

## PROIBIÇÃO E MEMÓRIA: AS PRESSÕES SOBRE O TEATRO OFICINA E AS TENSÕES INTERNAS

### PROHIBITION AND MEMORY: THE PRESSURES ON THE TEATRO OFICINA AND THE INTERNAL TENSIONS

Daniel Martins Valentini

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP

<http://lattes.cnpq.br/6473460273454766>

#### RESUMO

Apesar da grande produção de pesquisas sobre o Teatro Oficina, pouco foi 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. Durante o contato com a literatura crítica necessária para o entendimento da trajetória do Oficina, percebemos que possivelmente exista uma confusão entre memória de Zé Celso e memória do Teatro Oficina. Nosso primeiro objetivo é o de colaborar para que a história do Oficina consolide uma visão plural, buscando preservar as influências variadas existentes dentro de um grupo de artistas. Outro objetivo é o de verificar a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960 e início dos anos 1970.

**PALAVRAS-CHAVE** Teatro Oficina; Memória; Censura.

#### ABSTRACT

Despite the high production of research on the Teatro Oficina, little has been said about the censorship it faced at different times. Even before the military period, the group suffered complicated censorship processes, long and complex in many ways. Going through the necessary critical literature to understand the Oficina's trajectory, we realized that there may be a confusion between Zé Celso's memory and the Teatro Oficina's memory. Our first goal is to contribute to the history of the Oficina, to consolidate a diverse picture, seeking to preserve the variety of influences which exist within a group of artists. Another goal is to check the censorship suffered by Teatro Oficina in the 1960s and early 1970s.

**KEYWORDS** Teatro Oficina; Memory; Censorship.



#### O OFICINA DOS ANOS 60 E 70 E SUA CONTRIBUIÇÃO AO TEATRO BRASILEIRO

O Teatro Oficina é considerado por críticos e historiadores um dos mais importantes grupos da história do teatro brasileiro. Durante os anos de 1960, o grupo realizou importantes encenações, fundamentais para o desenvolvimento de uma linguagem cênica nacional.

Em 1961 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 Ety 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. Durante seus principais momentos soube posicionar-se e dialogar com os problemas nacionais, utilizando autores estrangeiros como Gorki, Thecov, Brecht e Tennessee Williams. Além destes, o Oficina surpreendeu crítica e público com o polêmico texto de Oswald de Andrade chamado *O rei da vela*. 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 uma das pastas do Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP) – 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” (GONÇALVES; HOLLANDA, 1982, p. 62).

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

---

<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 que ele possuía conhecimento suficiente para a direção. Zé afirmava no início que era somente dramaturgo, não tendo interesse em focar-se 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.

<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 espetáculo o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a quem o espetáculo foi dedicado. Para Fernando Peixoto a maior vitória da Ditadura foi isolar as diferentes artes, rompendo o elo que unia as discussões sobre as questões nacionais.

A encenação de *O rei* fez com que o Oficina aumentasse sua projeção nacional e internacionalmente, já que participara anteriormente de apresentações externas quando convidado a representar o Brasil.<sup>3</sup> Na ocasião, o grupo permanente já contava 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 ingressavam<sup>4</sup>, tendo Zé Celso como principal mentor do projeto adotado. A proposta 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, predominava a espontaneidade e a criação coletiva.

Este primeiro grande momento do Oficina encerrou-se no ano de 1974. No grupo somente Zé Celso estava há mais tempo. O último remanescente dos antigos a partir fora Renato Borghi, descrente quanto aos rumos do trabalho.<sup>5</sup> Desde tempos na mira da polícia, Zé foi preso e torturado. Quando solto, sem condições de trabalho, decidiu por se exilar em Portugal, reiniciando as atividades artísticas e mantendo a chama do Oficina acesa.

