBC, porque não cabia no teatrinho nosso, foi para o TBC. E o Ary Toledo estava fazendo temporada no Oficina. Não se sabe por que, se foi uma coisa deliberada ou se foi uma sabotagem, se foi uma coisa com a censura, se foi coisa de milico do CCC... Eu sei que o teatro pegou fogo. Incendiou... Aí nós tivemos outra solução na cabeça, depois de ir para o Rio de Janeiro, que era uma temporada chamada Saldo para o Salto. Aí nós levamos para o Rio a primeira peça que a gente fez. Não mais com a direção do... Com a direção do Zé, mas ele fez outra direção, ele criou outra coisa. O palco era uma Arena. Me lembro que a gente criou um teto assim e fizemos um personagem novo, que era o Renato Dobal, que fazia um chinês radical, que ficava em cima da janela. Isso para a peça *Quatro num quarto*. Aí a gente fez *A vida impressa em dólar*, em São Paulo, no Teatro Cacilda Becker, foi o primeiro lugar que nós fomos. Fizemos *A vida impressa em dólar*, *Andorra* e *Pequenos Burgueses*. Sábato nos ajudou muito, fez uma

---

<sup>510</sup> São muitas as versões. Zé ainda hoje destaca que foi criminoso e político. Fernando Peixoto fala de um curto circuito e de uma madeira em chamas atravessando algum ponto de dentro para fora. Etty diz, em entrevista para a pesquisa, que uma empregada que derretia cera se descuidou e que eles pediram para os bombeiros não fizessem nada, inventassem algo. Um prontuário do Deops foi aberto para esta investigação e sua conclusão foi a de que operários jogaram bitucas de cigarros que provocaram o incêndio.

campanha pelo Jornal da tarde chamada Noite comum. Então, o cara que recortasse o cupom conseguia ver com cinquenta por cento e tal... A temporada no Cacilda foi ótima. Foi rápida, dois meses... Quinze dias cada peça. Voltei a fazer todos os meninos de minha vida. Em A vida impressa em dólar, eu era o Andri, E o Piotr...<sup>511</sup>

Para a manutenção dos empregados, o grupo partiu para viagens e entre as mais expressivas está a temporada do Rio:

Depois a gente foi para o Rio e aí com um repertório com *Andorra*, *Pequenos burgueses* e *Quatro num quarto*, como um brinde, no final. Aí sim não era mais a direção do Vaneau, mas a direção era do Zé. Já estávamos loucamente sambados na técnica de comédia. Ítala também... Foi uma maravilha. *Pequenos Burgueses* já tinha sido visto, e foi sucesso. Com *Andorra*, eu ganhei o primeiro prêmio Molière da minha carreira, em 1966. E o *Quatro num quarto* foi um susto para todo mundo, porque nunca ninguém pensou que a gente fizesse aquele repertório, aquela comédia russa e tem uma crítica do Yan que fala: “Gente de carne e osso.” Porque eles achavam que a gente pertencia ao teatro, era uma categoria de gente. E foi realmente muito bem recebido, a gente matou a plateia de rir e foi muito engraçado.<sup>512</sup>

Como o grupo já estava consolidado, recebeu alguma ajuda para a reconstrução do teatro alugado. Pensavam em construir o básico e partir para um novo espaço, que seria concedido pela prefeitura. Etty foi representar o Oficina na reunião oficial e enterrou as chances do negócio acontecer:

Logo na hora do incêndio, a Ruth Escobar, que era uma pessoa muito envolvida em coisas do governo, amiga de todo mundo... Ela me pegou pelo braço e me levou até o gabinete do Faria Lima. Fomos atendidos imediatamente. Aí ele me mandou ir no patrimônio. Aí o cara abriu um livro enorme, assim... E tudo em verde, era o que podia usar. Em vermelho, ou estava alugado, ou com trinta anos de concessão... Tinha um lá que eu mostrei para ele e foi aí que ele me disse: “Espero que a senhora não vá dar esse teatro por construir para o Flávio Império.” Eu falei: “Por que não para o Flávio Império?” Ele falou: “Porque aquela parte de cima do Ruth Escobar, foi ele quem estragou, ali era para ser o galpão, não era para construir o teatro ali. Um horror.” Eu falei: “Já que você falou do Ruth Escobar, horror são os teatros de baixo, porque tem o buraco do elevador, mas não coube nem o elevador. Porque foi mal feito, uma escadaria louca.” Eu tinha trabalhado lá também. Aí ele falou: “Aquele teatro quem construiu fui eu.” Claro que nós não ganhamos terreno

---

<sup>511</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>512</sup> Idem.

nenhum. Tive que voltar pro Teatro e falar para eles a cagada que eu tinha feito.<sup>513</sup>

Com a montagem de *O rei da vela*, o grupo entrou em processo de devoramento da cultura imperialista, do cafajestismo e da hipocrisia das elites, da cafonice e covardia da classe média e da manutenção do embrutecimento do povo por instituições corrompidas e viciadas. Através do caos antropofágico de Oswald de Andrade, ironizaram, com uma linguagem sarcástica, inclusive os posicionamentos da esquerda ortodoxa e autoritária, representando o país em apresentações na Itália – sem sucesso e com péssimas críticas - e na França – com muito sucesso e excelentes críticas, como a de Bernard Dort -, durante o período do maio de 1968. O processo de criação, no entanto, é refinado com o desenvolvimento de cursos realizados no Rio:

Com Max Frisch, nós já estávamos apaixonados por Brecht. A gente não parava de estudar. Nesse período dos *Pequenos burgueses* no Rio... “Vamos ficar só na praia? Não. Vamos fazer um estudo aqui.” Nós abrimos um laboratório maravilhoso, que era o seguinte: primeiro um estudo sobre o marxismo aprofundado, com o Leandro Konder; e depois muitos laboratórios sobre o gesto, já era uma coisa pegando de Brecht, sobre o gesto essencial, sobre aquilo que define o comportamento do homem brasileiro. A gente abriu para todo mundo, não éramos só nós. Veio a classe toda... Odete Lara...<sup>514</sup>

Os líderes destes dois cursos são constantemente apontados pelas obras: Leandro Konder lidera o curso sobre marxismo, enquanto Luís Carlos Maciel lidera o curso de interpretação, o que é desmontado por Renato: “Luís Carlos Maciel e Fernando Peixoto, assim... pensavam muito juntos.”<sup>515</sup>

Na volta para São Paulo, Renato encontrou, quando buscavam um texto que permitisse materializar a visão do grupo, a peça de Oswald de Andrade e empenhou-se em convencer os outros integrantes:

---

<sup>513</sup> FRASER, Ety. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

<sup>514</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>515</sup> Idem.

Fizemos o Rio de Janeiro e voltamos para São Paulo. Aí achei um livrinho numa das minhas folgas, geralmente era segunda e terça, vim para cá e achei esse livrinho, que era *O rei da vela*, e fiquei louco. Voltei para o Rio, dei o livro para o Zé ler e ele leu e falou assim: “Não sei, Renato. Peça muito caótica, não tem unidade nenhuma... Primeiro ato é uma coisa, segundo é outra... Parece que é tudo meio desconecto, muito estranho.” Falei: “Zé, mas isso aí é do cara que fez a Semana de Arte Moderna, deve ter uma importância enorme se a gente montar isso.” Ele estava: “Eu sei, mas acho que eu não sei dirigir isso” e tal. “Faça uma coisa, em todo lugar que a gente tiver agora que ir, você faz uma leitura posterior, de todos os personagens. Você lê muito bem essa peça, você lê.” Em todos os lugares que a gente ia fazer espetáculo, eu lia *O rei da vela*. E as pessoas achavam ótimo, todo mundo se mijava de rir. Terceiro ato era comovente. Não sei. Aí o Zé ficou impressionado com *O rei da vela*.<sup>516</sup>

Não foi fácil convencer a amiga Etty, que inicialmente antagonizou com a ideia da montagem:

Zé Celso e Renato trouxeram essa peça para ler pra gente. *O Rei da Vela*. Eu achei um horror. Falei: “Essa peça, não sei...” Aí o Zé falou: “Não fala antes de ver o que que eu vou fazer dessa peça.” Realmente, ficou um deslumbramento. A peça, ele dividiu em três coisas: a primeira parte era circo; a segunda parte era teatro de revista; e a terceira parte era ópera. Uma maravilha.<sup>517</sup>

Sobre este momento, Etty tem uma única reclamação, e a conclusão que ela tira foi confirmada por Renato Borghi em sua entrevista. Etty lembra a decepção de seu marido Chico Martins para com o grupo, que – mesmo ele tendo anos de trabalho com o grupo – não o convidou para integrar outro posto que o de ator:

O Chico foi uma pessoa injustiçada (...). Quando o Zé me convidou para ser parte da nova Oficina (diretoria), não convidou o Chico. Com o novo teatro, mudou a diretoria. Ele me pôs na diretoria, porque antes eu não estava, mas não convidou o Chico. O Chico ficou muito magoado, muito magoado. Claro que eles pensavam que eram dois votos contra, eles pensaram nisso.<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>517</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

<sup>518</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

Renato realça o longo período de estudos sobre a primeira geração de modernos:

Começamos a estudar aquela coisa maravilhosa toda, que foi a Semana de Arte Moderna. Tarsila, Monteiro Lobato, aquela gente toda... Mário de Andrade, lendo as obras dele... Foi uma riqueza geral. E a gente começou, por aqueles laboratórios lá do gesto fundamental, a descobrir que aquilo só teria sentido se a gente pegasse do Brasil o seu aspecto mais tropicalista, assim como o Glauber tinha feito em *Terra em transe*, tinha feito aquela cena com o Clóvis Bornay, aqui do lado daquela coisa brasileira, daquela mistura, que é uma cafonada mesmo. A classe média naquela época, todos tinham pinguins de geladeira, uma coisa assim meio... Muito legal fazer esse estudo. Do comportamento das donas de casa, das empregadas, das pessoas que ficavam nos pontos dos ônibus, esperando para ir trabalhar. Aquilo trouxe para gente uma linguagem que eu achava que ia ser meio carnavalesca, exagerada... Nada daquele comedimento brechtiano, que era cinza, pastel... Era vermelho, verde... Aí chegou da Tchecoslováquia o Hédio Eichbauer. Chegou e comprou a ideia total. Ele tinha feito um curso de cenografia. Voltou e leu a peça também e aí começou a fazer desenhos para a peça. Fez uma coisa linda. Criou no segundo ato uma Baía de Guanabara azul, que é até capa de disco do Caetano. Pediu a gente para desenhar a cara da gente em cima do croqui dele. Trabalhou nas maquetes e chegou a um consenso, como seriam as maquiagens... Um palhaço, mas um pouco trágico, um negócio assim bonito. Primeiro ato ele dirigia num clima de teatro da Cinelândia. Segundo ato era Revista. E o terceiro ato era ópera. O primeiro ato, agora me lembrei, era circo. Primeiro ato era circo; o segundo era Revista, com Walter Pinto e as vedetes; e o terceiro ato era ópera.<sup>519</sup>

Para ele, este foi o personagem com que ele mais se encontrou e o que ele mais buscou perceber e inserir inflexões baseadas em gestos populares:

Era uma coisa de abocanhar o homem brasileiro, que tinha um pouco cabeça imperialista, mas ao mesmo tempo tinha uma crítica sobre isso, sobre ele mesmo, sobre o Brasil, sobre o mundo... Era um cara que esgoelava, matava, mas que sabia o que estava fazendo. Então era uma coisa muito forte se entregar a este personagem. E dizia coisas que nunca se tinha falado no teatro brasileiro.<sup>520</sup>

Acreditando que a censura não proibiria um modernista conhecido, o grupo conseguiu enorme sucesso em São Paulo e no Rio:

---

<sup>519</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>520</sup> Idem.

Ao mesmo tempo, era um desafio à censura, porque como eles iriam proibir uma peça que tinha sido escrita em 1937, o ano em que eu nasci? Como seria possível? Então a gente fez na maior segurança, estreou. A censura ficou sem saber o que fazer. Foi passando, deu a liberação. A gente foi fazendo. Fomos recebidos na estreia com certa perplexidade crítica, uma coisa assim... Eles não sabiam o que pensar. Não sabiam o que dizer... Porque a peça provocou o que provocou no Zé Celso, uma perplexidade: “Como é isso?” Mas começou a temporada, daqui a pouco aquilo virou, com um boca a boca: “Você viu o que o Oficina fez?” Estourou. Eu já ganhei um Molière também, por essa peça. Fui para o Rio de Janeiro e lá a gente fez o verão carioca mais lindo, porque o Rio de Janeiro inteiro centrou em cima do *Rei da vela*. Então todas as pessoas de comunicação, de cinema, de tudo o que você possa imaginar, de música, de teatro, era Nara Leão, era o Glauber Rocha. Estava todo mundo lá, entendeu? O pessoal estava todo lá querendo ver... O Jabor... Estava todo mundo. Depois saía todo mundo para beber e conversar... Era um verão brilhante, lindo...<sup>521</sup>

Depois da montagem de *O rei*, em 1967, os conservadores e moralistas, entre os militares e civis, decidiram que o teatro engajado era um inimigo a ser atacado. Reações diferentes apareceram entre o público e sabemos de um sujeito que desejava levar o autor ao Dops: “Um sujeito subiu no palco, no fim do espetáculo, procurando o autor. Queria matá-lo.”<sup>522</sup> Quanto aos militares, o que os enfurecia era a *Canção do jujuba*, composto por Caetano para a encenação: “A canção se tornou um sucesso e os milicos morriam de ódio.”<sup>523</sup> Ainda nesta peça, um grande boneco ficava num dos cantos do palco e fuzilava com luz os personagens, através de seu pênis canhão. Os militares deram fim à virilidade do boneco e o resgate do membro foi possível somente após o comparecimento de Renato, Zé e Fernando ao Dops, onde estes prestaram um pequeno depoimento e se comprometeram a manter o boneco como eunuco.

Etty percebe a existência de reações, por parte do público, até então inexistentes:

O pessoal começou a levantar, quando aparecia algo que eles não gostavam. Isso nunca tinha acontecido. Levantavam e falavam. Mas não era demais, não. Porque o público do Oficina sempre foi um

---

<sup>521</sup> Idem.

<sup>522</sup> Op. Cit. (2008, p. 131,132).

<sup>523</sup> Ibidem, p. 135.



público... Houve apartes dentro do Oficina, durante o espetáculo, mas não era uma coisa que incomodava.<sup>524</sup>

Para Dobal, a reação do público era sempre dividida e, em certos dias, preocupava o elenco:

No *Rei da vela*, no fim da peça, descia um rolo lá de cima. Entrava de um lado o Otávio Augusto e do outro a gente com uma máscara prateada e uma roupa preta, desamarrava aquele negócio e subia uma carta da peça *A morta*, também do Oswald de Andrade. Havia tanta briga na plateia que eu ficava com medo, pensando: “Vai sobrar para mim.” A plateia brigando entre si, uma briga que eu nunca tinha visto em teatro nenhum. Mas, felizmente, nunca avançaram sobre nós.<sup>525</sup>

As pressões cresciam dia a dia, e os integrantes começaram a ser ameaçados com mais frequência:

Comecei a receber no Oficina coisa de telefone, dizendo que ia estourar uma bomba no teatro. E também um outro que telefonava dizendo que ali, onde eu tinha uma mancha de cetim vermelha na camiseta, que era uma mancha de sangue estilizada que o Hélio fazia, que eu ia levar um tiro no meio do espetáculo. A gente falou com o pessoal da USP e o pessoal da PUC e eles vinham fazer a revista do público, fazer a revista do teatro e ficavam lá, de plantão, se alguma coisa acontecesse. Que maravilha... O CCC sacou que no *Roda-viva* os estudantes também faziam isso, mas depois que acabava o espetáculo, eles iam embora. Então eles esperaram acabar tudo, quando eles viram que saiu todo mundo, invadiram o teatro, os atores estavam tirando a maquiagem, espancaram todo mundo, quebraram o teatro todo. E a peça ainda voltou para uma temporada em Porto Alegre. Aí um ator foi sequestrado e eles disseram que iam matar o ator se eles estreassem. Não estreou, acabou a peça, ela foi retirada para exame e nunca mais voltou. Assim estava a coisa de censura. Nós tínhamos driblado com *Andorra*, com *O rei da vela*, que eles não podiam proibir...<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

<sup>525</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>526</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

Já apontamos em escritos anteriores a participação de Frei Betto como assistente de direção de Zé no grande marco do Oficina, a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, com o teatro reconstruído. Mas Etty nos diz para que o frei teve de usar as falas do *Rei*: “Depois, quando ele foi preso lá no Rio Grande do Sul, ele sabia frases inteiras da peça de cor e ele usou muito isso. Mais tarde ele contou isso pra gente.”<sup>527</sup>

O teatro foi atacado e perseguido com especial crueldade, como recado à intelectualidade que desejasse romper com os padrões mercadológicos e ousasse resistir à modernização conservadora, através dos projetos artísticos e do suporte aos grupos armados.

Sobre esta virada, Ítala lembra como as pressões faziam com que o atraso de poucos minutos se constituísse em um espera permeada pelo terror da dúvida: “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.”<sup>528</sup>

A situação de violência crescente fez com que o mais politizado integrante do grupo fizesse algumas de suas atividades artísticas com um revólver carregado no bolso: “Frequentemente, o telefone tocava com ameaça de bombas e invasão. Fiz alguns ensaios com um revólver no bolso.”<sup>529</sup>

Neste período, com frequência, Ítala, Fernando, Renato e Zé faziam suas refeições juntos, enquanto já começavam suas tarefas organizativas e antecipavam pequenas reuniões. Em uma destas situações, Ítala foi enganada por seu medo. Traída por seus sentidos, pensou no pior:

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

---

<sup>527</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

<sup>528</sup> Op. Cit. (1998, p. 196).

<sup>529</sup> PEIXOTO, Fernando. *Revista Dionysos*: Teatro oficina. São Paulo: MEC, 1982, p. 79.

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.<sup>530</sup>

Apesar dessas ameaças e dos ataques do Comando de Caça aos Comunistas-CCC, aos poucos a tecnocracia controladora da indústria cultural percebeu que havia uma forma talvez mais eficaz de combater as dissidências radicais. Ao invés de alimentar confrontos violentos ou judiciais, passou a assimilar a cultura crítica, desvencilhando-a de suas características rebeldes e revolucionárias:

Comecei a ser convidado para comparecer a festas da alta sociedade carioca. Lembro-me de ter mandado fazer um terno de linho branco que eu usava com um chapéu de panamá, sapato bico fino duas cores e um charutão na boca. As crônicas sociais registravam minha presença como uma das atrações daquelas noitadas. Nós atacávamos o sistema, mas o sistema, sem que percebêssemos, começava a nos devorar pelos pés. Fomos convidados a posar vestidos com os figurinos da peça para a revista Manchete junto com os modelos da Rhodia. Ofereceram um cachê altíssimo e claro que todos aceitaram. Só percebemos a doce cilada quando começamos a encontrar nas butikues de Ipanema modelitos tropicalistas a preços exorbitantes. Tínhamos virado objeto de consumo pra grã-fino.<sup>531</sup>

De volta a São Paulo, o Oficina comporia a temporada paulista, cuja força foi, segundo Renato, incomparável:

Sei que a gente veio pra cá, *O rei da vela* acabou, o Roda-viva veio para São Paulo e aí *O rei da vela* voltou, porque era um sucesso permanente, no Oficina, e o *Roda-viva*, no Ruth Escobar. São Paulo era uma coisa fervente... Aliás, a Ruth Escobar também estava fazendo *Cemitério de automóveis*, com Victor Garcia... Era uma loucura a temporada de São Paulo. Não tem nada dessa temporada que você está vendo aí. Era uma coisa louca.<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> Op. Cit. (1998, p. 217).

<sup>531</sup> Op. Cit. (2008, p. 138, 139).

<sup>532</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

A viagem à Europa teve início com convites para apresentações em Nancy e Florença. No caso da cidade italiana, o convite era para os *Pequenos Burgueses*, e o público era aristocrático. A apresentação de *O rei* culminou num desastre, uma linguagem inesperada e ultrajante para os italianos, que saíram amaldiçoando o grupo ainda durante a apresentação. Por outro lado, em Nancy, a receptividade foi calorosa, o que nos valeu um convite para apresentação em Paris, o corrido durante os protestos universitários de maio, em que parte dos integrantes acabou sendo ferida por uma bomba lançada pela polícia na sacada onde estavam Renato, Zé e Ítala.

Etty foi a primeira dos viajantes a voltar e para ela a viagem serviu mais de aprendizado para Zé: “Essa viagem foi pro Zé Celso, diretor do grupo, muito importante; pra nós, atores, não teve importância nenhuma (...). Achei que foi até um pouco provinciano, da nossa parte, querer mostrar um teatro em que ninguém entende nada. Era um teatro de crítica ao Brasil.”<sup>533</sup> Ela relata que o grupo esperou pelos cenários por alguns meses. Mas quando Zé Celso voltou de sua experiência com *Roda-viva*, trazendo consigo novos integrantes para o grupo, nasceu uma divisão interna que resultou, a curto prazo, na saída de uma das administradoras e líderes. Etty e Chico partiram, para não mais voltar. Na primeira entrevista, ela sintetizou a situação:

Na volta, Zé passou pelo Rio de Janeiro e aí já começou... Maconhinha, né. Passou pelo Rio de Janeiro, pegou esse grupo pra vir pra São Paulo, pra fazer *Galileu Galilei*. A ideia já era fazer *Galileu Galilei*. Eu já estava muito cansada, porque tínhamos feito viagens e tudo... O incêndio, a reconstrução do teatro... E quando eu senti então uns cheirinhos das primeiras maconhinhas, eu disse pro meu marido: “Vamos embora.” Cheguei pra eles e disse que eu queria um ano de férias: “Você não vai voltar.” O Renato começou a chorar: “Você não vai voltar, você não vai voltar.” Eu dizia: “Vou voltar, sim.”<sup>534</sup>

---

<sup>533</sup> FRASER, Etty *apud* GARCÍA-GUILLÉN, Mario. *Falando de teatro em São Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1978.

<sup>534</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

Na segunda, ela recorda que vieram pessoas de teatro do Rio e também outras pessoas que Zé conhecera: “Não, não é do *Roda-viva*, não... Pode ser que alguns sejam, nem me lembro mais. Mas era tudo gente que ele conheceu. Havia um que era jogador de basquete, este acabou enlouquecendo. A turma que foi fazer o carnaval do *Galileu*.”<sup>535</sup> Quando questionamos se a montagem era já bastante distante das anteriores, ela afirma que não, com exceção da cena do carnaval, que acirrara as tensões dia após dia:

Não. O *Galileu Galilei* foi uma peça muito boa. Eu fui assistir. Desta fase, o *Galileu* e *Na selva das cidades*, foram dois espetáculos em que eu não estava. Muito bonitos. Tanto é que... É aquela história, você pergunta a relação do Oficina com o Arena... No momento em que eu disse para eles que eu não ia voltar, o Renato começou a chorar. Eu falei: “Eu volto ano que vem. Tempo de descanso de um ano. Estou cansada, fiz os espetáculos, fui pra Europa, tudo... Construí dois teatros.” O Zé Celso convidou a Myriam Muniz, que era a principal atriz... Como eu era do Oficina, ela era no Arena. Cheguei em casa, o (Augusto) Boal me telefona. Ele estava fazendo uma peça chamada *MacBird* e convidou Chico e eu para trabalharmos com ele. Na hora em que ele viu que eu larguei do Oficina... Agora, o Boal também estava no final... Não tinha muita paciência.<sup>536</sup>

Deste momento para frente, os grupos engajados foram espremidos. As pressões externas provocaram atritos internos e tornavam a continuidade do trabalho algo cada vez mais difícil e perigoso. Muitas peças foram proibidas e nosso teatro engajado em pouco tempo estaria desmantelado. Mas houve ainda uma última leva de desobediência e provocação, um último suspiro antes da queda vertiginosa. Destaca-se, neste momento, a atuação de Cacilda Becker, como protetora feroz da classe teatral. Após inúmeras proibições e do anúncio de uma nova, a proibição da *Feira Paulista de Opinião*, a atriz liderou uma apresentação proibida, da qual Borghi foi público:

A atriz comunicou o ocorrido ao seu elenco, interrompeu os ensaios e se dirigiu rapidamente ao Teatro Ruth Escobar, onde estava a Feira Paulista de Opinião. O público já se aglomerava na pracinha em

---

<sup>535</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

<sup>536</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

frente ao teatro, todo mundo indignado por não poder assistir à peça proibida. Cacilda entrou no prédio, confabulou com o elenco por uns quinze minutos e depois abriu ela mesma as portas do teatro e convocou o público a entrar com um pequeno discurso: “esta peça está proibida em todo o território nacional. Entretanto, esta noite, nós vamos representá-la assim mesmo. Quem tiver coragem de me acompanhar que entre nesse recinto, pois este é um ato de desobediência civil!”<sup>537</sup>

O golpe final nestes grupos foi dado com o AI-5 e com a centralização da censura em Brasília, a cargo da Polícia Federal:

O ano de 1968 transcorria cada vez mais difícil. Uma noite, num camarim dos fundos do Teatro Oficina, nosso elenco ouviu, em clima de total perplexidade, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5): repressão pesada, prisões, proibições, suspensão de todos os direitos e garantias constitucionais dos cidadãos. Acho, se não me falha a memória, que o crítico Yan Michalski ouviu junto conosco o terrível comunicado.<sup>538</sup>

Apesar dessa censura muito mais cruel, policalesca e violenta, a repercussão das proibições gerava um enorme desgaste, mas também momentos de maiores projeções, pois um público inabitual comparecia – além do público mais constante -, curioso sobre a periculosidade que lhe seria demonstrada na noite, o que faz Renato mais uma vez declarar o momento sombrio como inspiração:

Não havia mais censura local aqui. Era em Brasília. Aí eles tiveram o direito de cortar vários trechos do *Rei da vela*. Pedacinhos, falas e a Canção do Jujuba inteira. A Canção do Jujuba era do Caetano, que assistia sempre aos espetáculos, o Gil também... Caetano topou de fazer uma música e essa canção era ovacionada. A partir de certo momento, eu não podia mais fazer, botava uma mordaça na boca, o playback entrava e eu ficava: “hum, hum hum...” Aí a plateia aplaudia de ponta a ponta, foi pior. Todas as vezes em que havia uma proibição, pá... Aplausos... Era uma época que fervia. Porque havia um inimigo comum, hoje é bem mais difícil, que era a ditadura. Já havia o regime militar, já havia a censura, então a gente queria botar abaixo e todo o trabalho era feito nesse sentido. Virava uma inspiração. Era horrível, mas fazer aquilo e a plateia aplaudir era bom. Era gostoso de fazer.<sup>539</sup>

---

<sup>537</sup> Op. Cit. (2008, p. 156).

<sup>538</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>539</sup> Idem.

Porém, a maré repressiva e a violência crescente acabaram por marcar novamente a carne de uma parcela da intelectualidade, e a resposta do Oficina novamente foi encenar um texto que refletisse estas preocupações, *Galileu Galilei*, peça de Bertolt Brecht, considerada uma das mais autênticas obras da dramaturgia do século XX:

Nós artistas estávamos cada vez mais visados pelos militares. Era preciso que o Oficina continuasse o diálogo crítico necessário com sua plateia, formada principalmente por universitários e pela classe média progressista. Entre várias peças propostas para o repertório, escolhemos *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. Lembro-me de ter sido um defensor ardoroso dessa montagem. Era ideal para aquele momento.<sup>540</sup>

Além de denunciar as forças obscurantistas e o poder do porão, a peça ainda dialogava com a vanguarda da esquerda armada, que não, raras vezes, encontrou auxílio entre os diferentes membros do Oficina, incluindo Renato:

A peça era genial sob todos os aspectos: denunciava a tortura, a violência sobre o trabalho intelectual e ainda questionava o heroísmo e a vocação de mártir provando que, em alguns casos, é preferível viver e revolucionar por meio de um trabalho paciente, realizado na clandestinidade.<sup>541</sup>

Ao fim das apresentações, o elenco era isolado com uma grade elevada que descia gradualmente, não somente por motivos cênicos, enquanto cantavam *Banho de lua*, na versão gravada por Celly Campello: “O twist era um deboche trágico. Lembro ainda que a grade tinha dupla utilidade: servia ao mesmo tempo para nos separar do público e, quem sabe, para nos defender num caso de ataque do CCC.”<sup>542</sup>

Uma situação pouco confortável foi a que Dobal passou. Acatando uma solicitação de retirada de documento, foi parar nas mãos dos inimigos, apesar de sair ileso e com o documento necessário para a peça:

---

<sup>540</sup> Idem.

<sup>541</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>542</sup> Ibidem, p. 161.

No *Galileu Galilei*, havia uma cena em que eu entrava, era a cena do carnaval. Toda a figuração, tudo... Havia as regimálias, que eram o povo. Eles entravam assim... E eu entrava com uma peneira de palha, grande assim, e com o guia telefônico que eu transformei em bíblia, na mão. Era o Galileu quando ele descobriu que a terra girava também. Houve lá uma confusão. Um pai arrancou um filho de menor e foi na polícia dar parte. Foi uma confusão. E uma administradora lá disse assim: “Dobal, já que você vai passar ali, no começo da Xavier de Toledo, você pode ir à polícia e pedir o alvará de volta? Eles ficaram de mandar.” Fui, inocentemente fui à boca do lobo. Aí pediram para eu esperar um pouco. Pediram para esperar um pouco, me levaram para uma sala, um homem numa máquina. Me perguntaram sobre essa cena. Eu disse assim: “Ah!, eu já ouvi falar. Eu entro nessa cena e não vejo, mal vejo onde piso, tinha uma coisa assim. contei. Eles escrevendo tudo. Quando acabou, eu disse assim, muito gentil: “O senhor, por favor, poderia me deixar ler?” Depois: “Meus parabéns, o senhor tem uma redação ótima.” O homem se derreteu. Aí me soltaram. Me deram o que fui buscar. Cheguei no teatro, contei para a administradora e ela disse assim: “Dobal, me desculpe. Eu não pensei nisso.” Que eu entrava com o negócio na cabeça, entrava, mas eu via... Era tudo umas frestinhas, assim. Mas eu me preocupava mais com os pés.<sup>543</sup>

O espetáculo seguinte do Oficina, a última grande apresentação do grupo, *Na selva das cidades*, do jovem Brecht, mostrava como o elenco estava se cindindo. Uma última peça foi montada com personagens lapidados em meses, mas a desagregação acelerada alimentou a montagem e possibilitou que a fase deste grande grupo de artistas/administradores acabasse de forma arrebatadora. A linguagem violenta provocou alterações nos membros mais antigos e também nos jovens membros do coro, recrutados por Zé Celso após sua experiência com *Roda-viva*:

A Ítala não conseguia dormir, porque os laboratórios foram muito violentos. Os gangsteres, que eram radicais, pegaram ela, giraram com ela e jogaram ela no meio da plateia. Ela caiu em cima das cadeiras e quase que ela morre. Havia um risco no espetáculo. A gente... Eu tinha medo deles. Tinha medo dos gangsteres. O Samuca tinha enlouquecido. Samuca estava esquizofrênico, depois foi para o hospício e lá ele morreu.<sup>544</sup>

Esta peça, para Dobal, era violenta desde o início. Ele também salienta as transformações nos integrantes:

---

<sup>543</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>544</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.



*Na selva das cidades a reação foi mais... Distribuíam um formulário para as pessoas darem palpites e me lembro que uma psicóloga botou assim: “Temo pela integridade psíquica dos atores.” Ela pensou que ia ficar todo mundo louco. Não ficou todo mundo, não. Alguns já eram... Quem tinha propensão foi, quem não tinha ficou. Porque estou representando e acredito no que eu faço, mas sei que aquela é uma verdade de cena.*<sup>545</sup>

Após este espetáculo, o grupo se separou provisoriamente, mas os quatro administradores restantes não fizeram mais nenhuma peça juntos, naquele período. Antes da saída de Ítala e Fernando, após as gravações do filme *Prata Palomares*, a amiga, que sofria com medo dos gangsters, parecia disposta a encarar a repressão de uma forma diferente:

(...) voltei para o Rio e Zé Celso ainda visitou alguns países da América Latina antes de retomar os trabalhos no Oficina. Ele esteve em Cuba também. Na volta, disse que tinha um segredo para me contar e numa voz comovida me disse que foi visitar um campo de treinamento de guerrilha e quase desmaiou quando encontrou a nossa Ítala Nandi de fuzil na mão. Emocionado, quase lacrimejando, ele me disse: “Renato, Ítala é uma santa guerreira, a nossa Joana D’arc.” Exultei com a coragem e o desprendimento de minha amiga.<sup>546</sup>

Renato permaneceria ainda por mais algum tempo, apesar de considerar futuramente que este seria o momento ideal para sua retirada. Mas ele permaneceu, receoso de ver o teatro que fundou e no qual tinha passado os últimos dez anos desaparecer. O Oficina lançou-se num projeto em que o irracionalismo, o misticismo e os improvisos formavam uma coluna central, e o grupo passou a ser acusado de narcisismo, niilismo e outras posturas questionáveis. Ítala abandonou o grupo após os projetos do filme, em que as discussões foram muito intensas. Fernando também, se despedindo na porta do Oficina: “É. Quando nós voltamos do filme, do *Prata Palomares*, Fernando

---

<sup>545</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>546</sup> Op. Cit. (2008, p. 181).

se despediu da gente na porta do Oficina.”<sup>547</sup> Renato revela as palavras de Fernando na triste despedida: “Olha, não vou mais continuar, porque não está mais batendo comigo, eu não tenho nada a ver... Então eu quero que vocês sejam felizes, obrigado e tal.” Foi embora.”<sup>548</sup>

A rivalidade entre os integrantes antigos e os novos membros, integrantes do coro, parece ter realmente alcançado níveis extremos. Durante a entrevista com Borghi, o ator nos questionou sobre quais pessoas já haviam sido ouvidas para a pesquisa. Quando citamos o nome de Luís Fernando Guimarães, ele respondeu num tom severo: “Eu quero que ele vá para a puta que o pariu. Na época, se eu pudesse atropelar ele com o meu carro, eu atropelava. Eu tenho um ódio dele, mortal.”<sup>549</sup> Ele aproveita para explicar sobre o afastamento de Fernando Peixoto da edição dos programas e da relação Zé estabeleceu com Luiz:

Ele fez o Fernando sair do papel dele. Ele deu um golpe no Fernando. Zé Celso começou a ouvir aquela zebra, que é aquele cara, falando um monte de besteiras, radical... Queria que a gente destruísse a bigorna... Onde você pusesse aquela bigorna, vinha gente querendo contato conosco e ele queria destruir a bigorna. Ele veio para destruir mesmo. Eu falava: “Zé Celso, pelo amor de Deus, Zé Celso... você não está vendo que este cara está a fim de acabar com tudo?” “Não, eu escolhi ele como meu carrasco.” Aí eu ficava enlouquecido. “Meu carrasco? Não, Zé Celso. Isso é ridículo demais.” Aí começou a entrar no período crítico. Mas aí nessa fase, ele já estava viajando, começou a viajar já. Eu também viajei, mas não perdi o pé.<sup>550</sup>

Um pouco à frente, quando discutimos o enlouquecimento de alguns membros e tocamos no nome de Guimarães, novos ataques foram desferidos:

Não, o Luiz Fernando era mau. Ele tinha um desejo de destruição. Era aquele anjo da destruição, que veio para acabar. Não gosto desse cara. Até hoje, se eu puder eu não falo com ele, viro a cara,

---

<sup>547</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>548</sup> Idem.

<sup>549</sup> Idem.

<sup>550</sup> Idem.

viro para o outro lado, finjo que eu não vi, porque eu tenho horror a ele.<sup>551</sup>

A entrada de Luiz no grupo foi em 1967, após participar, como administrador, de Roda-viva. Ele, inicialmente, nos conta que tinha muito interesse pelo teatro apresentado pelo grupo e que viajava para poder acompanhar as peças:

Entrei em 1967. Eu era fã do Oficina, era fanzoca mesmo, saía do Rio para Assistir ao espetáculo. Lembro de *Pequenos Burgueses* e *Andorra*, que me marcaram nesta fase. Depois houve o incêndio e o Flávio refez o teatro. Aí o que eu vi? Em 1967, eu já tinha visto *O rei da vela*. Voltei para o Rio e eu trabalhava com o João Bittencourt, que foi um grande amigo, uma pessoa muito importante na minha formação. Não tem nada a ver com o Oficina. Era até considerado um homem de direita. Não era. Era um homem muito esclarecido e culto, me ensinou muitas coisas. Fui assistente dele por uns três anos. João fez um acordo com um produtor chamado Joe Kantor... Joe Kantor produziu o Roda-viva. Mas ele tinha uma briga e tinha uma conta com o João e o João mandou meu passe pro Joe Kantor. Uma dívida que eles tinham. Fui trabalhar no Roda-viva, que era direção do Zé e eu tinha visto no Rio de Janeiro. Cheguei lá em junho, entrei no Roda-viva como administrador. Logo na sequência, neste mesmo ano, a peça foi proibida. Aqui e no Rio Grande do Sul, CCC e tal... Fui pro Oficina.<sup>552</sup>

Iniciado o questionamento sobre a formação do coro, ele já identificou a existência da rivalidade:

Da história do coro, eu participei desde o início. É uma história muito bonita. No Roda-viva, uma boa parte, os não profissionais eram alunos do Conservatório Nacional de Teatro, no primeiro ano, os melhores. Zezé Motta participava, Samuka, que morreu, Pedro Paulo Rangel. Havia um monte. Esses remanescentes do Roda-viva, fizeram o coro do *Galileu*. Era uma coisa muito interessante, eu fiz parte do coro também... Era uma briga entre os atores. Era um outro time de atuação. Uma briga entre os atores, que se chamava... não era consagrados, qual é o nome? Representativos e o coro. Conflito de time de atuação, conflito de comportamento existencial. Por exemplo, eu era amigo dos dois lados, apesar de fazer parte do coro,

---

<sup>551</sup> Idem.

