

## “Teatro de equipe ou alienação individual”: o Teatro Oficina como projeto coletivo (1961-1974)\*

Daniel Martins Valentini\*\*

### O fortalecimento do teatro brasileiro autêntico

É tarefa indigesta para os historiadores da arte elencar quais grupos e artistas participaram de forma mais intensa na construção de uma arte autêntica,<sup>1</sup> que respondeu aos grandes questionamentos e contradições de seu tempo com sensibilidade, criatividade, inovação e um desejo claro de interferir no processo histórico.

---

\* O título faz referência a um texto de Ronaldo Daniel, um dos fundadores do Teatro Oficina, presente no programa da peça *A vida impressa em dólar*.

\*\* Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis), mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Integrante do Núcleo de Estudos de História: Trabalho, Ideologia e Poder (Nehtipo). Bolsista pelo CNPq. E-mail: dm-valentini@uol.com.br.

1 Sobre a autenticidade da arte no ocidente contemporâneo, os textos de Walter Benjamin formam um suporte magistral. Destacaria, para colaboração nessas discussões, as análises presentes em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, por oferecer uma renovação sobre questões como autenticidade e finalidade da arte, apresentando conceitos como o de aura, sintetizado por ele como “[...] uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 2012, p. 184). Direcionando-se para o teatro, o autor apresenta sua intensa visão em *Que é o teatro épico?*, onde defende as experiências inovadoras do amigo Bertolt Brecht. Muitos outros textos do autor são de primeiro interesse, como *O autor como produtor*, e são essenciais para as discussões acima citadas.

No caso do teatro brasileiro, uma segunda geração de modernos<sup>2</sup> sacudi 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 esses grupos destacam-se o Teatro de Arena, o Opinião e o Teatro Oficina. Todos eles 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, e desabrocharam entre o fim dos anos 1950 e o fim dos 1960.

O Oficina escreveu seus melhores capítulos nesse momento, ganhando notoriedade principalmente ao encenar a melhor peça realista montada em nossos palcos: a interpretação que o grupo deu a *Pequenos burgueses*, de Gorki, aproximava a Rússia pré-revolucionária de 1903 da 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, garantindo-lhe 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 à escolha de Oswald para uma fase de renovação do grupo, num momento de profundas e rápidas transformações provocadas pela indústria cultural: "Sua preocupação foi sempre social, quando não foi política mesmo [...]. Sua obra em geral possui sentido claro, direto, objetivo" (Peixoto, 1967). 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 produza um radicalismo superficial, ingênuo ou irresponsável" (Peixoto, 1967).

Essas e outras montagens, como as das peças de Brecht, foram frutos 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.

---

2 Fizeram parte da primeira geração, no teatro, nomes como Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, principalmente através da produção de uma dramaturgia autêntica.

## As narrativas no teatro e o historiador interessado

Os anos 1960 são considerados por muitos historiadores do teatro e por críticos reconhecidamente competentes como o melhor momento do teatro brasileiro.<sup>3</sup> Por esse e por outros motivos, as carreiras dos agentes históricos desse momento continuaram, em sua maioria, com alguma projeção, e ultimamente há um interesse crescente em desenvolver registros panorâmicos dessas trajetórias.

Para exemplificar esse crescimento, indico a Coleção Aplauso, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – os livros podem ser lidos gratuitamente no site da coleção. A coleção publica entrevistas relativamente longas, num caráter autobiográfico, onde o entrevistador está quase desaparecido. Apesar do tamanho, as entrevistas oferecem a visão de toda a carreira desses sujeitos históricos, o que significa que muito tempo de atuação é comprimido em uma quantidade insuficiente de páginas. Outro exemplo é o programa da TV Cultura chamado *Persona em foco*, no qual uma pessoa de teatro é entrevistada por outras duas com quem teve relações profissionais amistosas. Nesse caso, toda a carreira é rememorada em um programa cuja edição final dura entre cinquenta minutos e uma hora, o que compromete seriamente o