## A CENSURA AO OFICINA

As propostas inovadoras do grupo fizeram com que ele tivesse problemas diversos com a censura, antes mesmo da ditadura militar. Apesar das agressões desta instituição, que foi se

---

<sup>3</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 Ety Frazer, que na verdade o convite fora feito à apresentação de *Os Pequenos Burgueses*, cuja apresentação baseada no realismo ficou muito conhecida, mas esta proposta de teatro não mais servia ao Oficina.

<sup>4</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.

<sup>5</sup> Renato fazia o contraponto ao grupo, negando que as experiências sensoriais de *Gracias Señor* continuassem em prática na peça *As três irmãs*, de Tchekhov.

tornando cada vez mais intolerante durante os governos militares, o Oficina seguiu radicalizando suas propostas e diversificando seu caminho.

Nossa pesquisa está voltada para a censura ao Teatro Oficina, buscando entender as relações existentes entre as instituições censoras e o grupo, investigando a censura moral, ideológica e econômica que caiu sobre o Oficina, já que o peso da censura “não foi só da censura política, desde sempre muito forte, mas decorreu também da censura moral, de usos e costumes e de uma outra, mais forte ainda, posto que subliminar, imposta pelo curso da economia capitalista: a censura proveniente do mercado” (MARTINS, 2002, p. 156). Para tal, o período selecionado foi do ano de 1961 a 1970, para a avaliação de três momentos: o primeiro vai da profissionalização do Oficina (1961) até o Golpe Militar de 1964, pois neste momento observamos a censura ao Teatro Oficina no período democrático; o segundo se inicia com o Golpe e se estende até o AI-5, pois podemos avaliar o impacto do Golpe Militar e as transformações na censura; o terceiro momento se inicia com o AI-5 e finda-se no início dos anos 1970, quando ocorreu a centralização da Censura no regime autoritário e um maior cerceamento de pensamento e criação de intelectuais, culminando no desmonte de importantes projetos culturais, entre eles o Arena e o Oficina.

As fontes primárias são os processos de censura das peças do Teatro Oficina, formulados pela censura estadual e federal. Os processos estaduais foram conseguidos no Arquivo Miroel Silveira, pertencente à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA). Somente nesta última década os documentos da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP), Serviço de Teatro e Diversões em Geral – que, atualmente, se encontram no arquivo acima referido - estão sendo catalogados e investigados. São fontes ainda pouco exploradas, e sua utilização permite novas abordagens sobre a produção cultural do período selecionado e sua relação com a censura institucionalizada pelo Estado. Alguns processos federais de censura foram conseguidos no Arquivo Edgard Leuenroth (Unicamp). Uma comparação entre as censuras nos mostra que “a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira” (COSTA, 2006, p. 17), tendo o Oficina peças completamente proibidas pelos censores federais. Arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops) também são explorados para que a censura seja enquadrada num esquema maior de repressão.

Sabendo que a Censura é um meio de controle social e que “integrou o projeto político de diversos governos brasileiros, permitindo, inclusive, que se fale em uma tradição censória brasileira, iniciada no período monárquico e ampliada no republicano” (STEPHANOU, 2001, p.11), podemos analisar como a censura, elevada à condição fundamental de manutenção para o Regime Militar, interferiu e agrediu as obras do Oficina. Tal perspectiva nos leva também a refletir sobre o funcionamento de parte do aparato repressivo criado durante a primeira fase da Ditadura Militar Brasileira e aprofundado no ano de 1968.

Do período de profissionalização do grupo até 1967, as peças do Oficina foram censuradas pelo Divisão de Diversões Públicas (DDP), Serviço de Teatro e Diversões em Geral, órgão vinculado à Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, Setor de Órgãos Auxiliares Policiais. Neste período, portanto, a censura ainda era descentralizada, conduzida por cada um dos estados brasileiros. Estes processos estão hoje arquivados no arquivo Miroel Silveira. O arquivo guarda a constante interdição do estado brasileiro ao teatro, contendo peças que vão desde os anos 1930 até o ano de 1970. Com a censura transportada para Brasília, processo que se iniciou em 1965, ganhando força em 1968, as peças passaram a ser censuradas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, um departamento da Polícia Federal. Estes processos federais interditaram um número maior de peças.