<sup>552</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

porque eu era administrador também. Então Cláudio Correia e Castro, Ítala Nandi, Renato Borghi, Fernando Peixoto, que já foi... Todos... Othon Bastos. Uma geração, entre aspas, mais profissional... Não é que os outros não sejam profissionais, o problema era o estilo de vida... Os outros estavam mais próximos da contracultura, das drogas, da música que aparecia, *Beatles*, *Rolling Stones*, *Jimi Hendrix*... E os outros vinham de companhias estáveis... Eram caretas, entre aspas, eu não gosto da palavra. Havia esse jogo de... Que o Zé era hábil nisso, continua sendo, ele botava em conflito. Ele dava muita corda para o pessoal do coro e ao mesmo tempo precisava destes atores (risos) maravilhosos, talentosos, mas caretas mesmo, em postura de atuação, em postura existencial... Essas coisas...<sup>553</sup>

Este confronto foi, para ele, alimentado por Zé, de tal forma que acabou por se tornar uma de suas marcas:

Esse embate, na verdade, é um dos talentos do Zé de intensificar o conflito, o teatro é conflito, teatro é confrontação... Só que o Zé também estava se descobrindo como ator, como desbundado... O Zé era careta até os trinta e poucos anos, ele vai fazer oitenta. Ele era um... Não fumava um baseado, não tomava ácido, não cheirava, nem era de beber, nem nada. E esse outro lado era totalmente drogado. Todos nós vivíamos com anfetamina, com maconha, com ácido, com cocaína, com álcool, alguns até tomavam pico. É óbvio, você tem uma companhia de trinta ou quarenta pessoas, que o conflito... Você tem todo dia que conviver, o conflito se dava no palco, o que é bom porque o espetáculo ficava melhor, e também se dava no camarim, na convivência... Atritos mesmo. Por exemplo, havia o *time* da entrada do Cláudio, o Galileu. Às vezes, ralentava, a participação do coro ralentava em cinco ou dez minutos a mais, ele ficava puto. Óbvio. Hoje, a distância, eu vejo que essa é uma sabedoria do Zé, porque depois ele ampliou isso pra... Quase que como um cacoete de direção dele, incluindo políticos, incluindo a realidade fora do palco, sempre botando em conflito, foi uma das coisas que potencializaram o tipo de direção que o Zé faz.<sup>554</sup>

Quando questionamos se havia momentos e relações prazerosos e tranquilos, ele responde que, na verdade, veio para destruir o tipo de teatro que ele disse antes admirar:

---

<sup>553</sup> Idem.  
<sup>554</sup> Idem.

Prazerosa sim, tranquila, eu não acho. Por exemplo, eu me dava super bem com a Ítala, éramos amicíssimos, ela até me passou um apartamento dela no Copan, pra morar. A gente era íntimo de convivência.... Eu representava o outro lado, mas a gente era íntimo. Nunca me dei muito bem nem com Fernando e nem com o Renato. Era tensa a nossa convivência. Eles representavam justamente o que eu vim, não propositadamente, vim para destruir. Vim para contribuir com outra visão. É natural, é um jogo de gerações, de estilos. Sou autodidata. Fiz o conservatório com esse pessoal, mas fiz um ano e larguei. A maior parte não concluiu o curso, nem em EAD, nem em conservatórios. Mas eu tive mestres, eu tive o João Bittencourt, tive Eugenio Kusnet, tive mestres que me ensinaram mais do que se eu tivesse feito cursos regulares.<sup>555</sup>

A administração existente era vista como antiga, defasada, fora da tendência, desbundada, de alargar as margens da arte para todos os momentos do cotidiano:

Então ela era tradicional precisava de uma sacudida. O que é essa sacudida? Quem administrava era a Ítala, às vezes, o Renato, às vezes, se pagava um administrador que não tinha nada a ver com o grupo. De repente, uma pessoa que estava tendo um diálogo potente com o Zé, criativo... Tivemos umas parcerias muito bonitas, tanto no *Galileu*, quanto *Na selva*, como no *Gracias señor*, no filme *O rei da vela*... Uma série de... Ia superando o quarteto mais tradicional. A empresa era Ítala, Renato, Fernando e o Zé. A Etty foi um tempo. Os outros eram satélites em volta. Então passou a ser... Já está entrando num estilo de vida, ou seja, passamos a morar em comunidade. Não era mais cada um na sua casa. Teatro não era apenas naquelas horas, era no dia inteiro.<sup>556</sup>

A separação dos dirigentes se deu, em sua visão, por um afastamento de Zé dos ex-parceiros, não o contrário:

O Zé, habilmente, como diretor, como pessoa, como visionário, com esse negócio que ele é, político, ele intensificou esse conflito. Ele tirava proveito como diretor e, ao mesmo tempo, ele ia ficando do nosso lado, ou seja, ia largando... É mais ele que começa a largar os parceiros: Ítala, Fernando, Etty, Renato... Eles eram um casal, ele e o Renato, eles romperam também... Pra ficar junto com a gente, ele optou pelo estilo de vida que nós tínhamos. Uma coisa muito

---

<sup>555</sup> Idem.  
<sup>556</sup> Idem.

importante. É outro Zé esse que você conhece hoje. O Zé era muito careta.<sup>557</sup>

A desaprovação de Fernando ao trabalho de Luiz Fernando era clara, como ele próprio indica. As transformações nos programas eram motivo de discórdia. O que mais provocou embates foi o de Na selva:

Esse programa é genial. Eu tinha total liberdade. Nós tínhamos relações com gráficas que imprimiam os ingressos e os programas. Peguei a peça, que era dividida em doze rounds. Chamei um repórter de polícia, do Notícias Populares. Chamei, contratei ele para redigir as cenas, como um repórter policial. Mas ele se entusiasmou e deu manchete no Notícias Populares, antes de a gente estreiar: “Pancadaria da grossa no teatro.” A pancadaria acontecia em cena. Era um espetáculo genial, porque a violência exacerbada entre Schilink e Garga, o Zé coloca isso ao ponto de destruir o teatro, destruir a cenografia diariamente, que era reconstruída no dia seguinte. Pedi a este repórter fazer as matérias e eu dei só o título “sujeira total na cidade que se humaniza.” Nessa época, São Paulo estava em obras e o lema era “São Paulo, a cidade que se humaniza.” Em frente ao teatro, era o começo do minhocão, obras para fazer o minhocão. O metrô estava começando. A cidade era um canteiro de obras. Fiz essas oito páginas em papel de jornal. Dentro coloquei... Nessa época havia os fascículos da editora Abril, coloquei em papel couché matérias culturais, era um outro caderno. E dentro, um caderninho com pensamentos do livro vermelho do Brecht. Eram só frases provocativas do Brecht. Nessa época, se censurava com plástico a playboy, as revistas que tinham sexo. Botei dentro de um saco de plástico tudo isso. Não satisfeito, como a peça tinha a ver, coloquei pó de serragem, de marcenaria. Arrumei um perfume vagabundo, chamava-se “espanta negrinho”, mas, na verdade, era “parafernália”. Era um perfume horroroso, com um cheiro violento, e coloquei dentro. Fechava com o plástico. A pessoa quando sentava, abria para ler, caía a serragem, o cheiro era horrível do perfume. A maior parte deixava lá, no próprio banco. Raríssimo levarem. Fiz a entrada, como faziam os cinemas vagabundos da São João. Chamei caras que pintavam e tal, botei a Ítala, o Renato e o Othon em madeira, com uma luz vermelha. Ficou uma entrada de puteiro, o clima da peça. Eu tinha liberdade total, do Zé e da Lina. O resto virava a cara... Fernando, então, odiava.<sup>558</sup>

Ele ainda recorda a dificuldade de aproximação de Fernando:

---

<sup>557</sup> Idem.  
<sup>558</sup> Idem.

Ele odiou. O primeiro programa que eu fiz foi *Galileu Galilei*, fiz com Roberto Pontual, um crítico de artes plásticas, meu amigo. Fizemos, e o Fernando odiou o programa. Havia essa tradução que eu lhe falei. Ele tinha horror dessa participação do Zé no *Berliner Ensemble*. O Zé me deu o artigo em alemão, pedi para alguém traduzir e publiquei. Ele queria tirar aquilo. Ele fazia censura, o Fernando dizia: “Não, isso não é legal.” Ele não falava comigo direto, ele se queixava ao Zé, ao Renato, e eles vinham falar comigo. Engraçado porque a gente nunca foi próximo, sempre houve... A gente se falava muito pouco. Ele começou a namorar, e depois eu fui namorar a Tessy Callado, e ele passou a gostar de um baseadinho. Eu dava baseado pra ele, enrolado já, escrito *Paradise now*. Ele foi se abrindo. Antes de ele morrer, eu o entrevistei num programa do Piva. Piva apresentando os novos poetas e eu entrevistei o Fernando numa boa, ele ficou até... Quer dizer, se ele tivesse vindo pro embate, tudo bem, mas ele era bem pczão, ele fazia as queixas, fazia censura... Mas depois foi se abrindo, mas nunca ficamos íntimos. Nem o Renato. Fiquei íntimo da Ítala e do Zé.<sup>559</sup>

Sua visão sobre os dirigentes nos mostra como o diálogo já era difícil e um trabalho comum, forte e autêntico, improvável:

O Renato me respeitava porque eu era eficiente. Ele se queixava do meu comportamento, mas eu era um bom administrador, um bom diretor de produção. Então pesava a eficiência. Mas fazia muita fofoca. O Zé que tinha que engolir, porque não se dirigiam diretamente a mim. Eles se dirigiam ao Zé. À Ítala não, a gente ficou bem mais próximo. Não namoramos nem nada, mas a gente conversava até de madrugada no quarto, abria os namorados dela pra mim, essas coisas. A Ítala não tinha essa censura. O Renato tinha, mas me respeitava. E o Fernando tinha coisa de geração mesmo comigo e eu ocupei o lugar dele para fazer programas, palpar na direção, essas coisas não eram muito do agrado dele. Ele era o que eu não era. O Brecht dele não era o meu Brecht. Mas nunca houve bate-boca. Ele era mais na miúda. Por exemplo, já no *Gracias señor*, o Renato ainda ficou, mas ele já estava fora. A Ítala já estava fora também. A Ítala fazia críticas muito fortes ao *Roda viva*. Ela cansou de dizer para mim: “A forma é boa, mas o conteúdo é nada.” E apesar de ela ter participado do *Bandido*, numa ponta, mas ela falava a mesma coisa do Rogério. Na medida em que foi se acirrando esse conflito entre coro e representativos, meu diálogo era com o Zé, não era com eles. O Zé estava indo pra esse lado, estava vestindo a camisa... Estava indo em todos os sentidos, não só esteticamente, mas politicamente, e de comportamento mesmo. Ficando mais próximo da gente. Foi uma guinada na vida do Zé.<sup>560</sup>

Essa sua guinada não agradou o antigo mestre:

---

<sup>559</sup> Idem.  
<sup>560</sup> Idem.

O Kusnet era... Ele vai ver o *Galileu*, por exemplo, que a gente faz em 1968: “Isso não é Brecht.” Kusnet tinha esse sotaque ainda, russo: “Celso, isso não é Brecht. Isso é outra coisa.” Montei uma oficina com o Kusnet, quando a gente estava ainda montando o *Galileu*, lá embaixo, no porão... O Kusnet transmitindo o método de Stanislavski pra gente, para meia dúzia de atores, havia mais umas dez, doze pessoas.<sup>561</sup>

O antagonismo crescente acelerou a saída de grandes atores como Othon Bastos, Cláudio Corrêa e Castro, Célia Helena, Miriam Mehler, Eugênio Kusnet etc., que só voltariam para o Oficina chamados por Renato Borghi, numa última tentativa, fracassada, de buscar alguma coerência no trabalho do grupo:

Começou essa transa... Esse choque com os meninos, em *Galileu*, porque o carnaval no *Galileu* estreou com vinte minutos, depois eles começaram a querer aumentar, mas ainda o Zé Celso estava segurando. A gente ainda conseguia fazer o *Galileu*, porque num determinado momento... Fui fazer o *Galileu* contra a minha vontade, porque eu tinha cinquenta e sete quilos, trinta um anos e fui com uma barriga de pano fazer o espetáculo. Mas o negócio é que o carnaval tinha essa reunião do pessoal do coro, que hostilizava a gente.<sup>562</sup>

Sem saber como resolver as disputas internas, sentindo que o trabalho do grupo de dirigentes não mais dialogava razoavelmente, o grupo interrompeu os trabalhos e partiu para férias. Nas viagens de Renato e Zé, eles acabaram por conhecer os integrantes do Living, o que culminaria com o convite e a passagem desastrosa pelo Oficina:

Então esse espetáculo durou só dois meses e meio. Acabou. Era fim de 1969. Fui com o Zé Celso passar o réveillon na França. Até então, nós dois ó... Eu fui fazer isso na volta dessa viagem. A gente foi ver vários teatros e se falava demais num grupo que estava hospedado na França, que foi expulso dos Estados Unidos, que era o Living Theatre. A gente queria falar com eles e não tinha como. Eu inventei

---

<sup>561</sup> Idem.

<sup>562</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.



uma porra... “Vamos dizer que a gente é empresário”, e nós éramos mesmo. Mas a gente não estava pensando nisso, “então a gente veio para ver as possibilidades de vocês irem ao Brasil.” Fui falando isso na porta, eles abriram a porta da casa, a casa de Pierre Clementi, aquele ator. Pierre Clementi era mito e entramos na casa dele... Não o vimos, mas ele tinha feito aquele filme *Belle de Jour*. Entramos, estava todo mundo sentado em roda... Fomos falando sobre o Brasil, a ditadura... Eles ficaram muito interessados, porque eles eram pessoas muito informadas em tudo, liam todos os jornais. E ao mesmo tempo estimulavam. Por exemplo, havia uma greve, eles aderiam com um espetáculo sobre a greve, do lado de fora. E havia uns espetáculos que eram muito conhecidos, como *Paradise Now*.<sup>563</sup>

Foi neste momento, segundo ele, entre as montagens de *Na selva* e estas viagens, que as drogas começaram a se tornar mais presentes dentro do Oficina:

Aí sentamos em roda e eles começaram a correr um cachimbinho. A gente pegou, também fumei, Zé fumou... Foi ficando bom, sabe? Uma pessoa fazia alguma coisa, com um leque, outra pessoa tocou uma música com uma flauta... Ficou aquela coisa boa... Era haxixe que tinha... O ano de 1969 foi o ano da entrada das drogas no Oficina, porque dali... A gente resolveu que aí era uma coisa legal de investigação, que fez a gente entrar num outro estado de consciência, começamos a fumar maconha. Aí a maconha veio pesada.<sup>564</sup>

Quando questionamos sobre a existência de um uso anterior a este período, Renato nega categoricamente: “Zé Celso e eu, isso eu tenho certeza, foi em 1969. No *Rei da vela*, por exemplo, não havia maconha nenhuma. Maconha entrou na *Selva das cidades*.<sup>565</sup>

O grupo havia inchado muito e a entrada indiscriminada de integrantes acabou por prejudicar seriamente a saúde financeira do teatro:

A gente assumiu o papel que a gente sempre queria, de ser realmente de vanguarda, uma coisa que vem na frente. Mas o que fazer? Tínhamos um monte de gente que foi aderindo com a maconha, entrando... Bicha... Havia muito mais pessoas agregadas.

---

<sup>563</sup> Idem.

<sup>564</sup> Idem.

<sup>565</sup> Idem.

E aí, como é que o grupo vai comer? Não havia dinheiro acumulado. Uma conta numa pensão, que depois não tínhamos dinheiro para pagar, todo mundo ia comer na pensão. O Oficina tinha sido rica e de repente estava numa miséria. Então vamos fazer um *Saldo para o salto...* Aí que eu dizia: “No abismo.” A gente não sabia direito o que fazer. Então decidimos remontar todos os sucessos do Oficina e levar para o Rio, numa temporada popular, no Teatro João Caetano. Foi uma coisa bonita de teatro, com gente que não tinha nada a ver com aquela piração toda e que aceitou fazer os *Pequenos Burgueses...* Raul Cortez aceitou fazer o papel que ele tinha feito em São Paulo e depois aceitou me coadjuvar no *Galileu*. Todo mundo queria salvar o Oficina, saca? Ninguém podia admitir... Pessoas que foram nossas não podiam admitir que aquilo acabasse.<sup>566</sup>

A grande quantidade de integrantes que compunham o Living, em crise, segundo menção de Luiz Fernando Guimarães, transformava o trabalho cotidiano do Oficina:

E o Living teve sempre uma característica, quando está na Europa, que é assim: havia a comunidade do Living, vinte, vinte e cinco pessoas, e sempre havia um hotel mais próximo, onde se hospedavam os agregados do Living. Não eram do living, mas eram músicos, drogados, traficantes... Sempre houve isso, eles rodavam a Europa, sendo expulsos de tudo quanto é lugar, e vieram parar no Brasil.<sup>567</sup>

Então administrador, passaria a ator posteriormente, ele comenta sobre o processo de dissolução da empresa Oficina e de como era viver em comunidade:

A vida comunitária não é igual à vida em família. Família é comunitária, mas não é a mesma coisa. Você tem gente desbundada dentro de casa, fumando um baseado, menina nua, menino nu, não tem o rigor de uma família. As drogas são muito importantes, porque elas criam um núcleo aglutinador de quem gosta, geralmente todo mundo. Mas nem todo mundo bebia. Nem todo mundo cheirava. Nem todo mundo tomava ácido. Mas havia os que tomavam ácido, fumavam, bebiam e cheiravam. Eu faço parte. Nem todo mundo se dá bem. Você não pode impor, nunca gostei de obrigar... já vivi com

---

<sup>566</sup> Idem.

<sup>567</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

gente que não gosta, não fumo do lado. A gente tem que se conhecer bem e ser mais flexível em tudo, mais tolerante.<sup>568</sup>

Comemorando dez anos de vida profissional em 1971, o Oficina estava perdido, sem nenhuma definição ou avanço em seu trabalho. Depois da curtíssima temporada de *Na selva das cidades*, em 1969, Fernando Peixoto havia dirigido um Molière com seu amigo Gianfrancesco Guarnieri, mas nenhuma outra peça havia sido montada. E nem seria. Antagonista declarado, Renato ainda viajou com o grupo pelo país, segundo ele olhando somente para si e sem entender nada do Brasil, no que era chamado de *Projeto Novo*, por não saberem o que era, que daria corpo a *Gracias señor*, considerado por ele um conjunto de brincadeiras.

Renato Dobal também participou desta viagem pelo país. Mas já não via mais na companhia um equilíbrio necessário para resultar em boas apresentações. Ele se remete a este período muitas vezes, inicialmente indicando as diferenças existentes entre ele e os jovens membros do coro:

Viajamos pelo Brasil todo. Já tinha mudado muito a companhia. Já tinha dispersado. Era muita gente, e os atores que entraram eram muito jovens e estavam em outra. Comecei, vamos dizer, porque eles ficavam de um jeito... Eu gosto, em cidade que não conheço, acordo cedo e vou passear para conhecer a cidade. Eles acordavam tarde. E eu fiquei conhecendo muita gente. Em Recife, um pessoal que conheci veio me dizer que nós estávamos sendo seguidos desde Brasília. Tudo bem! Em Natal, ficamos numa pensão e havia um cara que implicava com tudo. Um dia esse cara me chamou e me perguntou se eu era hippie, pelo cabelo comprido. Eu disse: “Não, a peça que pede, por isso que uso.” Ele disse assim: “Deixe esse pessoal, vai procurar gente igual a você.” Depois não foi preciso deixar, o pessoal me deixou. Eles ficaram contra mim porque eu não puxava fumo, só eles. Então era chato demais. A pessoa careta...<sup>569</sup>

Depois, ele conta que mesmo Zé Celso podia perceber claramente as limitações das propostas e indicou um diálogo sincero:

---

<sup>568</sup> Idem.

<sup>569</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

Em Brasília a peça demorava três horas, *Pequenos Burgueses*, começou com cinco. Um dia demos o espetáculo para os estudantes, fizemos três espetáculos, quer dizer, nove horas de peça. Na última sessão, ninguém nem sabia mais onde estava. Assim, todo mundo confuso. Já havia aquele fumacê, jogavam talco no ar, para disfarçar a fumaça. Aí o Zé chegou e disse: “Renatinho, quando você entrar, veja se você levanta o espetáculo.” Eu disse: “Olha Zé, eu não tenho tanta força assim.”<sup>570</sup>

Foi neste momento que Guimarães passou a atuar junto aos novos membros do coro e aos antigos membros. Sua dedicação e seu interesse pelo teatro não o impediam de fazer uma atuação fraca e indecisa:

Quando a gente está fazendo o roteiro do *Gracias señor*, a gente faz um retrospecto das peças *Pequenos burgueses*, *Galileu* e *O rei da vela*. Eu tinha uma resistência para entrar como ator, muito forte, porque eu estava tomando muito ácido e estava naquele *time*... O ritmo do espetáculo. Então eu lembro do Zé insistindo pra eu contracenar com o Kusnet, com os outros atores na remontagem do *Pequenos Burgueses*. O Raul Cortez e tal... Aí eu prejudicava o ensaio. O Zé insistia, tinha uma paciência... Eu caí fora. Ficou a Silvinha, com quem eu tinha me casado, Sílvia Overbeck.<sup>571</sup>

A historiografia analisa esta fragmentação do Oficina sem perceber as diferenças entre os partidos, assim como as internas. Mesmo sendo um dos maiores entusiastas do coro, Guimarães elogiava o trabalho de Zé, mas sem esconder as grandes diferenças e desavenças:

O Zé tem um lado comunitário que ainda permanece, eles moram juntos, vários dos atores moram no mesmo apartamento, é a mesma cozinha. Ele é muito consciencioso de sua importância, então ele não é nada modesto e nem humilde. Nós tivemos várias brigas em nossa convivência e uma delas foi na Bahia e eu fiquei na Bahia. O Zé vai pra Ceará e tal com a companhia. Sou intimado a ir à Federal, só eu, só tinha sobrado eu na cidade. O cara que me interroga não teve coisa física, mas o cara que me interrogou, fui descobrir, era o

---

<sup>570</sup> Idem.

<sup>571</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

pai da Camila (atriz do Oficina atual). Ele era federal na Bahia, nessa época.<sup>572</sup>

Na entrevista para Khoury, Renato recordou as detenções e uma das acusações: “Vivíamos sendo ameaçados de prisão, eu quase fui preso duas vezes e cheguei a ser acusado de ser mais imoral que o Costinha, o que me deixou muito orgulhoso.”<sup>573</sup> Para Élcio, ele explicou cada uma das vezes que o exército o conduziu. Na primeira, após uma apresentação destes jogos teatrais, em São Luís:

Na manhã seguinte, logo cedo, fomos acordados por batidas violentas na porta do quarto. Levantei num salto e fui correndo abrir a porta. Foi quando me deparei com soldados do exército armados de carabinas nos dando ordem de prisão. Pensei que a coisa fosse só comigo e com Zé Celso, mas não, o grupo inteiro estava sendo preso. Corri até a janela e vi a praça cercada com tanques de guerra, brucutus, caminhões cheios de soldados armados com fuzis. Fiquei perplexo. Pra que todo aquele aparato pra prender um grupo de artistas?! Fomos obrigados a subir nos caminhões e nos levaram, às pressas, para o quartel-general. Fomos conduzidos até uma sala onde nos obrigaram a sentar em carteiras escolares, do tipo usado nas escolas primárias. Logo entrou um general aos berros: “Os senhores estão sendo pagos por Cuba ou pela União Soviética para destruir os alicerces da família brasileira!” Retruquei: “Mas general...” e ele: “Cale a sua boca, elemento subversivo, cobra cubana de veneno incurável! Vocês estão aplicando o reflexo de Pavlov para condicionar nosso povo à dissolução dos nossos sagrados costumes (...). Os senhores têm 24 horas para deixar o Maranhão e nem um minuto a mais.” Eu me arrisquei: “General, nós temos um contrato para fazer *Galileu Galilei* na quadra de basquete depois de amanhã.” Ele me interrompeu aos gritos: “Já sei, o senhor vá hoje mesmo à Secretaria de Cultura que seu cheque já está pronto. Pegue o dinheiro e caia fora com seus companheiros agitadores. E agora, rua!!! Já temos seus lugares reservados no voo de 6:30 h. Nossos soldados vão conduzi-los até a porta do avião. Cuidado com o que vão fazer em Belém, estarão sendo observados o tempo todo pela Polícia Federal.”<sup>574</sup>

Mas o grupo não precisou fazer nada: “Em Belém do Pará, fomos recebidos por policiais do Dops, que nos conduziram à delegacia, onde fomos

---

<sup>572</sup> Idem.

<sup>573</sup> KHOURY, Simon. *Bastidores: entrevista com Renato Borghi*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000, p. 540.

<sup>574</sup> Op. Cit. (2008, p. 217,218).

todos fichados com fotos de frente e de perfil, impressões digitais e outras formalidades.”<sup>575</sup>

Em um momento em que Guimarães não pertencia ao Oficina, 1966, ele foi preso até desistir da temporada de uma peça:

Eu estava indo pro nordeste com uma peça que eu montei, chamada *Joana em flor e outras histórias*. No Rio, a gente fez dois espetáculos e tudo bem. Os universitários nos convidaram para irmos para Aracajú, segunda cidade. Nós fizemos um primeiro dia lotado, quinhentos lugares. No dia seguinte, fomos presos. O que era contra nós? Não importa... A gente foi preso pelo exército, o exército jogou para a polícia federal, sempre humilhando e tal... Não havia ainda violência física... Conosco não houve, nesse período. Eu era o diretor, fui convidado para dar um depoimento pro general, o secretário de segurança. Ele me intimou um monte de coisas, queimou todos os livros que a gente levava... Brecht, Reinaldo Jardim, que era o autor... Aí ele falou: “Meu filho, não bata boca.” Eu era bocudo, como sempre fui, mas ele falou assim: “Você devia ler os clássicos portugueses.” Eu falei: “Quais?” “Antonio de Quental.” “Já li.” “Camilo Castelo Branco.” “Já li.” Ele foi ficando puto comigo, porque eu tinha estudado muito. Ele falou assim: “Você quer saber de uma coisa. Quem entende de teatro aqui é a secretaria de segurança.” Isso hoje em dia é um site, em Aracajú. Estive lá em 2008. Os caras: “Como é o nome do cara que te prendeu?” Eu falei: “Vou falar a primeira coisa. O coronel que me prendeu no exército foi muito decente. Ele juntou a tropa e falou: ‘Quero dizer em nome da tropa do exército que eu não tenho nada a ver com a prisão destes meninos.’” Eu, Benvindo Siqueira, Reinaldo Gonzaga, Gonzaguinha e a Lia. Eles não prendiam mulher, por isso que a Lia ficou do lado de fora. Nós fomos presos e a Lia ficou foragida... Aí ele disse essa bobagem: “Quem entende de teatro aqui é a secretaria de segurança.” Nós fomos para o Espírito Santo e fomos presos de novo. Fizemos em Cachoeira, tudo bem, mas fomos presos em Castelo. Aí acabou, essa temporada acabou. Minha primeira prisão foi essa.<sup>576</sup>

Não podemos chamar essa clara coerção pelo fim de uma peça de sorte, mas comparada à prisão seguinte, essa perseguição parece pequena:

De tanto ácido, de tanta coisa, fui parar no pinéu. No pinéu, João Bittencourt mandou arrumar um jeito pra eu sair, me liberar de lá. Eu saí e quando saí, fui para o apartamento de meu irmão, em Santa Tereza, mas o espetáculo era no João Caetano, mas eu não estava no espetáculo, mas ia ao teatro por causa da Silvinha, não ia porque eu estava no sanatório. Os caras invadiram e arrebataram com o apartamento, arrebataram comigo, me levaram para a aeronáutica.

---

<sup>575</sup> Ibidem, p. 221.

<sup>576</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

Apanhei sete, oito horas sem parar. Quebraram tudo... Joelho, dente, boca, costela... Tinham sequestrado um cônsul filho da puta, suíço... Enquanto não soltaram esse cara, não parei de apanhar. Falei: "Cara, você acha que eu vou ficar num kitnet guardando um cônsul?" entraram mais de quarenta federais, arrebentaram à mim e a casa... E a Silvinha, isso era de tarde, a Silvinha tava vindo, havia umas duzentas pessoas em volta do prédio. Era um prédio pequeno, de quatro andares: "Corre que seu marido está entrando no pau." Apanhei três dias sem parar. Quando fui solto: "Soltaram o cara? Solta o moleque." Peguei capuz, eles chamam submarino, dentro do tonel e tal. Aí um filho duma puta veio, colocou a mão no ombro e falou assim: "E aí garoto, não aconteceu nada." Falei: "Aconteceu sim, seu filho duma puta." Só saía sangue, aqui assim: "Aconteceu sim, você me bateu. Eu vi você me colocando o capuz, botava plástico na minha cara e me enfiava no..." Aí apanhei mais. Cheguei em casa e os caras estavam de metralhadora, apanhei mais. Aconteceu isso, um absurdo total. Não havia nem uma semente em casa, não havia nada. Encontraram uma peruca que era da minha cunhada e que ela tinha deixado no baú. Levaram meus livros, levaram minhas coisas... O próprio oficial de dia falou: "Pô." Eu falei: "Precisa dar essa merda, caralho? Sou filho de oficial da aeronáutica, você acha que eu ia ter um cara preso, dentro de casa, numa kitnet?" Ele falou: "Guerra é guerra, meu filho." Fiquei mais puto ainda, então voltei pro teatro, voltei com muita raiva. Fazia bem *Os pequenos burgueses*, *O rei da vela*, mas voltei com uma raiva. Fiquei muito quebrado, mas três meses depois eu estava no palco, em Belo horizonte, em Brasília, Goiânia... Voltei com muito tesão. Falei: "Vocês não vão me calar assim não." Mas o Estado Brasileiro não me deve nada. Eu realmente confrontei o estado de diversas maneiras e paguei o preço que paga qualquer pessoa que se rebela na vida.<sup>577</sup>

Ao abordar os objetivos da repressão, ele não idealiza a esquerda armada, nem a isenta de culpa, declarando-a inocente: "Mas o outro lado não usou de luvas, usou armas, usou sequestro, usou assalto a banco... Então se entra no confronto..."<sup>578</sup>

A viagem pelo Brasil acabou, por diversos motivos, colocando Zé e Renato em posição de confronto, por ações individuais e coletivas que fizeram com que Renato se desgostasse cada vez mais dos rumos tomados. Ele conta uma dinâmica com jornalistas, da qual participava, mas discordava totalmente:

A gente viajou o Brasil todo fazendo estas experiências. Trocamos os jornalistas e fizemos aquela coisa do repolho. Eles queriam viajar, então a gente falou, isso já era louco, comecei a ficar contra: "A primeira coisa é queimar nossas carteiras de identidade, porque esses números são a nossa couraça." Um dizia: "Não, eu não quero." Aí pegava ele, sacudia e ficava: "Couraça, couraça, couraça..." O

---

<sup>577</sup> Idem.  
<sup>578</sup> Idem.

cara ficava indignado e saía. E tudo isso queimado de fumo. Eu sei que a gente queria queimar carteira de trabalho... Eu era veementemente contra. Fazia na hora, mas depois eu reunia o grupo e dizia: “Sou contra. O cara vai ter que tirar outra carteira de identidade, senão não anda. A carteira de trabalho é fundamental. Então não adianta. É couraça, mas é assim... Não adianta querer tirar isso, porque isso não vai acabar nunca.” Porque, de fato, cada vez a gente tem mais número. Número do Cic, número da porra, número de tudo... Companhia tem número, tudo tem número.<sup>579</sup>

Um segundo confronto narrado com alguma constância por Renato foi o ataque a um Centro Acadêmico de Goiás:

Aí a gente vai para Goiás. Eles vêm aqui no Centro Cultural Acadêmico, havia umas baianinhas, um salão de festa, com uns frevinhos. O grupo caiu de faca em cima: “Careta, couraça, careta, couraça...” Mais uma vez eu tive que fazer uma reunião: “Sou contra. Sou contra porque isso é uma agressão a um gosto deles. A gente podia ensinar que podia ser outra coisa... Mas isso de destruir, jogar no chão, botar fogo, isso é um absurdo, uma violência...”<sup>580</sup>

Como forma de pagar as contas deixadas em São Paulo, sobretudo nas pensões e bancos, o grupo apresentava o repertório mais tradicional, que era chamado pelos integrantes do coro de “trilha”. O problema é que os atores experimentados se aborreciam com a situação do Oficina e abandonavam as turnês, o que criava um problema cuja solução não foi das melhores:

O Zé estava vendo onde dava. E o grupo eram aqueles radicais, mais os representativos, que faziam – olha o cansaço – *O rei da vela*, *Pequenos Burgueses* e *Galileu*. Os atores que se cansavam daquela violência voltavam para o Rio e para São Paulo. E aí botavam aqueles malucos, o pessoal do coro, para fazer os papéis. E eu tinha que ensaiar tudo do começo até o fim. Então eu já estava cansado. Sabe quando a pessoa não aguenta mais? Aquele repertório enorme...<sup>581</sup>

A permanência de Renato se dava numa tentativa de, num último esforço, redirecionar o Oficina como um grupo de teatro equilibrado, mas sua força tinha apoio de poucos integrantes:

---

<sup>579</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>580</sup> Idem.

<sup>581</sup> Idem.



Porque eu não queria que o Oficina acabasse. Resolvi peitar tudo, entrar em tudo e de repente levar um pouco para cima, puxar o Oficina de novo. Então fiquei fazendo essa viagem, fazendo várias incursões pelo Brasil. Fizemos Bahia, fizemos Goiânia, fizemos o interior de Pernambuco. Primeira temporada em Recife lotada... Mandávamos o dinheiro para São Paulo para pagar aquelas dívidas, aquelas pensões, aquelas coisas todas e a gente ia fazendo esse *Trabalho novo*. Chamava *Trabalho novo*. A gente entrou numa cidade onde todo mundo costurava para fora, ninguém sabia o que fazer. Falei para as crianças pegar retalhos e vai ficar cego. Aí todo mundo correu. Aí fizemos uma corrente de trapos. Para mim era uma brincadeira. Não tinha esse valor absoluto. E a ponte foi um fracasso, na verdade... A gente fez um dique para inundar a cidade, foi essa a verdade do que aconteceu. E voltava minha posição de falar: “Não, não é isso. Eu acho que não é por aí.”<sup>582</sup>

As brincadeiras foram unidas e montadas para apresentação, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. Entre as brincadeiras estava a comunhão dos corpos, momento em que, inicialmente, os atores e atrizes abraçavam e traziam pessoas do público para o contato. Com o tempo, público, atores e atrizes comungavam através de beijos e este foi um dos motivos que colaboraram decisivamente para a proibição da apresentação em todo o território nacional:

Até os agentes eles escolhiam. Eles vinham e opa, era uma agente bem legal, assim. Aí a peça foi retirada pela censura de Brasília. Tive que procurar saber o porquê, entrar em contato e tal. Fui até Brasília, mas fiquei com medo. Fui de camisa, gravata. Tomei meio LSD. Cheguei lá em Brasília e já no aeroporto fazia assim. Desci em Brasília e parecia que o Banco Central me dava um abraço. Entrei na censura e falei com o General Bandeira, um carrasco... Falei “General, como é essa peça?” “Você me pergunta por quê?” Ele me mostrou um dossiê de denúncias: “Dia tal, tal, tal, o ator beijou a agente de língua. Dia tal, a atriz beijou o agente... O senhor ainda me pergunta o por quê?” Eu disse: “General, o senhor está levando a mal, é a comunhão dos corpos.” Fiz uma cara de não fui eu. Ele falou: “Está me achando ingênuo, é? Isso é bacanal, é orgia, é sacanagem. Fora daqui. Vocês querem a destruição dos fundamentos da família brasileira. Os senhores devem ter sido sugestionados por Cuba, pela União Soviética. Fora, fora.” Saí fugido, quase apanhei. Estes papéis eram todos destinados a mim. Zé Celso saía fora.<sup>583</sup>

---

<sup>582</sup> Idem.

<sup>583</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo.

Borghi aproveita para também se ausentar de parte da culpa por outras situações ridículas que só corroeram a reputação do Oficina:

Não. Há um lançamento também, do *Gracias señor*, no Rio. E o Zé achava que não podia ser assim, um lançamento em que a gente aparecia de Ray-Ban, bem vestido, falar com a imprensa. Não, tem que ir... Ele queria que a gente entrasse no Jornal do Brasil e morrêssemos todos em cima da mesa dos repórteres. Só que na hora de ir, ele falou: "Gente, estou doente, estou com febre." E se deitou e não levantou mais. E nós fomos. Eu me deitei na mesa de um cara, que falava assim: "Sai daí, você está me atrapalhando. Tenho que entregar isso até as cinco horas da tarde. Pelo amor de Deus! Renato, o que é isso? Você é o rei da vela, você é Galileu. Por que você está fazendo esse papel ridículo, deitado na minha mesa, atrapalhando meu trabalho. Sai." Eu saía roxo de vergonha. Saímos enxotados do Jornal do Brasil. Claro que a crítica do Jornal do Brasil era péssima, para *Gracias señor*. Aqui em São Paulo foi a primeira crítica ruim do Sábado. Zé Celso respondeu.<sup>584</sup>

Antes de a apresentação ser retirada de cartaz, Renato pronunciava, em meio aos delírios do projeto, a morte do teatro, da dramaturgia e da palavra. Em outra cena, os atores morriam, num acúmulo niilista que dá razão às críticas mais negativas, como as de Sábado (no imediato) e de Iná Camargo Costa (em momento posterior), além das desferidas pela própria classe teatral – como até mesmo os membros do Arena -, mas Renato sabia diferenciar vida e obra. Não caiu na armadilha que levou outros à loucura:

Era a Regina Sneiderman, uma grande psicanalista: "Seu vigarista, vamos ver se você acredita mesmo. Se você acredita, você vai morrer, porque eu vou pisar no seu pescoço até matar você. Ou então você levanta e acaba com essa farsa." Eu me levantei, claro: "Estou aqui, sou um ator." Esse radicalismo você não pode manter... Porque é espetáculo, não é verdade. Não dá para manter. Vai até certo ponto, depois a vida continua aqui fora. Não dá.<sup>585</sup>

A classe teatral passou a desconsiderar o trabalho do Oficina como de um grupo sério:

---

<sup>584</sup> Idem.  
<sup>585</sup> Idem.