---

3 Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, em obra conjunta, abordaram o teatro do período e destacaram a importância do Oficina para a construção de uma linguagem autêntica: “O grupo Oficina distinguiu-se, na década de 60, como o de trajetória mais rica e fascinante do teatro brasileiro [...]. Nunca, entre nós, o teatro alcançou tão grande ressonância mágica, ao mesmo tempo em que se tornava incisivo veículo de conhecimento. Pode-se dizer que as mais felizes realizações do Oficina contribuíram, como nenhuma outra de um encenador brasileiro até aquela data, para definir a autonomia da linguagem do palco” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 325). Edelcio Mostaço considerou os primeiros anos da década como fundamentais para o desenvolvimento de linguagens que atraíram para o teatro públicos maiores, como os estudantes universitários: “Os anos compreendidos entre 1960 e 1964 apresentam o mais formidável movimento não apenas quantitativo como qualitativo no sentido de implementar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil. Fruto dos amplos debates superestruturais, advindos da década anterior, garantidos em sua liberdade de expressão pelo governo justelista, amplos setores da população atiravam-se decididamente à torrente dos movimentos de massas” (Mostaço, 1982, p. 55). Décio de Almeida Prado foi outro crítico a considerar que esses grupos tiveram uma força incomum, apesar dos erros e contradições. Para ele, o ano de 1972 representa o fim de um ciclo, pelo fim da força do Arena e pela crise acentuada e futura dissolução do Oficina, entrando o teatro brasileiro numa fase de “tateamento e indecisão” (Prado, 2009, p. 116), quando a vanguarda sentiu-se exausta. Apesar das inúmeras realizações e conquistas, a perspectiva pós Arena e Oficina não era das melhores: “[...] desde Os Comediantes até o Oficina, 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 [...]” (Prado, 2009, p. 140).

entendimento da participação original daquele agente no desenvolvimento do teatro nacional. Me valho das palavras de 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” (Portelli, 2001, p. 25). Por outro lado, existe um grande número de artistas que não ganharão livros nem programas em sua honra. Suas narrativas só podem ser resgatadas por historiadores realmente interessados em entender quais foram suas posições durante alguns momentos delicados da história do país, nos quais a arte se engajava na luta por uma nova cultura.

Para o autor, numa entrevista específica em história oral, o confronto de interesses entre os colaboradores obriga ao desenvolvimento de um constante reajuste de curso (Portelli, 2001, p. 20), o que pouco provavelmente aconteceria nos casos acima citados. A valorização dessa experiência narrada acontece pela possibilidade que a história oral oferece: ela conecta a “vida aos tempos, a primazia à representatividade, tão bem como a oralidade à escrita” (Portelli, 2001, p. 15).

Outro ponto a ser destacado é a quantidade de material que recebi quando do estabelecimento do contato com esses agentes históricos. Não raro me ofereceram um conjunto de diferentes documentos, entre eles fotografias de apresentações, programas de peças, manifestos, contatos internos, críticas etc. De uma única peça, *O rei da vela*, fotografei quase cem documentos de um acervo pessoal.

Ponderando sobre os reflexos do fim da vanguarda da arte moderna europeia, 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 acaba 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 camuflados instintos de autoveneração” (Berenson, 1972, p. 16). Suas conclusões nos servem de alerta, pois a relação entre arte e vida proposta por parte da vanguarda pode acabar seduzindo pesquisadores a assumir essa postura de endeusamento ou heroicização de um ou outro artista, muito por questões subjetivas, enquanto que outros artistas podem acabar no subterrâneo, como afirmou Michael Pollak.

Seguindo os passos de Walter Benjamin, me esforço para não considerar nada do que aconteceu como perdido (Benjamin, 2012, p. 242). 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” (Benjamin, 2012, p. 213). Esse declínio pode ser observado em alguns estudos historiográficos sobre o Oficina, como veremos a seguir.