Atualmente, cresce a reflexão acerca das censuras às artes no país, pois há pouco tempo, as pesquisas se concentravam na censura praticada contra a imprensa, em todos os regimes políticos adotados, e contra algumas práticas religiosas.

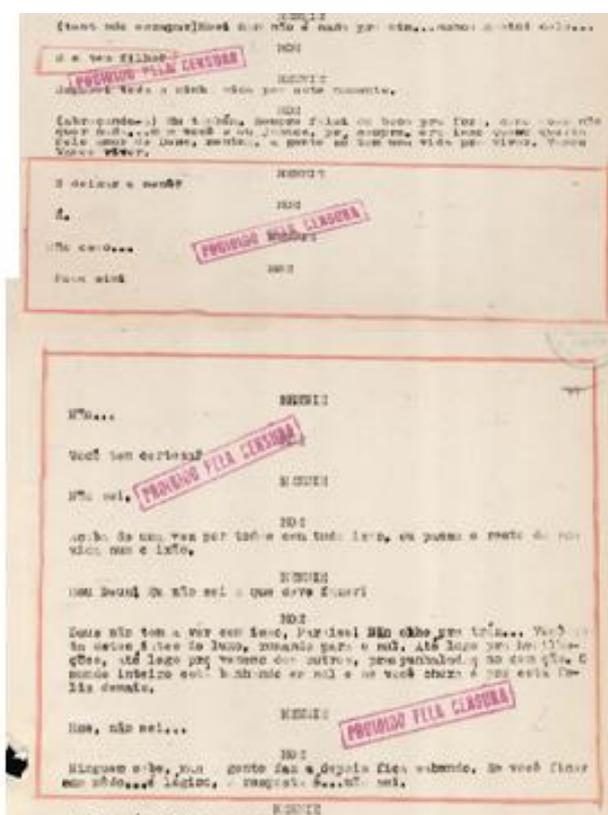
O panorama geral deste tema foi dado no Brasil por Alexandre Stephanou. Neste momento, é dada atenção aos casos particulares. Buscar entender como aconteceu a censura a grupos específicos é uma forma de trabalhar no sentido de complementar o que já foi exposto, desvendando particularidades que darão ou não legitimidade ao quadro geral antes proposto.

Os processos contêm solicitações de censura, de revisão, contatos entre o grupo e os censores, comunicação interna da censura, a decisão quanto a idade mínima para ingressar no espetáculo e, por fim, a peça com os cortes e rabiscos realizados pelos censores responsáveis. Nestas peças, os cortes seguem o mesmo padrão. Palavras ou frases circuladas com caneta vermelha, com o carimbo: “PROIBIDO PELA CENSURA”.

Dentre estes processos, o primeiro que se destacou foi o da peça *A Vida Impressa em Dólar*. Segundo o censor responsável, os cortes foram realizados por três principais motivos: foram censuradas frases consideradas politicamente indesejadas, ou que comentassem situações amorosas pouco inusitadas e uma série de frases ditas de baixo calão.

A censura já era perturbadora. O último corte do texto tem nada menos que 18 linhas. Foram 12 falas sequenciais proibidas. Estas impediram não só a definição dos dois personagens em questão, mas também dissolveram o final de exaltação do jovem Ralph, o rapaz idealista, disposto a lutar por uma sociedade diferente.

Fig. 1 - Corte permanente na peça *A Vida Impressa em Dólar*.



DDP 5063 - Arquivo Miroel Silveira

Este processo possui 26 cortes, entre os alterados e os permanentemente proibidos. Contando que temos 66 páginas de diálogos, verificamos um corte a cada duas páginas e meia, sem esquecer que estamos considerando um único corte de 18 linhas consecutivas. Do total de páginas, 21 delas contêm intervenções, o que significa praticamente 32% delas.

