

# ENTRE A CENSURA E A DESORDEM FECUNDA: A CONSTITUIÇÃO DO TEATRO OFICINA (1961-1970)

DANIEL VALENTINI\*

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.

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 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*". 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 em 1970, quando ocorreu a centralização da Censura no regime autoritário e um maior cerceamento de pensamento e criação de intelectuais, culminando no desmonte de importantes projetos culturais, entre eles o Arena e o Oficina.

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”*, 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”*, 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.

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 a historiografia faz uma confusão entre suas memórias e posições e as memórias e posições do Oficina. Membros importantes do grupo - como Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Renato Borghi e Etty 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 uma entrevista realizada por nós.

A pesquisa apresentada está estruturada em três capítulos. Como achamos conveniente introduzir o leitor às realizações do Oficina produzidas no período, construímos o capítulo intitulado O Teatro Oficina nos anos 1960. Neste capítulo, estabelecemos conexões entre a produção do grupo e as transformações pelas quais o país passava.

Vistas as informações essenciais sobre as peças que têm seus processos analisados, podemos seguir para a discussão da prática da censura ao Oficina, em capítulo intitulado O Carimbo e o Gás Lacrimogêneo Moralizam a Sociedade. Neste capítulo, analisamos os processos de censura das peças. Do período de profissionalização do grupo até 1967, as peças do Oficina foram censuradas pelo Divisão de Diversões Públicas (DDP), Serviço de Teatro e Diversões em Geral, órgão vinculado à Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, Setor de Órgãos Auxiliares Policiais. Neste período, portanto, a censura ainda era descentralizada, conduzida por cada um dos estados brasileiros. Estes processos estão hoje arquivados no arquivo Miroel Silveira, inserido na biblioteca da ECA. 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 absurdamente grande 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.

Nosso objetivo foi analisar a censura ao Teatro Oficina durante os anos 1960. Para tal finalidade, foram selecionados os processos de censura das peças: *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets (1961); *Quatro num Quarto*, de Valentim Kataiev (1962); *Os Pequenos Burgueses*, de Maximo Gorki (1963); *Andorra*, de Max Frisch (1964); *Os Inimigos*, também de Gorki (1966); e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967).

Os processos contêm solicitações de censura, de revisão, contatos entre o grupo e os censores, comunicação interna da censura, a decisão quanto à idade mínima para ingressar no espetáculo e, por fim, a peça com os cortes e rabiscos realizados pelos censores responsáveis. 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 que foram proibidas. Estas impediram não só a definição dos dois personagens em questão, mas também dissolveram o final de exaltação do jovem Ralph.

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 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.

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, contadores e apadrinhados. Além disso, os gastos das companhias eram muito maiores, já que todas as questões da censura seriam resolvidas somente na capital do país.

A partir do ano de 1968, todas as peças passaram a ser censuradas pelo Departamento de Polícia Federal (D.P.F.), por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas. A censura tornou-se ainda mais violenta e *O Rei da Vela* foi proibida de ser montada. Geralmente, isto acontecia quando a peça era retalhada. O texto contém 87 páginas e 40 sofreram intervenções. Os cortes somaram 52, significando pouco mais que um corte a cada página e meia.

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

Após o ano de 1968, com o estabelecimento do Ato Institucional Número 5, a censura trabalhou 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 a uma ditadura.

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

As leituras das fontes mostraram que em diversos temas haviam posições diferentes, até mesmo opostas, entre os integrantes. Começamos a perceber que as memórias de ex-membros como Etty Frazer, Ítala Nandi, Fernando Peixoto

e Renato Borghi estavam sendo deixadas de lado. As opiniões de Zé Celso foram, em muitos momentos, entendidas como as opiniões do Oficina. Portanto, parece existir uma confusão entre memória de Zé Celso e memória do Oficina. Encontrar as diversidades através da iluminação da memória destes ex-membros tornou-se fundamental em nossa pesquisa.

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

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

Diante dos limites da pesquisa, selecionamos a memória 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. Com isso, temos a consciência de que este capítulo não chegou nem perto de esgotar a discussão que pode ser feita com as memórias dos agentes históricos citados. Além disso, não desprezamos que em fins dos anos 1960 havia uma outra corrente dentro do Oficina, chamada de *“marginália”*. A memória destes e de outros artistas que passaram pelo Oficina precisam ser discutidas imediatamente, mas o espaço do trabalho não possibilitou tamanha tarefa. No pouco que foi feito, o senso de justiça foi nosso guia.

A dissertação conta também com um anexo de fotos. Todas as fotografias contidas nele foram tiradas dos vários álbuns de recordações da carreira de Ety Fraser. Após a concessão de uma entrevista, ela fez questão de nos apresentar esse material, além de permitir sua reprodução e utilização.

Os álbuns contém uma série de documentos diferentes, entre eles fotos das montagens e dos bastidores das peças, cartas de amigos, recortes de matérias de jornais, cartazes, propagandas e programas das peças etc. No trabalho de seleção, demos menor prioridade às fotos das encenações, pois a carreira do Oficina já foi muito bem mostrada através delas, apesar de apresentarmos algumas que se destacaram. Esses documentos serviram como um rico contato entre alguns assuntos tratados no texto, pois permitiram olharmos diretamente para o nosso objeto.

A pesquisa vai de encontro com outras 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, foi acontecendo uma unificação entre a memória do encenador e a memória do Oficina, enquanto outros dirigentes do teatro acabaram sendo esquecidos e tendo suas narrativas postas de lado.

Nas duas discussões, ainda há muito o que fazer. A censura ainda pode ser muito mais investigada, numa reflexão sobre a formação dos censores, os contatos entre censores e censurados, a utilização da censura econômica etc. As memórias podem ainda render muitos debates, pois os agentes históricos estão ainda aí, presentes, lúcidos e envolvidos em projetos profissionais. 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.



## **NOTA**

\* Daniel Valentini é mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: dm-valentini@uol.com.br