## Problemática

Nos últimos anos, a liderança de Zé Celso no Oficina acabou por criar uma confusão entre as narrativas do artista e a memória do grupo; é o que Miriam Mehler, grande atriz que participou de importantes grupos teatrais – como TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), Arena e Oficina –, prefere chamar de distorção. Em escritos anteriores, analisei o destaque dado em publicações recentes à obra do Oficina pós-1968; como afirma Renato Borghi, um dos condutores da fase mais intensa de toda a trajetória do grupo, essa valorização leva à constatação de que o período anterior é uma espécie de “pré-história do Oficina” (Renato Borghi, 2015), ou um mero preparo para o desbunde tropicalista, que em pouco tempo – após seu incrível sucesso, no teatro, em ironizar a politização e defender a destruição do discurso – seria integrado pelo sistema capitalista como produto feito para arrecadar dinheiro para grandes produtores. Segundo Iná Camargo Costa, com *Roda-viva* “[...] o teatro épico brasileiro se transformava em simples artigo de consumo, fato que encerra de maneira inapelável uma década em que a revolução teatral mal se esboçara no Brasil. Não era um desfecho necessário” (Costa, 1998, p. 191).

Em artigo intitulado *O uso das narrativas de membros do Oficina na construção da história do grupo*, selecionado para um e-book com os melhores textos entregues à XXXII Semana de História da Unesp Assis, apontei uma quantidade razoável de publicações que cometem erros grosseiros, muitas vezes silenciando por completo sobre membros centrais do Oficina daquele período, como Ety Fraser, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, entre outros. No absurdo da experimentação e do envolvimento com o objeto, pesquisadores narram suas experiências superficiais com o Oficina e se esquecem das narrativas dos principais agentes de seu período brilhante. O artigo *O Oficina nas narrativas e as narrativas do Oficina*, entregue à revista *Oralidades* (USP), somou-se ao primeiro no sentido de denunciar

essa confusão e iluminar as narrativas dessas agentes através de análises de entrevistas já realizadas, curtas – para jornais – ou longas – para livros biográficos ou autobiográficos –, entrevistas concedidas para a pesquisa e textos de programas de peças.

## Diretores, administradores(as), atores e atrizes: um pouco das narrativas dos(as) colaboradores(as)

Considerada como uma coluna central do Oficina nos anos 1960, a atriz e administradora Etty Fraser ajuda-nos a entender como a participação no teatro de grupo contribuía para a potencialização da lapidação de talentos. O Teatro Oficina nasceu como grupo amador, organizado por nomes como Renato Borghi, Zé Celso, Ronaldo Daniel, Amir Haddad, Jairo Arco e Flexa e Paulo de Tarso, entre outros. Integrando-se a esse grupo, Etty construiria dois teatros e participaria de grandes eventos cênicos. Ela ganhou destaque já em sua primeira apresentação: foi premiada no II Festival Internacional de Teatro Amador de Santos, que congregava grupos de todo o país. Com o amadurecimento das propostas, o grupo decidiu se profissionalizar, em 1961. Alugaram um teatro que havia falido, onde já haviam representado, mas quando abriram suas portas perceberam que era só um barracão vazio, sem nada. Etty conta sobre a primeira iniciativa para a construção da parte interna do teatro: “Que que nós vamos fazer? Vamos construir um teatro. Cada um deu 15 paus, não tinha mais que 15 mil cruzeiros” (Etty Fraser, 2013). A segunda medida foi fazer cartões promocionais com um combo de ingressos para as peças, que foram vendidos em todos os cantos, inclusive nas portas de outros teatros. Etty, que antes de ser atriz estudou letras e era professora de inglês – especialmente por ter feito parte de sua educação básica num colégio interno inglês –, diz que ironias não faltavam:

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’. (Etty Fraser, 2010).