Os cortes morais somaram 16, sendo, portanto, maioria. Como a censura moral no Brasil foi sempre muito forte, essa censura policial não poderia deixar de se identificar como a

“salvaguarda dos princípios democráticos, sociais e morais que constituem a estrutura do regime vigente”, como afirmava o diretor substituto do DDP/SP, Aloysio de Oliveira Ribeiro.

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

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

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

Os cortes religiosos somaram dois, além de um corte social.

O título foi proibido pela primeira censura, por não ser uma tradução literal e por conter a palavra dólar. Segundo o censor, seria desrespeitoso e indesejado brincar com uma moeda estrangeira. Após um pedido de revisão uma comissão de censores foi montada e o título foi liberado. O Oficina aproveitou-se dessa batalha e desenvolveu uma propaganda bastante criativa e provocadora.

Fig. 2 - Filipeta de divulgação da peça *A Vida Impressa em Dólar*.



Acervo Pessoal de Etty Frazer

A conclusão a que chegamos com a análise desse processo é que as estruturas da censura usadas pela Ditadura Militar já estavam montadas. Os ideais moralizadores e a perseguição aos grupos esquerdistas são especialmente notáveis. Concordamos também que o Teatro Oficina, que já havia sido censurado na sua fase amadora, estava rotulado pela censura como um grupo perigoso, que exigia um alerta especial dos censores durante sua prática de vistoria do texto e da montagem.

O segundo destaque foi com a censura federal à peça *O Rei da Vela*, no momento em que Brasília passava a controlar esta área. A centralização teve resultados catastróficos. Com ela, tornaram-se censores esposas de militares, classificadores do departamento de agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol e apadrinhados (STEPHANOU, 2001). Além disso, os gastos das companhias eram muito maiores, já que todas as questões da censura seriam resolvidas somente na capital do país. A censura tornou-se ainda mais violenta e *O Rei da Vela* foi proibida de ser montada. Geralmente, isto acontecia quando a peça era retalhada. Ela foi liberada por um curto período, para ser novamente impedida. Mas a liberação (parcial) nos deixou um texto que contém 87 páginas, onde 40 sofreram intervenções. Os cortes somaram 52, significando pouco mais que um corte a cada página e meia.

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

Após o ano de 1968, com o estabelecimento do Ato Institucional Número 5, a censura trabalhou impedindo que os agentes sociais fizessem uma reflexão acerca da realidade nacional e das propostas diferentes de desenvolvimento. O Regime consolidava suas ideias e ações, principalmente através de ampla propaganda, não só contra o teatro, mas contra todos os que insistiam em não se curvar perante uma ditadura.

As intervenções do Estado no campo cultural foram destacadas por Maria Luiza Tucci Carneiro. Segundo ela, “os documentos de censura aos livros e aos intelectuais encontrados nos múltiplos acervos do Brasil comprovam-nos que o controle da cultura foi sempre uma questão de

Estado” (CARNEIRO, 2002, p. 20). Ana Luiza Martins afirma que devido a condição de colônia, o Brasil nasceu e viveu sob o signo da censura.

Para Alexandre Stephanou, “a necessidade de controle censório supõe que a livre expressão pública de ideias pode abalar a estabilidade do governo, a harmonia social e o caráter moral dos indivíduos” (STEPHANOU, 2001, p. 12).

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

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constitui-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo (MICHALSKI, 1985, p. 7).

Em outro texto, Michalski também destaca a oposição de parte do teatro que “foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade” (MICHALSKI, 1979, p. 9). Essa ação censória diferenciada para o teatro também foi demonstrada por Gláucio Soares, que acredita que “a censura foi um pouco mais dura com as peças de teatro e com os livros ‘suspeitos’” (SOARES, 1989, p. 34).