Aí já foi ficando uma coisa muito desgastada. Então chegou aqui, e a gente montou a coisa final, chamada *Gracias señor*. A gente fez no Rio primeiro, depois a gente fez em São Paulo. Os nossos colegas gritaram que a gente estava louco. No meio, a gente colocava uma tela, no auge da Rede Globo, e cantava “Hoje é um novo dia, de um novo tempo que começou...” Cara... Daniel Filho ficou puto. Nós viemos para São Paulo e foi a mesma coisa. O Antunes tomou a palavra e arrasou a gente... O Juca de Oliveira tomou a palavra e arrasou a gente. Boal tomou a palavra e também, a mesma coisa...<sup>586</sup>

Renato aponta o que mais irritava os companheiros:

Eles acharam que era uma ofensa, porque declarava a morte do teatro. A palavra morreu, a fábula morreu... Eu dizer isso era uma violência e eu que tinha que dizer essa porra. Montado no Henricão, era até bonita a porra da cena, e aí descia do Henricão, com o bastão na mão, batia, tirava a maquiagem da cara, todo o grupo tirava a maquiagem da cara: “O teatro está morto. A dramaturgia está morta. O personagem está morto.” Isso era um inferno.<sup>587</sup>

Vista através do tempo, Borghi acaba por concordar que eles se perderam durante as transformações pelas quais passava a montagem: “Aí eu não saquei mais o que era, todo mundo entrava nessa brincadeira e o espetáculo não tinha validade.”<sup>588</sup>

Para uma parcela do Oficina, o desbunde deveria ser o centro do trabalho, mas não para todos:

O Zé um dia me disse assim, que eu sempre fazia tudo muito bem, que todo dia eu fazia o espetáculo muito bem, muito certo; mas que eu nunca tinha atingido o desbunde. Eu disse: “Acho que a plateia não veio aqui para ver meu desbunde. Eles vieram para assistir a um bom espetáculo. E sou honesto em minha profissão.”<sup>589</sup>

Dobal se confrontou diversas vezes com o que o grupo mais místico chamava de ir ao fundo:

No *Selva das cidades*, havia uma cena que eu que comecei no exército da salvação, depois decaí e entrava e pedia um monte de

---

<sup>586</sup> Idem.

<sup>587</sup> Idem.

<sup>588</sup> Idem.

<sup>589</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

bebidas, no meio da plateia, numa passarela, eu gritava: “Um gim tônica, Uísque...” Vai misturando tudo, uma bomba aquilo. Mas nunca vinha. Traziam uma lata de lixo e eu jogava. O Zé disse: “Seria bom se você desse um gole.” O lixo que eles apanhavam no bar da esquina. A lata que ficava debaixo do balcão, que levava copo, resto de laranja e tudo. Eu disse: “Não. Não pirei desse jeito. Sou pirado, mas não tanto.” Eugênio Kusnet foi assistir e disse: “Eu tive medo que o Renatinho se desintegrasse.” Porque era violenta a peça.<sup>590</sup>

Encerrados os anos 1960, Oficina e Arena se distanciaram, não permanentemente, pois muito dos membros dos dois grupos trabalhavam juntos em projetos no desenrolar da década de 1970, mas até o fim daquela década podemos destacar algumas diferenças de postura dentro e fora do palco, entre os grupos. Um tema constante em entrevistas mais particulares, que muitos membros do Oficina destacaram, foi a diferença quanto à liberdade sexual. Miriam Mehler, Etty Frazer e Luiz Fernando Resende apontaram uma dificuldade de aceitação de posições homossexuais e bissexuais no Arena, nos levando a perceber a influência, neste sentido, maior do TBC no Oficina. Mas até o desbunde de 1968 e mesmo depois dele, assumir uma destas opções não era tão fácil, como conta o então estudante uspiano Mouzar Benedito: “Ter um filho homossexual ‘antigamente’ era motivo para vergonha. Quem tinha, escondia o fato ou tentava obrigar o sujeito a se comportar como se fosse hétero.”<sup>591</sup> Neste plano, as coisas não saíram exatamente como Renato esperava e ele acabou por levar fama de galinha, mas que ele acredita ser, de certa forma, também merecida:

E o Zé ficou puto, porque a gente tinha um caso. O Oficina foi um casamento. É porque com vinte anos, a gente se uniu. Com vinte e um a gente estava morando na mesma casa. E acontece uma coisa muito chata: o Zé Celso não assumia isso, ninguém podia saber. Então, quer dizer, o putinho da história era eu. Porque eu transava com as meninas, transava com os meninos, com um ou outro namorado. Com isso o Zé não se importava. Ele se importava se fosse uma coisa séria. Mas ter uma namoradinha ou outra, ir lá e transar com ela, ele não se importava. E me perguntavam: “E o Zé Celso?” “Não, não sei, o Zé sai...” Mentira, né? Não era nada disso. Mas não podia falar. Você acredita que nós, em 1961, já estávamos juntos e ele só foi admitir isso em 1971, depois que entrou a droga, numa reunião de gente que se chamava “Qual é”. Então todo mundo dizia qual é a sua, de onde veio, para onde vai, o que quer, qual é a sua... E nós ficamos acho que umas trinta horas nesse Qual é. Todo

---

<sup>590</sup> Idem.

<sup>591</sup> BENEDITO, Mouzar. 1968, *por aí...* São Paulo: Publisher Brasil, 2008, p. 56.

mundo fumando, houve uma hora em que todo mundo tirou a roupa. A Esther tirou a roupa e eu fiquei enlouquecido com aquela mulher linda da cabeça aos pés. Eu tinha essa coisa, né... O Zé, por exemplo, nunca gostou de mulher. E eu encarava, achava uma delícia. Com as duas coisas, eu me dava muito bem.<sup>592</sup>

Já junto de Esthér Góes, Renato fez uma última tentativa de redirecionar o trabalho:

Fui cindindo, cindindo, cindindo, cada vez mais. Até que a peça foi retirada de cartaz, por causa da censura. Falei: “O general não quer.” O pessoal em roda, ouvindo e eu falei: “Eu acho que nós devemos fazer uma tentativa, um clássico. Para tirar o olho verde-oliva de cima da gente, porque o exército está em cima da gente. Vamos fazer *As três irmãs*, de Tchekhov, vamos fazer um espetáculo lindo. E aí a gente alivia essa tensão, porque está uma tensão brava em cima da gente.” O Zé topou. A gente começou a escolher elenco e tal. Aqueles não podiam, não dava. Tínhamos que escolher atores mesmo. A Maria Fernanda voltou para fazer a irmã mais velha. Mas ela veio para fazer um Tchekhov, não veio para fazer bagunça. Havia o Othon Bastos. Havia uma série de pessoas que eu consegui trazer. Porque as pessoas acreditavam em mim. O Zé tinha perdido essa credibilidade por causa da regimália. A maioria falava: “Eu vou, mas o Zé Celso está bem?” Eu dizia: “Está ótimo. Eu garanto.”<sup>593</sup>

A saída de Renato do Oficina aconteceu na passagem do ano de 1972 para 1973. Com as roupas de seu personagem, após tentar acalmar os atores teatrais do elenco – Célia Helena e Othon Bastos, por exemplo -, Renato despediu-se, interrompendo a interrupção da peça *As três irmãs*, de Tchekhov. Era preciso tirar o peso dos militares do ombro e também arrecadar fundos para o Oficina que, como empresa, estava praticamente dissolvida, e a noite transformou-se num happening intolerável para Borghi que, após um discurso, saiu definitivamente pelas portas do Oficina:

Começamos a ensaiar. Fizemos uma *Três irmãs* que eu achava muito bonito, espetáculo de três horas, mais ou menos. O que aconteceu é que eu fiquei uma semana e quando foi terminando essa semana, acho que numa sessão de domingo... Era uma sessão que

---

<sup>592</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo.

<sup>593</sup> Idem.

comemorava a passagem de 1972 para 1973. No dia de réveillon. Fiz o primeiro ato normal, fui para o camarim, me vestir para o segundo ato, e comecei a ouvir: “Corrente, firma.” E aí batidas de música... Zé Celso assim, jogando um passe. Eu olhei, a plateia tinha sido trazida para o palco também, com um sambão, de um candomblé louco. A dramaturgia está morta, agora é regra. Não dá para brigar com isso, não quero. Estou perdendo meu tempo aqui. Fui até o camarim, olhei no espelho: “Você gosta disso? Não. Você quer isso? Não. Vou embora. Botei minha roupa de novo, entrei no palco e falei: “Aqui, que eu entrei por aquela portinha, há muitos anos, estou saindo. Eu não acredito em nada disso, Zé Celso. Eu não acredito na maior parte das pessoas que trabalham com você. Eu não acredito que a dramaturgia esteja morta, nem que a fala esteja morta. Não acredito em nada do que está sendo declarado. Pegar *As três irmãs*, que é uma obra maravilhosa, para ser conspurcada aqui dessa maneira, com esse carnaval barato que você está fazendo. Eu me despeço para sempre. Eu vou embora, não quero mais coisa nenhuma.” E saí. O Zé Celso declara que ficou de cabelos brancos naquela noite. Eu acho que é mentira.<sup>594</sup>

Parece-nos que este cisma ainda provoca em Renato algum desconforto. Ele desabafa os descontentamentos e indica como tentou, inicialmente, acalmar os atores experimentados, mas acabou por desistir de retomar no grupo o projeto de apresentar obras que fossem próximas às declarações de consciências:

Nessa altura, também havia um outro problema: eu também já tinha me casado com a Esther. E a gente, no dia em que levou o menino no teatro, o Zé Celso olhou tão feio no garoto... Sabe, eu falei: “Não é bom isso...” Para mim, deu uma vontade, sabe? De rasgar a roupa durante *As três irmãs*, com a Maria Fernanda correndo: “O que é isto, o que está acontecendo, meu Deus?” Vinham todos: “O que é isto?” O Othon Bastos: “Não, você me falou que não era assim.” A gente: “Calma, calma, calma...” Depois desisti, larguei tudo e fui embora e o deixei lá.<sup>595</sup>

Pressionados pelas tensões externas, vivendo em uma crise interna que criara ao menos dois partidos – a visita do Living provocaria divisões ainda maiores -, o grupo que conduziu o Oficina nos anos 1960 se dissolveu. Dos integrantes veteranos que participaram como membros diretivos, somente Zé permanecera, voltado para as experiências sensoriais, para o improviso e para

---

<sup>594</sup> Idem.  
<sup>595</sup> Idem.

o coro, num projeto influenciado pelo misticismo e alimentando por um sentimento messiânico. A interdição final veio pela invasão de sua casa, quando seus livros foram levados como provas de sua subversão. Receberia o tratamento oferecido para os dissidentes: espancamento, pau de arara e choques. Mais um homem de teatro com os sonhos momentaneamente destruídos:

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.<sup>596</sup>

No ano de 1974, o martelo de esmagar moscas já havia aniquilado a esquerda radical nas cidades, a que pegara em armas, ao menos. A que não pegara, não demoraria muito para também conhecer o aniquilamento.

#### **5.4.4 – Outras memórias**

Antes de passarmos para as conclusões, gostaríamos ainda de abordar alguns temas, reunindo outros colaboradores. Concentramos a discussão, até aqui, nas produções do grupo. Gostaríamos de ainda de abordar alguns temas como as forças presentes no grupo e as divisões que o levaram a se esfacelar, a concentração sobre a figura de Zé e um conjunto de histórias pitorescas encontradas nas diversas fontes analisadas.

Iniciamos a discussão sobre a divisão de forças e de como as relações de poder aconteciam dentro do Oficina. Dobal nos indica uma curiosa visão sobre as divisões de forças dentro do grupo. Para ele, existiam basicamente – durante os anos 1960 – dois grupos diferentes: “No Oficina, havia a parte

---

<sup>596</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato* – Cadernos, depoimentos, entrevistas – 1958 – 1974. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 325.

culta, que era o grupinho que se reunia e discutia Sartre e um monte de coisas. E havia a infantaria. A minha preferida era a infantaria, comigo é prática.”<sup>597</sup>

A musa Ítala Nandi, atriz e administradora do grupo, escreveu em seu livro sua percepção sobre o grupo gestor, após a saída de Etty:

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.<sup>598</sup>

Renato Dobal oferece sua visão especificamente sobre os “intelectuais”:

“As forças do teatro? A cabeça era o Zé. O Fernando, o intelectual, com muita leitura. O Borghi lia também muito, em menor escala, era mais humano. Tinha a Ítala, que também se intelectualizou... A Etty era da parte prática e financeira.”<sup>599</sup>

Para Luiz Fernando Resende, convidado a integrar o grupo após a entrada de sua então companheira – Esther Góes -, após participação da primeira montagem de *Hair*, o grande artista que modificou o Oficina foi o Fernando Peixoto:

Fernando Peixoto veio do Rio Grande do Sul, pelo Partido Comunista, para o Arena. Mas o Arena já tinha muito comunista. Aí eles falaram: “Vá lá para o Oficina, vá dar um jeito lá. Vá falar para o Zé Celso que a coisa não é só ficar empinando papagaio.” Através do Fernando Peixoto... Pequenos Burgueses... Pode ter certeza absoluta que ali estava a mão do Fernando Peixoto. Eu não ia falar e nem o Borghi, por mais que ele ficasse puto com o Zé Celso, não ia falar. E o Zé Celso, claro, não vai falar, mas era um... A questão ideológica, o caminho ideológico, era muito elaborado, e o Fernando tinha uma ascendência muito grande. É só você ver o Oficina antes e depois de

---

<sup>597</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>598</sup> Op. Cit. (1998, p. 170).

<sup>599</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.



Fernando Peixoto. É só você ver. As peças que foram montadas depois de Fernando Peixoto... Então é isso, infiltração comunista.<sup>600</sup>

Mesmo tendo sido muito próximo a Zé, Renato Borghi também nos indicou a enorme importância de Fernando. Quando o Oficina viajou para o Rio em 1967, organizou-se um curso de marxismo com Leandro Konder e um curso de interpretação, que o grupo abriu para toda a classe teatral. Este último curso é habitualmente atribuído a Luiz Carlos Maciel, mas Borghi afirma que Peixoto estava ao lado de Luiz no preparo e direção do curso. Ouvindo nossa indignação perante este silenciamento, ele respondeu com um grito de desprezo e crava: “Ah!, o Fernando foi... Toda aquela fase... Você pode ver... Tem aquele livro amarelo, *Dyonisos*. Aqueles manifestos do Zé Celso, que parecem que são um primor, foi o Fernando quem botou tudo em ordem. Foi o Fernando quem fez.”<sup>601</sup>

Resende aponta a dificuldade de aprofundar o contato com os dirigentes, apesar de se sentir honrado por participar daquele grupo:

Por mais que você fosse convidado, é difícil. Quando o grupo já está montado, existe um organismo que repele os seres estranhos. Era uma ligação muito de peça. Não tive nenhuma ligação afetiva. Lá no elenco, tive relações melhores, mais amizade, com o Raul Cortez, Dobal, o Pedro Paulo Rangel. Estes eram amigos. Se você perguntar como é que era a relação, era muito restrita a estar lá e fazer a peça. Ensaaios... Eles tinham uma vida à parte. O grupo Oficina não se misturava, a gestão não se misturava. A única pessoa que era... olha é uma pessoa importante, era a Teresinha. Ela era a mãe do Zé Celso, do Borghi. Ela sustentava aquela porra daquele negócio em pé, resolvia todos os pepinos. Tive uma relação muito boa com ela. A gente não saía junto. A relação era superficial. O pessoal do Oficina, eles não saíam nunca com a gente para ir a algum lugar, você não via o Zé Celso, o Borghi. A gente fazia as coisas juntos profissionalmente, discutíamos a peça, personagens, concepções, mas não tinha assim...<sup>602</sup>

---

<sup>600</sup> RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

<sup>601</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>602</sup> RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

Há ainda alguns aspectos com relação aos meios para se alcançar os fins. A discordância quanto a isso era grande. Indicamos, na obra *Entre a censura e a desordem fecunda*, as diferenças de Kusnet e a forma como ele censurava Zé por permitir que os exercícios atingissem um grau de violência perigoso para os atores. Para Miriam, “O Zé Celso, não é que ele era mau caráter, ele era amoral, era o que servia pra ele, era uma coisa impressionante. Era uma coisa assim: servia pra ele, então ótimo, não servia, ótimo.”<sup>603</sup> Comentando sobre o famoso laboratório onde ela sofreu com as consequências de o Zé permitir que dois atores exaltados a machucassem além de algo saudável ou suportável, ela afirma: “O Zé tinha aquela coisa meio sádica, né? Ele tinha. Ah!, tinha.”<sup>604</sup> Comentando sobre este mesmo exercício, Ítala crava: “Mas Zé queria resultados, não se preocupando muito com os meios que seriam necessários para alcançar sua meta.”<sup>605</sup>

Com a dissolução do grupo, Zé mostrava certo arrependimento, como lembra Dobal:

Depois que o Borghi saiu, fui assistir à peça *As três irmãs*. No camarim, Zé Celso falava que o sonho dele era montar uma peça em que trabalhasse, tivesse papel para todos nós: ele, o Borghi, a Etty, o Chico, a Ítala... Eu: “Zé Celso, é um sonho mesmo isso. Você não vai conseguir nunca.” Todo mundo disperso, para reunir outra vez...<sup>606</sup>

A política perpassa as narrativas com frequência. Etty afirma que, além de Fernando, os outros eram simpatizantes, mas não compunham partidos revolucionários. Porém, “havia uma unidade política.”<sup>607</sup>

Miriam nos conta uma cena que a deixou marcada na TV por algum tempo, mas que mostra como aquela geração de artistas estava disposta a

---

<sup>603</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>604</sup> Idem.

<sup>605</sup> Op. Cit. (1998, p. 78).

<sup>606</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>607</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

auxiliar os estudantes e trabalhadores em luta que viviam ou não na clandestinidade:

Ah!, houve uma coisa também. Em 1968, quando nós fomos com o Oficina pra... Eu acho que pra Curitiba e Belo Horizonte, se não me falha a memória. Em Belo Horizonte, houve um caso. Um estudante foi morto. Como eu tinha livre acesso à televisão, o Renato me pediu que eu fosse à televisão, com a desculpa de fazer uma entrevista de Pequenos Burgueses. Fui com a Martha Overbeck... E denunciar isso, os estudantes tinham pedido. E você não tinha... Gozado, né? Porque se eu tivesse pensasse duas vezes, acho que eu não iria. Mas naquela época, eu era jovem, eu ainda não estava grávida, não tinha filho... Bom, mesmo grávida, eu fui na manifestação... Fui, levei a Martha comigo e nós fomos falar... Primeiro começamos ao vivo, era um programa que era ao vivo, nós falamos sobre a peça e, de repente, no meio, eu falei: "Mas eu queria avisar que um estudante foi morto..." Eles: "Corta. Corta. O Dops vem aí." Toca Martha e eu, nós descemos, eu não sei, trinta andares, vinte e quatro andares, não me lembro mais quantos andares era. Tinha andar pra chuchu! A emissora era no alto. Eu fiquei tachada. Depois que eu fui fazer as minhas peças, que eu voltei pra esses lugares, Belo Horizonte e tudo, eu não podia ir à televisão, porque minha fita estava no Dops. Eu paguei um preço. E à noite, eu me lembro, aquilo foi horrível... À noite, quando nós fomos fazer o espetáculo, todos os milicos estavam lá, apontando as armas. Se a gente fizesse alguma besteira... Então, estavam todos tremendo. Me lembro que eu levei um bronca da Etty, enorme.<sup>608</sup>

O Oficina abria-se para que os opositores e perseguidos pela Ditadura narrassem seus projetos, ideais e traumas: "Zé convidava pessoas para dar conferências, para contar do tempo em que foi preso, para dar orientações políticas, explicar o que era o ideal de cada coisa e no que resultava cada atitude. Por exemplo, 'eu sou comunista por isso, isso e isso.' E qual a vantagem social e política disso."<sup>609</sup> Existiam muitas formas de auxílio para os membros da clandestinidade, evidentemente, todas muito perigosas. Miriam nos fez uma revelação de como ajudou um clandestino que, depois, foi preso e torturado, sem entregá-la:

---

<sup>608</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>609</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

Naquela época, você era muito inconsequente também. Inconsequente. Escondi uma pessoa ligada ao movimento (de resistência), pelo amor de deus. Eu não sabia... Como eu morava sozinha e essa pessoa precisava se esconder, ia, às vezes, à minha casa... Nem vou falar quem é, porque não vale a pena... Então ele tinha a... No meu prédio não havia porteiro. Havia a chave de baixo e de cima. Então era mais fácil pra pessoa se esconder e não deixar vestígios. O apartamento tinha dois quartos... Não deixar vestígios, nem eu sabia. Eu só sabia às vezes quando ele deixava um bilhete embaixo da minha porta. Mas ele... Olha, vou dizer, depois ele foi preso e não me dedurou.<sup>610</sup>

Luiz Fernando Guimarães afirma que havia ajuda financeira para grupos armados, debitados do orçamento do Oficina como outros tipos de despesas como cenário: “Algumas despesas não eram contabilizadas, pois a gente liberava dinheiro para a luta armada. Botava camisas, botava dinheiro de maconha, shorts, sei lá... Não me lembro mais de tanto detalhe assim, mas me lembro que não era...”<sup>611</sup> Luiz Resende, após deixar o Oficina, integrou o Arena em 1973 e também aponta a transferência de dinheiro entre este grupo e os exilados ou clandestinos:

Eu fiz o Arena conta Zumbi, numa remontagem que foi dirigida pelo Jonas Bloch. Foi na época em que o Boal foi embora e quem estava coordenando era o Luís Carlos Arutim. Então a gente sabia, não se falava, mas a gente sabia que precisava de um suporte econômico para esse pessoal. Então a gente remontou o Arena conta Zumbi. A gente fez no Arena e em vários teatros da prefeitura, para pegar fundos e dar uma ajuda para o pessoal que estava meio/muito no desvio.<sup>612</sup>

Nesta discussão, Guimarães prefere ressaltar a existência de um conjunto de artistas que desejavam se aproximar dos grupos armados, ou até mesmo integrá-los:

Na realidade, uma coisa assim: o Oficina não está isolado das outras manifestações artísticas... Tropicália, Caetano, Gil, Hélio Oiticica, nas

---

<sup>610</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>611</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

<sup>612</sup> RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

artes plásticas... Glauber, no cinema... Há uma opção declarada de manifestações artísticas pró-luta armada. É óbvio que a gente não fazia propaganda direta da luta armada, porque você ia em cana, apanhava... Mesmo não fazendo, entrava em cana e apanhava, quanto mais fazendo... Mas com consequências estéticas e etc... Você pega *Terra em Transe*, *O rei da vela*, *Roda viva*... Caetano e Gil se cansaram de dar dinheiro pra Marighela, pros grupos de luta armada. Outro dia, em entrevista recente, vi Caetano dizendo que ele chegou a pensar em montar uma logística... Havia uma amiga baiana dele que foi muito torturada e ele chegou a conversar com ela de montar uma logística, porque eles estavam ganhando muito dinheiro e... Então havia o apoio de quem podia, tanto em ações, quanto em dinheiro, pró-luta armada.<sup>613</sup>

Com o que foi rapidamente exposto, podemos concluir que tanto os grupos mais ligados ao nacional-popular quanto os mais vanguardistas tinham contato assíduo com as esquerdas armadas, como o mesmo Resende indica quando questionado sobre esta relação: “Olha, era muito, muito íntima.”<sup>614</sup>

Sobre os amigos e rivais, queridos concorrentes, Arena e Oficina, Etty destaca primeiro que ela e outros desejavam mesmo uni-los e que a principal diferença era referente à dramaturgia usada: “A diferença do Oficina com o Arena é que o Arena tinha autores, muitos autores. O Zé Celso escreveu aquilo e depois não quis escrever mais. Engraçado... Ele logo... *Vento Forte pra papagaio voar* e a *Incubadeira*, eu achei... Mas ele não, eles não... Ele não quis mais escrever. E o Arena tinha muitos autores.”<sup>615</sup> Ela também destaca a brasilidade do Arena perante a europeização do TBC. Para Miriam, esta também era a diferença para o Oficina, pois, apesar das reflexões políticas e sociais, este último não se baseava no repertório nacional:

O Arena, depois que estreou *Black-tie*, foi um sucesso inesperado, ninguém sabia que isso ia ser... Resolveu, então, partir para uma linha nacional e fez um Seminário de Dramaturgia muito grande. De lá, surgiram muitos autores e já a gente, que estava se desenvolvendo... O Vianninha, que já estava... Chico de Assis já tinha escrito uma peça antes... Muita gente. Então ele resolveu seguir uma

---

<sup>613</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

<sup>614</sup> RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

<sup>615</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

linha nacional. O Oficina, não. Eram temas sociais, sim. Mas não era uma linha nacional. Essa já era a diferença... A primeira diferença.<sup>616</sup>

Miriam aproveita para indicar uma segunda diferença entre eles:

A outra diferença é que no Arena... Isso é uma coisa engraçada, preconceituosa... No Arena, as pessoas geralmente criticavam as do Oficina... Quer dizer, mais tarde, né? Eu já não estava mais lá... Porque no Oficina havia muitos homossexuais e outros não. E no Arena não havia. Então, havia uma crítica velada, grande. Havia. Eu sabia disso. Gozado disso, porque no TBC não havia essa crítica nenhuma, o que havia era de tudo. O teatro sempre teve de tudo. Mas o Arena era um pouco elitista nessas coisas e...<sup>617</sup>

Dobal também relata a amizade com o grande rival: “Com o Arena era uma coisa amigavelmente rivais (...). A todas as peças do Arena, eu assisti. Eu gostava muito de assistir às peças. Gostava muito do pessoal de lá, Guarnieri, Boal... todo mundo se conhecia e todo mundo se respeitava. Ninguém negava o valor do outro.”<sup>618</sup>

Luiz Fernando Resende prefere também apostar nas diferenças entre o TBC e os outros dois, destacando o papel político central nestes últimos:

Diferença? A única diferença que havia na época em que eu atuava era com o TBC. Na verdade, na época nem havia mais o TBC. Havia o teatro, mas não havia o grupo TBC. Que eram as montagens clássicas, aquela coisa toda. Porque na época em que eu comecei a fazer teatro, a atividade política era primordial para quem fazia teatro.<sup>619</sup>

Outra a destacar, de forma acentuada, as diferenças entre os grupos foi Guimarães:

---

<sup>616</sup> MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

<sup>617</sup> Idem.

<sup>618</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>619</sup> RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

Com certeza, havia um conflito muito forte entre o Oficina e o Arena, porque o Arena... A gente tinha um conflito entre o Partidão e a Nova Esquerda. O Arena era o Partidão. Boal, Guarnieri, Milton Gonçalves, Zé Renato. Todo o Arena... A gente era a favor da luta armada, a gente era a favor das mudanças, eles não. Eles eram... Não vou fazer a apologia da luta armada porque a gente perde em 1972, perde mesmo. Mas nesse período de 1968 a 1972, intensificam-se conflitos ideológicos, de comportamento, conflitos que estão ainda durando até hoje. Mesmo passadas as fases históricas, prisão, tortura, exílio, tudo, falência etc... Voltando ao conflito com o Arena, não só com o Arena, mas com boa parte da intelectualidade brasileira, ela meio que foi dividida entre os que apoiavam a ruptura... Achavam que iam derrubar o governo, eu era um, pelas armas, e o outro não, pelo voto, pelas organizações tradicionais. Partidão etc...<sup>620</sup>

Partamos, então, para o outro bloco de narrativas, conjunto de histórias pitorescas que, por vezes, se relacionam, por vezes se distanciam da tensão da repressão e nos permitem captar momentos de uma geração que marcaria o cenário nacional.

Renato Dobal narra um diálogo em Portugal, em que foi questionado sobre a participação num grupo comunista (Oficina):

Eu fazia *Cemitério de Automóveis* aqui. Aí fui fazer em Portugal. Um dia, o Victor Garcia, um argentino que morava em Paris, que dirigiu a peça em Paris e dirigiu aqui, me disse: “A Ruth Escobar me disse que em São Paulo pertencias a um grupo de teatro comunista. É verdade?”. Disse: “Era, era comunista de tarde. De noite, nós íamos jantar no restaurante francês.”<sup>621</sup>

Dobal conta que, nos anos 1960, os atores e atrizes ainda recebiam as carteirinhas como as das prostitutas: “Naquele tempo a gente tinha o cartãozinho amarelo, o cartãozinho das prostitutas. Eu perguntei por quê”. Eles disseram: ‘Porque os atores lidam com a plateia’.<sup>622</sup> Luiz Fernando Resende também destaca o tal cartão, mas diz que, já próximo da virada da década, a regulamentação da profissão de ator começou a ajudar a deixar isto para trás:

---

<sup>620</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

<sup>621</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>622</sup> Idem.

Na época em que eu entrei, foi em 1968, já não tinha mais aquele ranço. Vinte anos antes de 1968, as atrizes eram obrigadas a fazer exame ginecológico todo mês. Eram tratadas como prostitutas, mesmo. E ainda tinha aquele preconceito... Imagine uma artista... É prostituta. Por isso tem aquela fama de que toda artista é prostituta. Na minha época já era mais folclore. Mas eu tinha uma carteirinha de puta. Você era obrigado a ter. Era o que provava que você... Era o DRT (Delegacia Regional do Trabalho) que dava. Você se inscrevia e com a sua inscrição, eles te davam a carteirinha do DRT.<sup>623</sup>

Já em 1967, com as transformações culturais sacudindo o mundo, com o Oficina se marginalizando ao mesmo tempo em que inovava com elementos cênicos perturbadores, o grupo ganhou inimigos tanto à direita (os já tradicionais), quanto à esquerda, que parecia preferir o posicionamento de artistas como Vianninha, Guarnieri e, no limite, Augusto Boal. O cenário de Hélio Eichbauer para *O rei da vela* contava com um grande boneco posicionado em uma das extremidades do palco. Assim como foi proibido o famoso “sorvete de banana real”, confiscado pelos agentes da censura, o perigo que o boneco causava à família brasileira foi rapidamente decepado:

Houve coisas muito engraçadas com a censura. Uma delas... Uma vez eu vinha descendo a Rua Jaceguai e vi uma dessas peruas de chapa fria, parada na porta do Oficina. Aí eu olhei pra dentro e havia o... Que na... Logo na entrada do cenário do *Rei da Vela*, havia um boneco que pegava a altura inteirinha e começava que o membro do boneco era um canhão. Levantava, tinha uma luz dentro, fazia três (piscadas) e o Chico morria disso aí. Era uma espécie de... Era uma interpretação que se dava. Aí eu olho dentro do carro e vejo... “Que que significa isso, o canhão do boneco aí?” “Temos ordens de Brasília de aprender o membro do boneco.” Aí ficou sem membro. A gente fazia os tiros, a luzinha acendia lá. Só na Itália que Zé Celso levou outro membro pra gente... Falou: “Você vai puxar a cordinha, porque o Chico não está aí, pelo menos você tem um prazer.”<sup>624</sup>

Outro dos integrantes centrais do Oficina foi o mestre Eugênio Kusnet. Com suas interpretações marcantes e com um incansável trabalho de formação de atores através de cursos acerca do Método Stanislavski, acelerou o processo de desenvolvimento dos membros permanentes e temporários.

---

<sup>623</sup> RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

<sup>624</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.



Renato Borghi costuma referir-se a Eugênio com profunda admiração e respeito. Mas duas passagens, ocorridas durante apresentações de *Andorra*, fizeram com que Borghi perdesse a concentração e a compostura em palco:

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 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.<sup>625</sup>

Na segunda vez, Renato teve que se esconder atrás de um piano, enquanto Eugênio o procurava e, após encontrá-lo, improvisava um monólogo junto ao instrumento:

Houve 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.<sup>626</sup>

Apesar da grande influência sobre os mais jovens, Kusnet não conquistou a simpatia de uma das integrantes, Madame Morineau. Em diálogo com Dobal, ela mostrava pouca afeição ao trabalho daquele que era chamado de mestre:

Madame Morineau trabalhava na *Andorra* e ele também. Ela era muito crítica. Ela ficava esperando para entrar em cena e eu ficava aqui do lado dela. Havia a cena com o Kusnet, que ela dizia assim, não contei isso para ninguém: “Pobre senhor Kusnet. Por que não vai plantar batatas, meu Deus? Há tantas profissões.” E o Kusnet tinha uma profunda admiração por ela.<sup>627</sup>

---

<sup>625</sup> Op. Cit. (2000, p. 531).

<sup>626</sup> Idem.

<sup>627</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

Certo dia, nos bastidores, a atriz se irritou com o mestre:

*Andorra* tinha assim. Havia um salão no Oficina, que no canto era um salão imenso. Fizeram quatro camarins. Num ficavam Abraão Farc e eu; no outro, o Kusnet; do lado, Madame Morineau; e o outro era Etty. E o Kusnet passava a tarde dando aula nesse salão e gravava. E enquanto a gente estava se maquiando nos camarins, antes de começar, ele ficava ouvindo aqueles exercícios. Havia uma mulher que dizia, assim, que tinha um problema com o marido e não sabia se se matava e tal. Uma tarde abriu-se a porta do camarim de Madame Morineau, ela saiu com um cigarro aceso, parou, impostou bem a voz e disse: “No meu contrato, não constava que eu devia ouvir uma imbecil que ameaça se matar e não se mata.” Foi aquele silêncio e aí ouvi um plique. O Kusnet desligou o gravador. Coitado, nunca mais ligou.<sup>628</sup>

Etty foi casada por muito tempo de sua vida com Francisco Martins, membro do Oficina formado pela EAD. Chico participou de algumas das encenações mais importantes do grupo. O casal juntou-se dentro do Oficina e o grupo lhe deu, como lua-de-mel, uma viagem para Santos. Tiveram que voltar pouco tempo depois da partida, pois a peça em cartaz, *José, do parto à sepultura*, não tinha público, era preciso retomar *Os pequenos burgueses*. A superação da interrupção da lua de mel culminou no nascimento do menino Denis, que anos mais tarde faria uma pergunta para sua mãe politizada e não ficaria tão contente com a resposta:

Lembro uma vez que eu e meu filho, que tinha uns três anos, estávamos na varanda vendo o movimento. Começou uma agitação. Era o exército parado num terreno vazio, com tanques e tudo, indo em direção ao CRUSP. “Mamãe, o que é isso?”, Denis disse assustado. Cheia de consciência política, nem pensei na resposta: “Isso, meu filho, são os soldados do governo descendo pra Cidade Universitária para bater nos estudantes.” Logo, o menino estava aos prantos: “Eu não quero ser estudante, eu não quero ser estudante.”<sup>629</sup>

A atriz saiu do grupo após *O rei da vela*, e Renato se lembra de um dos motivos – o principal foi a integração dos membros do coro – foi o choque que

---

<sup>628</sup> Idem.

<sup>629</sup> Op. Cit. (2004, p. 112).

a peça causou em sua família, pois mesmo Etty aliviando suas falas quando da presença dos pais, foi traída pela presença do filho Dênis:

A Etty ainda fez *O rei da vela* brilhantemente, mas foi embora, principalmente porque a família dela foi ver e ficou horrorizada. Que ela fazia uma baiana e aí vinha assim pisava no pé dela: “Vai tomar no cu, filho da puta.” A mãe dela ficou horrorizada. O pai: “Não foi para isso que nós educamos você, minha filha. Você precisa tomar cuidado. Você tem um filho pequeno.” Foi o filho que dedou ela, o Denis: “O dia em que a senhora foi, ela não falou. Mas agora ela fala ‘vai tomar no cu, filha da puta’.” Aí a Etty e o Chico saíram, que eram parceiros maravilhosos.<sup>630</sup>

A pequena turnê do Oficina pela Europa, em 1968, começou pela Itália, num espetáculo de resultados desastrosos. Convidados para apresentar *Pequenos Burgueses* num teatro para a alta sociedade de Florença, o Oficina levou *O rei da vela* e scandalizou de várias formas. O público saiu no meio da apresentação, batendo as cadeiras e amaldiçoando os integrantes. A crítica foi terrível. Etty conta que trouxe as críticas dos jornais para Sábato Magaldi, com a promessa de ele nunca publicá-las. Mas após a apresentação, houve uma confraternização entre artistas, técnicos e críticos, narrada por Etty:

Nós fomos com alguns críticos, porque a Ítala fala bem italiano, o pai dela era italiano. Nós fomos com os críticos... Eles deram uma ceia, aquela coisa de italiano, pouquinha coisa. Os técnicos estavam com fome, então nós fomos pra estrada de ferro, pra estação, num restaurante de lá. A gente não sabia que só puta ia lá. A gente não sabia. Numa mesa sentaram os críticos, a Ítala, tudo. Zé Celso aqui do meu lado e o Renato em frente. Veio um negrão, daqueles bem africanos, bate no meu ombro e fala assim: “May I sit down?” Aí e pensei que se dissesse não, poderiam dizer que éramos racistas. Falei: “Claro, pode sentar aí.” Ele sentou e bateu a mão na minha coxa e falou assim: “May I pay you a drink?” Eu falei: “Não, obrigado, estou tomando coca-cola. Não bebo.” Aí botou o braço em volta de mim e falou assim: “May I take you home?” Aí eu falei: “Olha, este aqui é meu marido.” E apontei o Zé Celso. Aí ele falou: “Bring him too”.<sup>631</sup>

---

<sup>630</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

<sup>631</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

Etty não foi a única brasileira a aquecer corações na Itália. Em seu livro, Ítala recorda de uma passagem em que um pobre humano não conseguia decidir-se entre sua moral religiosa, sua castidade para com seu deus e as tentadoras pernas da atriz:

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 desaforada, 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 afora, andando centenas de metros. Ele estava verdadeiramente fascinado por Satanás, as minhas pernas.<sup>632</sup>

Renato narra ainda uma hilária história com outro célebre membro (temporário) do grupo, Raul Cortez:

Aí nesse Qual é ele revelou a coisa, ficou claro. O Raul Cortez falou: “Filho da puta.” Se bem que havia coisas que despertavam muita suspeita. Houve um dia no ensaio de *Pequenos Burgueses*, que eu olhei para o Raul, ele olhou para mim e ficou claro que a gente queria transar. Saímos depois do ensaio, a casa dele era na esquina, numa cobertura. Aí o Zé falou: “Não, agora vou ficar só com o fulano, fulano e fulano e vocês estão liberados.” E eu saí, estava liberado, fui para a casa dele. Daí a gente começou a transar, tiramos a roupa, quando foi na hora, toc, toc, toc, bateram na porta. “É o Zé, cara.” O Raul abriu o chuveiro e entrou debaixo inteiro e gritou: “Pera aí”. Pegou uma toalha e eu entrei dentro do armário. Aí o Zé entrou: “O Renato está aí, falaram que ele veio para cá?” O Raul: “Não, o Renato foi pegar o carro dele que está na oficina mecânica.” “Onde que é?” Ele disse: “Lá na final da treze de maio.” “Ah!, então está bem.” Desceu e começou a andar e eu descí correndo pela outra rua... Quando cheguei ao carro, estava acabado. Ele perguntou: “Você não foi à casa do Raul?” “Não.” E aí, de homem ele tinha ciúme. Isso deixou o Raul também com a pulga atrás da orelha, porque que...<sup>633</sup>

Dobal destaca em suas narrativas duas histórias sobre dois amigos de longa data. A primeira sobre Etty e os preparativos para a profissionalização:

---

<sup>632</sup> Op. Cit. (1998, p. 186).