Aliás, foram as experiências de Etty com o teatro inglês que serviram de inspiração para o famoso “teatro-sanduíche” do Oficina:

Tinha visto um teatro nos Estados Unidos, na... Inglaterra... Eu tinha visto este teatro que era assim, uma plateia de um lado, plateia do outro... E no meio, não seria uma espécie de arena, pois não era redondo. Era assim, comprido, e os cenários eram nas paredes. Então nós falamos com o Joaquim Guedes. Foi quem fez o teatro. (Etty Fraser, 2010).

Após um grande sucesso com a montagem de *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, que inaugurou o novo teatro em meio a um embate com a censura, Etty e Chico Martins, também ator do grupo, casaram-se. O grupo lhes deu uma lua de mel em Santos, enquanto continuava a temporada da peça de Boal, *José, do parto à sepultura*, dirigida por Antônio Abujamra. Etty conta como foi o fim das comemorações:

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*. (Etty Fraser, 2010).

Pouco tempo depois, Miriam Mehler, que já tinha uma boa experiência nos palcos, foi convidada a integrar o grupo. Porém, sua entrada não foi nada tranquila. Seu primeiro teste no grupo foi feito pelo diretor contratado Maurice Vaneau, para a primeira versão de *Quatro num quarto*, de Valentin Kataev:

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’. (Miriam Mehler, 2013).

Miriam e Renato Borghi são até hoje muito amigos. Mas a atriz ainda não esqueceu a atitude do amigo, que, durante seu exame, não lhe ofereceu conforto:

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...'. Saí de lá arrasada. (Miriam Mehler, 2013).

Traumatizada com testes, mas integrada ao Oficina por Renato após a saída de Vaneau, Miriam fez muito sucesso com o 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. Antes esnobada, Miriam destacou-se em peças como *Os pequenos burgueses*, e teve uma participação fundamental em *Andorra*, de Max Frisch, como ela conta:

Lembro que na época... meu pai e minha mãe viajavam muito. Eles viajavam muito para a Europa e para os Estados Unidos. Passavam pela Suíça porque tinham 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 sentava... Nós traduzimos tudo, assim... eu traduzia pro Zé e pro Renato, essa gravação. E era uma gravação maravilhosa. (Miriam Mehler, 2013).

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, em críticos e no público. Além de ter essa potência em palco, ele desempenhava um fundamental papel de lapidador de talentos com seus cursos dramáticos baseados na obra de Constantin Stanislavski. Etty lembra: "[...] 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" (Etty Fraser, 2013).

Já Miriam conta que o conheceu durante as apresentações de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, quando Kusnet substituiu Xandó Batista. Ela declara que atuar em parceria com Eugênio representava um aprendizado, que proporcionava um crescimento diário:

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. (Miriam Mehler, 2013).

Sobre os cursos, ela diz que eram imperdíveis:



Quando eu fui pro Oficina, ele já estava lá. E ele fez um Bessemenov inescusável. 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. Aprendi muita coisa que não tinha aprendido, embora já tivesse passado pela EAD [Escola de Arte Dramática], por tudo. (Miriam Mehler, 2013).

O Oficina cresceu e ganhou experiência, enquanto os projetos de uma república popular, de um Estado nacional moderno forte, que respeitasse a soberania do povo, naufragavam com a repressão perpetrada pelos golpistas. A consolidação da ditadura civil-militar – feita, segundo o historiador Carlos Fico, através de censura, violência oficial e propaganda política, além de duro arrocho salarial – dividiu a esquerda. Sentindo o fracasso em suas costas, as ilusões perdidas e as projeções e leituras históricas incorretas – como a aposta no nacional-reformismo, por meio do papel central do Estado como agente transformador –, o grupo se sentia em crise, o que influenciava os projetos internos e exigia um questionamento acerca das diferentes propostas da esquerda para a sociedade. O fogo que destruiu todo o teatro – e que não se sabe ao certo como começou<sup>4</sup> – colaborou para a radicalização das propostas no ano de 1967.