O censor Geraldino Russomano, responsável por diversas censuras de peças do Oficina, como pela reavaliação de *A vida impressa em dólar*, em 1965, afirmou: “Aliás, expor somente mercadoria teatral é subversão ou ela é considerada apenas ensaio de subversão?” O censor sabia que o regime ditatorial estava apertando cada vez mais o cerco contra os opositores. Esta pergunta evidencia que os teatros seriam mais vigiados e sofreriam com uma ação mais enérgica do Estado. Segundo Michalski:

O receio da atuação livre do teatro, que em vários episódios atingiu dimensões francamente anedóticas, surgiu, segundo tudo indica, de um diagnóstico amplamente equivocado sobre a medida em que o teatro seria capaz – na hipótese de que o fato pretendesse – de perverter os costumes da população ou incitar de modo efetivo a uma rebelião contra as instituições vigentes (MICHALSKI, 1979, p. 11).

Fernando Peixoto concorda com Yan: “O teatro não chegou a ameaçar nada (...)” (PEIXOTO, 1980, p. 295).

Logo após o Golpe os militares já haviam realizado a “Operação Limpeza”. Dezenas de milhares de fichas de suspeitos estavam nas mãos dos generais naquele momento. Pouco depois apareceu o fenômeno conhecido como terrorismo cultural, quando universidades foram invadidas, estudantes presos e professores expulsos. O teatro engajado – que tinha nos estudantes seu público principal - foi um dos campos mais combatentes e críticos ao Regime. Devido a isso acabou por sofrer mais que as outras artes com censuras burocráticas, segregacionistas e preconceituosas. Resgatar esses episódios significa colaborar para o entendimento do esquema de repressão montado pelo poder autoritário, que visava o esmagamento da oposição.

O Oficina, que se reestruturava no início dos anos 1970, teve o trabalho interrompido pela violência oficial que invadiu o prédio do teatro e aprisionou atores no dia 15/04/1974. A justificativa é retratada na ficha do Deops/SP de Henrique Maia Nurmberger (ator do grupo) como “legítima ação”. Um mês depois, Zé Celso foi sequestrado e torturado.

## A CONFUSÃO DAS MEMÓRIAS

Visando captar como a censura agia no dia-a-dia, recorreremos às memórias dos principais integrantes do grupo. Ao voltarmos nossas atenções aos documentos produzidos por Zé Celso, diretor do Oficina, no período abordado, e responsável pela sua manutenção nos dias atuais, surgiu-nos um novo objetivo. Percebemos que algumas publicações fazem uma confusão entre suas memórias e posições e as memórias e posições do Oficina. Membros importantes do grupo - como Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Renato Borghi e Ety Frazer - não só na questão da pesquisa/criação estética, mas também na organização e coesão do grupo, têm suas memórias pouco exploradas, criando uma limitação no entendimento do Oficina, rebaixando o grupo como somente o de um grande encenador, sufocando os divergentes pontos de vista e as pluralidades de tendências dos atores históricos envolvidos com o Oficina neste período. Para combater tal visão, utilizamos como fontes os livros de memória dos ex-membros, entrevistas publicadas e entrevistas realizadas por nós. Encontrar as diversidades através da iluminação da memória destes ex-membros tornou-se fundamental em nossa pesquisa.

Não temos por objetivo negar a importância de Zé Celso tanto para o Teatro Oficina, quanto para o desenvolvimento de uma interpretação brasileira autêntica. Porém, não devemos

permitir que o ingente esforço dos membros que construíram o Oficina junto ao encenador se perca no esquecimento e desconhecimento. Enquanto o Oficina foi um grupo de artistas competentes e apaixonados, alcançou um padrão estético admirável, provocando reações tanto do seu público quanto dos seus inimigos.

Trabalhamos para esclarecer as diferenças internas, mas almejando contribuir para uma reflexão historiográfica maior, pois embora Arena e Oficina “tenham desenvolvido suas atividades por mais de uma década, com diversidades estéticas, políticas e na composição do elenco, a historiografia construiu trajetórias lineares, sem atentar para essa multiplicidade” (PATRIOTA, 2008, p. 49). Se as diversidades entre diferentes grupos foram subestimadas, as diversidades internas estão praticamente soterradas.