<sup>633</sup> Idem.

Num certo ponto, o Oficina decidiu se profissionalizar, sério. A gente tinha aula de karatê, tudo. Tinha aula de voz e contrataram a Maria José de Carvalho. Ela era muito exótica. Um dia, ela falou: “O grande ator tem que sofrer. Artista que não sofre nunca gera um grande ator.” E foi falando que precisava sofrer e nós fomos ouvindo um choramingo: “Etty?” Era a Etty que estava chorando: “Etty, o que é que houve, o que você tem?” Aí a Etty disse: “Jamais serei uma grande atriz, eu não sofro, não tenho problema nenhum. Meu pai é rico, estudei na Inglaterra. Tenho tudo o que eu quero. Não tenho problema.” Aí a Célia Helena disse assim: “Agora já tem.”<sup>634</sup>

A segunda sobre seu xará Borghi, que ele chama de irmão:

Além de ator, eu fazia também a produção executiva. Enquanto os intelectuais ficavam lá em cima, eu ficava lá em baixo. Sempre fui da infantaria. Eu gosto de botar a mão na obra, de me mexer. No *Rei da vela*, o Borghi tinha que usar um blusão de cetim verde. Fui na costureira, encomendei e levei para provar. Tirou as medidas, ele veio para provar. Aí ele vestiu e estava perfeito. Como estava pronto, levei para o teatro. No dia seguinte, havia um ensaio e ele me perguntou se podia ensaiar com a roupa, para ir acostumando: “Pode.” O ensaio foi horrível, uma merda, não deu nada certo. Ele me chamou e disse assim: “Renatinho, olha isso aqui. Essa costureira errou tudo. Olha, não pude nem me mexer. Leva para ela e peça para ela descosturar aqui debaixo da manga, aqui assim.” Falei: “Está bom. Aqui? Tá, eu levo.” Tirei a roupa dele, pendurei no cabide, coloquei no camarim. No dia seguinte, antes de começar o ensaio: “Você foi Renato?” “Fui, olha aqui.” Apanhei o negócio: “Olha a marca da costureira, o que ela desmanchou.” Ele vestiu e o ensaio foi ótimo. Quando acabou, ele disse: “Ah! Renatinho, agora sim. Agora já posso me mexer. Olha.” Abria os braços, fechava os braços. Cada dia eu ia aprendendo mais. Aprendi que ator é chato mesmo. Ator nunca erra. Cenógrafo erra, figurinista erra, eletricitista erra, todo mundo, menos ele.<sup>635</sup>

Sobre a fase de vida coletiva, Borghi aponta que eles comiam um arroz mágico, salpicado com maconha, e apesar de serem desbundados e livres, anárquicos, tinham empregada e não se preocupavam muito com suas reivindicações:

---

<sup>634</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

<sup>635</sup> Idem.

Quanto ao episódio do filho da empregada, a nossa querida Zuria foi queixar-se com minha mãe, D. Mariazinha. Mamãe, atendendo aos pedidos de nossa desesperada cozinheira, invadiu o apartamento da comunidade, naquele momento sediado em Copacabana, e atirou toda a maconha no vaso sanitário para salvar o filhinho de Zuria. Pra quê?! Quando a turma voltou, quase fui crucificado numa daquelas rodas inquisitoriais. Minha mãe, se isso fosse possível, seria queimada viva em praça pública.<sup>636</sup>

Ainda sobre este período, ele recorda como a sociedade anárquica passou a fazer julgamentos constantes:

Quantas coisas hilárias aconteceram naquele tempo. Vocês acreditam que houve um julgamento porque um indivíduo reclamou – coitadinho!- que usaram a escova de dentes dele. Fizeram um julgamento dizendo que ele era um pequeno proprietário de uma escova de dentes, que aquilo não era propriedade privada, que aquele objeto não era pessoal, mas pertencia a toda a comunidade.<sup>637</sup>

Com a sociedade em viagem pelo país, o Oficina chegou até Fortaleza, para representar Galileu, em uma quadra de basquete, mas a ausência de um componente quase transformou o camarim numa greve:

Não é preciso revelar que tínhamos descoberto a maconha e fazíamos uso dela para pesquisar o que, na época, chamávamos de liberdade cênica a favor da inspiração. Bem, antes de ter início o espetáculo, ainda com o elenco todo reunido no vestiário da quadra, percebemos que não havia maconha naquela noite. Houve uma revolta nos vestiários. Estér, que ajudava Reginona no controle das finanças, explicou a todos que, pagas todas as despesas, não havia sobrado dinheiro para a compra da erva. Foi um deus-nos-acuda! O pessoal do grupo berrava, quase agrediu a tapas a pobre colega. Gritava: “Careta! Você fez de propósito porque você é uma caretona! Não vamos entrar sem maconha! Sem maconha ninguém faz o espetáculo.” Foi quando alguém entrou nos vestiários com cara de pavor e disse: “Gente, pelo amor de Deus, os microfones estão abertos! Há microfones ligados aqui bem em cima da cabeça de vocês!” Foi quando ouvimos o público, que lotava a quadra, gargalhando sonoramente, mas era um riso sem preconceitos.<sup>638</sup>

---

<sup>636</sup> Op. Cit. (2008, p. 192).

<sup>637</sup> Idem.

<sup>638</sup> Ibidem, p. 216.

Entre as sete entrevistas realizadas até então, em duas os colaboradores destacaram a importância das entrevistas para seu próprio processo de rememoração, o que deixa também latente que, entre os usos e formas da história oral, o objetivo não é somente o de construção de uma fonte nova para questionamentos sobre o campo. Portanto, o estímulo pode partir em direção a novas interpretações, mas também à valorização e autovalorização dessas memórias tão particulares. Etty, em sua segunda entrevista conosco, comentou: “Hoje você me fez lembrar de tanta coisa...”<sup>639</sup> Dobal disse algo parecido: “Você está me puxando coisas... Tudo isso eu vivi, eu me lembro, mas não penso constantemente nisso. Agora, você falando...”<sup>640</sup> É por este motivo que temos a obrigação de demonstrar nosso interesse, produzir uma nova fonte de maneira ética e, da mesma maneira, devolvê-la como entrevista fechada e como fragmentos utilizados em nossas análises interpretativas.

---

<sup>639</sup> FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

<sup>640</sup> DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

## VI - Conclusão

### 6.1 – O teatro e a ditadura

Como vimos, não raramente um membro importante do Oficina, Borghi, entende as pressões da ditadura como estímulo ao trabalho sobre a realidade crítica do país. Ele explicita essa força na entrevista para Khoury: “É curioso que no tempo da ditadura nós tínhamos uma grande energia que circulava entre os intelectuais de todas as áreas, que era contra a ditadura, contra o fascismo e contra o nazismo.”<sup>641</sup> Também cita a inspiração para Élcio: “Voltamos para São Paulo. O ano de 1968 transcorria dentro de um clima de repressão irrespirável. Tudo era proibido. O teatro era o alvo principal. Nossos dramaturgos eram proibidos e engavetados em série. Os militares pousaram seus olhos sobre nós. No entanto, a perseguição só aguçava ainda mais a nossa criatividade.”<sup>642</sup>

Por outro lado, Renato também faz um balanço negativo, primeiro sobre o peso constante da censura e das perseguições: “A violência externa, as perseguições constantes contra artistas e intelectuais, aquele olho verde-oliva em cima de nós, tudo isso foi provocando um enorme cansaço.”<sup>643</sup> Depois, sobre nossa dramaturgia:

Nossa dramaturgia ficou para trás, ela ficou proibida, e quando foi liberada ficou como uma coisa antiga, como um artigo de ocasião feito para um determinado período, que trazida à luz do dia, agora, já não desperta qualquer interesse. Como ela ficou proibida por muito tempo, os autores se desinteressaram em escrever para o teatro, e como não rendia, passaram a escrever para outros veículos de comunicação como cinema, televisão e jornais. Na realidade, houve um descompasso entre os artistas que fazem teatro, como atores, autores, cenógrafos, coreógrafos e a própria dramaturgia, que ficou um pouco atrasada.<sup>644</sup>

Ele explica o motivo desta queda na dramaturgia, que viu surgir autores de qualidade, mas em pequeno número:

---

<sup>641</sup> Op. Cit. (2000, p. 448).

<sup>642</sup> Op. Cit. (2008, p. 145).

<sup>643</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>644</sup> Op. Cit. (2000, p. 443).



O medo de se escrever sobre certos temas foi interferindo: a censura econômica, o medo de que o texto não fosse encenado também interferiram, e os autores passaram a escrever por metáforas, linhas sinuosas, símbolos, que na verdade era o que se podia fazer, então, esse descompasso não era culpa do dramaturgo não, foi um problema imposto pelas regras do jogo do país.<sup>645</sup>

Renato correu muitos riscos, mas não poderia ser diferente, pois como ele mesmo diz: “Eu nunca me sinto bem quando a coisa é muito bem comportada.”<sup>646</sup>

Por fim, apesar da opressão da ditadura e do sufocamento gradual da arte nacional autêntica, Renato afirma sentir saudade do Oficina, afinal naquele momento existia a possibilidade de se entregar integralmente a um projeto artístico, produzir obras novas e manter-se com a bilheteria, solidarizar-se com outros artistas e intelectuais, dialogar diretamente com estudantes dispostos a mudar a cultura e a política, produzir de acordo com as necessidades de pesquisa do grupo e da realidade do país:

Você me perguntou se eu tinha saudades do Oficina, não foi? Tenho sim, porque a gente lá conseguia ganhar dinheiro com nossos espetáculos. Dava para gente acordar depois de uma noite bem dormida, tomar café com leite bem generoso, fazer a higiene corporal com calma, ir para o teatro, tomar aulas de interpretação, de expressão corporal, de dicção, imitação de voz, de pesquisar livros sobre dramaturgia e, enfim, representar à noite. Agora está tudo tumultuado.<sup>647</sup>

A desestruturação do teatro de grupo e a censura econômica colaboraram decisivamente para o tumulto do teatro na atualidade.

## **6.2 – Teatro como atividade coletiva**

O teatro é construído por um conjunto de forças. Diretores, administradores, atores, técnicos, produtores e autores participam da composição daquilo que será a apresentação final.

---

<sup>645</sup> Ibidem, p. 444.

<sup>646</sup> Ibidem, p. 493.

<sup>647</sup> Ibidem, p. 499.

No caso do Oficina, a proposta foi, desde seu início, a da realização de um teatro em que um grupo permanente se desenvolveria de forma conjunta, flertando e integrando artistas criativos, num processo de troca de conhecimento, que garantia um amadurecimento rápido para os membros.

Foram muitos os artistas criativos e intensos que passaram pelo Oficina, que não deve, jamais, ser vistos como o grupo de um gênio. Os gestores e colaboradores eram artistas diferenciados, que escolhiam, negavam, resistiam e impunham projetos. O equilíbrio se manteve até as experiências de Zé com *Roda-Viva*. Após esta peça, de fora do Oficina, a trajetória do grupo será alterada com a inclusão de elementos, alguns que nem mesmo eram do teatro. Com isso, os artistas mais qualificados começaram a abandonar o grupo, até que Zé se tornasse seu único líder.

Citamos, uma vez mais, Luiz Fernando Guimarães. Elemento importante para as novas propostas que surgiam em fins dos 1960, ele faz, desta vez, coro mesmo com os representativos, apontando que a personificação sobre a figura de Zé também o incomoda, o que fica evidenciado quando ele resume sua relação com o diretor:

O Zé é um homem... Um líder nato... Um irmão mais velho, também sou irmão mais velho. E tem esse lado, Zé se forma em Direito e não exerce o Direito e passa a fazer teatro. Ele tem duas coisas, uma hora é uma desgraça total na vida, outra hora tem o cu pra lua. Ele foi muito abençoado pelas pessoas que se aglutinaram em torno dele, independentemente de ser um líder nato, o Zé sempre teve bom faro, bom tino, para contratar parceiros. O melhor cenógrafo e as melhores pessoas se aproximando dele. Mas é tanta gente... É uma personalidade muito forte, ariano, ele é de trinta de março. Com uma capacidade de trabalho imensa. Já fizemos espetáculos de seis horas, no *Gracias señor*, mas já vi fazendo espetáculo de oito, dez horas. Ele se alimenta da família, do grupo, era um criador que sabe muito tirar das pessoas. Nem sempre com um bom caráter, uma coisa de dar crédito. A antropofagia dele tem um lado superado, mas na época era importante, ele comia de tudo quanto é coisa, mas ele mamou de muita gente, dizendo que era dele. Não foi muito criterioso, ele foi mudando com o tempo. Ele mudou muito de comportamento a partir de 1968, ele realmente se transformou muito mais do que o Fernando, que o Renato, a Ítala, a Etty, a geração dele... Ele se aproximou mais de outra geração. Ainda, entre aspas, careta, o Zé era um cara de ler trinta livros para fazer um espetáculo. Então esse líder nato, culto, guerreiro e que não recebeu nada: "Vamos tomar uma ayahuasca?" "Vamos." "Vamos fumar baseado?" "Vamos." Ele nunca foi alcoólatra, mas passou a beber vinho. Apoiou todas as mudanças sexuais, de comportamento... Um grande ser

humano, com todos os defeitos que o ser humano tem: egoísmo, pirraça, mesquinhez... Mas quando se é artista estes defeitos ficam mais evidentes porque ela faz estrago nas pessoas, em relações, desfaz casais, desfaz firmas, briga... Ele foi muito combativo e pouco combatido. Fui uma das raras pessoas que tinham um diálogo mais áspero e tenso com o Zé e ele respeitava, entre aspas também.<sup>648</sup>

A posição dos membros atuais do Oficina que trabalharam na composição do *Oficina50+* agradou ao ex-integrante durante a fase de produção, mas o resultado não foi o esperado:

Fui lá no lançamento do livro de ouro e tal. Mas eu tinha dado uns longos depoimentos, de três dias de vídeo, pro Valdir Niquitin (?), de quem gosto muito. Ele e outras pessoas, a Verônica me entrevistou... Passei três dias em hotel, no teatro – em três locações, bar... Eram mais de oito horas de vídeo. Eu achava que era um livro sobre... Ainda dei um livro que eu tinha escrito com o Joel Cardoso, sobre o Oficina, só sobre o coro, chamado *O coro come*. Inédito ainda. Doeí e saiu o livro (dourado) e ficou aquelas coisas... Dei cinco dias de depoimentos, não sei quantas horas de vídeo. O Valdir é muito bom, gosto muito dele como ator e muito bom como entrevistador. A Verônica me entrevistou e um outro rapaz, que eles chamam de Delírio, Pedro Delírio... Mas eles não usaram. Não usaram a parte documental escrita: “Ah!, vamos usar depois.” Não me deram a cópia do vídeo nem a cópia sobre o coro.<sup>649</sup>

Ao questionar Zé sobre o assunto, Renato Borghi recebeu a resposta de que as coisas estavam quites:

Fui conversar depois com o Zé, com esse negócio de ele me colocar de cortininha (coadjuvante), ele me disse: “Ah!, você também não me largou no meio de uma peça? Eu não sabia o que fazer, fiquei de cabelos brancos naquela noite. Ah!, elas por elas.”<sup>650</sup>

A saída destes atores históricos do Oficina não pode coligar para o apagamento e para a rejeição de suas influências a um segundo plano.

---

<sup>648</sup> GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

<sup>649</sup> Idem.

<sup>650</sup> BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

Através desta crítica historiográfica e da iluminação das narrativas dos integrantes, visamos a balancear esse jogo e ler o Oficina como um conjunto de artistas que ora eram cúmplices, ora viam suas posições contrastantes se acirrar.

### 6.3 Ainda sobre as experiências em História Oral

Diante das leituras realizadas e do cumprimento de todas as etapas para o trabalho com as narrativas, podemos ponderar acerca de questões que apareceram nos contatos destes pesquisadores com seus colaboradores e que também apareceram durante esta pesquisa.

O registro e a análise das narrativas dos colaboradores foram fundamentais no sentido de permitir adentrar os confrontos existentes no Oficina. Para Danièle Voldman, o escamoteamento de confrontos e de contradições ou a tentativa de ridicularização de adversários podem ser esperados dentro de algumas narrativas:

Consciente de ter uma mensagem a comunicar, a testemunha fala apropriando-se do passado do grupo; ela seleciona as lembranças de modo a minimizar os choques, as tensões e os conflitos internos da organização, diminuindo a importância dos oponentes ou então aumentando-a até a caricatura para justificar, por exemplo, afastamentos, partidas e exclusões.<sup>651</sup>

Uma das forças da História Oral estaria, segundo Portelli, exatamente nesta desconstrução de verdades consolidadas por vozes centralizadoras, pois “o desaparecimento do narrador onisciente anula a possibilidade de uma só e acertada versão dos fatos.”<sup>652</sup>

É relevante assumir, portanto, que os fatos apresentados – e a análise deles – não pretendem uma neutralidade. Não consideramos a existência de

---

<sup>651</sup> VOLDMAN, Danièle. *Definições e usos*. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 40.

<sup>652</sup> PORTELLI, Alessandro. *A filosofia e os Fatos. Tempo*. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996, p. 67.

imparcialidade entre nossos colaboradores, durante a produção das fontes, e também durante o processo de transcrição, recorte e uso das reminiscências por nós:

É preciso lembrar que qualquer transcrição se torna, automaticamente, uma forma de manipulação. Simplesmente não acredito numa transcrição perfeita. (...) creio que não deveríamos nos empenhar tanto em conseguir a neutralidade, mas em deixar clara a manipulação e, por conseguinte, buscar menos a reprodução que a representação.<sup>653</sup>

A observação dos confrontos ganhou intensidade e riqueza por meio destes posicionamentos que ora concordam, ora discordam sobre temas diversos:

A história oral não tem sujeito unificado; é contada de uma multiplicidade de pontos de vista, e a imparcialidade tradicionalmente reclamada pelos historiadores é substituída pela parcialidade do narrador. “Parcialidade” aqui permanece simultaneamente como “inconclusa” e como “tomar partido”: a história oral nunca pode ser contada sem tomar partido, já que os “lados” existem dentro do contador. E não importa o que suas histórias e crenças pessoais possam ser, historiadores e “fontes” estão dificilmente do mesmo “lado”. A confrontação de suas diferentes parcialidades – confrontação como “conflito” e confrontação como “busca pela unidade” – é uma das coisas que fazem a história oral interessante.<sup>654</sup>

As barreiras e tentativas de deslegitimação do uso da História Oral ainda estão presentes. Ao longo desta pesquisa, fomos questionados sobre seu uso e sobre a possibilidade de seu uso para a abordagem de questões que se relacionavam com política, ignorando que a “(...) memória constitui, enfim, um elemento doravante essencial na análise das culturas políticas (...).”<sup>655</sup>

---

<sup>653</sup> PORTELLI, Alessandro. *Debate. Projeto História*. São Paulo (15) abr. 1997, p. 39.

<sup>654</sup> PORTELLI, Alessandro. *O que faz a história oral diferente. Projeto História*. São Paulo, (14), fev. 1997, p. 39.

<sup>655</sup> ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 96.

Recebemos também um questionamento acerca do interesse da academia pelos artistas, já que eles não eram “propriamente considerados intelectuais.”

Outra acusação enfrentada por esta pesquisa é a da desvalorização da história, o que já deve ser esperado, conforme indica Portelli: “(...) a divulgação da visão crítica da experiência própria de uma pessoa contra as interpretações preponderantes da história sempre se dá contra sanções externas e internas.”<sup>656</sup> A essência da reclamação é a de que o historiador não deve criticar seu objeto de estudo e que, ao fazê-lo, fundamentado em narrativas, trairia a confiança dos colaboradores, outra situação já prevista pelo autor: “(...) embora tenhamos a obrigação de relatar com a maior finalidade possível as palavras que os entrevistados realmente proferiram, a responsabilidade que temos em relação a eles não significa estarmos sempre de acordo com o que dizem.”<sup>657</sup> Alistair Thomson também esclarece o que deveria ser óbvio, que a escrita da história deve se basear na importância para sua sociedade, não como forma de saciar o desejo de glamourização de um ou outro ator histórico presente:

Os profissionais de História Oral talvez achem que não têm o direito de usar as reminiscências das pessoas para criar histórias polêmicas ou que envolvam aspectos delicados para os narradores, e que isso significa uma violação da confiança. Por outro lado, talvez achem que têm um outro dever – para com a sociedade e a história – a responsabilidade de contestar os mitos históricos que dão poder a algumas pessoas às expensas de outras. Talvez todos os pesquisadores enfrentem este dilema, mas para nós, profissionais de História oral, ele é particularmente mais delicado porque estabelecemos um relacionamento pessoal com nossas fontes.<sup>658</sup>

O perigo destes posicionamentos é o de vermos os agentes que seduzem uma parte da indústria cultural representar todo um grupo, tornando nossa memória coletiva condicionada por estes meios. Estamos, portanto,

---

<sup>656</sup> PORTELLI, Alessandro. *Sonhos ucrônicos. Projeto História*. São Paulo, (10), dez. 1993, p. 51.

<sup>657</sup> PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho. Projeto História*. São Paulo (15) abr. 1997, p. 27.

<sup>658</sup> THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória. Projeto História*. São Paulo, (15), abr. 1997, p. 69.

juntos daqueles “(...) que temem a colonização da memória pelos meios de comunicação de massa.”<sup>659</sup>

O trabalho exaustivo e o enfrentamento destas barreiras só são possíveis, para Thomson, por motivos e interesses muito sólidos, o que ele chama de paixão: “Pesquisa em História Oral é uma experiência que exige tanto tempo e é tão difícil e por vezes dolorosa que, creio eu, você tem que ter razões muito fortes para pesquisar (...).”<sup>660</sup> Nossa razão é a de entender a beleza do Teatro Oficina, o que envolve sua ascensão, suas sucessivas crises e soluções autênticas, seus confrontos e suas contradições, suas forças e suas fraquezas, suas vitórias e suas derrotas, até seu esfacelamento no Brasil, já em meados de 1970.

---

<sup>659</sup> FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula; THOMSON, Alistair. *Os debates sobre memória e história*. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 90.

<sup>660</sup> THOMSON, Alistair. *Debate. Projeto História*. São Paulo, (15), abr. 1997, p. 77.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

\_\_\_\_\_. *Engagement*. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: UNESP, 1996.

Arquidiocese de São Paulo. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ASSIS, Francisco de. *Censura policial e censura econômica*. In: COSTA, Cristina (Org.). **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008.

BARAN, Paul; SWEEZY, PAUL. **Capitalismo Monopolista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BETTI, Maria Sílvia. *O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios*. In: PARANHOS, Katia (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

BENEDITO, Mouzar. **1968, por aí...** São Paulo: Publisher Brasil, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Que é o teatro épico*. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *O autor como produtor*. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito da história*. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.



BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. In: \_\_\_\_\_. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

\_\_\_\_\_. *Os prós e os contras do teatro político*. In: \_\_\_\_\_. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERENSON, Bernard. **Estética e História**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BONONI, José Gustavo. *Discursos engajados, memórias que resistem*. In: **Histórica**, nº 54, jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **Teatro Oficina (1958-1964)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

BRECHT, Bertolt. *Caracter popular del arte y arte realista*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. **Arte y Sociedad**. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

CANDEIAS, Manoel Levy. **Um ator em movimento: Renato Borghi**. 2007, 128 f. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2007.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias Silenciadas**. São Paulo: Edusp, 2002.

CARVALHO, Sérgio. *Hoje com 40 anos*. In: COSTA, Cristina (Org.). **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Lisboa: Difel, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014.

COHN, Sérgio; LOPES, Karina. **Zé Celso Martinez Corrêa**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro e revolução nos anos 60*. In: \_\_\_\_\_. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Notas e pareceres*. In: COSTA, Cristina (org.) **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006.

\_\_\_\_\_. **Censura, Repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

\_\_\_\_\_. **Censura em Cena**. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COUTINHO, Lis. **O Rei da Vela e o Oficina** (1967-1982). 2011, 209 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é política cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FICO, Carlos. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda*. In: DELGADO, Lucília; FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano (vol 4.)**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

FRATESCHI, Sérgio. *Responsabilidade por nossos atos*. In: COSTA, Cristina (Org.). **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008.

FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula; THOMSON, Alistair. *Os debates sobre memória e história*. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GARCÍA-GUILLÉN, Mario. **Falando de teatro em São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1978.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

\_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOMES, Mayra Rodrigues. *O poder e a fala na cena paulista*. In: COSTA, Cristina (org.). **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006.

\_\_\_\_\_. **Palavras proibidas**. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2008.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GROSZ, George. *El arte y la sociedade*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. **Arte y Sociedad**. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

HERMETO, Míriam. *O engajamento, entre a intenção e o gesto*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

KHOURY, Yara. *Narrativas orais na investigação da História Social*. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, p. 79-103, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 1ª ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2012.

LICIA, Nydia. **Célia Helena**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LIMA, Evelyn. *Arquitetura, teatro e política*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTINS, Mariano Mattos. **Oficina 50+**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.

MATERNIO, Ângela. *O Olho e a névoa: Considerações sobre teatro*. **Revista Sala Preta**. São Paulo, V.3, 2003.

MEDEIROS, Mirna; PEREIRA, Victor. *A dança dos véus e o corte do censor*. In: PARANHOS, Kátia (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lília (org.). **História da vida privada no Brasil (vol. 4)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

\_\_\_\_\_. *O sol do novo mundo: Hélio Oiticica e o quasi teatro ambiental*. In: PARANHOS, Katia (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. **História do Brasil: uma interpretação**. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Faculdade da Cidade, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seu público. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 103-124.

\_\_\_\_\_. **1964: História do Regime Militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Nem de ti mesmo escravo*. In: COSTA, Cristina (org.) **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006.

PARANHOS, Adalberto. *História, política e teatro em atos*. In: PARANHOS, Katia Rodrigues (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PARANHOS, Katia. *O grupo de teatro Galpão e os espetáculos de rua*. In: PARANHOS, Katia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs). **História e imagens**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pelas bordas*. In: \_\_\_\_\_ (org). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_. *Por uma cultura crítica e democrática*. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

\_\_\_\_\_. **Brecht: vida e obra**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

\_\_\_\_\_. **Maiakovski: vida e obra**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. **Fernando Peixoto: Ciclo de palestras sobre o Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *El teatro como profesion de fe*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. **Arte y Sociedad**. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. *A entrevista de história oral e suas representações literárias*. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

\_\_\_\_\_. *História oral como gênero*. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, p. 09-36, 2001.

\_\_\_\_\_. *A filosofia e os Fatos*. **Tempo**. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996, p. 59-72.

\_\_\_\_\_. *Debate*. **Projeto História**. São Paulo (15) abr. 1997.

\_\_\_\_\_. *O que faz a história oral diferente*. **Projeto História**. São Paulo, (14), fev. 1997.

\_\_\_\_\_. *Sonhos ucrônicos*. **Projeto História**. São Paulo, (10), dez. 1993.

\_\_\_\_\_. *Tentando aprender um pouquinho*. **Projeto História**. São Paulo (15) abr. 1997.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAMOS, Alcides Freire. *Perspectivas da pesquisa multidisciplinar*. PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

REBELLO, Luiz Francisco. *É verdade. Mas...* In: COSTA, Cristina (org.) **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e Democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. *Vozes silenciadas em tempos de ditadura*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Minorias Silenciadas**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5º ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Edunicam, 1993.

\_\_\_\_\_. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: companhia das letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: \_\_\_\_\_. **O Pai de Família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEIXAS, Élcio. **Renato Borghi**. São Paulo. Imprensa Oficial, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STEPHANOU, Alexandre. **Censura no Regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TAVARES, Maria; WEIS, Luiz. *Carro zero e pau de arara*. In: SCHWARCZ, Lília (org.). **História da vida privada no Brasil (vol. 4)**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: seus primeiros dez anos [1958-1968]**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória*. **Projeto História**. São Paulo, (15), abr. 1997.

\_\_\_\_\_. *Debate*. **Projeto História**. São Paulo, (15), abr. 1997.

VALENTINI, Daniel. **Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1961-1971)**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2013.



VOLDMAN, Danièle. *Definições e usos*. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. ***Usos e abusos da História Oral***. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

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

\_\_\_\_\_. *Quando se deu o modernismo?* In: \_\_\_\_\_. ***Política do modernismo***. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *A política da vanguarda*. In: \_\_\_\_\_. ***Política do modernismo***. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *O teatro como um fórum político*. In: \_\_\_\_\_. ***Política do modernismo***. São Paulo: Unesp, 2011.

## **Fontes sobre as peças**

*Vento forte para papagaio subir (1958)*

Cartaz da apresentação. Acervo do Teatro Oficina.

Programa da peça. Apresentação de Luiz Roberto Salinas Fortes. Acervo do Teatro Oficina.

Comunicado para os estudantes do Largo de São Francisco. Acervo do Teatro Oficina.

Propaganda do I Festival de Teatro Amador (TV). Acervo do Teatro Oficina.

*A Incubadeira (1959)*

Concorrerá ao Festival Amadorista de Santos o “Grupo de Teatro Oficina.” Jornal Shopping News. Acervo pessoal de Etty Frazer.

II Festival Nacional do Teatro de Estudantes. Jornal A Tribuna. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Grande apresentação da “Oficina”, de São Paulo, com *a Incubadeira*. Jornal A Tribuna. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Prêmios e diplomas do II Festival Nacional de Teatro de Estudantes. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Proclamados os vencedores do Certame estudantil de Santos. O Estado de São Paulo. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Cartaz da apresentação do Festival de Santos. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Cartaz das apresentações no Arena. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Charge publicada no Estado de São Paulo. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Teatro adulto de gente moça, Mattos Pacheco. Acervo pessoal de Etty Frazer.

A Incubadeira. Menotti del Picchia. *A Gazeta*. Arquivo Edgard Leuenroth.

A Incubadeira: Revela Autor de Possibilidades. Arquivo Edgard Leuenroth.

Duas Representações Amadoras. *O Estado de São Paulo*. 13/09/1959. Arquivo Edgard Leuenroth.

Um novo grupo lançou em São Paulo com êxito autor novo. Henrique Oscar. *Diário de Notícias de São Paulo*. Arquivo Edgard Leuenroth.

#### *A Engrenagem (1960)*

Resumo da Peça. Augusto Boal. Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

História de um espetáculo levantado em 15 dias. Zé Celso. Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

*Carta-testamento de Vargas na “Engrenagem” de Sartre*. Freire Dorian. 16/09/1960, Arquivo Edgard Leuenroth.

Plano de administração. Acervo do Teatro Oficina.

#### *A vida impressa em dólar (1961)*

Nota de dólar utilizada como propaganda. Acervos pessoais de Etty Frazer e Renato Borghi.

O Oficina prepara sua estreia. Carlos de Moura. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Quando até a censura dá panca de juiz de literatura. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Censura impõe restrições à Vida impressa em dólar. Acervo pessoal de Etty Frazer.

“A vida impressa em dólar”: “Oficina” desafia DDP para um debate público. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Provável hoje a reabertura do Teatro Oficina. O Estadão. 22/08/1961. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Charge de A vida impressa em dólar. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Substituição no elenco do Teatro Oficina. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Inauguração do Teatro Oficina. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Programa da peça A vida impressa em dólar. Acervo pessoal de Renato Borghi.

#### *Quatro num quarto (1962)*

Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Comédia Russa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Quatro num quarto. Luiza Barreto Leite. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Quatro num quarto. Van Jafa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Um teatro com gente de carne e osso. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Quatro num quarto: um bom programa. Revista Visão. 31/03/1967. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Quatro num quarto. Martim Gonçalves. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Comédia pelo grupo Oficina. O Estado de São Paulo. 13/06/1967. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O chanceler Magalhães Pinto e o teatro. Martim Gonçalves. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro. Fausto Wolf. 23-24/03/1967. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Quatro num quarto. Eduardo Rocha Virmond. Diário do Paraná. 04/06/1967. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Feydeau, Antipuritanismo & Chanchada (2). Van Jafa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

### *Pequenos Burgueses (1963)*

Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Pequenos e magníficos burgueses. Manchete. 22/05/1965. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O mais elogiado espetáculo do Brasil. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Os pequenos burgueses”: uma grande vitória (I, II e III). Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Renato Responde. Martim Gonçalves. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Entre outras o Homem dos Chifres de Ouro. Fausto Wolff. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Os burgueses não morreram. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Os melhores de 65. Victor de Carvalho. O Globo. 06/01/1966. Acervo pessoal de Renato Borghi.

As 700 vezes dos “Pequenos burgueses”. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Os pequenos burgueses. Geraldo Queroz. O Globo. 08/04/1965. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Seis pequenas burguesas. Maria Lya. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Pequenos burgueses volta ao Rio. Acervo pessoal de Renato Borghi.

A volta da qualidade. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Exemplo notável do trabalho em equipe. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro cresceu em 1965. Yan Michalski. Jornal do Brasil. 30/12/1965. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Os pequenos burgueses no Rio. Correio da Manhã. 14/04/1965. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Burgueses acabam no domingo. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Hoje, dia de festa para “Os pequenos burgueses”. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Um ano de Pequenos Burgueses. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Pequenos Burgueses, o espetáculo. Morgan Mota. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Dois espetáculos novos em cartaz. Fausto Wolff. 27/11/1963. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Gorki no Oficina denuncia opressão que gerou revolta. Fausto Wolff. 10/08/1964. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro: êxito em poucas estreias. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Burgueses. Jornal da noite. 15/07/1963. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Os pequenos burgueses e o presidente. Fausto Wolff. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Os dois bons do sábado. Fausto Wolff. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O extenso mundo dos Pequenos Burgueses. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Pequenos burgueses, de Gorki. Fausto Wolff. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Pequenos Burgueses”, um teatro adulto. Accioly Netto. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Calendário para propaganda. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Consagração do público e da crítica mantém em cartaz “Pequenos Burgueses”. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Grupo de jovens faz teatro adulto em São Pulo. Nilton Viana. Diário da noite. 01/1964. Acervo pessoal de Etty Frazer.

200 representações de Pequenos burgueses. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Cartaz de divulgação do I Festival Internacional de Teatro (Atlântida – Uruguai). Acervo pessoal de Etty Frazer.

Um elenco realmente superior. El pais. 13/12/1964. Acervo pessoal de Etty Frazer.

La invasión brasileña. El pais. 11/12/1964. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Pequenos e magníficos burgueses. Manchete. Acervo pessoal de Etty Frazer.

O presidente entre os pequenos burgueses. Acervo pessoal de Etty Frazer.

*Andorra (1964)*

Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Andorra: o texto. Décio de Almeida Prado. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O judeu andorrano. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Andorra (2). Van Jafa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro. Fausto Wolff. 05/10/66. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Segundo balanço de 1966. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro. Martim Gonçalves. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Andorra ovacionada. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Andorra. Luiza Barreto Leite. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Andorra” no Teatro Maison de France. Henrique Oscar. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Fora de Foco. Zenaide Andréa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

A noite de Andorra. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O espetáculo de Andorra. Luiz Alberto Sanz. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Uma história da luta pela liberdade. Última hora. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Andorra. Yan Michalski. Jornal do Brasil. 03/10/1965. Acervo pessoal de Renato Borghi.



Andorra: Nação do medo. Acervo pessoal de Renato Borghi.

*Os inimigos (1966)*

Cartaz de propaganda. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Os Inimigos: Oficina assalta TBC com obra de Máximo Gorki. Acervo pessoal de Etty Frazer.

100 representações de Os Inimigos, no TBC (Foto). Acervo pessoal de Etty Frazer.

A Liderança do Oficina. Yan Michalski. Jornal do Brasil.

*Incêndio e retrospectiva (1966)*

Incêndio destruiu totalmente o Teatro Oficina. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Incêndio de ontem não foi o fim do Oficina. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Incêndio acaba com o Oficina. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Artistas do Oficina planejam como recomeçar. Acervo pessoal de Etty Frazer.

2x1: dois ingressos pelo preço de um. Jornal da Tarde. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Cartaz para a retrospectiva. Acervo pessoal de Etty Frazer.

*O rei da vela (1967)*

Oficina inaugura hoje o mais moderno teatro do Brasil com a peça mais ousada da dramaturgia brasileira. Acervo pessoal de Etty Frazer.

Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Italianos vão assistir “O rei da vela” a convite do governo de Florença. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Brasil, Brasil, Brasil. Nelson Motta. Acervo pessoal de Renato Borghi.

A festa da gente nova. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Abaixo o tropicalismo. Nelson Motta. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Rei da vela se machuca e reage. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro. Martim Gonçalves. O Globo. 17/01/1968. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da vela. Van Jafa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

É um rei da irreverência. Sábato Magaldi. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da vela. O cruzeiro. 17/01/1968. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Censura libera O rei da vela. Jornal do Brasil. 21/10/1980. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da ela. Folha da tarde. 02/10/1967. Acervo pessoal de Renato Borghi.

A vela acende a fogueira. Delmiro Gonçalves. Acervo pessoal de Renato Borghi.

A encenação de O rei da vela. Décio de Almeida Prado. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Censura. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Que rei sou eu? Germana de Lamare. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da vela: manifesto do Oficina. José Celso Martinez Corrêa. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Um rei ameaça as instituições. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O “Rei da vela” não reencontra o clima. Martim Gonçalves. O Globo. 17/02/1971. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da raiva. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da vela. José Carlos Oliveira. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O rei da vela – II. Paulo Mendonça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Considerações em torno do “Rei” (II). Yan Michalski. Jornal do Brasil. 17/01/1968. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Vela ou vala? Acervo pessoal de Renato Borghi.

A peça proibida em 1967 ressurgiu trazendo o mesmo impacto. Acervo pessoal de Renato Borghi.

### *Galileu Galilei (1968)*

Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Bis do Oficina. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Galileu”, versão 71. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro. Van Jafa. Correio da Manhã. 20/11/1968. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Em torno de “Galileu”. Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Galileu Galilei. Van Jafa. Correio da manhã. 10/01/1969. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Galileu” e as verdades incômodas (III). Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

*Na selva das cidades (1969)*

Programa da peça. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Teatro bota pra quebrar. Luis Carlos Maciel. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Na selva” do Oficina (III). Brício de Abreu. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Ítala Nandi. Christina Autran. Jornal do Brasil. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Ítala Nandi. Entrevista a Maria de Lourdes Almeida. Correio da Manhã. 19-20/10/1969. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Na selva da cidade. Elisa Schaffman. Jornal do comércio. 18/11/1969. Acervo pessoal de Renato Borghi.

No teatro (com Brecht) o grupo Oficina voltou a dominar a temporada. Yan Mchalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Na selva das cidades. Henrique Oscar. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Selva das cidades (I). Luiz Carlos Maciel. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Na selva do desencontro. Acervo pessoal de Renato Borghi.

O ringue no palco. Norma Pereira Rêgo. Acervo pessoal de Renato Borghi.

“Na selva”, é preciso se ater com raiva. Wilson Cunha. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Lançamento: Na selva das cidades. Van Jafa. Correio da Manhã. 10/1969. Acervo pessoal de Renato Borghi.

A selvagem beleza da “Selva” (I e II). Yan Michalski. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Nua no palco. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Fundir as cucas. O cruzeiro. 02/10/1969. Acervo pessoal de Renato Borghi.

Brecht, em última semana. Acervo pessoal de Renato Borghi.

*Gracias Señor (1972)*

Gracias Señor revisitado. Luiz Fernando Guimarães. Acervo pessoal de Luiz Fernando Guimarães.

Fotografia do elenco. Acervo pessoal de Luiz Fernando Guimarães.

### **Fontes Orais**

BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.

DOBAL, Renato. [85]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 14/07/2015.

FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2010]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 07/07/2010.

FRASER, Etty. [85]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 18/07/2013.

GUIMARÃES, Luiz Fernando. [67]. [Julho de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Carlos, São Paulo. 15/07/2015.

MEHLER, Miriam. [80]. [Julho de 2013]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 16/07/2013.

RESENDE, Luiz Fernando. [68]. [Fevereiro de 2016]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 11/02/2016.

## **Depoimentos escritos**

Anna Maria Martinez Corrêa

Etty Fraser

Frei Betto

Ítala Nandi

Renato Borghi

## **Processos de Censura**

DDP 4656 – A ponte (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 4753 – A incubadeira (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 4889 – A engrenagem (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 5116 – José, do parto à sepultura (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 5228 – Um bonde chamado desejo (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 5286 – Todo anjo é terrível (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 5350 – Quatro num quarto (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 5527 – Toda donzela tem um pai que é uma fera (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 6116 – Roda viva (Arquivo Miroel Silveira – ECA)

DDP 6124 – Poder negro (Arquivo Miroel Silveira – ECA)



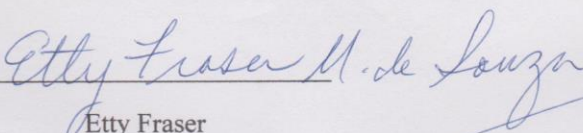
## Autorizações para publicação das entrevistas

### AUTORIZAÇÃO

Eu, Etty Fraser, atriz teatral, residente na Rua Dona Veridiana, Higienópolis, São Paulo, venho através deste documento autorizar o pesquisador Daniel Martins Valentini (historiador) a publicar trechos da entrevista realizada em minha residência no ano de 2010. Autorizo também a utilização de imagens de meu acervo pessoal. Em ambos os casos, a autorização serve somente para obras e pesquisas acerca do Teatro Oficina.

Sem mais.

São Paulo, 28/11/2012.

  
Etty Fraser

## AUTORIZAÇÃO

Eu, Miriam Mehler, atriz teatral, residente na Rua da Mata, 129, Itaim Bibi, São Paulo - SP, venho - através deste documento - autorizar o pesquisador Daniel Martins Valentini (historiador) a publicar trechos ou a totalidade da entrevista realizada em minha residência no dia 16/07/2013. Autorizo também a utilização de imagens de documentos de meu acervo pessoal, fotografadas pelo pesquisador. Em ambos os casos, a autorização serve somente para obras e pesquisas acerca do Teatro Oficina.

Sem mais,

São Paulo, 16 de Julho de 2013.



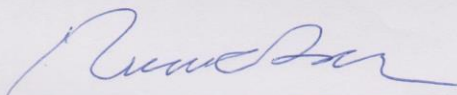
R. 6 1501.166 Miriam Mehler

## AUTORIZAÇÃO

Eu, Renato Borghi, ator teatral, residente na Alameda Santos, Cerqueira César, São Paulo, venho - através deste documento - autorizar o pesquisador Daniel Martins Valentini (historiador) a publicar trechos ou a totalidade da entrevista realizada em minha residência no dia 09/04/2015. Autorizo também a utilização de imagens de documentos de meu acervo pessoal, fotografadas pelo pesquisador. Em ambos os casos, a autorização serve somente para obras e pesquisas acerca do Teatro Oficina.

Sem mais,

São Paulo, 09/04/2015.



---

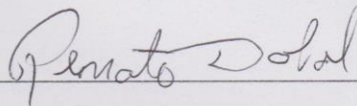
Renato Borghi

## AUTORIZAÇÃO

Eu, Renato Dobal, ator teatral, residente na Rua Santo Antônio, 436, Bela Vista, São Paulo- SP, venho - através deste documento - autorizar o pesquisador Daniel Martins Valentini (historiador) a publicar trechos ou a totalidade da entrevista realizada em minha residência no dia 14/07/2015. Autorizo também a utilização de imagens de documentos de meu acervo pessoal, fotografadas pelo pesquisador. Em ambos os casos, a autorização serve somente para obras e pesquisas acerca do Teatro Oficina.

Sem mais,

São Paulo, 14 de Julho de 2015.



---

Renato Dobal

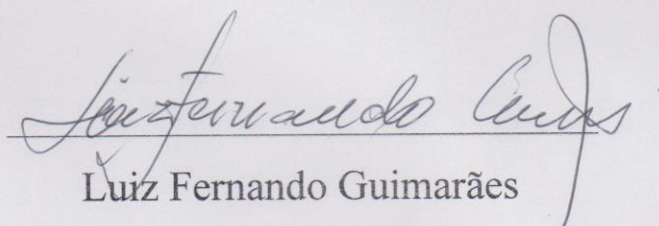


## AUTORIZAÇÃO

Eu, Luiz Fernando Guimarães, ator e diretor de teatro e cinema, residente na Rua 13 de Maio, 3392, Vila Faria, São Carlos- SP, venho - através deste documento - autorizar o pesquisador Daniel Martins Valentini (historiador) a publicar trechos ou a totalidade da entrevista realizada em minha residência no dia 15/07/2015. Autorizo também a utilização de imagens de documentos de meu acervo pessoal, fotografadas pelo pesquisador. Em ambos os casos, a autorização serve somente para obras e pesquisas acerca do Teatro Oficina.

Sem mais,

São Paulo, 15 de Julho de 2015.



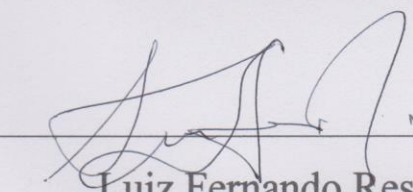
Luiz Fernando Guimarães

## AUTORIZAÇÃO

Eu, Luiz Fernando Resende, diretor teatral, venho - através deste documento - autorizar o pesquisador Daniel Martins Valentini (historiador) a publicar trechos ou a totalidade da entrevista realizada comigo no dia 11/02/2016. Autorizo também a utilização de imagens de documentos de meu acervo pessoal, fotografadas pelo pesquisador. Em ambos os casos, a autorização serve somente para obras e pesquisas acerca do Teatro Oficina.

Sem mais,

São Paulo, 11 de Fevereiro de 2016.



---

Luiz Fernando Resende

## **Anexo**

Este anexo é composto por um conjunto de documentos recolhidos dos acervos pessoais de ex-integrantes. Entre eles encontramos fotos dos espetáculos e dos bastidores, trechos dos programas das peças, críticas e propagandas. Para melhor organização, ele foi dividido por peça, com a indicação do arquivo pessoal ao qual pertence.



Renato Borghi revisitando seu acervo





**1959 – A Incubadeira**



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



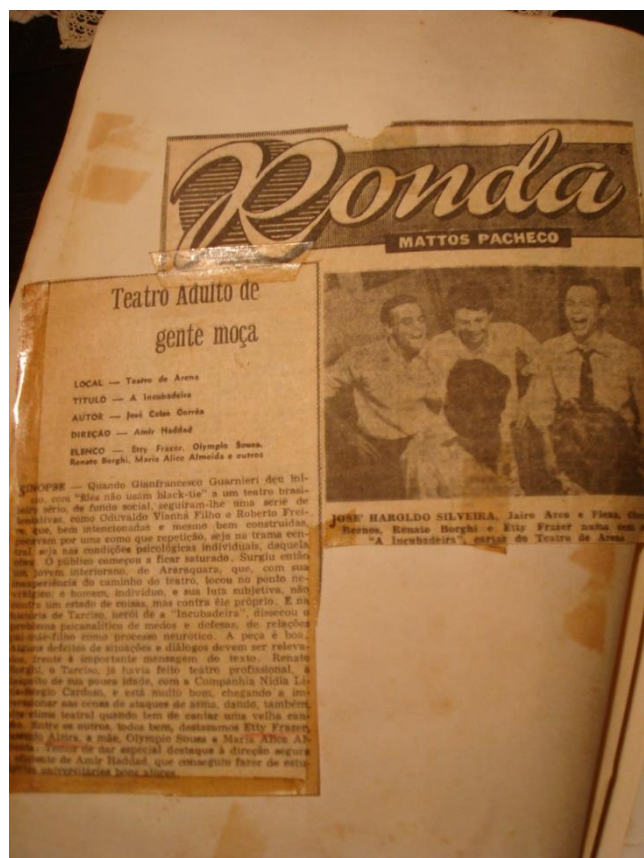




Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser

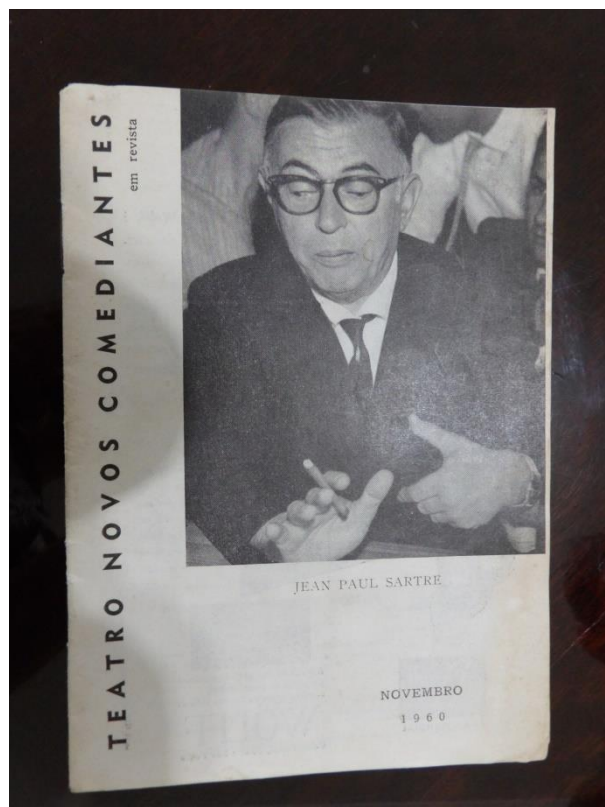


Acervo pessoal de Etty Fraser

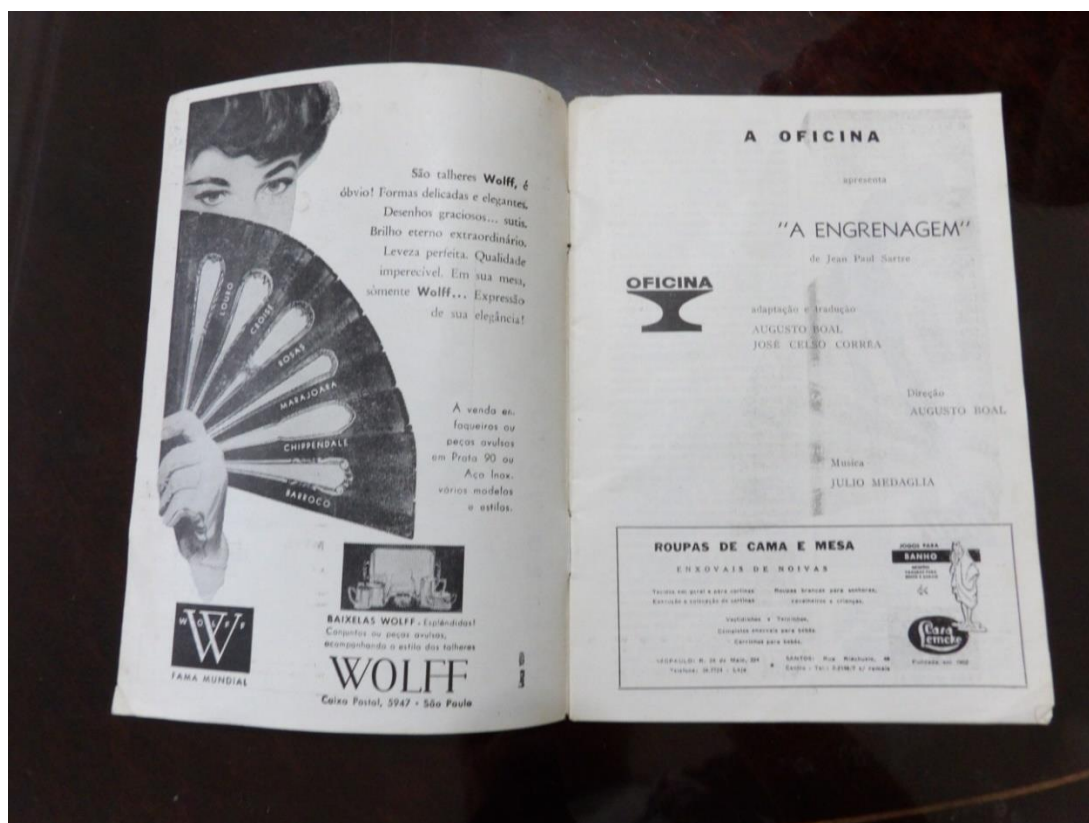


Acervo pessoal de Etty Fraser

1960 - A engrenagem

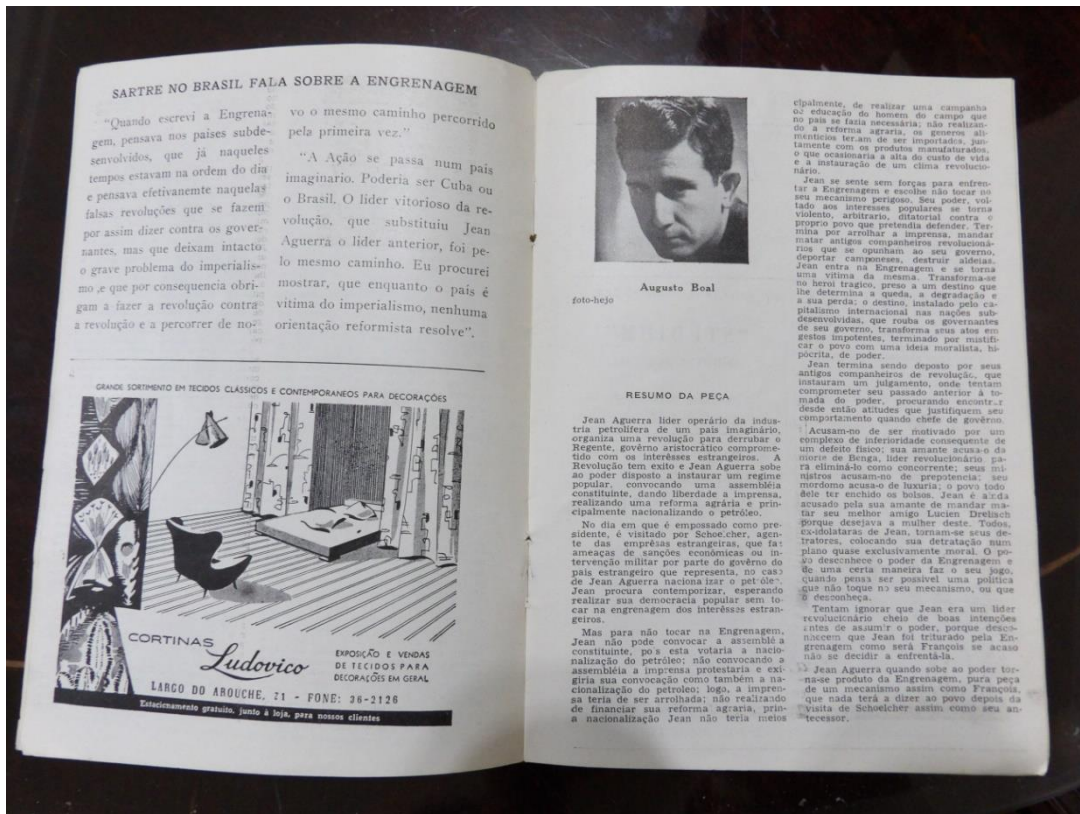


Acervo pessoal de Renato Borghi

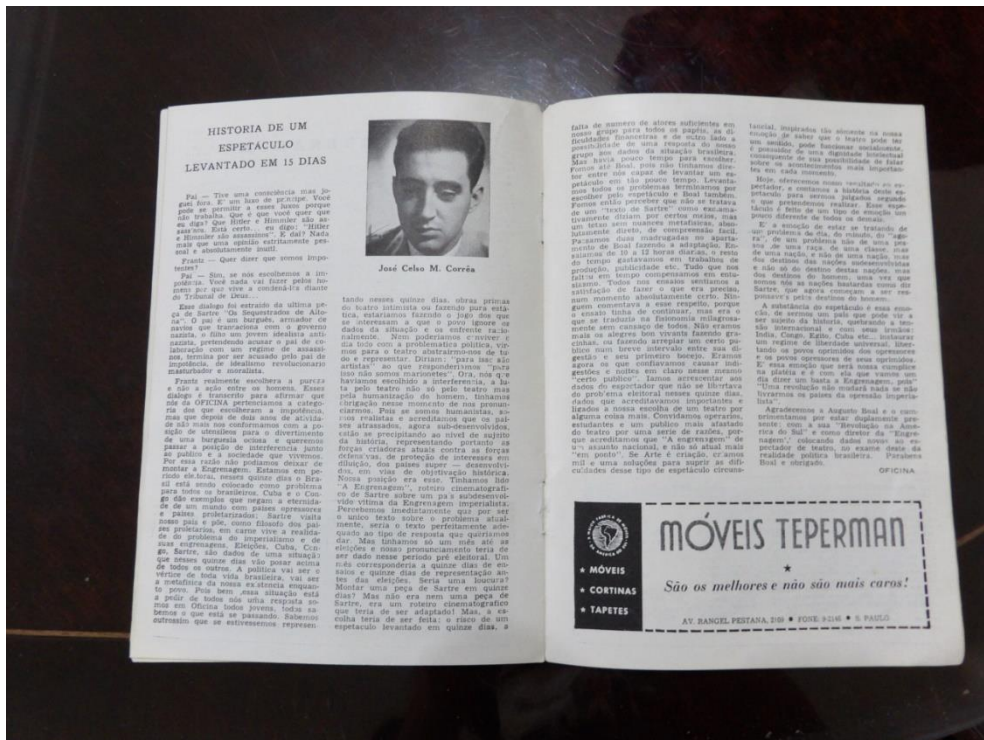


Acervo pessoal de Renato Borghi

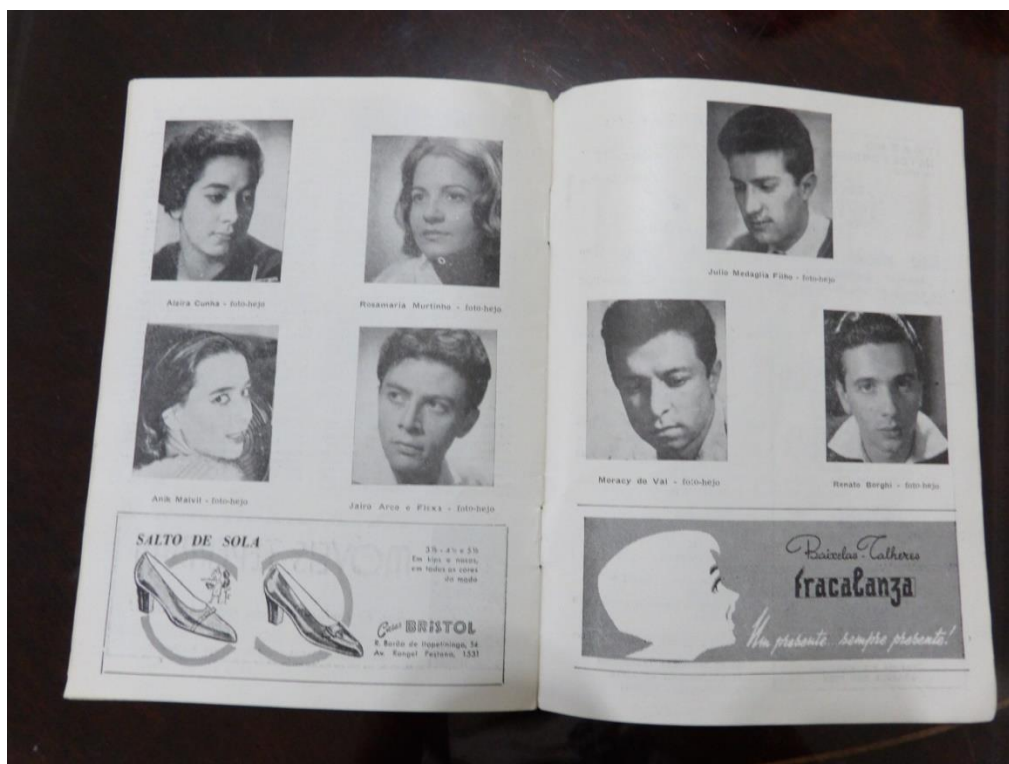




Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



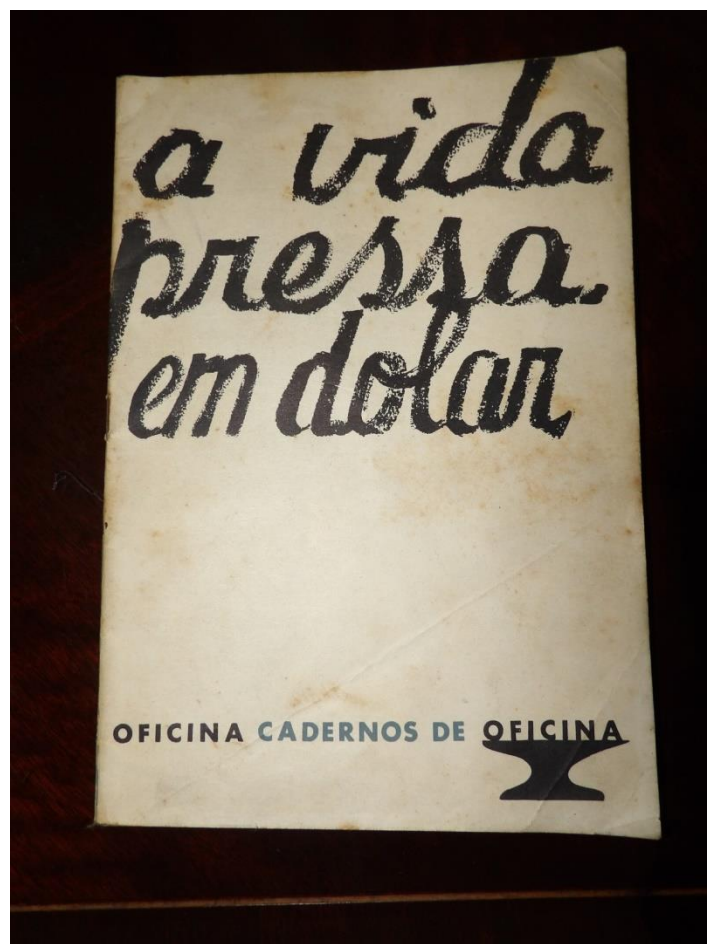
Acervo pessoal de Renato Borghi

## 1961 - A vida impressa em dólar



Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi

O SENTIDO DE UMA ESTRÉIA (Décio de Almeida Prado)  
OFICINA - HISTÓRICO  
A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR (José Celso Martinez Corrêa)  
CLIFFORD ODETS E "AWAKE AND SING" (Harold Clurman)  
AWAKE AND SING E OS EUA DE HOJE (James Colby)  
A GROUP THEATER E A CONSCIENTIZAÇÃO DOS TRINTA (Harold Clurman)  
TENTATIVA DE ANÁLISE DO DESENVOLVIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO (A. Boal)  
TEATRO DE EQUIPE OU ALIENAÇÃO INDIVIDUAL (Ronaldo Daniel)  
TEATRO E PRIVILÉGIO (Luís R. S. Fortes)  
A RESPEITO DE UMA EXPOSIÇÃO (Savério Castellano)

Acervo pessoal de Renato Borghi

Cia. de Teatro Oficina

Sócios: José Celso Martinez Corrêa  
Ronaldo Daniel  
Renato Borghi  
Paulo de Tarso  
Jairo Arco e Flexa  
Moracy do Val

Diretores: José Celso Martinez Corrêa  
Ronaldo Daniel  
Renato Borghi  
Paulo de Tarso

Administração: Sebastião Ribeiro

Cons. Jurídico: Wadih Tuma

Arquiteto: Joaquim Guedes

Acervo pessoal de Renato Borghi

"A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR"

("Awake and Sing")

de Clifford Odets

tradução de Elizabeth Kander

direção de José Celso Martinez Corrêa

cenário e figurinos de Napoleão Muniz Freire

distribuição por ordem de entrada:

Myron Berger.....Francisco Martins

Bessie Berger.....Etty Fraser

Jacob.....Eugênio Kusnet

Hennie Berger.....Celia Helena

Ralph Berger.....Renato Borghi

Schlosser.....James Colby

Moe Axelrod.....Jairo Arco e Flexa

Tio Abe.....Fuad Jorge

Sam Feinschreiber.....Fauzi Arap

execução de cenários: Paulo Correa

eletricista: Luís Doria

produção: Maria Rosa

diretor de cena: José Zuardi

cabeleireira: Gerusa

desenhos dos atores da Oficina: Haron Cohen

Acervo pessoal de Renato Borghi

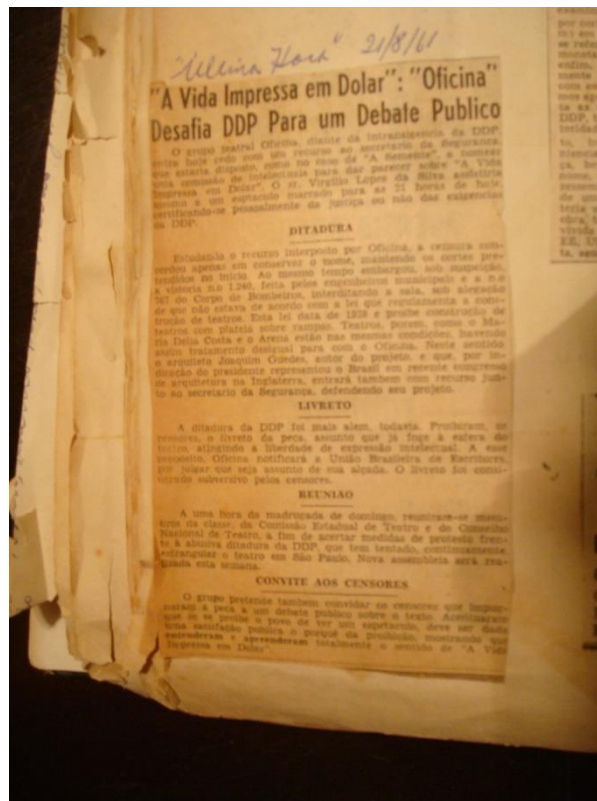




Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



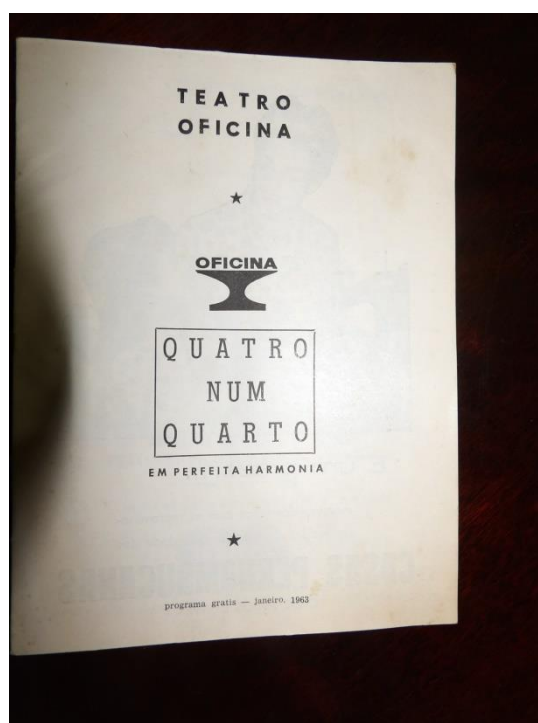
Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser

### 1962 – Quatro num quarto



Acervo pessoal de Renato Borghi

# «QUATRO NUM QUARTO ... EM PERFEITA HARMONIA»

de Valentim Kataiev

tradução de Eugenio Kusnet

Ludmilla ..... Rosamaria Murtinho  
Vassia ..... Ronaldo Daniel  
Tania ..... Celia Helena  
Abrão ..... Renato Borghi  
Yamelin ..... Libero Ripolli Filho  
Camarada Constantina ..... Moema Brum  
Os Convidados ..... Participação especial do Grupo  
«Os Aprendizes»  
Sacha ..... N. N.

Cenário — Maurice Vaneau

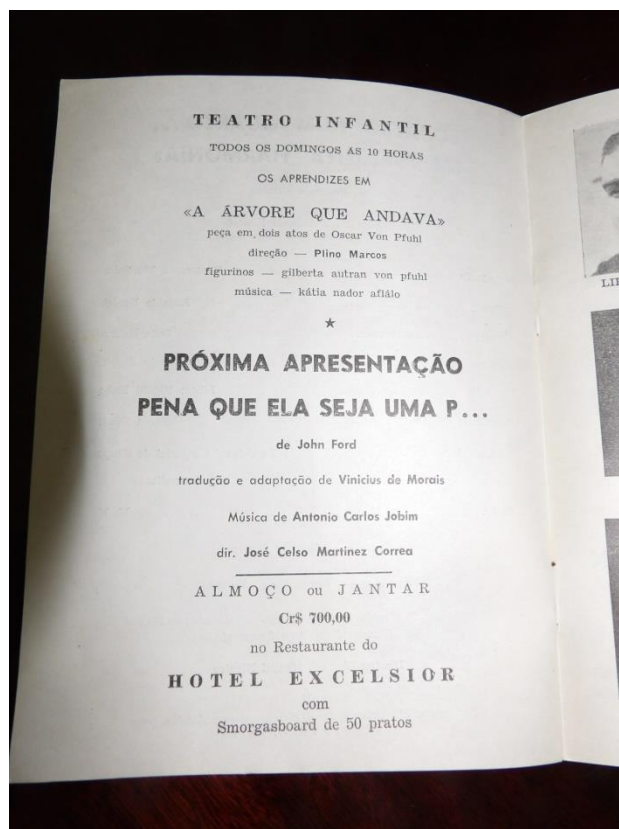
Figurinos — Marie Claire Vaneau

Montagem: Florivaldo Joia — Eletricista: Domingos Fiorini  
Coreografia: Paulo Zemeroff

Diretor Técnico: Manoel Ribeiro



Rosamaria Murtinho e Célia Helena são penteadas pelo  
INSTITUTO DR. N. PAYOT



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



## O AUTOR E A URSS

- 1897 — Valentin Petrovitch Katáiev nasce em Odessa, (URSS). Filho de um professor, teve recursos para fazer estudos secundários. No mesmo ano: fundação do Teatro Artístico de Moscou por Stanislavsky e Dantchenko.
- 1905 — Revolução democrático-burguesa fracassada. Em julho, no porto de Odessa, os marinheiros do encouraçado Potiomkin revoltam-se contra oficiais tzaristas. A população civil, principalmente a massa operária, solidariza-se com os marinheiros e é massacrada pelo exército.
- 1909 — Katáiev publica seu primeiro poema.
- 1914 — Alita-se como voluntário na I Guerra Mundial.
- 1917 — Revolução Socialista: o Partido Bolchevista, conduzido por Lênin, toma o poder. Início da construção do socialismo na URSS.
- 1918 — Katáiev retorna a Odessa ferido. A cidade é agora a base das tropas tzaristas de Wrangel e dos exércitos intervencionistas estrangeiros. Katáiev toma parte na guerra civil, passa cinco anos preso, mas não deixa de escrever. Com a vitória da Revolução Socialista começa a publicar contos e poemas em jornais do exército, das usinas, dos clubes. Entre os contos da época destacam-se "A Pena de Ouro" e "Na Vila Sitiada".
- 1919 — Fim da I Guerra Mundial.
- 1921 — Fim da guerra civil na URSS. Início da "Nova Política Econômica" proposta por Lênin: início da industrialização e da coletivização agrícola no país.
- 1922 — Katáiev transfere-se para Moscou onde vive até hoje. Só se afasta da cidade para breves viagens pela Europa.
- 1924 — Morte de Lênin. Um triunvirato conduz a URSS. Depois de disputa ideológico-política com Trotsky, Stálin é chefe de Estado.
- 1926 — Katáiev publica seu primeiro grande romance, "Rastratchiki".
- 1928 — Escreve "Quatro num Quarto" (título original: A Quadratura do Círculo) que alcança grande sucesso no Teatro Artístico de Moscou. Stanislavsky declara: "é uma comédia inteligente e talentosa". A peça alcança sucesso internacional. Em Moscou permanece em cartaz cerca de 15 anos. — Fim da "Nova Política Econômica".
- 1929 — Início dos planos quinquenais.
- 1930 — Outra peça de Katáiev alcança grande sucesso: "A Vanguarda" no Teatro Vachtangov.
- 1931 — Katáiev publica o romance "Um Milhão de Tormentos".
- 1934 — Katáiev publica o romance "O Caminho das Flores".
- 1939 — Início da II Guerra Mundial.
- 1941 — A URSS entra na guerra. Katáiev vai para o front como correspondente dos jornais "Pravda" e "Estrêla Vermelha". Assiste e participa de diversos combates em Volokolamsk, Rjev, Vassa etc. Dentre seus escritos de guerra destacam-se "O Viaduto", "A Noite de São Silvestre" e principalmente "Padre Nosso".
- 1943 — Publica a novela "A Mulher".
- 1945 — Publica a novela "O Filho do Emigrante". Fim da II Guerra Mundial.
- 1946 — Inicia com o romance "Uma Vela Solitária Embranquece", a publicação de um ciclo de romances intitulado "As Ondas do Mar Negro", a serem escritos em épocas diferentes.
- 1949 — Outro romance do ciclo: "As Catacumbas".
- 1953 — 5 de março: morte de Stálin.
- 1956 — XX Congresso do Partido Comunista da URSS: combate ao culto da personalidade, início da desestalinização.
- 1960 — Terceiro romance do ciclo: "Vento de Inverno".

para aquela  
roughs: uma  
ete espacial,  
o desvios de  
ghs: compu-  
uma dedica-  
roughs resol-  
nais diversos  
nde negócio.

**Brasil**  
O DE DADOS

## A ÉPOCA EM QUE A PEÇA SE DESENROLA

F.P.

"Quatro num Quarto" tem sua ação em Moscou em 1928, ano em que foi escrita. A URSS estava isolada do mundo pela célebre "cortina de ferro". Exposta geralmente atribuída a Churchill, na realidade empregada pela primeira vez pelo nazista Goebbels, falando sobre o perigo vermelho. A URSS enfrentava seus problemas internos e atravessava um momento decisivo. Foi o único país que não sofreu as consequências da crise econômica de 1929, que abalou os alicerces do mundo capitalista. Em 1928 encerrava-se o período da NPE (Nova Política Econômica), iniciado em 1921, no fim da guerra civil.

### LÊNIN E A NPE

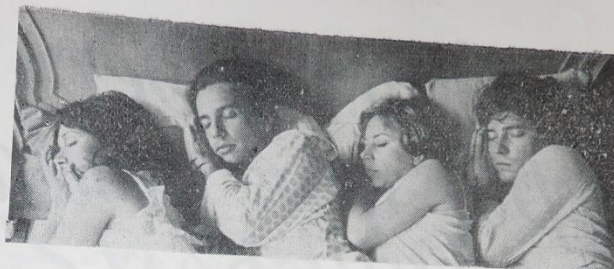
A guerra civil foi vencida mas os sacrifícios foram imensos. A produção industrial era mínima. A terra estava abandonada, destruída. As fábricas paralizadas por falta de matéria-prima e de combustível. Estradas intransitáveis, pontes derrubadas, vias férreas dinamitadas. A violência das primeiras medidas tomadas pelo governo soviético em relação às propriedades na cidade e nos campos foi amenizada. Lênin planejou o NPE levando em conta a necessidade de um recuo estratégico, visando resultados mais sólidos no campo da construção do socialismo. A medida nem sempre foi bem compreendida: Trotsky foi um dos que se revoltou contra a política econômica do NPE, denunciando uma volta ao capitalismo. Mas as medidas postas em prática por Lênin permitiam um recuo apenas dentro de limites previstos. Um recuo que não atingia os pontos básicos da economia nacional socializada. 1928 é o fim da NPE, um período em que a União Soviética vive uma espécie particular de "belle époque". A partir de 1929 começam os planos quinquenais, programações econômicas rigorosas e pensadas segundo as condições possíveis de desenvolvimento das forças produtivas do país.

### A MOSCOU DA NPE

A Moscou da NPE é descrita por Elsa Triolet: "As casas pequenas de Moscou, pintadas a cal e coloridas como imagens de província, amarelas e rosadas, estavam descascadas, esburacadas, apoiavam-se mutuamente para não caírem, com os vidros quebrados os tetos enferrujados. O calçamento das ruas estava esburacado, os fiacres tinham os fôrros dos bancos em farrapos, os raros automóveis estavam consertados com barbantes, amassados, sem pintura... Os bondes superlotados se balançavam perigosamente... Moscou repleta, superpovoadada, arrebentava por todos os lados".

Moscou 1928: as casas abandonadas pelos antigos aristocratas foram entregues à jovens estudantes ou operários. Os maiores de 18 anos podiam casar, mesmo sem se registrar. Quando dois jovens que moram num mesmo quarto resolvem casar no mesmo dia, só há uma solução: quatro num quarto...





### COMO ERA O CASAMENTO EM MOSCOU — 1928

#### DIREITO SOVIETICO

“Quatro num Quarto” se passa em 1928. Dois anos antes os códigos que regulamentavam o casamento haviam sido modificados. A história do Direito Soviético é fruto da consciência de que as leis precisam ser alteradas diante das modificações da realidade. As autoridades sabem que as leis não são eternas, que são válidas para determinados períodos, precisam ser alteradas diante das novas necessidades da vida social do país. Logo depois da Revolução Socialista o casamento foi regularizado no Código de 1918. Em 1926 o Código foi modificado. Isso voltou a acontecer muitas vezes.

#### IDEOLOGIA E REALIDADE

O Padre Henri Chambre num estudo sobre o comunismo na União Soviética (“Le Marxisme et L’Union Soviétique”, senil, 1955) afirma que os dirigentes, fundamentados nas críticas que Marx faz à instituição do casamento burguês, concluíram pela necessidade da igualdade absoluta dos esposos, da liberdade completa da mulher e dos filhos, do divórcio e do dever de assistência. Tratava-se, para eles, de romper a rede que atava a mulher aos filhos, estabelecendo uma igualdade e uma liberdade tão grande quanto possível entre todos os membros da família. Esta era a ideologia que iria inspirar os dirigentes da Revolução de outubro de 1917, ideologia próxima às de outros movimentos de emancipação dos fins do século XIX. Introduzida na Rússia de 1917, esta ideologia iria se chocar com as concepções religiosas e com as concepções tradicionais (quase feudais) que estavam em curso nas mais amplas camadas da população”. E termina: “De uma década para outra o direito familiar soviético se modifica segundo as circunstâncias. Desta constante interação da ideologia marxista e das realidades sociais, às quais o legislador soviético se mantém particularmente atento, resulta um diálogo cujos decretos e decisões que lhe seguem não marcam senão uma fase”.

#### JUNTOU, CASOU

Uma das diferenças fundamentais entre a legislação de 1918 e a de 1926 reside no fato de que na primeira o casamento só era válido mediante registro civil. (O casamento religioso não era proibido, mas não

tinha validade, possuía apenas um caráter privado). No Código de 1926 passou a ser válido não somente o casamento mediante registro no cartório, como igualmente o casamento "de fato". Bastava o casal decidir morar junto e era considerado casado. Para efeito de direito em relação aos filhos, qualquer prova de que viviam juntos bastava, sem necessidade de qualquer registro oficial. O marido não impõe seu nome à esposa. Se houver registro, no momento os dois decidem quem vai tomar o nome de quem, ou se continuam com os nomes de antes. A palavra "divórcio" perde o sentido com a legislação de 1926, quando era conhecida a separação "de fato": bastava o casal separar-se. Os pais tinham influência decisiva no casamento na época czarista. Já a legislação de 1918 não leva em conta o consentimento dos pais para a validade do casamento; em 1926 não leva em conta o consentimento para o registro no cartório. Marx havia dito que o casamento não é um conceito, mas, um fato social. E que "um divórcio não é senão a declaração: este casamento se tornou um casamento morto cuja existência não passa de aparência e engano". Kollontai, referindo-se à família antiga, afirma que a mesma será substituída pela "união da afeição e do companheirismo, a união de dois membros iguais da sociedade, todos dois livres, todos dois independentes, todos dois trabalhadores".

#### O REGISTRO

Sobre a permanência do registro, escreveu I.A. Rostovsky: "é uma medida transitória cuja única razão é facilitar à mãe a prova de paternidade do homem que se recusa a pagar a pensão dos filhos. Se o Estado tivesse a possibilidade de tomar desde agora o seu cargo todas as crianças que nascem, seria possível abolir imediatamente o registro, deixar de lado esta formalidade".

#### 2 É BOM, 3 É DEMAIS

Defendendo o casamento "de fato" A. Bebel afirma que o casamento é "um contrato privado, sem intervenção de nenhum funcionário".

#### CÓDIGO DE 1926

O Código de 1926 fixa as condições para o registro, que portanto não era obrigatório: deve haver consentimento mútuo ao registro, só podem se registrar maiores de 18 anos, uma série de documentos eram exigidos: afirmação escrita de que não existia impedimento; que os dois interessados estão informados sobre o estado de saúde de ambos, principalmente no que se refere à moléstias pulmonares, venéreas ou mentais; indicação da ordem numérica do casamento, registrado ou não, de cada um deles; número de filhos, etc. Um artigo coloca impedimentos, alguns já constantes no código anterior. Proíbe o registro de pessoas já casadas, com ou sem registro. Havia a preocupação, enunciada por Engels e também por Marx, da necessidade de manter a monogamia. Mas um comentador do Código afirma que a poligamia não constitui delito. Neste sentido houveram confusões. Muitas vezes foi necessário reconhecer um casamento "de fato" mesmo se antes já existisse casamento registrado. Abolida totalmente a intervenção do país no registro, só se exigia o consentimento livre dos interessados. O Padre Henri Chambre, que reúne estes dados no livro citado, conclui este trecho afirmando: "sobre este ponto o Código Soviético adota regras análogas àquelas da Igreja Católica Romana".



# QUATRO NUM QUARTO

(A Quadratura do Círculo)  
de Valentin Kataiev

(comédia em 3 atos)

(ação: Moscou, 1928)

VASSIA  
LUDMILA  
TÂNIA  
ABRÃO  
YEMELIAN  
CONSTANTINA  
CONVIDADOS

FERNANDO PEIXOTO  
ÍTALA NANDI  
DIRCE MIGLIACCIO  
RENATO BORGHİ  
FRANCISCO MARTINS  
ETTY FRASER  
Renato Dobal, Ana Maria

REMONTAGEM: JOSÉ CELSO MARTINEZ  
CORREA

(à partir da direção original de MAURICE VANEAU)

Tradução  
Cenário e Figurinos  
Coreografia  
Fotos

EUGÊNIO KUSNET  
MARCOS FLAKSMAN  
PAULO ZEMEROFF  
DAVID ZING

Equipe Técnica

Maquinista  
Eletricista  
Camareira

GILBERTO P. DA SILVA  
ADOLFO SANTANA  
SIDNEI FONSECA  
ANTONIO DE FRANCISCIS  
HIDA COSTA

Espectáculo lançado pelo Teatro Oficina em São  
Paulo em dezembro de 1962

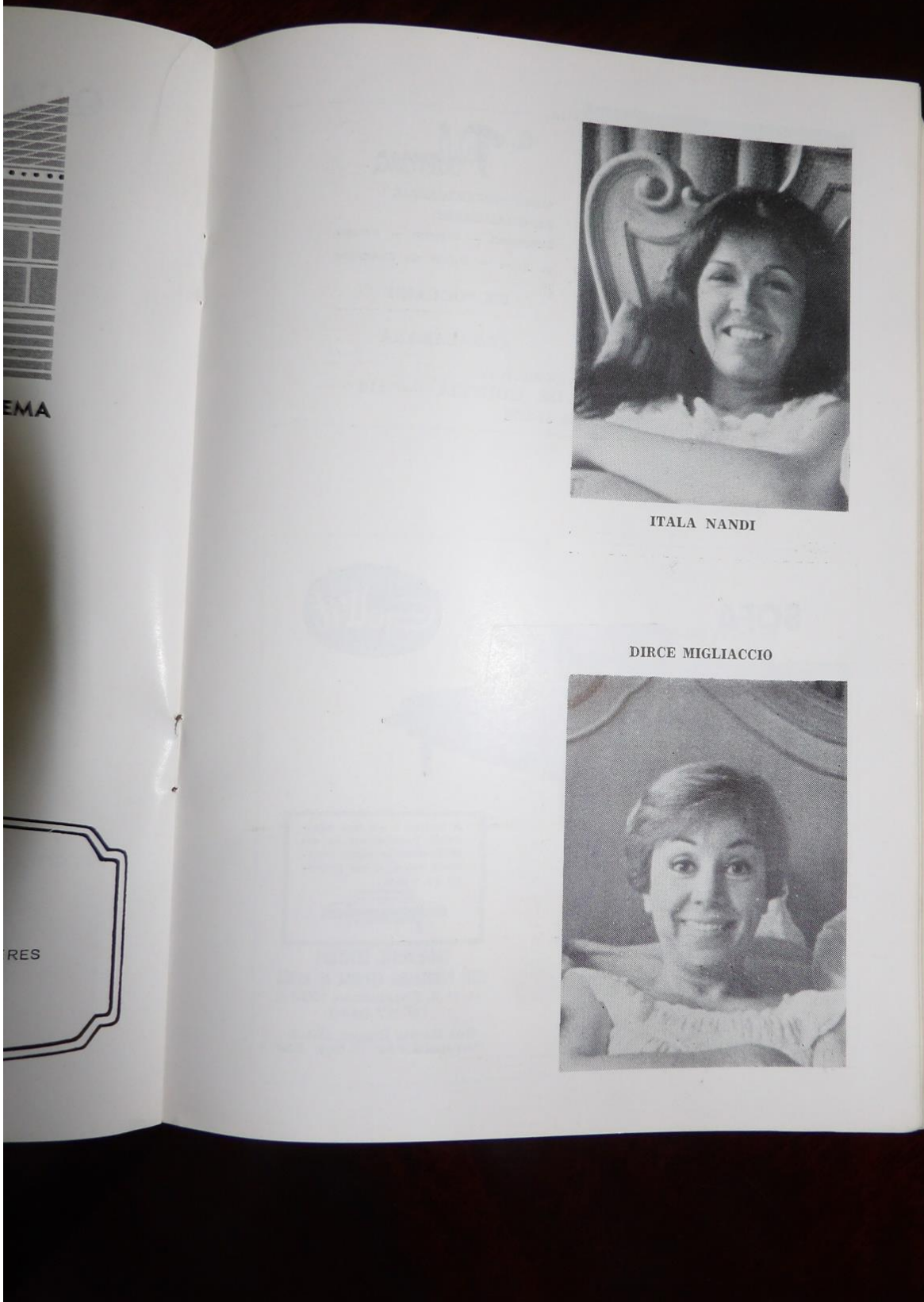
os artistas desta peça adotam seu cafèzinho com dietil



• ROUPAS  
• SPORT  
• CAMISAS

**Adonis**  
o melhor pelo seu real valor

Avenida Rio Branco, 114  
Avenida Copacabana, 950



Acervo pessoal de Renato Borghi



RENATO BORCHI

FERNANDO PEIXOTO







ETTY FRASER

FRANCISCO MARTINS



apa-  
ad)  
mir  
des-  
sto  
us-  
osé  
m-  
ão  
li-  
ci-  
I-  
H



JOSE CELSO M. CORREA  
DIRETOR

### O QUARTO

O quarto na verdade podia ser qualquer um. Mas estaríamos querendo simplificar demais as coisas se aceitássemos isso assim. Se o quarto era qualquer um, escolheríamos. E escolhemos. Queríamos, por exemplo, que o quarto tivesse uma história: e assim se fez. A história nós a sabemos muito bem. Porque essa casa tinha muitos quartos e nós ao darmos com um deles, não poderíamos saber com certeza qual era. Mas temos a impressão que este era aquele que antes não era usado. Antes da revolução, é claro. Mas isso não importa muito. O que importa é que agora mora gente nele. E a vida que há nele se revela nas coisas que esta gente levou para lá. E a vida que há nele se modifica com a gente que está lá. Ontem ninguém no quarto talvez. Hoje, quatro. E o quarto é o mesmo. E, na verdade, podia ser qualquer um.

Marcos Flaksman

CENÓGRAFO E FIGURINISTA  
MARCOS FLAKSMAN





## PRÓXIMOS ESPETACULOS

\* **ESPETÁCULO-DEPOIMENTO SOBRE A REALIDADE BRASILEIRA DE HOJE**, reunindo, em torno de uma mesma pergunta sobre a situação atual do País, canções (de Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda), filmes curtos, entrevistas de opinião, entrevistas com o clero e com intelectuais, dados estatísticos oficiais, declarações, artes plásticas, peças de teatro curtas (de Dias Gomes, "O Tunel"; de Roberto Freire, "A Fasseata"; de Francisco Pereira da Silva, "Ah! As Cegonhas..."; de Milôr Fernandes, "Onde?"; de Lauro César Muniz, "O Líder"; de Antonio Callado, "Happening"; de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Grupo Cpinhão, Nelson Rodrigues, Arapuã, Stanislaw Ponte Preta, Bráulio Pedroso, Flínio Marcus, etc.).

\* **O REI DA VELA** de Oswaldo de Andrade.

\* **GALILEU GALILEI** de Bertolt Brecht (tradução: Roberto Schwartz)

\* **NA SELVA DAS CIDADES** de Bertolt Brecht (tradução: Fernando Peixoto e Renato Borghi).

mais:

\* **Poemas e Canções** de Brecht, espetáculo reunindo trechos da obra de Brecht como resposta aos acontecimentos mundiais de 1900 até nossos dias, com roteiro escrito por José Celso M. Correa e Fernando Peixoto, tendo Gilberto Velho como assistente histórico.

\* Espetáculo sobre a **América Latina**, escrito pela Equipe de Dramaturgia do Oficina.

\* Espetáculos de teatro-documento sobre o **Brasil**, escritos pela Equipe de Dramaturgia do Oficina, com a colaboração de professores e pesquisadores de sociologia, visando um levantamento objetivo da situação do País de 1920 até hoje.

\* **A Comédia Atônica** de Lauro César Muniz.

\* **Schweick na II Guerra Mundial** de Brecht.

\* **Lorenzaccio** de Alfred de Musset (adaptação: F. Peixoto).

**OFICINA**



**SOCIEDADE CULTURAL TEATRO OFICINA**

(Jaceguai, 520 — fone: 32-3034)

**São Paulo**

**Direção**

Etty Fraser  
Fernando Peixoto  
Francisco Martins  
Itala Nandi  
José Celso M. Correa  
Renato Borghi

**Assistência Jurídica**

Dr. Álvaro Villaça Guimarães

**Assistência Médica**

Dr. Samir Arap  
Dr. Sérgio Paula Santo

**Departamento de Cenografia**

Flávio Império  
Hélio Eichbauer

**A SEGUIR  
O OFICINA**  
apresentará na

**MAISON DE FRANCE**  
o engraçadíssimo vandeille

do Mestre

GEORGES FEYDEAU

**SACO DE GATO**

(CHAT EN POCHE)





Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi

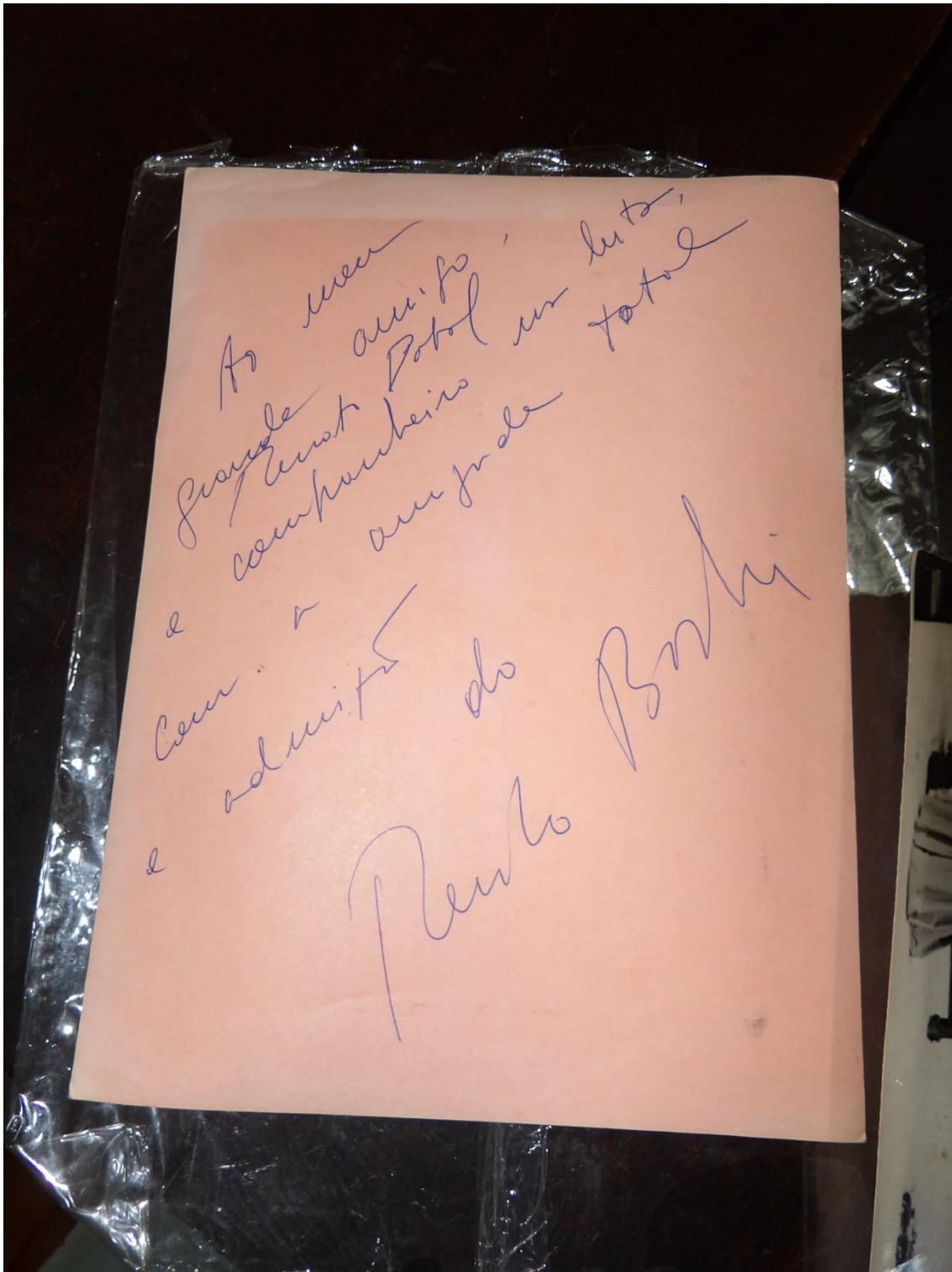




Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal

**1963 – Pequenos Burgueses**



**Manchete**  
ESPETÁCULOS

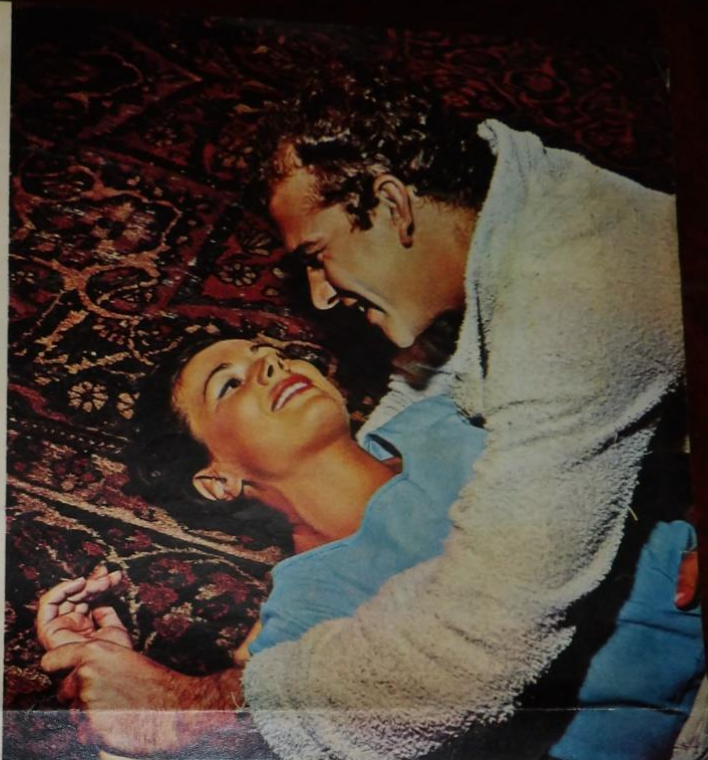
22 de Maio 1965

# PEQUENOS e magníficos BURGUESES



Italo Nandi e Renato Borghi: a viúva que adora a vida e o pequeno burguês condenado ao tédio.

Um drama escrito por Máximo Górkí, em 1905, emociona até às lágrimas o público carioca, em 1965. Contando a história de uma família moscovita e de seus agregados, *Os Pequenos Burgueses* contém estranhas ressonâncias com a situação familiar dos nossos dias. Nisso reside o seu principal impacto, mas há outro elemento em jogo: é o elenco do Teatro Oficina de São Paulo, já consagrado como a mais extraordinária equipe que jamais pisou os palcos brasileiros. Depois de conquistar todos os prêmios em sua temporada paulista e de arrebatá-lo o público de Montevideu, *Os Pequenos Burgueses* começou há poucas semanas sua brilhante e vitoriosa carreira carioca, no Teatro de Maison de France.



Miriam Mehler e Cecil Thiré vivem um belo idílio de jovens. Eles são orgulhosos e idealistas, e por isso escapam à maldição que pesa sobre os pequenos burgueses. O drama de Górkí é profético.

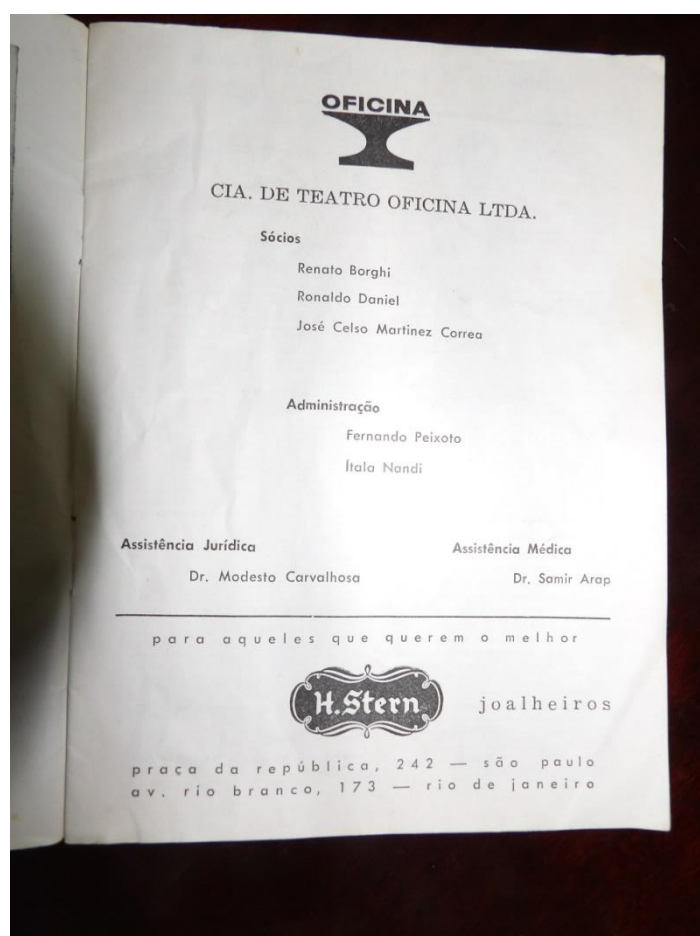


O mais homogêneo elenco do teatro brasileiro dá um show de interpretação na Maison de France. Da esquerda para a direita: Francisco Martins, Eugênio Kusnet, Etty Fraser e Fauze Arap.

71



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



## TEATRO OFICINA

apresenta de Máximo Gorki

em tradução e adaptação de Fernando Peixoto e José Celso M. Correa  
a peça em dois atos e quatro quadros

### os pequenos BURGUESES

|                                   |                     |
|-----------------------------------|---------------------|
| Tatiana .....                     | CÉLIA HELENA        |
| Polia .....                       | MIRIAM MEHLER       |
| Piotr .....                       | RENATO BORGHI       |
| Besemenov, Vassili assiliev ..... | EUGÊNIO KUSNET      |
| Akouline Ivanovna .....           | ETTY FRASER         |
| Stepanida .....                   | MOEMA BRUM          |
| Pertchikin .....                  | LIBERO RIPOLI FILHO |
| Teteriev .....                    | RAUL CORTEZ         |
| Elena Nikolaievna .....           | LIANA DUVAL         |
| Chichkin .....                    | FERNANDO PEIXOTO    |
| Tzvetaieva .....                  | ITALA NANDI         |
| Nil .....                         | WOLNEY DE ASSIS     |

Ação; RÚSSIA, quinze anos antes da Revolução



Direção de:

JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA

Direção Técnica:  
Manoel Ribeiro

Cenografia e Figurinos:  
Anísio Medeiros

Execução do Cenário:  
Paulo Correa

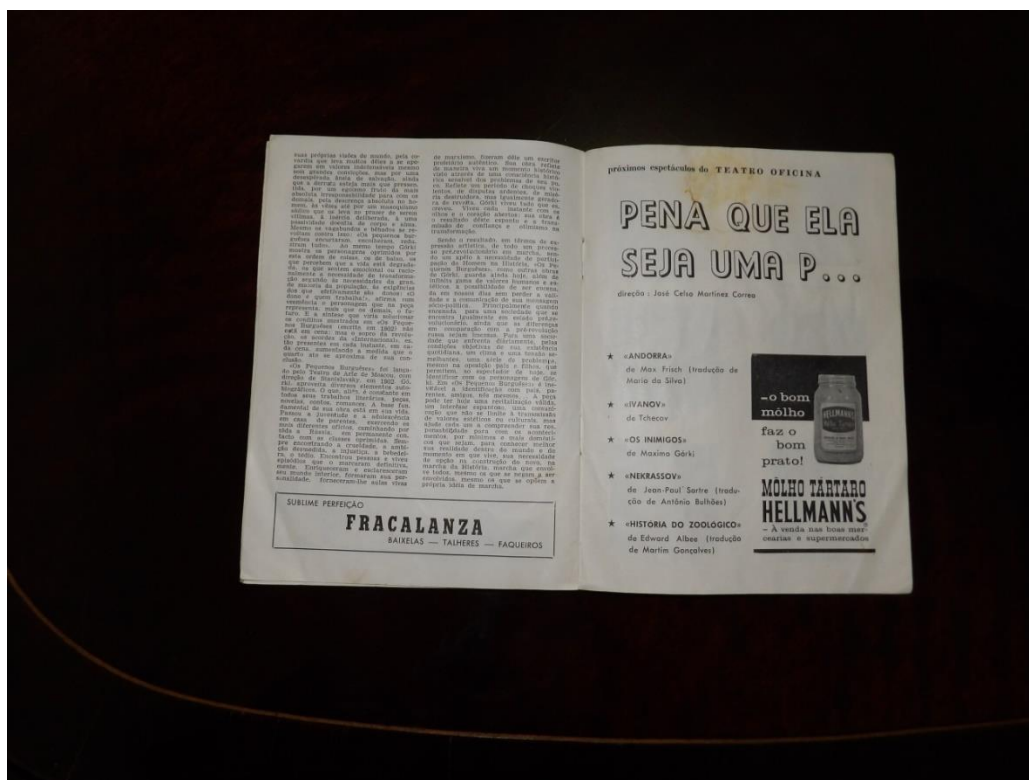
Eletricista:  
Domingos Fiorino

Maquiagem e Penteados:  
Dr. N. G. Payot

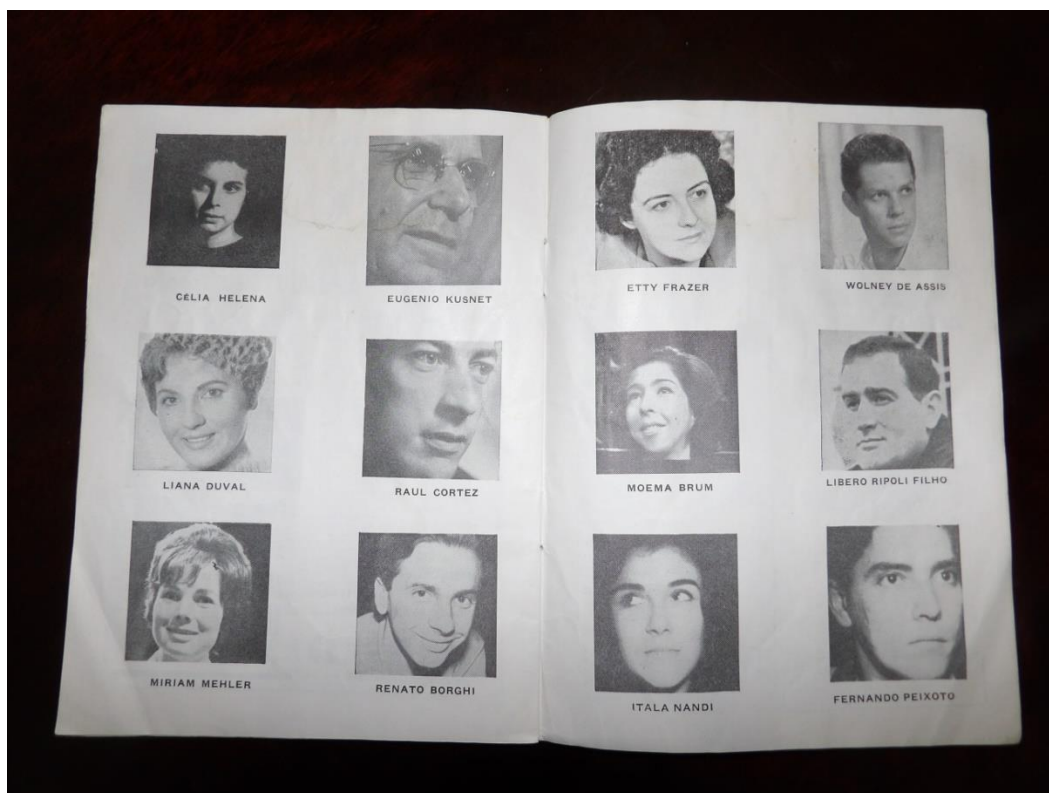
Execução de Figurinos:  
Zilda Maia e D. Pierina

contra-Regra: Gilberto P. da Silva

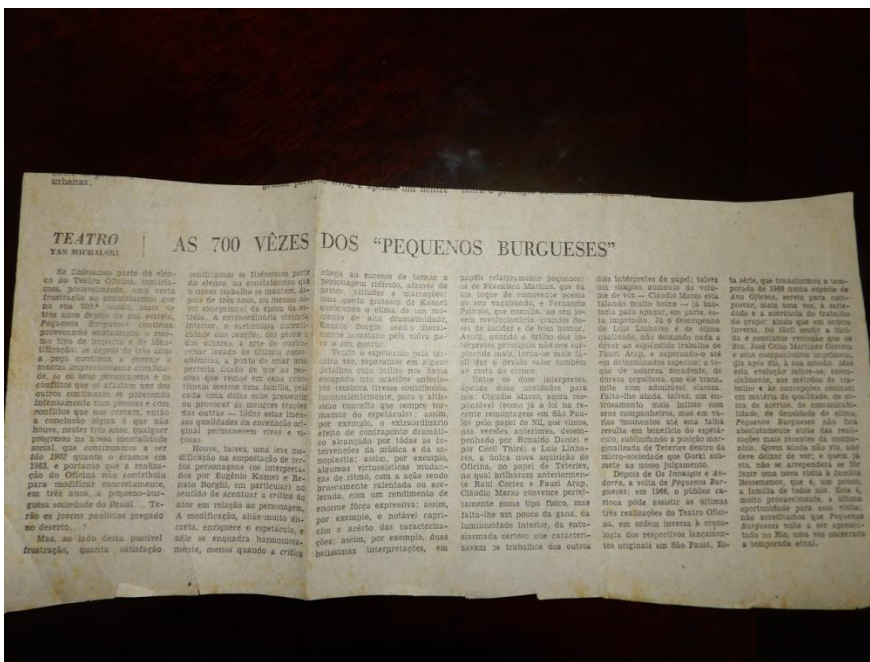
O Teatro Oficina agradece a colaboração de Irenio Maia



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi

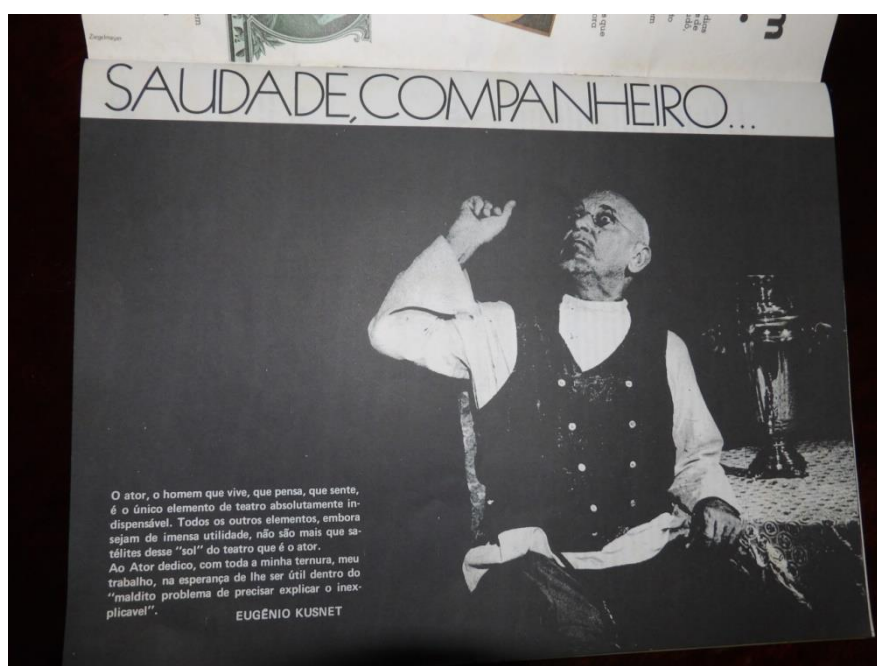


Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi

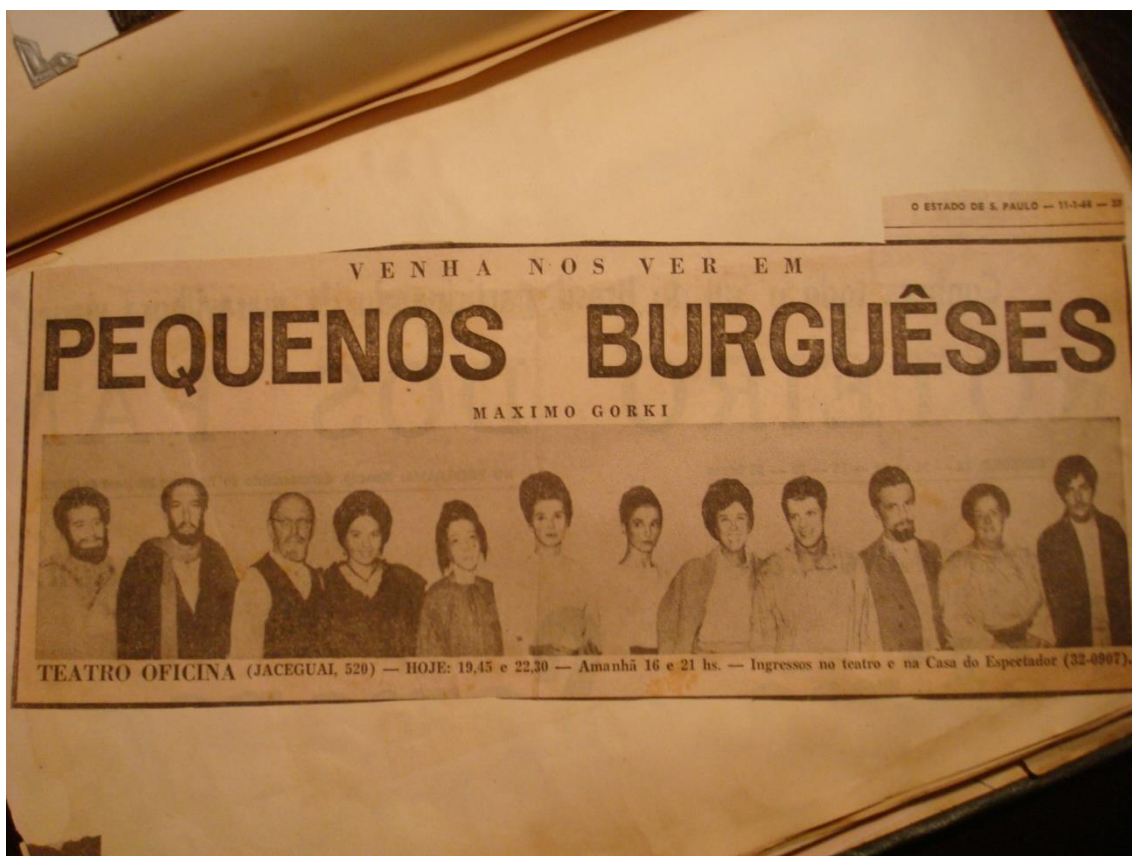


Acervo pessoal de Etty Fraser

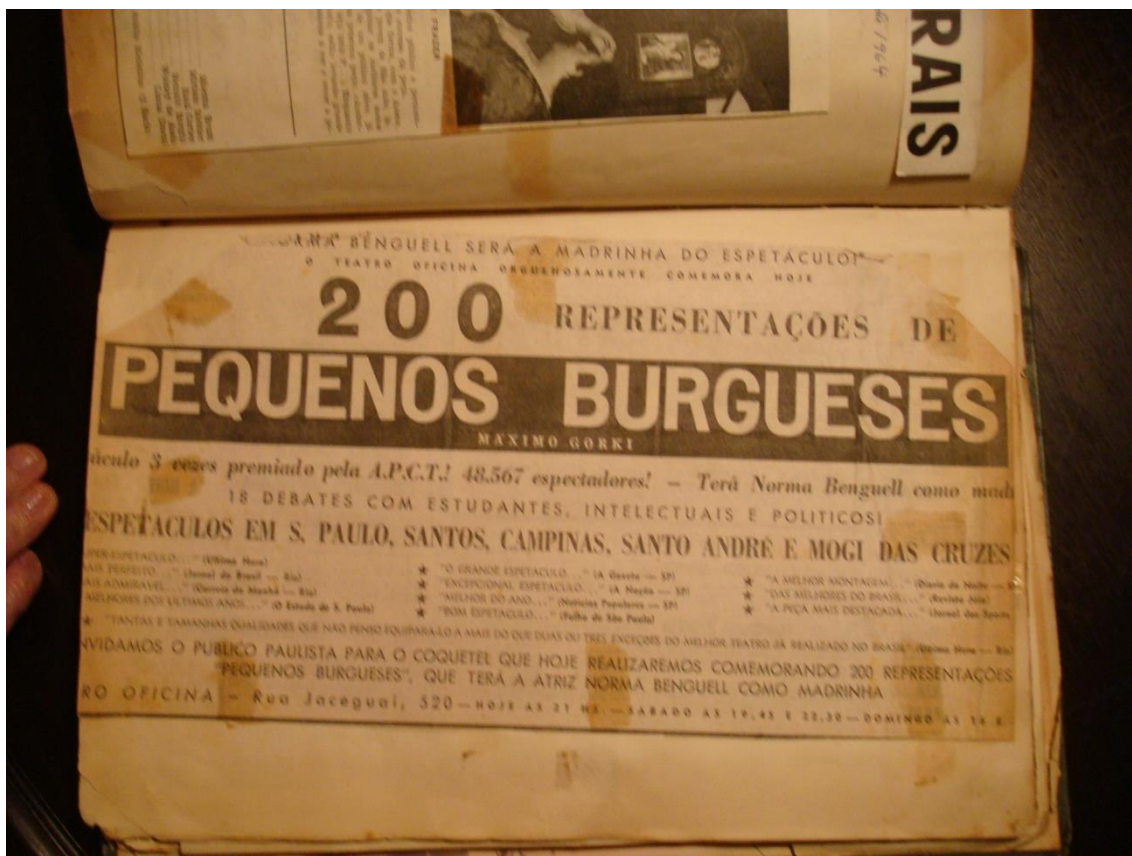


Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



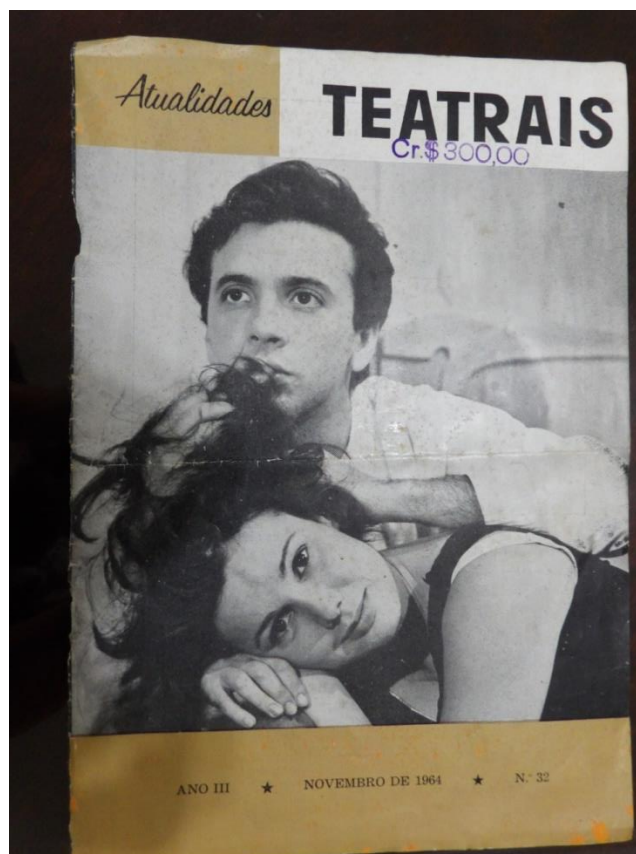


## O Presidente Entre os Pequenos Burgueses —

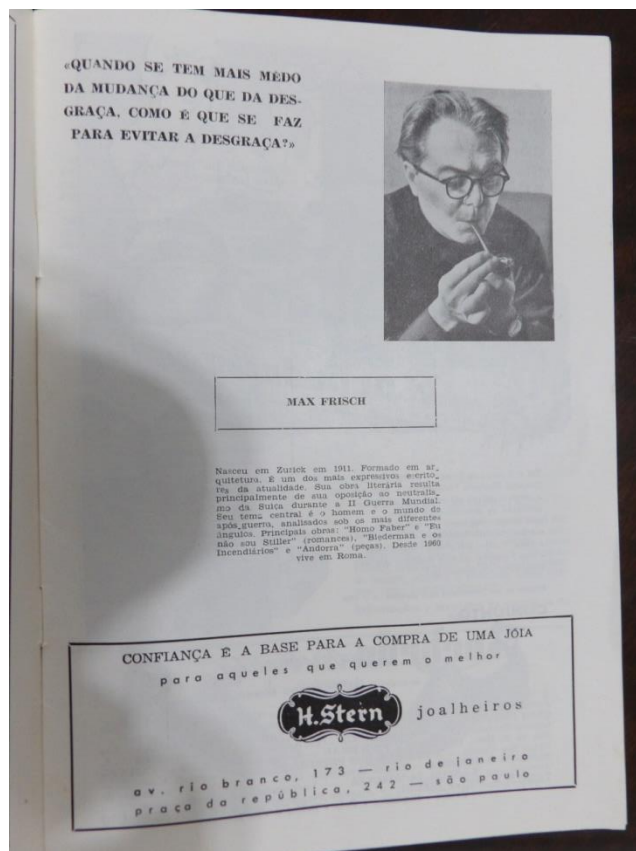
*É certo que o Presidente Castelo Branco gosta muito de teatro e procura ver as boas peças em cartaz, sempre que está na Rua de São João de semana. Conta-se que ele chega dirigindo o seu carro alado, estaciona, compra a sua entrada na bilheteria do teatro. Entra sem alarde, sempre na companhia de se fazer o povo, e como bom espectador, fica atento aos mínimos detalhes que se desenvolvem em cena. Quando se descalça o Presidente Castelo Branco entre o público presente é que se inicia o alvoroço, pois quem não quer documentar-se de uma visita assim tão importante? É o Presidente Castelo Branco então é fotografado vindo a pé que caminha para o teatro naquela fim de semana. Agora foi a vez de "Os Pequenos Burgueses". Domingo ele esteve lá na Maison de France para ver o papa de Mamma Gork e, em um intervalo, foi cumprimentar o elenco que vive uma das mais belas e bem dirigidas peças atualmente em cartaz. A foto do Presidente, quando se fez pequena burguesa, sua para a história antes é do gosto do Presidente Castelo Branco pelo bom teatro.*

Acervo pessoal de Etty Fraser

1964 - Andorra



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



**HENRIETTE MORINEAU**

Cavaleiro da Ordem do Cruzeiro do Sul — Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras (República Francesa) — Cidadão Carioca — Carioca Honorário — Medalha de Ouro como atriz SBAT, 1946 — Medalha de Ouro como diretora, SBAT, 1952 — Prêmio da Prefeitura do Rio como melhor atriz cômica em 1956 — Reside atualmente em Lisboa, onde dirige a mais importante companhia profissional de Portugal.




**CURSO DE INTERPRETAÇÃO**

O OFICINA mantém um CURSO DE INTERPRETAÇÃO ministrado pelo ator e professor EUGENIO KUSNET, para principiantes (três turmas em funcionamento, atualmente) e para profissionais de teatro, cinema e televisão (uma turma, em horário especial).

Informações e inscrições na secretaria do teatro

---



**ITÁLICO**  
O calçado da atualidade  
Em Kangarú preto e Havana



Rua Barão de Irapetúnga, 14  
Avenida Rangel Posa, 1331

*Casas* **BRISTOL**

Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi

TEATRO OFICINA  
APRESENTA  
**A N D O R R A**  
DE MAX FRISCH

A Andorra desta peça nada tem que ver com o autêntico pequeno país do mesmo nome, nem se refere a nenhum outro pequeno estado real, Andorra é um símbolo» (Max Frisch)

|                          |                                        |
|--------------------------|----------------------------------------|
| BARBLIN .....            | MIRIAM MEHLER                          |
| SOLDADO .....            | OSWALDO DE ABREU                       |
| MARCENEIRO .....         | FUAD JORGE                             |
| ANDRI .....              | RENATO BORCHI                          |
| PADRE .....              | LINEU DIAS                             |
| ALGUÉM .....             | FERNANDO PEIXOTO                       |
| MESTRE ESCOLA .....      | FAUZI ARAP                             |
| HCSPEDEIRO .....         | ABRAHÃO FARC                           |
| IDIOTA .....             | FRANCISCO MARTINS                      |
| APRENDIZ .....           | CLAUDIO MARZO                          |
| MEDICO .....             | EUGENIO KUSNET                         |
| MAE .....                | CÉLIA HELENA                           |
| HIDALGA (señora) .....   | HENRIETTE MORINEAU                     |
| INSPETOR DE JUDEUS ..... | WOLFRAM A. GUENTHER                    |
| CORONHA .....            | BEN HUR ALEXANDRE                      |
| SOLDADOS .....           | OLIANI — BERILO FACCIO — MARCO ANTONIO |

DIREÇÃO DE JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA

|                             |                      |
|-----------------------------|----------------------|
| CENARIOS E FIGURINOS .....  | FLAVIO IMPERIO       |
| MUSICAS E SONORIZAÇÃO ..... | CLAUDIO PETRAGLIA    |
| ASSISTENTE DE DIREÇÃO ..... | FERNANDO PEIXOTO     |
| ILUMINAÇÃO .....            | DOMINGOS FIORINI     |
| SONOPLASTIA .....           | JERONIMO CRUZ        |
| CONTRA REGRA .....          | GILBERTO P. DA SILVA |
| EXECUÇÃO DO CENARIO .....   | ARQUIMEDES RIBEIRO   |
| EXECUÇÃO DE FIGURINOS ..... | D. ELINA             |
| ALFAIATE .....              | ABRAHÃO SESSIN       |
| PRODUÇÃO .....              | ETTY FRASER          |

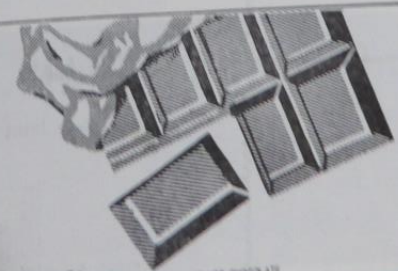
JUDEU — QUALQUER BODE EXPIATÓRIO

— Peça em 2 atos e 12 quadros —

**75**

**Sönksen**

Há 75 anos, o sinónimo de máxima qualidade em chocolates finos, bombons de alta classe, baies e pás de mel.



**Sönksen** SEMPRE O MELHOR CHOCOLATE





Acervo pessoal de Renato Borghi

O GLOBO • 23-9-66 • Página 9

# Matam 28 Pessoas

O PROTESTO QUE VOCÊ ESPERAVA!

direção: José Celso M. Corrêa — cenários e figurinas: Flávia Império  
 tradução: Mário da Silva — diretor assistente: Fernando Peixoto  
 música: Cláudio Petraglia — produção: Ery Fraser  
 elenco: Célia Helena - Miriam Mehler - Alvaro Fanc - Cláudia Moraes -  
 Eugénia Kusnet - Fernando Peixoto - Francisco Martins - Hella Eckbauer  
 - João José Pompão - Lúcio Dias - Mauro Mendonça - Renato Borghi -  
 Renato Dabal e Ivan de Albuquerque.

participação especial: HENRIETTE MORINEAU

OFICINA  
 VOLTA AO RIO  
 SOMENTE 4 SEMANAS!

DEPOIS DE PEQUENOS BURGUESES

## ANDORRA

MAX FRISCH

1.º PRÊMIO: FESTIVAL LATINO AMERICANO DE TEATRO (Uruguai 1964)-MELHOR ESPETÁCULO DE 1964 EM SÃO PAULO (CETI)-MELHOR CENÁRIO E FIGURINOS: Flávia Império (prêmio APCT, Governador de Estado, SACL)-MELHOR COADJUVANTE: Lúcio Dias (SÃO PAULO-1964)-1.ª MENÇÃO HONRÍFICA MELHOR ATOR NO FESTIVAL LATINO AMERICANO: Renato Borghi (URUGUAI-1964)

TEATRO  
**MAISON DE FRANCE**  
 TEL. 52-3456

RECOMENDADO PELO DINERS  
 DESCONTO DE 50% - EXCLUSIVAMENTE  
 PARA SÓCIOS DO DINERS

ESTREIA AMANHÃ, ÀS 19h 45m e 22h 30m-INGRESSOS À VENDA

Acervo pessoal de Renato Borghi

O PROTESTO QUE VOCÊ ESPERAVA!

direção: José Celso M. Corrêa - cenários e figurinas: Flávia Império  
 tradução: Mário da Silva - diretor assistente: Fernando Peixoto  
 música: Cláudio Petraglia - produção: Ery Fraser  
 elenco: Célia Helena - Miriam Mehler - Alvaro Fanc - Cláudia Moraes -  
 Eugénia Kusnet - Fernando Peixoto - Francisco Martins - Hella Eckbauer  
 - João José Pompão - Lúcio Dias - Mauro Mendonça - Renato Borghi  
 - Roberto Dabal e Ivan de Albuquerque

participação especial: HENRIETTE MORINEAU

OFICINA  
 VOLTA AO RIO  
 SOMENTE 4 SEMANAS!

DEPOIS DE PEQUENOS BURGUESES

## ANDORRA

MAX FRISCH

1.º PRÊMIO: FESTIVAL LATINO AMERICANO DE TEATRO (Uruguai 1964)-MELHOR ESPETÁCULO DE 1964 EM SÃO PAULO (CETI)-MELHOR CENÁRIO E FIGURINOS: Flávia Império (prêmio APCT, Governador de Estado, SACL)-MELHOR COADJUVANTE: Lúcio Dias (SÃO PAULO-1964)-1.ª MENÇÃO HONRÍFICA MELHOR ATOR NO FESTIVAL LATINO AMERICANO: Renato Borghi (URUGUAI-1964)

TEATRO  
**MAISON DE FRANCE**  
 TEL. 52-3456

Recomendado pelo DINERS  
 Desconto de 50% exclusivamente para  
 os sócios do DINERS

ESTREIA HOJE ÀS 19h 45m e 22h 30m INGRESSOS À VENDA

Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi

# ANDORRA



Miriam

Mehler

e

Renato

Borghi

em

uma

cena

de

Andorra

O Teatro Oficina está levando presentemente em São Paulo, e pretende futuramente encená-la também no Rio de Janeiro, a peça de Max Frish, Andorra — tendo a Wizo de São Paulo realizado a avant-première. De uma intensidade dramática enorme, Andorra trata do problema do preconceito, preconceito que poderia ser tanto contra o negro, contra o russo, contra o amarelo, mas que no caso é contra o judeu. — Sejam mais explícitos.

O mestre escola de Andorra teve em seus tempos de juventude uma ligação amorosa com uma mulher de um país vizinho, sempre considerado grande inimigo. Desta ligação nasceu uma criança.

Esta foi entregue ao pai, pois a mulher «a senora», por receio dos parentes e dos compatriotas, não quis ficar com ela.

Também o mestre escola teve medo da opinião, do que esta diria dêle ter tido uma ligação com «uma do lado de lá» — Diz êle na peça «Não ficaria bem ter uma amizade com uma senora» — e, voltando para casa com esta criança, afirmou que era uma criança judia que êle havia salvo de perseguição. E aí, com a mentira forjada, forma-se o preconceito. Porque Andorra, naquela época, não tinha um preconceito formado contra o judeu, mas, pouco a pouco, êle foi se formando. Reconhecem em Andri, a criança já «dulta, todos os defeitos normalmente atribuídos

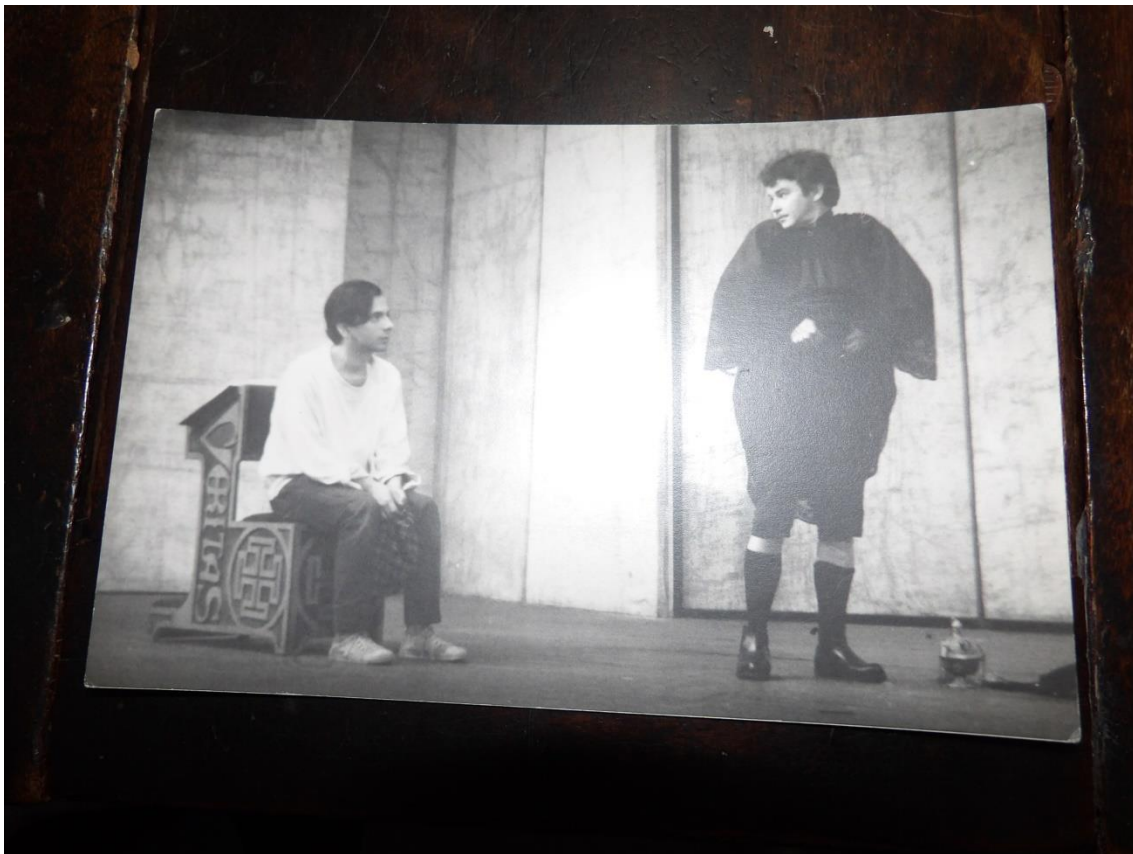




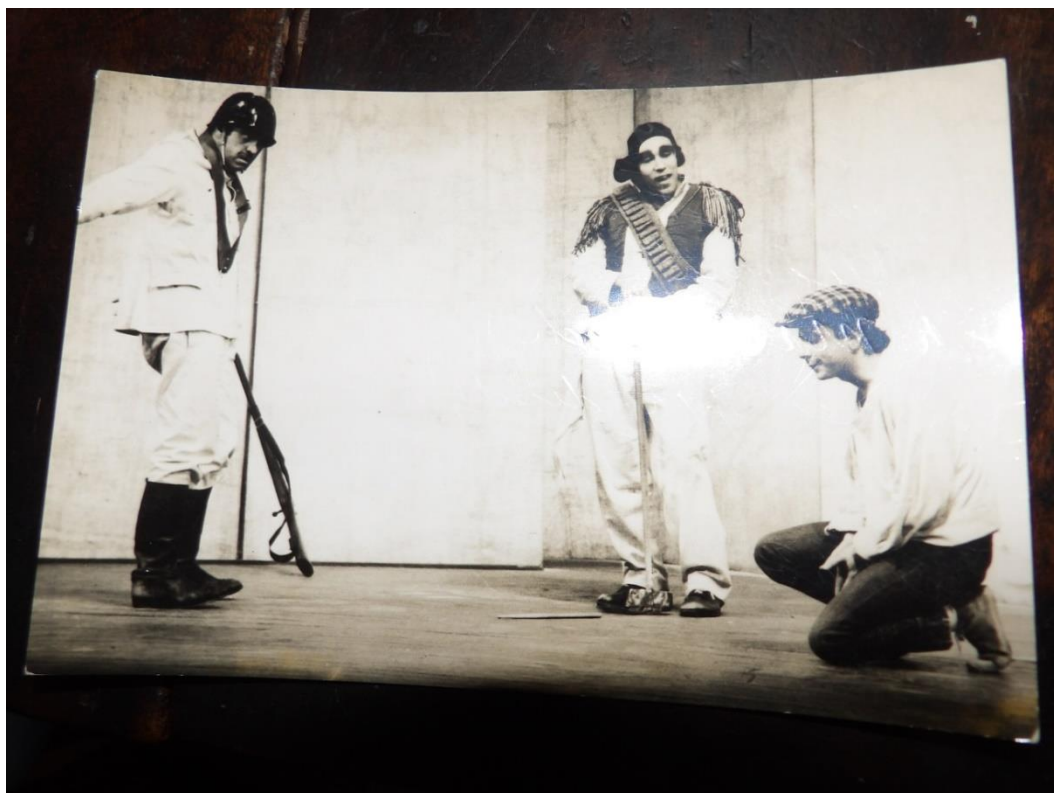
Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal



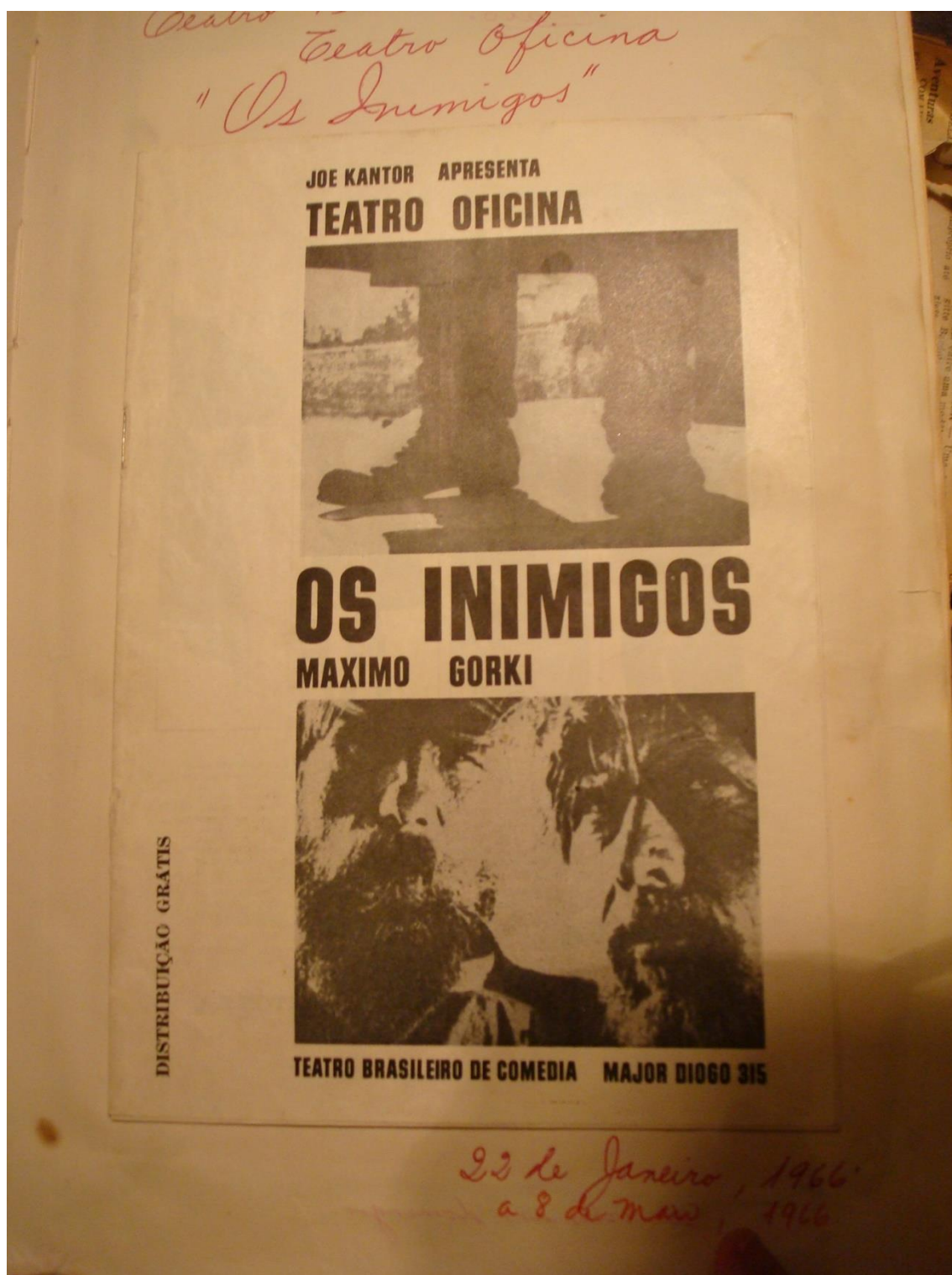
Acervo pessoal de Renato Dobal



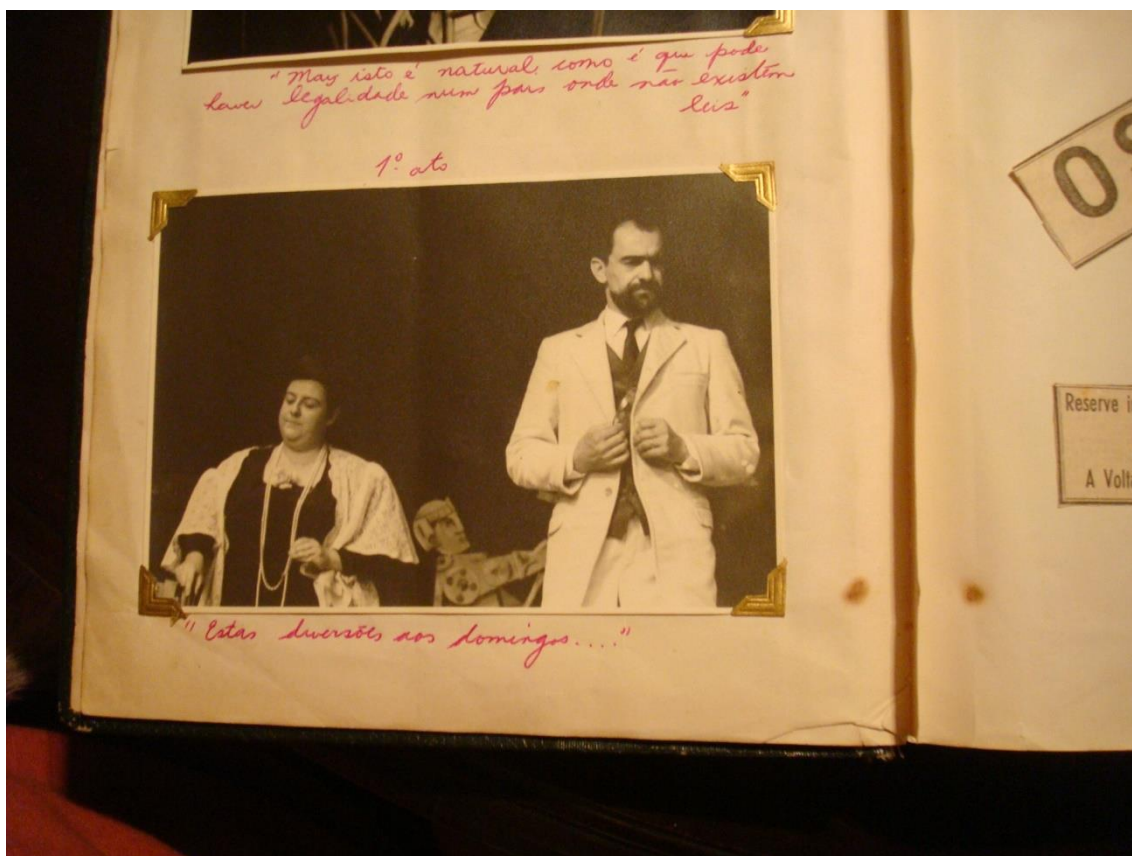


Acervo pessoal de Renato Dobal

1965 – Os Inimigos



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser

## 1966/7 – Incêndio e Retrospectiva



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser

"Teatro Cailda Becker"  
1. A Vida Impressa em  
2. Pequenos Burgueses 24/6/66



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



## A festa da gente nova



Renato Borghi, o "rei do tropicalismo"

Não poderia ter sido maior o sucesso do coquetel de lançamento da Editora Expressão e Cultura, a tal do livro *Gente Nova, Nova Gente*. O local foi o Drugstore da Lagoa, mas redecorado por Moriconi na base de bananeiras, despachos de macumba, cartazes e muitos cachos de bananas.

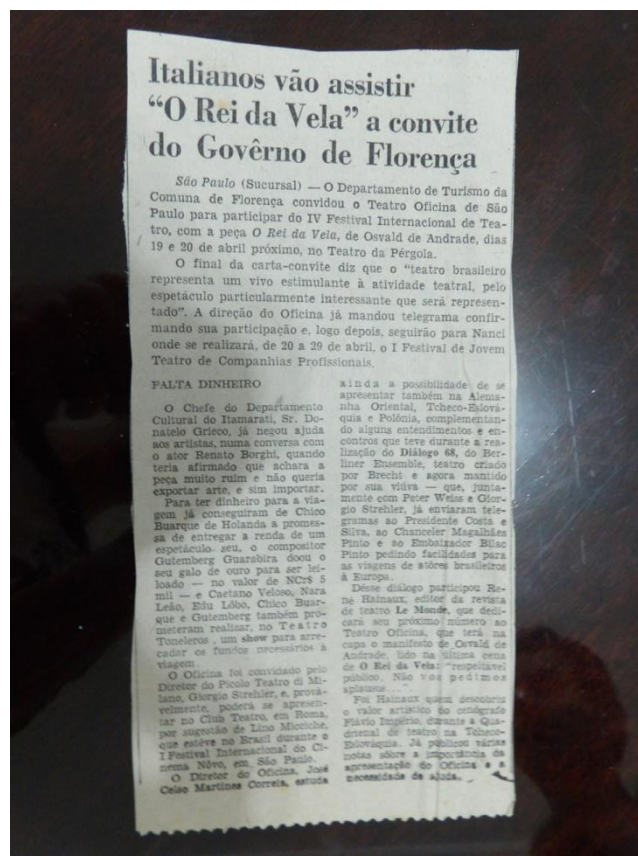
Gente jovem de teatro, cinema, artes plásticas e música estava lá, integrando-se no clima tropicalista. Capinam, Wilson Cunha, Neville Almeida, Luís Carlos Pires, Vergara, Gerchman, Alex Vianny foram alguns que apareceram.

O negócio começou a esquentar com a chegada do pintor Hélio Oiticica — um dos bandeirantes do tropicalismo — e seus já famosos "parangolés". Quatro ritmistas de Mangueira, levados especialmente por Hélio, ajudaram na exibição

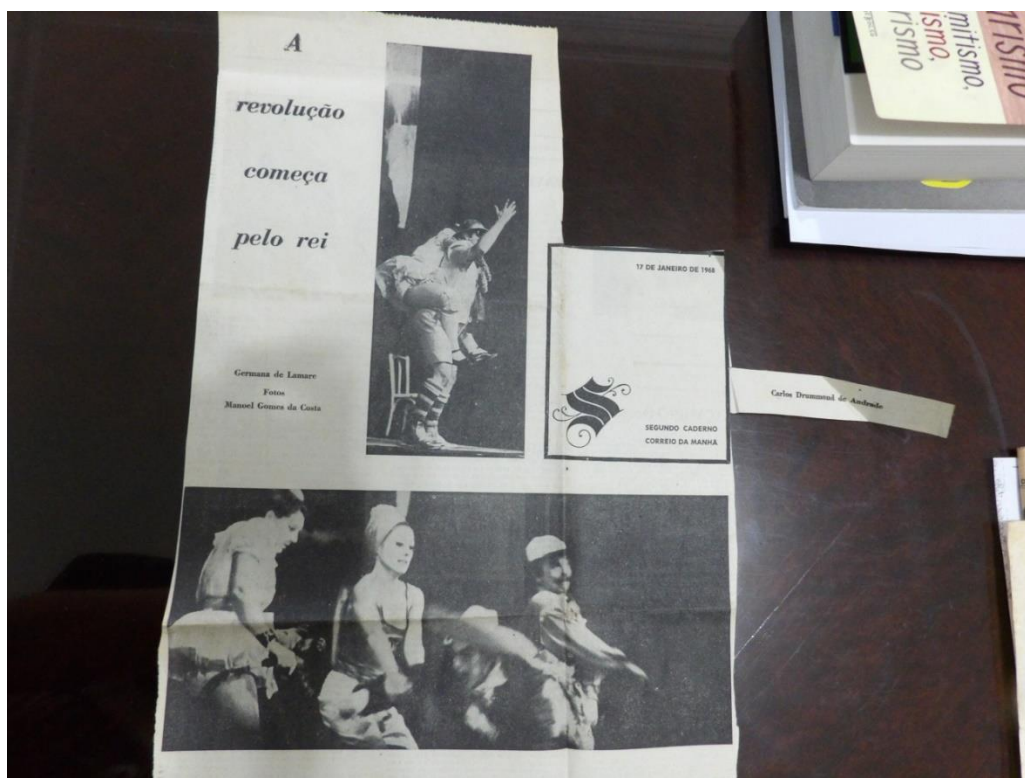
dos "parangolés", sob os aplausos de todos. Na frente dos ritmistas vinha uma sirena urrando e uma agitação louca.

Depois foi a chegada de Renato Borghi, glorioso em seu terno de brim branco, sapato marrom e branco, uma incrível gravata e chapéu chile. Nos dedos, o indispensável charuto. A festa parou para ver Renato Borghi, o "Rei da Vela", que acabou se transformando na grande vedeta da noite. Caetano Veloso, embora estivesse com sua roupa pronta, não pôde comparecer, preso por compromissos com a TV-Record.

A festa foi interrompida a certo momento para que um grupo de atores presentes falasse sobre a greve contra a censura e pedisse o apoio de todos. O manifesto foi lido por Isabel Ribeiro.

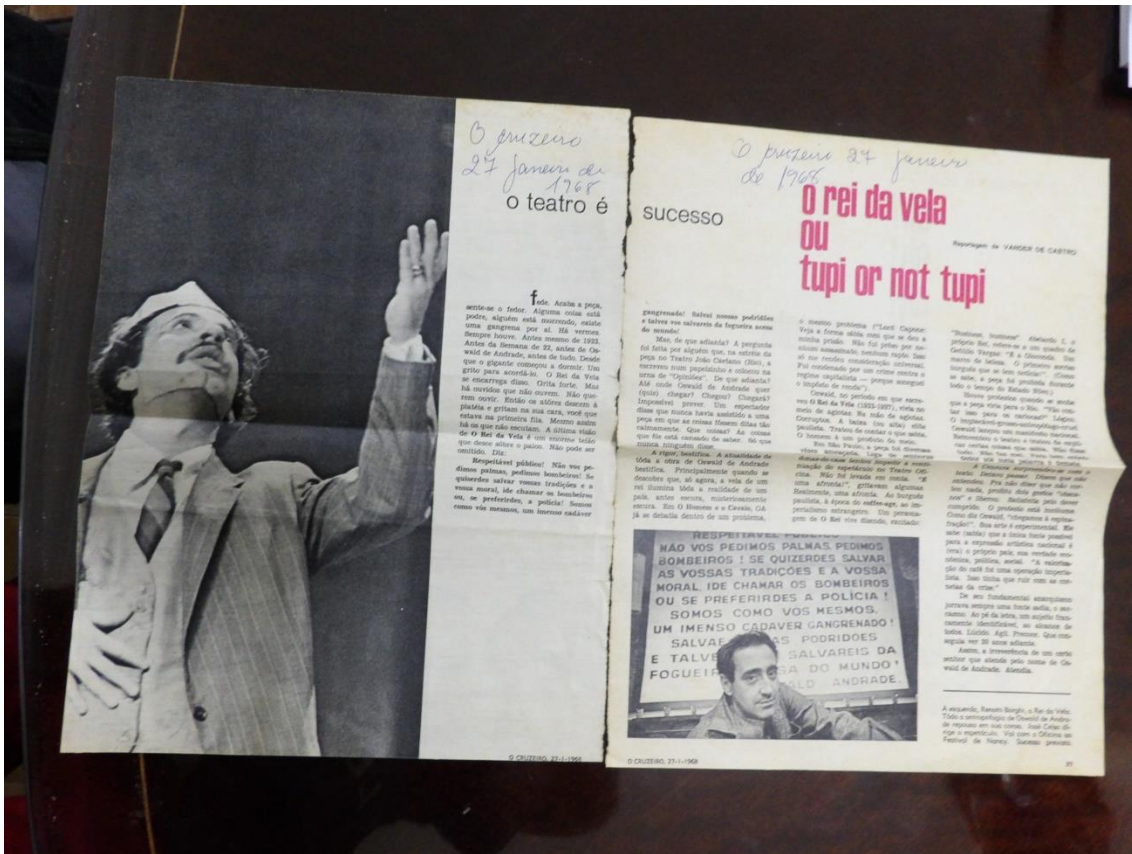


Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



TEATRO OFICINA

apresenta

# O Rei da Vela

de

Oswald de Andrade

elenco

Abelardo I Renato Borghi  
Abelardo II Fernando Peixoto  
O cliente Francisco Martins  
A secretária Liana Duval  
Heloisa de Lesbos Itala Nandi  
O intelectual pinote Edgard Gurgel Aranha  
Dona Cesarina Etty Fraser  
Totó Fruta do Conde Edgard Gurgel Aranha  
Dona Poloca Dirce Migliaccio  
Joana (João dos Divans) Liana Duval  
Coronel Belarmino Francisco Martins  
O americano Abrahão Farc  
Perdigoto Otávio Augusto  
O índio Renato Dobal  
A baiana Etty Fraser  
O ponto Adolfo Santanna  
O apresentador Otávio Augusto

★

Direção José Celso Martinez Corrêa

★

Cenário e figurinos Hélio Eichbauer  
Música Damiano Cozzela  
Rogério Duprat  
Assistente de direção Carlos Alberto Christo  
Produção Renato Dobal  
Equipe Técnica Gilberto P. da Silva  
Domingos Fiorini  
Adolfo Santanna  
Coreografia Maria Esther Stockler

*Peca escrita na ilha de Paquetá, no Rio, em 1933 (Ano 379 da Deglutinação do Bispo Sardinha); editada pela primeira vez pela José Olympio Editora em 1937 (Ano 383 da Deglutinação do Bispo Sardinha); encenada pela primeira vez pelo Teatro Oficina de São Paulo em setembro de 1967 (Ano 413 da Deglutinação do Bispo Sardinha).*



Acervo pessoal de Etty Fraser





Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser



Acervo pessoal de Etty Fraser

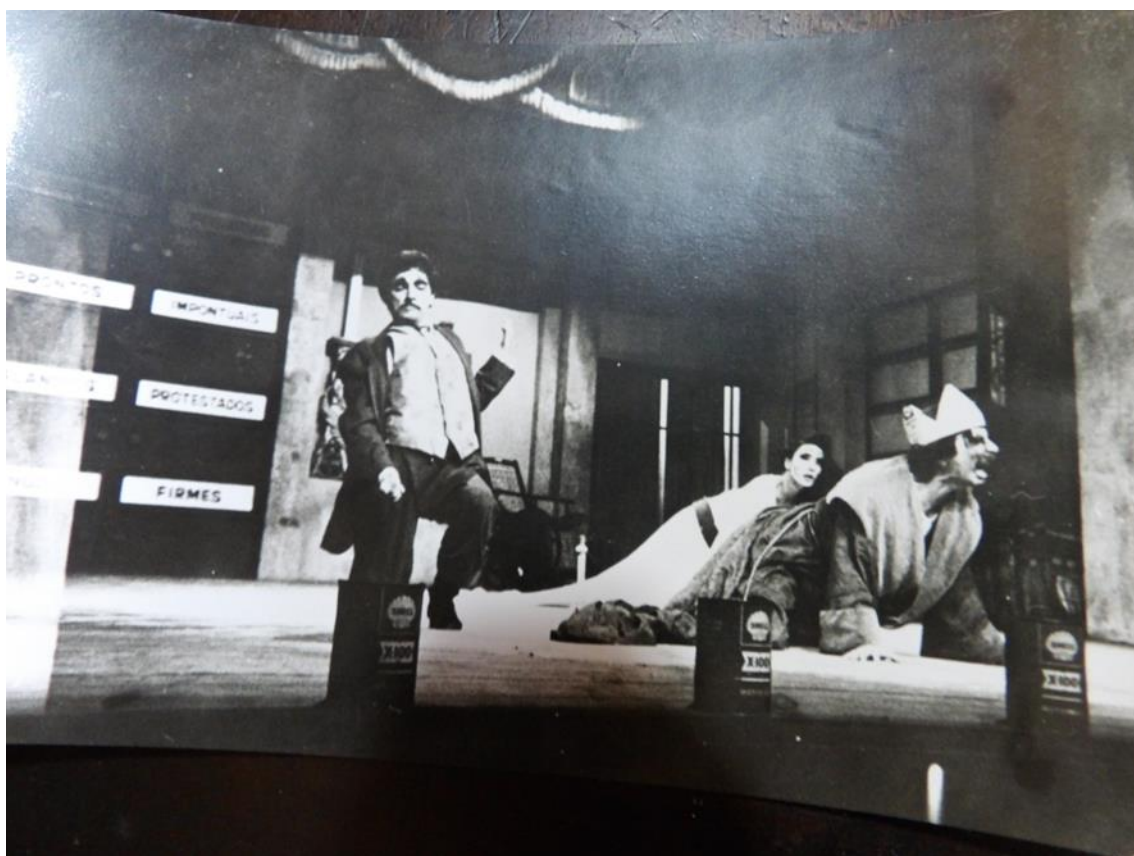




Acervo pessoal de Renato Dobal

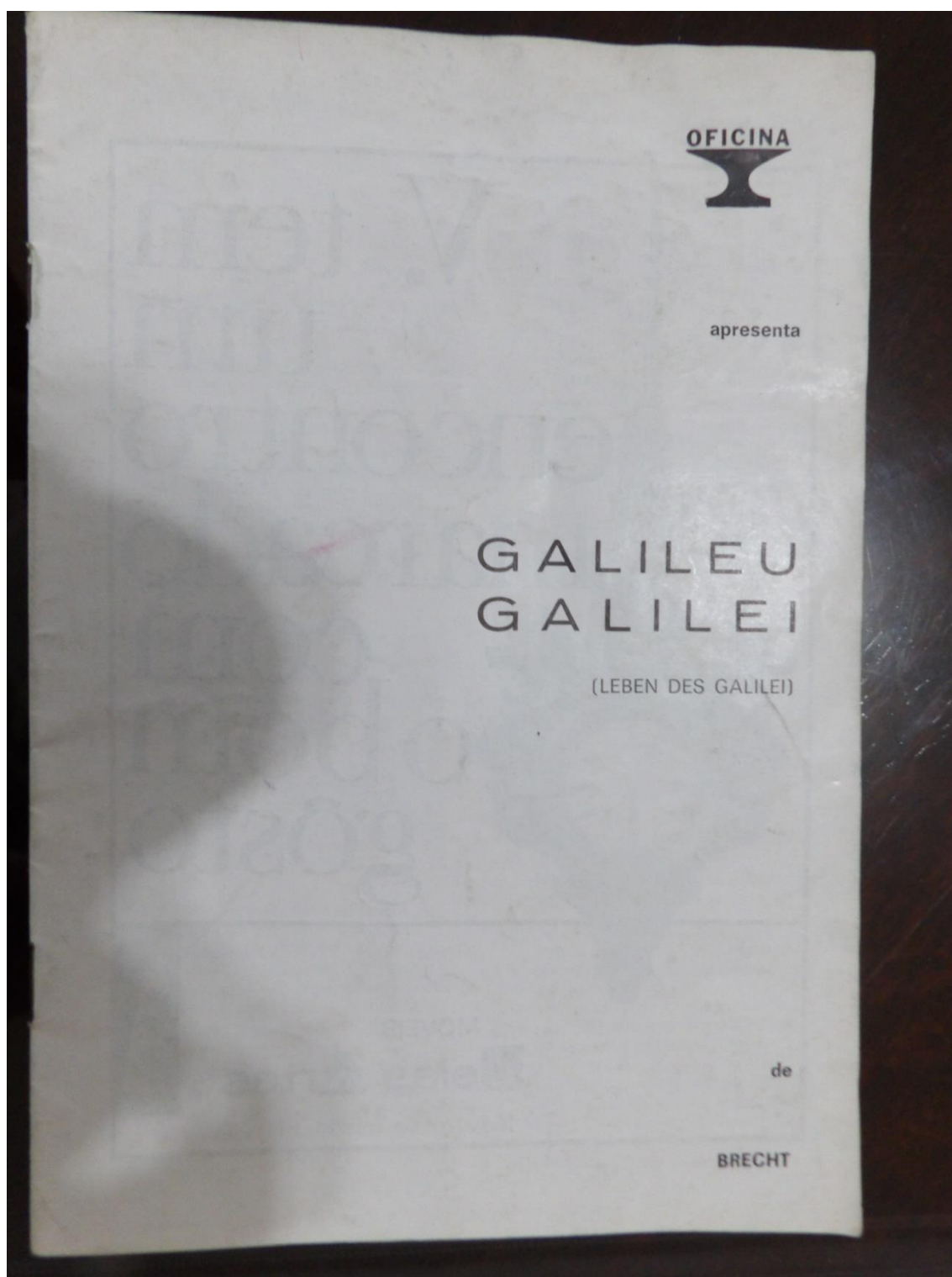


Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal

1968 – Galileu Galilei



Acervo pessoal de Renato Borghi



## A VIDA DE GALILEU

### O MOVIMENTO DE UMA LÂMPADA

Galileu nasce em Pisa em 15 de fevereiro de 1564. Começa os estudos de Medicina, mas não conclui o curso, atraído pelo estudo da matemática e pelo interesse nas pesquisas naturais. Conta Vincenzo Viviani que nos anos universitários com a sagacidade de sua genialidade, inventou aquela simplíssima e regulada medida de tempo, por meio do pêndulo, observando ocasionalmente a regularidade dos movimentos de uma lâmpada do Duomo de Pisa. Utilizou-o, adaptando-o para medida de frequência do pulso, surpreendendo os médicos daquele tempo.

### A BALANÇA HIDROSTÁTICA

Atraído pelos grandes matemáticos da antiguidade, estuda Euclides, Apolonio, Ptolomeu e sobre tudo Arquimedes. Em 1586 inventa a balança hidrostática para a determinação do peso específico dos corpos, reconstruindo com precisão o método já seguido por Arquimedes.

### NOVA CORRENTE DE PESQUISAS

No fim dos primeiros estudos, revela independência diante da doutrina aristotélica. Impelido pelas exigências da sociedade senhorial, procurava, através do conhecimento da natureza, chegar a resultados práticos e conquistas técnicas. Em 1592 é chamado à Universidade de Pádua, no território da República de Veneza.

### ESTUDO SOBRE TÉCNICA MILITAR

Em Pádua, abandona qualquer forma de sujeição à tradição filosófica. Demonstra a esterilidade da física aristotélica, não só frente aos novos problemas, que nascem da observação dos navegadores e das experiências dos mercadores e dos mecânicos, mas também no campo da pesquisa teórica. Impulsionado por novos e múltiplos problemas concretos, completa interessantes estudos sobre técnica militar, às exigências de defesa e ataque, funções de artilharia e critérios de fortificação.

### COMPASSO GEOMÉTRICO MILITAR

Em 1597 constrói o compasso geométrico-militar com ajuda do qual em pouquíssimos dias se ensina tudo aquilo da geometria e da aritmética, que tanto, para uso militar como civil, não se recebia pelas vias ordinárias, senão com grandes estudos.

### CIÊNCIA LIBERTADA DA FILOSOFIA

Coexistindo na obra de Galileu, a ciência e a técnica recebem vigor teórico e prático: a pesquisa científica não é mais conhecimento de conceitos universais mas conquista autônoma de métodos e de princípios, libertada da dependência da filosofia. A técnica não é mais constituída de experiência desconexas, e se resgata do mundo da magia, adquirindo dignidade e seriedade científica. Nasce com ele a ciência moderna.

### O CONCEITO DE PÊSO

No tratado "As Mecânicas", de 1593, a definição da gravidade dos corpos, do "momento" e do centro da gravidade conduzem à determinação do conceito científico de peso.

### ARISTÓTELES ESTAVA ERRADO

Através dessas definições e das sucessivas aplicações, Galileu demonstra a ausência de fundamento científico da teoria aristotélica sobre as causas dos movimentos naturais dos corpos.



## A VIDA DE BRECHT



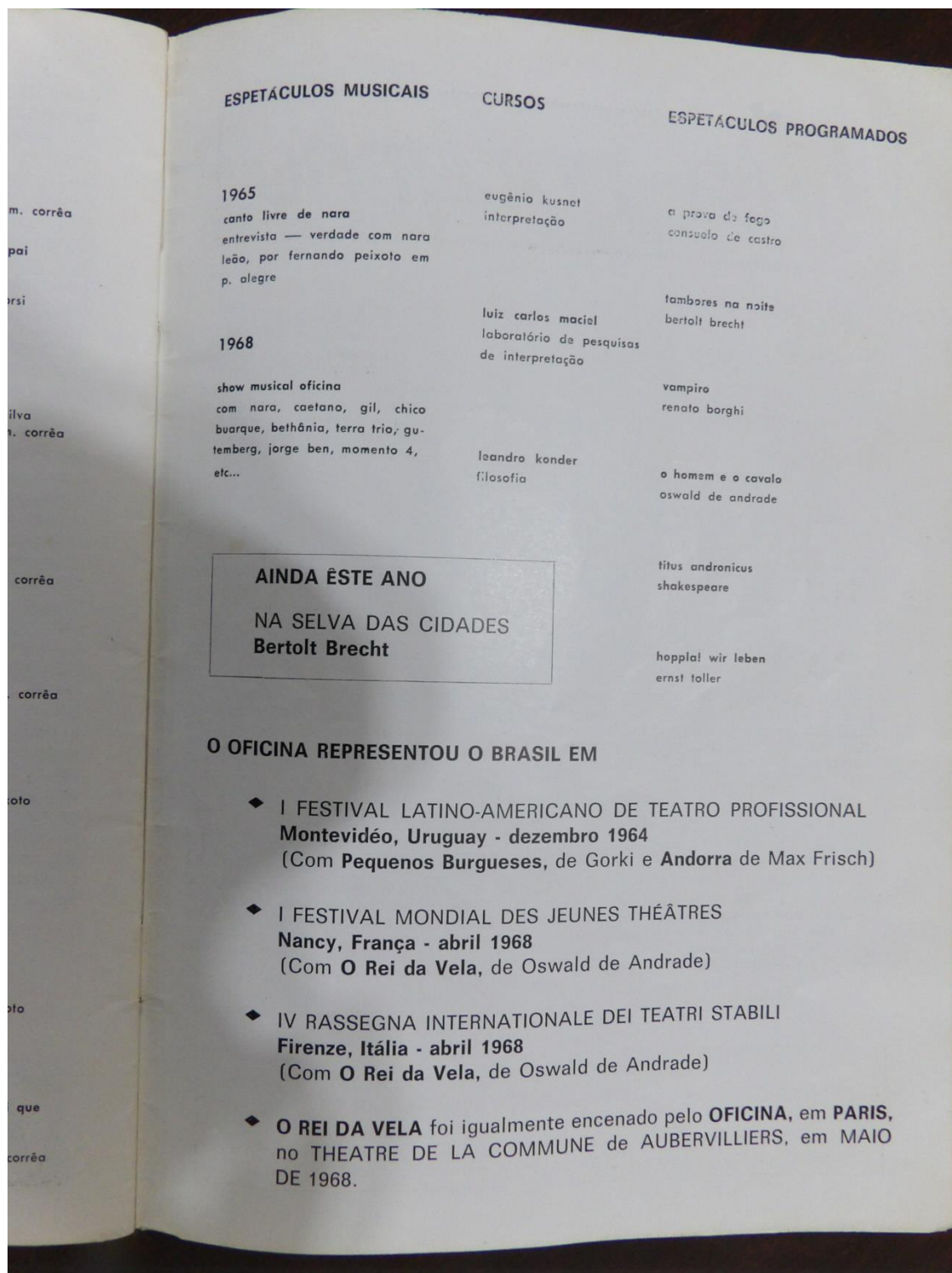
Bertolt Brecht (1898-1956).

- 1898 10 de fevereiro: nascimento de Bertolt Brecht em Augsburg, Alemanha.
- 1914 Publica seus primeiros poemas e contos.
- 1917 Estuda medicina, depois ciências naturais, em Munich.
- 1918 É mobilizado como enfermeiro para o hospital de Augsburg. Escreve **Baal**. Trabalha em um **Spartakus**.
- 1919 Brecht volta a Munich. Participa nos movimentos espartaquistas da Baviera, faz parte dos Conselhos dos Trabalhadores e de Soldados de Augsburg. Escreve a coluna de teatro de um jornal socialista, depois comunista, o **Volkswille**. Escreve **Tambores da Noite** (terminada em 1920).
- 1921 Brecht viaja a Berlim. Redige contos para jornais de Munich. Escreve **Na Selva das Cidades** (terminada em 1922) e quatro peças em um ato: **O Mendigo**, **A Expulsão do Diabo**, **Lux in Tenebris** e **O Casamento**.
- 1922 Segunda viagem a Berlim. Estréia **Tambores da Noite** — Munich. Recebe o prêmio Kleist. Novembro: casa com Marianne Josephine Zoff. Brecht trabalha em um **Hannibal**.
- 1923 Brecht trabalha na encenação de **Macbeth**. Fracassa o golpe de Hitler e Ludendorff, em novembro, em Munich; Brecht figura na lista de pessoas a serem detidas em caso de êxito. Adaptação, em colaboração com Feuchtwanger, do **Eduardo II** de Marlowe, encenado com direção do próprio Brecht em Munich. Instala-se em Berlim, onde se torna "dramaturgo" no Deutsches Theater de Max Reinhardt. Encontra Helene Weigel.
- Escreve **Homem por Homem** (terminada em 1925).
- 1926 Encenação de **Baal** em Berlim, com direção de Brecht. Estréia **Homem por Homem**. Publicação de **Sermões Domésticos**, coletânea de poemas.
- 1927 Retransmissão radiofônica de **Homem por Homem** pela rádio de Berlim. Brecht trabalha com Piscator, principalmente na adaptação e encenação do romance de J. Hasek, **Schweik**. Primeira colaboração com Kurt Weill: **O Pequeno Mahagonny**, no Festival de Música Contemporânea, em Baden-Baden. Brecht divorcia-se de Marianne Zoff.
- 1928 31 de agosto: estréia da **Ópera de Três Vinténs** em Berlim. Casamento com Helene Weigel. Escreve: **Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny** (terminada em 1929) e o **Vôo dos Lindberghs**.
- 1929 Agosto: apresentação de **Happy End** (de Dorothy Lane, adaptado por Elizabeth Hauptmann, com poemas de Brecht). Trabalha em diversas peças não terminadas.

## PERSONAGENS E INTÉRPRETES

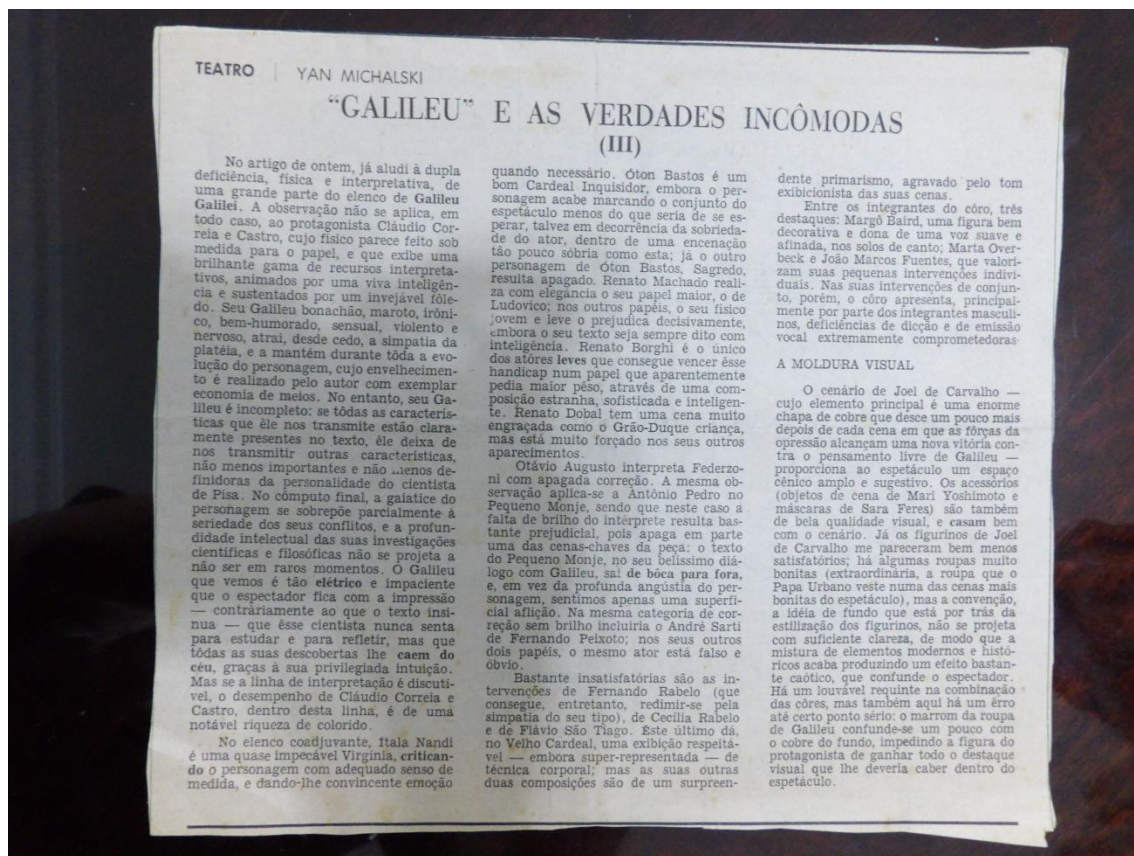
|                                                |                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Galileu                                        | Claudio Corrêa e Castro                                                                                                                                                  |
| Andrea Sarti (menino)                          | Fernando Rabello                                                                                                                                                         |
| Dona Sarti                                     | Cecília Rabello                                                                                                                                                          |
| Ludovico                                       | Renato Machado                                                                                                                                                           |
| Procurador Priuli                              | Flávio São Tiago                                                                                                                                                         |
| Sagredo                                        | Othon Bastos                                                                                                                                                             |
| Virginia                                       | Itala Nandi                                                                                                                                                              |
| Comendador Vanni                               | João Marcos Fuentes                                                                                                                                                      |
| Senhora Vanni                                  | Martha Overbeck                                                                                                                                                          |
| Federzoni                                      | Otávio Augusto                                                                                                                                                           |
| Dois burgueses                                 | Antonio Pedro, Fernando Peixoto                                                                                                                                          |
| Um padre                                       | André Valle                                                                                                                                                              |
| Doge de Veneza                                 | Pedro Paulo Rangel                                                                                                                                                       |
| Um filósofo                                    | Renato Machado                                                                                                                                                           |
| Um matemático                                  | Fernando Peixoto                                                                                                                                                         |
| Um mordomo                                     | André Valle                                                                                                                                                              |
| Damas da Corte                                 | Margot Baird                                                                                                                                                             |
|                                                | Valquiria Mamberti                                                                                                                                                       |
| Grão Duque de Florença                         | Renato Dobal                                                                                                                                                             |
| Padres do Collegium Romanum                    | Otávio Augusto, João Marcos Fuentes,<br>Pedro Paulo Rangel, Johnny Howard                                                                                                |
| Uma monja                                      | Martha Overbeck                                                                                                                                                          |
| Velhor Cardeal                                 | Flávio São Tiago                                                                                                                                                         |
| Acompanhante do Cardeal                        | Renato Dobal                                                                                                                                                             |
| Cristóvão Clavio                               | Renato Machado                                                                                                                                                           |
| O Pequeno Monje                                | Antonio Pedro                                                                                                                                                            |
| Porteiro                                       | Samuel Costa Junior                                                                                                                                                      |
| Cardeal Inquisidor                             | Othon Bastos                                                                                                                                                             |
| Mascaradas                                     | Margot Baird, Martha Overbeck,<br>Valquiria Mamberti                                                                                                                     |
| Dois secretários                               | João Marcos Fuentes, Samuel Costa<br>Junior                                                                                                                              |
| Cardeal Barberini (depois Papa<br>Urbano VIII) | Renato Borghi                                                                                                                                                            |
| Cardeal Belarmini                              | Fernando Peixoto                                                                                                                                                         |
| Andréa Sarti (moço)                            | Fernando Peixoto                                                                                                                                                         |
| Múcio                                          | André Valle                                                                                                                                                              |
| Reitor Gaffone                                 | Flávio São Tiago                                                                                                                                                         |
| Um espião                                      | Otávio Augusto                                                                                                                                                           |
| Porteiro do Palácio                            | Antonio Pedro                                                                                                                                                            |
| Alto Funcionário                               | Renato Machado                                                                                                                                                           |
| Camareiros do Papa                             | Otávio Augusto, Antônio Pedro, Flávio<br>São Tiago, Renato Machado, Itala<br>Nandi, Fernando Peixoto                                                                     |
| Côro                                           | André Valle, João Marcos Fuentes,<br>Johnny Howard, Margot Baird, Martha<br>Overbeck, Pedro Paulo Rangel, Samuel<br>Costa Junior, Valquiria Mamberti,<br>Cecília Rabello |

Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal



## 1969 – Na selva das cidades



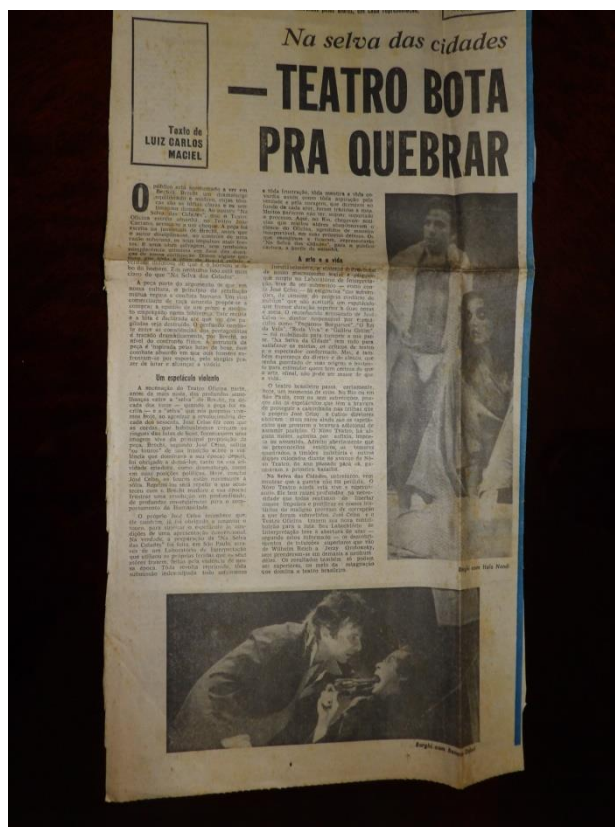
Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi





Acervo pessoal de Renato Borghi

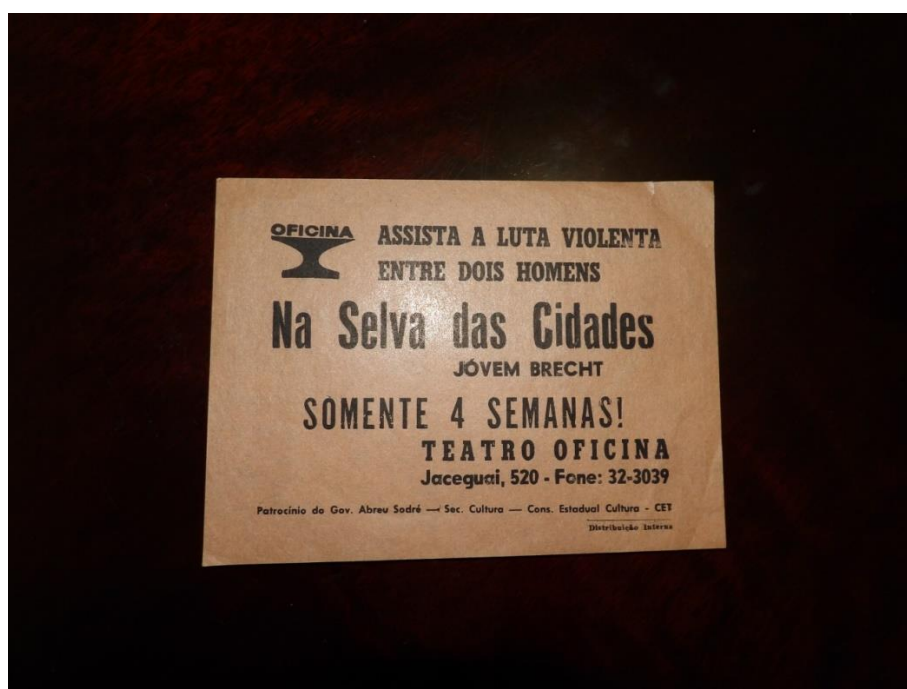


Acervo pessoal de Renato Borghi

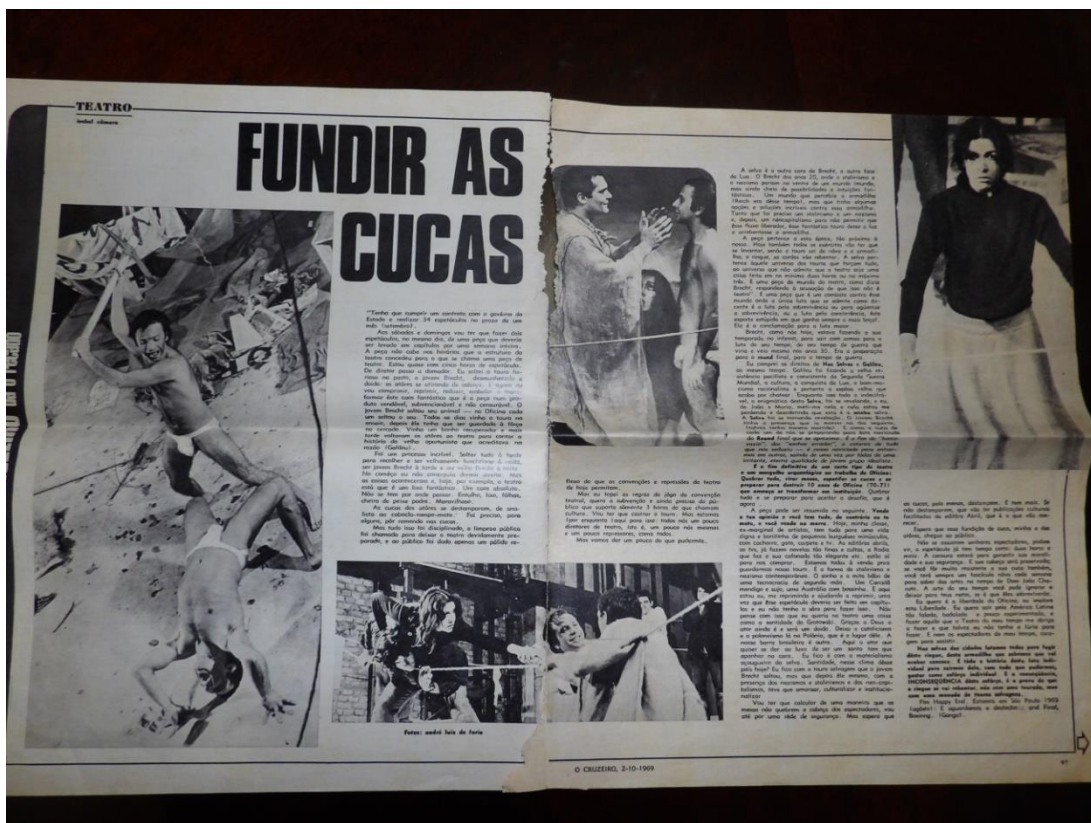
|                         | Monteiro<br>Oscar | Júlia<br>Niskier | Maria Inês<br>de Almeida | Robem R. cha<br>Filho | Wilson<br>Cunha | Yan<br>Michalski | MEDIA |
|-------------------------|-------------------|------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------|------------------|-------|
| NA SELVA DAS CIDADES    | ★★★★              | ★★★★             | ★★★★                     | ★★★★★                 | ★★★★★           | ★★★★★            | 4,5   |
| GALILEU GALILEI         | ★★★★              | ★★★★★            | ★★★★                     | ★★★★                  |                 | ★★★★             | 4,2   |
| O EXERCICIO             | ★★★               |                  | ★★★★                     | ★★★                   | ★★★★            | ★★★              | 3,4   |
| O JOVEM HOMEM FEIO      | ★★★★              |                  |                          | ★★★★                  | ★★              | ★★★              | 3,2   |
| O ASSALTO               | ★★★★              | ★★               | ★★★★                     | ★★★★                  | ★               | ★★★★             | 3     |
| A CONSTRUÇÃO            | ★★★★              | ★★               | ★                        | ★★                    | ★★★★            | ★★★★             | 2,6   |
| COMO SE LIVRAR DA COISA | ★★                |                  | ★★★                      | ★★★                   | ★★★             | ★★               | 2,6   |
| OLHO N'AMELIA           | ★★★★              | ★★               | ★★                       | ★★★★                  | ★★              | ★★★★             | 2,5   |
| FRANK SINATRA 4815      | ★★★★              | ★★★★             | ★★                       |                       |                 | ★★               | 2,5   |
| MORTE E VIDA SEVERINA   | ★★                | ★★★★             | ★★                       | ★★★★                  |                 | ★★               | 2,4   |
| ABRE A JANELA           | ★★★★              | ★                |                          | ★★★★                  |                 | ★★               | 2,2   |
| ANTIGONA                | ★★                | ★                | ★★                       |                       | ★               | ★                | 1,4   |

NO TEATRO (COM BRECHT) O GRUPO OFICINA VOLTO  
YAN MICHALSKI

Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Borghi

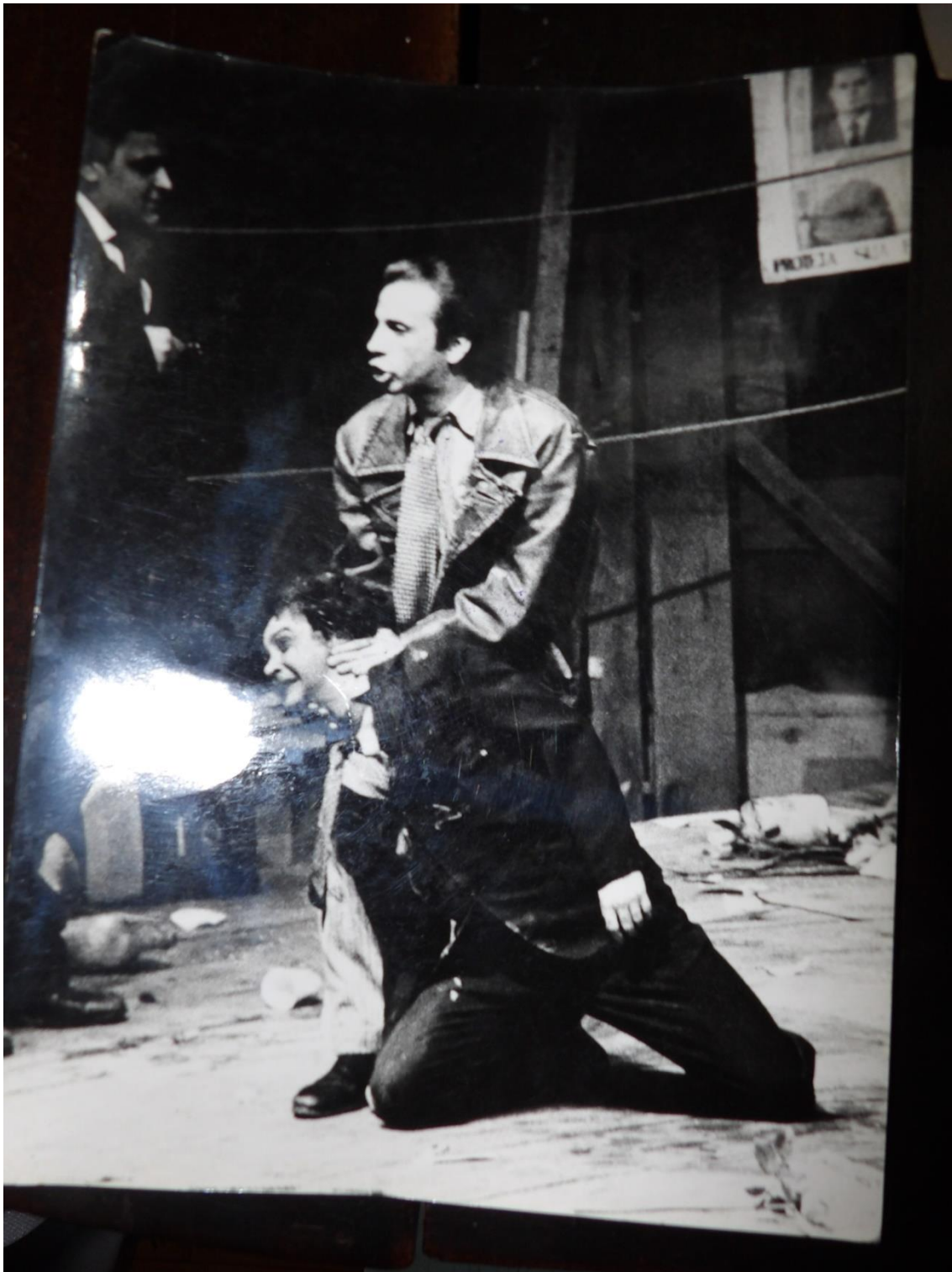


Acervo pessoal de Renato Borghi



Acervo pessoal de Renato Dobal





Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal



Acervo pessoal de Renato Dobal

1972 – Gracias señor



Acervo pessoal de Luiz Fernando Guimarães (Lefér)