O grupo, já consolidado, recebeu alguma ajuda para a reconstrução do teatro alugado. Pensava-se em construir o básico e partir para um novo espaço, que seria concedido pela prefeitura. Etty conta que foi representar o Oficina na reunião oficial e ali 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

---

4 São muitas as versões. Zé Celso ainda hoje destaca que foi criminoso e político; Fernando Peixoto fala, na revista *Dyonisos* sobre o Oficina, de um curto-circuito e de uma madeira em chamas atravessando algum ponto de dentro para fora; Etty Fraser conta, em entrevista para a pesquisa, que uma empregada que derretia cera se descuidou e que eles pediram para que os bombeiros não fizessem nada, inventassem algo. Um prontuário do DEOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social) foi aberto para essa investigação e sua conclusão foi a de que operários jogaram bitucas de cigarros que provocaram o incêndio.

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 nenhum. Tive que voltar pro teatro e falar para eles a bagada que eu tinha feito. (Etty Fraser, 2013).

Já apontei em escritos anteriores a participação de Frei Betto como assistente de direção de Zé Celso 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 as falas da peça serviram ao Frei: "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" (Etty Fraser, 2013).

Etty lembra ainda uma decepção de seu marido Chico Martins em relação à turma:

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. (Etty Fraser, 2013).

Passado esse momento, o Oficina criou dois espetáculos fantásticos de Brecht: *Galileu Galilei* (1968) e *Na selva das cidades* (1969). Montou ainda, sob direção de Fernando Peixoto, *Don Juan*, de Molière, com a presença de Guarnieri e Los Lobos, um grupo argentino. Mas em 1970, em meio a uma crise interna grave, provocada pela chegada de membros do coro – jovens interessados, mas sem grande experiência e formação teatral, que encenavam em conjunto e que não tinham muitas falas – trazidos por Zé Celso, as propostas de trabalho definharam e se tornaram improdutivas. Etty já havia saído depois de *O rei da vela*, quando os novos integrantes chegaram, carregando

uma postura considerada como contracultural.<sup>5</sup> Fernando, removido de suas tarefas – como, por exemplo, a de editor dos programas das peças –, também abandonou o barco, descrente em seus rumos. Ítala Nandi foi a próxima e, por fim, Renato Borghi. Além dos administradores, todos os grandes atores se foram: Othon Bastos, Claudio Corrêa e Castro, Célia Helena, Miriam Mehler, Eugênio Kusnet etc. Sobrou somente Zé Celso e um bando de seguidores fanáticos,<sup>6</sup> incapazes – por diferentes motivos – de compreender a pobreza de suas posturas, já esgotadas.

Entre os membros que tiveram passagens provisórias pelo Oficina está Renato Dobal, que participou de encenações como *Andorra* e *O rei da vela* e integrou-se nas viagens pelo país no início dos anos 1970. Dobal conta que nos anos 1960, os atores e atrizes ainda recebiam 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’” (Renato Dobal, 2015). Outro ator a passar por lá em fins da década de 1960, 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 deixá-lo para trás:

Na época 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

---

5 Entre as análises mais conhecidas sobre essa cultura jovem está a obra *A contracultura*, de Theodore Roszak. Para esse autor, o confronto geracional travado entre jovens e adultos era pouco valorizado pelas ciências sociais, erro significativo nesse momento dos 1960, em que a cultura jovem representava “nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural” (Roszak, 1972, p. 15), já que os jovens estavam dispostos a correr riscos e provocar estímulos. Não considerando nenhum exagero considerar esse 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” (Roszak, 1972, p. 65).

6 Para exemplificar o que chamo de fanatismo, recorro às narrativas de Renato Borghi. Segundo ele, quando o Oficina estava em viagem pelo país com o *Trabalho novo*, Zé Celso decidiu construir uma ponte, que acabou virando um dique, com as pedras do local. Integrantes as retiravam da terra e as carregavam com as mãos ensanguentadas, para impressionar seu líder.

inscrevia e com a sua inscrição eles te davam a carteirinha do DRT. (Luiz Fernando Resende, 2016).