Selecionamos – inicialmente - as narrativas destes quatro integrantes citados que ocuparam postos centrais nos momentos mais criativos do grupo. Eles tiveram suas narrativas observadas e suas opiniões confrontadas, mesmo que de forma tímida. Zé Celso não foi, evidentemente, esquecido. Temos a consciência de que estamos longe de esgotar ou concluir estas fontes. Além disso, não desprezamos que em fins dos anos 1960 havia uma outra corrente dentro do Oficina, chamada de “marginália”. A memória destes e de outros artistas que passaram pelo Oficina precisam ser discutidas imediatamente.

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

Nestes dois casos, por não se tratar de obras específicas sobre o Oficina, entendemos que a concentração na figura de Zé Celso seja prejudicial, mas a relevância dessa concentração é menor. Porém, quando nos voltamos para obras específicas sobre o Oficina, encontramos uma

exclusão de membros significativos e percebemos quão grave é a situação. O caso que mais nos chamou atenção foi o da publicação chamada *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*, de Ericson Pires. O Oficina é representado como um grupo de estudos teatrais de Zé Celso: “A partir dos experimentos teatrais de Zé Celso e de sua Oficina / Uzyna de corpos (...)” (PIRES, 2005, p. 156). Entendemos que a proposta do estudo seja a de acompanhar o trabalho do encenador, mas a focalização não pode culminar na exclusão de outros membros. Estruturado em dois capítulos, o autor definiu o primeiro como “uma linha mais historiográfica, relativa aos momentos de criação dos primeiros projetos teatrais de Zé Celso e do Grupo Oficina” (PIRES, 2005, p. 153).

Enquanto que nas 46 páginas que formam o capítulo sobre os anos 1960, Zé Celso foi citado 53 vezes, Renato Borghi foi citado somente uma vez, quando o autor reflete sobre sua saída e a de Fernando Peixoto. Etty Frazer e Ítala Nandi nem sequer foram citadas.

Em 2012, Zé Celso lançou um livro chamado *Do Pré-Tropicalismo aos Sertões* (CORRÊA, 2012). Neste, Zé revisitou seu caminho dentro do Oficina e não fez nenhuma citação à figuras centrais como Etty e Miriam Mheler, o que desagradou ambas e até mesmo seu grande amigo e fundador do Oficina, Renato Borghi.

Outras publicações específicas foram escritas por José Gustavo Bononi. Em um artigo de 2012, intitulado *Discursos Engajados, memórias que resistem: Teatro Oficina entre efeitos de sentidos e condições de produção*, Bononi volta sua análise para as narrativas de Zé, excluindo completamente os outros integrantes do período selecionado, mesmo pretendendo “contribuir com novas fontes e métodos para os estudos relacionados ao carente campo da história do teatro nacional” (BONONI, 2012, p. 1). As palavras-chave são abertas exatamente por Teatro Oficina.

Em sua obra intitulada *Teatro Oficina (1958-1964)*, Bononi, já próximo da conclusão do texto, aborda as fontes usadas pela pesquisa, além das fotografias usadas como documentos primários:

Foram elas revistas, recortes de jornais, biografias, roteiros e a entrevista feita com José Celso Martinez Corrêa no ano de 2011, essa que possibilitou um olhar para os posicionamentos e memórias atuais do fundador do grupo frente à história legada pelo Teatro Oficina. Se a proposta inicial era a de fazer um livro que trouxesse novos problemas e métodos acerca dessa Companhia, foi extremamente importante ter como fonte novas memórias e interpretações do sujeito que se colocou como líder desse grupo desde sua fundação até os dias atuais (BONONI, 2014, p. 200).

Apesar da referência às biografias, fica claro que o Teatro Oficina é confundido com seu diretor. O que defendemos já havia sido exposto por Fernando Peixoto, ao refletir sobre *Roda Viva*: “O Oficina se confunde bastante com José Celso, mas talvez não a este ponto” (PEIXOTO, 1982, p. 75). Mas há uma insistência em silenciar tanto estes “representativos”, quanto membros do coro, como Luís Fernando Guimarães (Lefér), que também tinham choques e confrontos com Zé Celso.

## HISTÓRIA, TEATRO E MEMÓRIA

Na construção de uma História e de uma Historiografia do Teatro Brasileiro, o uso de depoimentos como documentação é extremamente recorrente. Utilizamos a ferramenta da História Oral por acreditar que ela nos oferece a “possibilidade de entender o ator por dentro, no cerne da sua cultura política, e uma cultura política em movimento” (CAMARGO, 1994, p. 84). Segundo Ariano Suassuna, o verdadeiro interessado por arte “olha com carinho e respeito para as obras e depoimentos dos artistas e escritores. Destes, ele tem muito o que aprender, quase tudo” (SUASSUNA, 2007, p. 39).

Recorremos a Alessandro Portelli para refletir sobre a utilização da memória. Segundo ele, um evento torna-se importante quando adquire uma “capacidade de gerar múltiplas visões, múltiplos relatos, múltiplas interpretações” (PORTELLI, 1996, p. 67). A memória é entendida como “um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas” (PORTELLI, 1997, p. 16). Portanto, a memória como fonte “tende a representar a realidade não tanto como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunidos” (PORTELLI, 1997, p. 16). Cientes de que entrevistador e entrevistado possuem expectativas e interesses diferentes, buscamos a construção de uma narrativa que englobe tanto questões mais pessoais e familiares – para uma composição mais precisa do entrevistado – quanto às voltadas para os rumos do Oficina, do teatro brasileiro e da arte no Brasil.

Yara Khoury afirma que as fontes orais são potentes instrumentos para o entendimento da complexidade social:

Realidades trazidas pelas conversas tornaram possível dimensionar maneiras como elementos da cultura ocultados, 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 (KHOURY, 2001, p. 83).

A formação dos personagens envolvidos e a plateia que comparecia ao Oficina fizeram-nos buscar as pesquisas acerca das memórias dos estudantes dos anos 1960. Segundo Maria Paula Araujo:

Em países que enfrentam o autoritarismo os estudantes desempenham sempre um papel capital: lutam, denunciam, realizam passeatas, distribuem periódicos, enfrentam tropas policiais e até pegam em armas. Eles parecem ser, em muitas sociedades, o último reduto de coragem e indignação. Muitas vezes são movidos pelo voluntarismo e até parecem inconsequentes. Mas, em muitos casos, esse voluntarismo e essa inconsequência fazem avançar a História (ARAUJO, 2007, p. 17).

Maria Aparecida de Aquino afirma que os trabalhos com memórias deste período possuem questões bastante delicadas. Referindo-se ao empréstimo do nome da peça de Sartre, *Mortos sem sepultura*, para seu artigo, ela afirma que “esse título evoca os muitos mortos e desaparecidos do regime militar brasileiro que clamam não só por uma sepultura, mas também por justiça às suas vidas, levando-nos, portanto, à difícil dimensão da memória construída” (AQUINO, 2002, p. 514).

Daniel Aarão Reis Filho salienta as batalhas de memórias travadas pelas forças conservadoras, através da publicação de memórias de oficiais das forças-armadas – que continuam a defender a necessidade do combate ao “inimigo interno” -, e pelas forças progressistas que denunciam os crimes contra os direitos humanos. Segundo ele:

Como se sabe, em História, quando ainda se desenrolam os enfrentamentos nos terrenos de luta, ou mal se encerram, o sangue ainda fresco dos feridos, e os mortos sem sepultura, já se desencadeiam as batalhas de memória. Nelas os vitoriosos no terreno haverão de se desdobrar para garantir os troféus conquistados. E a vitória que fora sua, no campo de luta, poderão perdê-la na memória da sociedade que imaginavam subjugada (...). Porque o tempo dá voltas inesperadas. Os derrotados de ontem, na luta aberta, podem ser os vitoriosos de amanhã, na memória coletiva. Nas batalhas de memória, o jogo nunca está definitivamente disputado, as areias são sempre movediças e os pontos considerados ganhos podem ser subitamente perdidos (REIS FILHO, 2004, p. 30).