Sobre os amigos e rivais, queridos concorrentes, Arena<sup>7</sup> e Oficina, Etty destaca primeiro que ela e outros desejavam mesmo uni-los e que a principal diferença era quanto 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. (Etty Fraser, 2010).

Ela também sublinha a brasilidade do Arena perante a europeização do TBC. Para Miriam, essa também era a diferença em relação ao 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 Vianinha, que já estava... Chico de Assis já tinha escrito uma peça antes... muita gente. Então ele resolveu seguir uma linha nacional. O Oficina não. Eram temas sociais, sim. Mas não era uma linha nacional. Essa já era a diferença... a primeira diferença. (Miriam Mehler, 2013).

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 tinham

---

7 Célebre grupo formado por Zé Renato, ainda sob a influência de Décio de Almeida Prado, na Escola de Artes Dramáticas. Passou por uma renovação ao integrar membros do Teatro Paulista do Estudante e, no fim dos anos 1950, favoreceu o desenvolvimento de um teatro brasileiro autêntico. Entre os tantos outros nomes que integraram o grupo, destacam-se os do diretor Augusto Boal, do dramaturgo Vianinha e do dramaturgo/ator Gianfrancesco Guarnieri.

muitos homossexuais e outros não. E no Arena não tinha. Então tinha uma crítica velada, grande. Tinha. Eu sabia disso. Gozado isso, porque no TBC não tinha essa crítica nenhuma, o que tinha era de tudo. O teatro sempre teve de tudo. Mas o Arena era um pouco elitista nessas coisas [...]. (Miriam Mehler, 2013).

Dobal também relata a amizade com o grande rival:

Com o Arena era uma coisa, amigavelmente rivais [...]. Todas as peças do Arena eu assisti. Eu gostava muito de assistir as peças. Gostava muito do pessoal de lá, Guarnieri, Boal... Todo mundo se conhecia e todo mundo se respeitava. Ninguém negava o valor do outro. (Renato Dobal, 2015).

Luiz Fernando Resende prefere também apostar nas diferenças entre o TBC<sup>8</sup> e os outros dois, destacando o papel político central nestes últimos:

Diferença? A única diferença que tinha na época em que eu atuava era com o TBC. Na verdade, na época nem tinha mais o TBC. Tinha o teatro, mas não tinha 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. (Luiz Fernando Resende, 2016).

Abordando a política, Etty afirma que, além de Fernando, os outros eram simpatizantes de doutrinas esquerdistas, mas não compunham partidos revolucionários. Porém, “havia uma unidade política” (Etty Fraser, 2013).

Miriam conta uma situação que lhe fechou as portas de canais de televisão por algum tempo, e que mostra como aquela geração de artistas estava disposta a auxiliar os estudantes e trabalhadores em luta:

Ah, teve 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 teve um caso. Um estudante foi morto. Como eu tinha um livre acesso na televisão, o Renato me pediu que eu fosse à televisão, com

---

8 Teatro Brasileiro de Comédia, fundado pelo industrial imigrante Franco Zampari, seu mecenas. Exerceu forte influência no teatro brasileiro – principalmente durante os anos 1950 –, congregando diretores europeus exilados e excelentes atores e atrizes, que depois formariam suas companhias. Apesar de suas conquistas e avanços, não valorizava as reflexões sobre a realidade nacional.

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 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 taxada. Depois que eu fui fazer as minhas peças, que eu voltei pra esses lugares, Belo Horizonte e tudo, eu não podia ir na 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 estava lá, apontando as armas. Se a gente fizesse alguma besteira... então estavam todos tremendo. Me lembro que eu levei uma bronca da ETTY, enorme. (Miriam Mehler, 2013).

O Oficina abria-se para que os 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 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. (Renato Dobal, 2015).

Existiam muitas formas de auxílio para os que viviam na clandestinidade; evidentemente, todas muito perigosas. Miriam fez uma revelação de como ajudou um militante de esquerda clandestino que, depois, foi preso e torturado:

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 na minha casa... Nem vou falar quem é, porque não vale a pena... Então ele tinha a... no meu prédio não tinha porteiro. Tinha

chave de baixo e de cima. Então era mais fácil pra pessoa se esconder e não deixar vestígios. 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. (Miriam Mehler, 2013).

Luiz Fernando Guimarães, que também integrou o coro do Oficina e é conhecido como um dos seus maiores entusiastas, ofereceu um longo depoimento de mais de três horas – que ainda está por ser mais profundamente explorado –, no qual afirma que havia ajuda financeira para grupos armados, debitada do orçamento do Oficina – do mesmo modo que despesas com cenário, por exemplo. Luiz Fernando Resende, após deixar o Oficina, ingressou no Arena em 1973, e também aponta a transferência de dinheiro entre esse grupo e os exilados e 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. (Luiz Fernando Resende, 2016).

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 perguntado sobre essa relação: “Olha, era muito, muito íntima” (Luiz Fernando Resende, 2016).

Ainda uma última discussão deve ser levantada: a da 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 tinha a parte culta, que era o grupinho que se reunia e discutia Sartre e um monte de coisas. E tinha a infantaria. A minha preferida era a infantaria, comigo é prática” (Renato Dobal, 2015).

A musa Ítala Nandi, atriz e administradora do grupo, escreveu a respeito de 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. (Nandi, 1998, p. 170).

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. (Renato Dobal, 2015).

Para Resende, o grande artista que modificou o Oficina foi Fernando Peixoto:

Fernando Peixoto veio do Rio Grande do Sul, pelo Partido Comunista, para o Arena. Mas o Arena já tinha muito comunista. Ai 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 Fernando Peixoto. É só você ver. As peças que foram montadas depois de Fernando Peixoto... Então é isso, infiltração comunista. (Luiz Fernando Resende, 2016).

Mesmo tendo sido muito próximo a Zé Celso, Renato Borghi também indica 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 dele no preparo e direção do curso. Ouvindo minha indignação perante esse silenciamento, ele respondeu com um grito de desprezo e cravou:



Aaaaaah, 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. (Renato Borghi, 2015).

Há ainda alguns aspectos com relação aos meios para se alcançar os fins. A discordância quanto a isso era grande. Indiquei, na obra *Entre a censura e a desordem fecunda* (2013), as diferenças entre as concepções cênicas de Kusnet e a forma como ele censurava Zé Celso 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” (Miriam Mehler, 2013). Comentando sobre o famoso laboratório no qual ela sofreu com as consequências da postura de Zé Celso, que permitiu que dois atores exaltados a machucassem, ela afirma: “O Zé tinha aquela coisa meio sádica, né? Ele tinha. Ah, tinha” (Miriam Mehler, 2013). A respeito desse mesmo exercício, Ítala acrescenta: “Mas Zé queria resultados, não se preocupando muito com os meios que seriam necessários para alcançar sua meta” (Nandi, 1998, p. 78).

Em duas das sete entrevistas realizadas até aqui, os colaboradores destacaram a importância dos depoimentos para seu próprio processo de rememoração. Ety, em nosso segundo encontro, comentou: “Hoje você me fez lembrar de tanta coisa...” (Ety Fraser, 2013). Dobal disse algo parecido: “Você está me puxando coisas... Tudo isso eu vivi, eu me lembro, mas não penso constantemente nisso. Agora, você falando...” (Renato Dobal, 2015).

## Conclusões

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. No caso do Oficina, a proposta foi, desde seu início, a da realização de um teatro no qual um grupo permanente se desenvolveria de forma conjunta, interagindo e integrando artistas criativos, num processo de troca de conhecimento que garantiria um amadurecimento rápido para os membros.

Foram muitos os artistas criativos e intensos que passaram pelo Oficina, que não deve, jamais, ser visto 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 Celso com *Roda-viva*. Após essa peça, que não tem nenhuma outra relação com o Oficina, a trajetória do grupo seria alterada com a inclusão de pessoas inexperientes, algumas que nem mesmo eram do teatro.<sup>9</sup> Com isso, os artistas mais qualificados começaram a abandonar o grupo, até que Zé Celso se tornasse seu único líder.

A saída desses atores históricos do Oficina não pode redundar em apagamento ou desprezo de suas reminiscências e relegação de suas influências a um segundo plano. Por meio desta crítica historiográfica e da iluminação das narrativas dos integrantes do grupo, busco balancear esse jogo, para que se leia o Oficina como um conjunto de artistas que ora eram cúmplices, ora rivais.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERENSON, Bernard. *Estética e história*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro e revolução nos anos 60. In: \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.
- PEIXOTO, Fernando. De como se alimenta e se preserva um cadáver gangrenado. In: *O rei da vela* [programa da peça], 1967.
- PORTELLI, Alessandro. História oral como gênero. *Projeto História*, São Paulo, v. 22, p. 9-36, jun. 2001.

---

9 Destaco a integração de um jogador de basquete, sem nenhuma experiência com teatro, assim como a de um conjunto de jovens cuja formação cênica era muito pequena.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VALENTINI, Daniel. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1961-1970)*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2013. v.1.

## Fontes orais

BORGHI, Renato [77 anos]. [abr. 2015]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Paulo, 9 abr. 2015.

DOBAL, Renato [85 anos]. [jul. 2015]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Paulo, 14 jul. 2015.

FRASER, Ety [85 anos]. [jul. 2010]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Paulo, 7 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. [jul. 2013]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Paulo, 18 jul. 2013.

GUIMARÃES, Luiz Fernando [67 anos]. [jul. 2015]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Carlos, 15 jul. 2015.

MEHLER, Miriam [80 anos]. [jul. 2013]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Paulo, 16 jul. 2013.

RESENDE, Luiz Fernando [68 anos]. [fev. 2016]. Entrevistador: Daniel Valentini. São Paulo, 11 fev. 2016.

**Resumo:** Nascido do aprofundamento de relações entre jovens estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco (São Paulo), o Teatro Oficina pertenceu a uma parcela da classe média que disparou críticas radicais contra o capitalismo e contra a sujeição imperialista que impunha grandes taxas de pobreza e espalhava bolsões de miséria. Durante a ditadura, o Oficina respondeu à modernização conservadora promovida pelos militares posicionando-se como um grupo capaz de criar um importante espaço para a – ainda possível – contestação do capitalismo acelerado, da imposição dos padrões tecnocráticos, do sufocamento da liberdade de expressão e da destruição – também pela cooptação – da cultura nacional. Com a chegada da contracultura, outros jovens ingressaram no grupo e reorientaram a luta do Oficina no sentido de provocar choques contra aspectos morais. Este artigo pretende colaborar para a reflexão da trajetória do Oficina por meio da iluminação das narrativas dos personagens históricos em questão.

**Palavras-chave:** Teatro Oficina, memória, engajamento.

**“Team theater or individual alienation”:  
the Teatro Oficina as a collective project (1961-1974)**

**Abstract:** Born of the deepening of relations among young students of Law School of Largo São Francisco, the Teatro Oficina belonged to a part of the middle class that shot radical criticism against capitalism and against imperialist subjection that imposed great poverty rates and disseminated pockets of poverty. During the military dictatorship, the Teatro Oficina responded to conservative modernization promoted by the military by positioning itself as a group capable of creating an important space for the still possible contestation of accelerated capitalism, the imposition of technocratic standards, the suffocation of the freedom of expression and also destruction by cooptation of national culture . With the arrival of the counterculture, other young people joined the group and reoriented the Teatro Oficinas’ fight in order to provoke clashes against moral aspects. This paper aims to contribute to the reflection of the trajectory of Teatro Oficina through the illumination of the narratives of historical characters in question.

**Keywords:** Teatro Oficina, memory, engagement.

Recebido em 09/06/2016

Aprovado em 30/09/2016