Nas entrevistas, portanto, também damos atenção às ações de oposição à Ditadura Militar, questionando sobre as relações dos membros do Oficina com o grupo estudantil, com os organizadores de manifestações públicas e com a luta armada.

Por fim, investigamos os processos de censura presentes no Arquivo Miroel Silveira (censura estadual) e no Arquivo Nacional de Brasília (censura federal), para que a documentação produzida pelas forças repressoras possa ser cruzada com as informações apresentadas pelos agentes históricos. Desta forma, poderemos compor com maior precisão o quadro repressor e contribuir para a análise da modernização conservadora implementada pela ditadura civil-militar.

Alguns prontuários do Deops/SP formaram um outro grupo de fontes encontradas que nos despertou interesse. Encontrados no Arquivo do Estado de São Paulo, os prontuários desse departamento podem ser refinados por profissão. Fizemos uma primeira investigação no acervo selecionando as profissões ator e atriz. Encontramos muitos documentos que podem ser analisados para o entendimento da participação da classe teatral ao combate à ditadura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossos estudos seguem de encontro com outros que afirmam que com o AI-5, a resistência começou a ser esmagada pelas botas dos militares. A ditadura minou os grupos artísticos utilizando todos os tipos de meios, inclusive tortura e assassinato, o que gerou o isolamento dos artistas.

As peças que refletiam sobre o Brasil deixaram de ser montadas, pois era difícil arriscar perder os investimentos em atores, cenários, figurinos, equipe de produção etc. A censura não permitia uma segurança. Os dramaturgos foram cortados e muitos partiram para outros meios de comunicação. Além do enorme crescimento da autocensura.

O Oficina aguentou unido o quanto pôde, mas o grupo que havia conquistado uma linguagem cênica inovadora foi sendo destruído por aquele estado de opressão. As relações foram se desgastando e os integrantes se separaram.

Com Zé Celso conduzindo o Oficina, aos poucos, aconteceu uma unificação entre a memória do encenador e a memória do Oficina, enquanto outros participantes do teatro acabaram sendo esquecidos e tendo suas narrativas postas de lado.

Nas duas discussões, ainda há muito o que fazer. A censura pode ser muito mais investigada, numa reflexão sobre a formação dos censores, os contatos entre censores e censurados, a utilização da censura econômica etc. As memórias podem ainda render muitos

debates, pois os agentes históricos estão ainda aí, presentes, lúcidos e envolvidos em projetos profissionais. Lembramos novamente da ala que se integrou ao Oficina em 1968 e que ainda não teve seus integrantes ouvidos. Suas memórias também interessam na composição da história deste teatro.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Maria aparecida de. *Mortos sem sepultura*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

ARAUJO, Maria Paula. *Memórias estudantis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

BONONI, José Gustavo. Discursos engajados, memórias que resistem. *Histórica – Revista eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 54, jun. 2012.

\_\_\_\_\_. *Teatro Oficina (1958-1964)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

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

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias Silenciadas*. São Paulo: Edusp, 2002.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Do pré-tropicalismo aos sertões*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

COSTA, Cristina. *Censura em cena*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial; 2006.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

KHOURY, Yara. *Narrativas orais na investigação da História Social*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, pp. 79-103, 2001.

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

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

\_\_\_\_\_. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

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

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980.

\_\_\_\_\_. *Revista Dionysos: Teatro Oficina*. São Paulo: MEC, 1982.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *Tentando aprender um pouquinho*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, pp. 13-37, 1997.

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

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das Artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.



Artigo recebido para publicação em 20 de novembro de 2015  
Aprovado para publicação em 20 de dezembro de 2015

#### COMO CITAR ESTE ARTIGO?

VALENTINI, Daniel Martins. Proibição e Memória: as Pressões Sobre o Teatro Oficina e as Tensões Internas. (Dossiê Estética de resistência no pós-1964). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 15, n. 02, p. 65-81 de 207, jul./dez., 2015. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >