



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

LÚCIO MANOEL BONFANTI ARANTES

**TEATRO E TENSÕES CULTURAIS EM SÃO PAULO NOS ANOS 1950 E 1960: OS
PRIMEIROS ANOS DO TEATRO OFICINA E A CENSURA.**

CAMPINAS

2021

LÚCIO MANOEL BONFANTI ARANTES

**TEATRO E TENSÕES CULTURAIS EM SÃO PAULO NOS ANOS 1950 E 1960: OS
PRIMEIROS ANOS DO TEATRO OFICINA E A CENSURA.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em História, na Área de História Social.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Camargo de Godoi

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO LÚCIO MANOEL BONFANTI ARANTES, E ORIENTADA PELO PROF. DR. RODRIGO CAMARGO DE GODOI.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

Ar14t Arantes, Lúcio Manoel Bonfanti, 1995-
Teatro e tensões culturais em São Paulo nos anos 1950 e 1960 : os primeiros anos do Teatro Oficina e a censura / Lúcio Manoel Bonfanti Arantes. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Rodrigo Camargo de Godoi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Teatro Oficina. 2. Teatro. 3. Censura. 4. Ditadura. I. Godoi, Rodrigo Camargo de, 1980-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Theater and cultural tensions in São Paulo in the 1950 and 1960 : the first years Teatro Oficina and censorship

Palavras-chave em inglês:

Teatro Oficina

Theater

Censorship

Military Dictatorship

Área de concentração: História Social

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Rodrigo Camargo de Godoi [Orientador]

Lis de Freitas Coutinho

Rodrigo de Freitas Costa

Data de defesa: 30-06-2021

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6157-1339>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6067752337738929>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 30 de junho de 2021, considerou o candidato Lúcio Manoel Bonfanti Arantes aprovado.

Prof. Dr. Rodrigo Camargo de Godoi (orientador)
Prof. Dra. Lis de Freitas Coutinho.
Dr. Rodrigo de Freitas Costas

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Dedico este trabalho a toda a comunidade LGBTQIA+ que diariamente luta, sobrevive, resiste, existe e ocupa espaços antes nunca pensados. Que os “diferentes” sejam a diferença neste país tão cheio de preconceitos e desigualdades.

AGRADECIMENTOS

Às energias e às vibrações positivas da natureza que nos cercam.

À minha mãe, Maria Angélica Bonfanti, uma mulher humilde e batalhadora. Uma trabalhadora rural, que pela força da desigualdade que marca a história desse país foi afastada dos estudos ainda muito jovem, porém, nunca deixou de incentivar seus filhos a estudarem. Ensinou-me a me manter firme mesmo em marés tempestuosas e, hoje, minha realidade é dedicada a você.

Ao meu marido, Émerson Canteiro, por estar ao meu lado desde o início desta jornada, sempre me apoiar e me abraçar nos momentos difíceis.

Aos meus irmãos Jussara, Edson e a minha irmã de coração Katia.

Ao meu pai, Antônio Paulo Arantes, que ao seu modo sempre tentou me ajudar.

Ao meu orientador, Rodrigo Camargo de Godoi, pelos direcionamentos, pelas leituras cuidadosas de meus escritos, comentários, sugestões, críticas construtivas e compreensão.

À querida professora – e amiga – Glaucia Fraccaro, que literalmente “me pegou pelas mãos” e me levou até o arquivo, lá me ensinou o ofício do historiador. Obrigado pelas conversas, pelas visitas ao arquivo e pela paciência em ouvir minhas indagações e loucuras.

Às queridas, Maria Dutra e Marina Rebelo, às guardiãs do acervo do *Teatro Oficina* no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), o acolhimento e o auxílio que vocês sempre me deram em todas às vezes que estive no AEL foram fundamentais para a realização desse trabalho. Muito obrigado!

Aos amigos queridos que fiz pela vida a fora e levarei para a vida: Carol (paçoca), Ismael, Matheus Galette, Ana Paula, Felipe Faganello, Stefanny Batista, Kaique Zacarias, Marcel Cancian, Ana Carol, Rodrigo Levorato, Fran Denardi, Sheila Fernandes e Felipe Crispim. Se fosse para resumir em palavras, eu diria: GRATIDÃO.

Às meninas que se eternizaram em minha vida por me acompanharem nas alegrias, nas tristezas e nas loucuras de ser um jovem rebelde e subversivo: Heloísa Rosa e Mayra Araújo.

A Mirian Silva, minha querida amiga e irmã de alma, agradeço por todos os momentos compartilhados até hoje e pelos próximos que virão. Também agradeço às leituras e revisões sempre tão cuidadosas e amorosas, aos cafés, almoços (e marmitas), jantares, festas e tantos outros instantes. Não poderia esquecer dos “devaneios

clariceanos” que compartilhamos, dos momentos alegres e também os difíceis que nos apoiamos. Mas, o mais importante é a linda amizade que construímos ao longo desses anos, uma cumplicidade que se eternizará e nos manterá unidos, hoje e sempre.

A Filipe Claudiano e Heloisa Pinatti, por sempre estarem comigo e serem motivo do meu riso quando estou junto de vocês, desejo que continuemos a nos encontrar nos palcos da vida.

Às professoras que marcaram minha vida por todo conhecimento que me ensinaram, apoio e carinho: Anne, Juliana Forsan e Valquíria Claudiano (*in memoriam*).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo da trajetória do grupo *Teatro Oficina* a partir da sua relação com a censura, consecutivamente, é traçada uma análise da cena teatral na cidade de São Paulo entre as décadas de 1950 e 1960. Desse modo, a pesquisa busca compreender a formação do grupo *Oficina*, ainda no período democrático, e o seu desenvolvimento na cena teatral paulista concomitante ao processo de renovação do teatro, quando a cena amadora e profissional era estimulada por meio das políticas de incentivo ao teatro. O trabalho também visa refletir sobre a censura aplicada nas produções do *Oficina*, para tanto, estabelece-se uma leitura etnográfica da censura ao realizar um estudo de caso em torno da peça *Os Inimigos*, de Gorki, encenada em 1966 pela companhia teatral estudada. Neste quadro marcado por tensões culturais, a companhia de José Celso criou mecanismos estéticos, teóricos e artísticos para responder aos atos censórios, rompendo com o teatro tradicional e assumindo uma posição engajada em diálogo com a realidade nacional do período. As fontes que possibilitaram a análise foram os documentos da censura do fundo Miroel Silveira no Arquivo Público do Estado de São Paulo, a imprensa do período, bem como a documentação do fundo *Teatro Oficina* depositada no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Palavras-chave: Teatro Oficina, Censura, Ditadura Militar, Tensões Culturais, Teatro.

ABSTRACT

The following work proposes a study about the Teatro Oficina group and its relation with censorship, consecutively, it is traced an analysis of the theater scene in the city of São Paulo between the decades of 1950 and 1960. Thereby this research tries to understand the formation of the Oficina group, yet in democratic period, and its development in the theater scene at the same time of the process of theater renovation, when the amateurs and professionals were stimulated by incentive policies. For that reason, the work also seems to reflect the censorship forced in the productions made by Oficina, therefore, establishes an ethnographic reading of censorship by doing a study around the play: *Os Inimigos*, by Gorki, staged in 1966 at the hands of Oficina. This period was marked by cultural tensions, and the Teatro Oficina created an aesthetic mechanism, theoretical and artistic to respond to the censorship at the period, breaking the traditional by dialoguing with reality. The fonts that made this research possible were the censorship documents from Miroel Silveira at Arquivo Público do Estado de São Paulo, the press of the period, as well the documentation of Teatro Oficina who are deposited in the Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), in Unicamp.

Keywords: Teatro Oficina, censorship, Military Dictatorship, Cultural Tensions, theater.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| FIGURA 1 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DE <i>A PONTE E VENTO FORTE PARA UM PAPAGAIO SUBIR</i> | 26 |
| FIGURA 2 - ANÚNCIOS DA COMPANHIA DERCY GONÇALVES | 30 |
| FIGURA 3 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA ESTREIA DA PEÇA <i>A INCUBADEIRA</i> NO FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE ESTUDANTES EM SANTOS..... | 32 |
| FIGURA 4 - MAPA DOS ESPAÇOS TEATRAIS NO CENTRO DE SÃO PAULO. | 43 |
| FIGURA 5 - ANÚNCIOS DO TBC ANTECIPANDO A REDUÇÃO DO VALOR DOS INGRESSOS..... | 46 |
| FIGURA 6 - RUTH ESCOBAR NO LOCAL ONDE SERIA ERGUIDO O TEATRO GIL VICENTE PELA | 58 |
| FIGURA 7 - CENA DA PEÇA <i>PEQUENOS BURGUESES</i> | 60 |
| FIGURA 8 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA PEÇA <i>ANDORRA</i> | 65 |
| FIGURA 9 - CENA DE <i>ANDORRA</i> | 66 |
| FIGURA 10 - CENA DE <i>ANDORRA</i> COM EUGENIO KUSNET, JOSÉ JOÃO POMPEO, HÉLIO EICHBAUER E MAURO MENDONÇA | 66 |
| FIGURA 11 - ORGANOGRAMA DA CENSURA DE 1964. | 83 |
| FIGURA 12 - ESTRUTURA DA CENSURA A PARTIR DE 1967..... | 85 |
| FIGURA 13 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DE <i>OS INIMIGOS</i> , DE MÁXIMO GORKI | 106 |
| FIGURA 14 - O TRECHO DA FALA DO PERSONAGEM ZAKAHR MARCADO COM UM PONTO DE INTERROGAÇÃO PELO CENSOR | 115 |
| FIGURA 15 - FALA DO PERSONAGEM NIKOLAI SUBLINHADA E MARCADA COM PONTO DE INTERROGAÇÃO | 117 |
| FIGURA 16 - NESTÓRIO LIPS | 127 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| TABELA 1 - I QUINZENA TEATRAL DE SÃO PAULO, EM 1958 | 41 |
| TABELA 2 - OS ESPAÇOS DE TEATROS AMADORES EM SÃO PAULO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1960 | 43 |
| TABELA 3 - TRABALHOS DE NESTÓRIO LIPS NO TEATRO DE REVISTA NO RJ | 126 |
| TABELA 4 - TRABALHOS DE NESTÓRIO LIPS NO CINEMA | 126 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Arquivos:

AEL – Arquivo Edgard Leuenroth

AMS – Arquivo Miroel Silveira

APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional

Teatros / Instituições Culturais:

EAD/SP – Escola de Artes Dramáticas de São Paulo

CPC – Centro Popular de Cultura

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TPE – Teatro Paulista do Estudante

PTC – Pequeno Teatro de Comédia

TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo

CET – Comissão Estadual de Teatro

FPAT – Federação Paulista de Teatro Amador

UNE – União Nacional dos Estudantes

Órgãos governamentais:

DDP – Divisão de Diversões Públicas

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DEOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DNI – Departamento Nacional de Informação

DPF – Departamento de Polícia Federal

DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública

PFS – Polícia Federal de Segurança

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

SNI – Serviço Nacional de Informação

Sumário

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| Capítulo 1 – Por dentro da cena paulista (1950 – 1960): amadores e profissionais e o apoio das políticas de incentivo ao teatro | 25 |
| 1.1 O “Novo Grupo: <i>Oficina</i> ” | 25 |
| 1.2 Oficina na contramão da renovação..... | 27 |
| 1.3 As políticas de incentivo ao teatro e a disputa pela sua “fiscalização” | 35 |
| 1.4 Um único ato: o amador e o profissional no mesmo espaço de renovação do teatro paulista..... | 42 |
| 1.5 Entre vermelhos e <i>yankees</i> : a transição de grupo amador à companhia profissional . | 48 |
| 1.6 O golpe de 1964 e as mudanças operadas no <i>Oficina</i> | 60 |
| Capítulo 2 – Estrutura burocrática do aparelho censório do intervalo democrático à Ditadura | 75 |
| 2.1 A legislação da censura entre 1946 e 1968 | 76 |
| 2.2 No centro da cena: artistas, críticos e censores | 86 |
| Capítulo 3 – Censura e tensão cultural: um estudo de caso da peça <i>Os Inimigos</i> | 102 |
| 3.1 <i>Os Inimigos</i> : a odisseia de um grupo em busca de um certificado de censura..... | 102 |
| 3.2 A caneta dos censores: uma análise do texto <i>Os Inimigos</i> em seu diálogo com a sociedade brasileira no pós-1964 | 106 |
| 3.3. Padrões e empregados em cena: a recepção crítica de <i>Os Inimigos</i> | 120 |
| 3.4. Na trilha dos censores | 125 |
| Considerações finais | 135 |
| FONTES | 139 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 142 |

INTRODUÇÃO

O teatro inúmeras vezes parece uma expressão em crise. Em certas épocas quase perde o sentido. Em outras é perseguido. Às vezes refugia-se em pequenas salas escuras, às vezes sai para as ruas e redescobre a luz do Sol. Sua função social tem sido constantemente redefinida. Desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia.¹

O grupo *Teatro Oficina*, de São Paulo, foi criado por iniciativa de um coletivo de estudantes de classe média da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1958. Embora tenha surgido sob as arcadas da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, o grupo não possuía relação direta com o Centro Acadêmico XI de Agosto, é importante ressaltar. Desde seu início, a companhia instalou-se no bairro do Bixiga,² um tradicional reduto de efervescência teatral e cultural da cena paulistana.

Durante sua trajetória, o *Oficina* teve cinco nomes. Em 1958, em seu começo, intitulava-se: *Teatro Oficina Amador* (1958-1961), *Companhia Teatro Oficina LTDA*. (1961-1973), *Oficina Samba* (1973-1979), depois *5º. Tempo* (1979-1983) e como permanece até hoje, desde 1984, *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*. Cada nome é capaz de representar uma profunda reestruturação ou, talvez, uma tradução de parte do processo de criação e de experimentação artística de grupo.

Em razão da relevância histórica e cultural dessa companhia teatral na história do teatro brasileiro, a presente pesquisa estrutura-se a partir da análise da trajetória do grupo *Teatro Oficina* e sua relação com a censura. Acreditamos que o diálogo entre História e Teatro é fecundo para a pesquisa histórica, pois, como sugere Patriota, foi atribuída às atividades teatrais grande relevância social, cultural e política.³

A dissertação em torno do *Teatro Oficina* se deve ao primeiro contato, no meio acadêmico, que tive com o grupo, ainda na graduação, quando a professora Dr^a

¹ Peixoto, Fernando. "Problemas do Teatro no Brasil". *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano III, nº 15, setembro, 1967, p. 9.

² Para mais informações sobre o bairro do Bixiga, em São Paulo, ver a dissertação de MARRETI, Thales. *O Concurso de Ideias para o Bixiga (1989-1992): considerações sobre as relações entre patrimônio cultural, planejamento urbano e participação democrática*. 2018, 217 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

³ PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 41.

Gláucia Cristina Candian Fraccaro (minha orientadora da monografia de conclusão de curso) me apresentou o *Fundo Teatro Oficina* (TO), do Arquivo Edgard Leuenroth⁴ (AEL/Unicamp). Deste modo, iniciei, ainda de maneira muito tímida, as pesquisas no acervo do AEL que se desdobrou na monografia intitulada *José Celso Martínez Corrêa (1958-1979): o artista que fez história* apresentada na Pontifícia Universidade Católica De Campinas (PUCAMP).

Após a monografia, continuei as pesquisas no arquivo e, nesse momento, compreendi que o grupo Oficina extrapolava a figura do diretor José Celso Martínez Corrêa, ainda que ambos sejam indissociáveis. Desse modo, ao mesmo tempo em que os documentos manuscritos, datilografados e manifestos feitos pelo grupo iam se revelando e mostrando a potência criativa e contestadora do coletivo, também surgia outra documentação nomeada “cadernos de trabalho”, que indicavam as repressões por meio da censura sofridas pelo grupo. A partir disso, surgiram várias questões em relação à trajetória do *Teatro Oficina* e sua relação com o aparelho censório que apenas a documentação presente no AEL não era capaz de responder. Desse modo, o trabalho visa contribuir para a produção e para a compreensão de novos sentidos entre as atividades teatrais e o vínculo com a censura.

O trabalho tem como recorte os doze primeiros anos do *Oficina*, de 1958 a 1970, desse modo, justifica-se o período escolhido a partir de três critérios. O primeiro deles está relacionado ao fato de que, em 1958, foi a criação do Oficina, o qual iniciou a fase de teatro amador e a finalizou em 1961, quando começou seu processo de profissionalização, até 1964 com o Golpe Militar. Naquele primeiro momento, a trupe de atores estava criando as bases de compreensão do que era o teatro e do que eles queriam com essa manifestação artística. Contudo, naquele contexto, ainda em um período democrático, o grupo teve o primeiro contato com a censura. O segundo fundamento é referente ao período pós-Golpe Militar até a promulgação do AI-5, em

⁴ No Arquivo Edgar Leuenroth está localizado o maior fundo disponível para pesquisa sobre o *Teatro Oficina* contendo documentos dos mais diversos segmentos e formas referentes à companhia. No AEL/UNICAMP, constam documentos manuscritos, datilografados e manifestos feitos pelo grupo e uma documentação nomeada “cadernos de trabalho”, em que O Oficina relatava o modo de viver em comunidade – ou ao menos uma tentativa não tão bem sucedida –, além de todo o processo de criação e relatos sobre as repressões por meio da censura. Sendo assim, essa documentação pode configurar um instrumento capaz de trazer à tona não apenas as relações de produção artística, mas também as experiências sobre a censura, o modo como ela agia no teatro e a forma como o coletivo de atores respondia às sanções impostas à companhia, bem como de que maneira os integrantes se articulavam para compor as respostas.

1968. Nesse contexto, podemos observar os primeiros resultados provenientes da instauração do regime militar em relação à censura no teatro. O último critério diz respeito ao impacto do AI-5 nas manifestações artístico-culturais do grupo, que se finalizavam em 1970, com o processo de centralização da censura, a qual visava maior controle das ideias intelectuais e dos movimentos artísticos contrários ao regime militar.

A preocupação do aparelho censório com o teatro revela a importância dos estudos sobre Teatro e Censura, os quais despontaram sob o horizonte de historiadores e historiadoras nas últimas décadas. Ademais, esse campo de pesquisa tem se tornado cada vez mais fértil, como demonstra a historiografia, com a qual a presente pesquisa dialoga direta e profundamente. Assim, ao saber 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”⁵, faz-se necessário assinalar que a censura não foi criada pela Ditadura Militar, embora tenha sido um elemento fundamental durante a perseguição e a repressão de indivíduos dissidentes. Dentro da longa trajetória da censura, muitas vezes a ação censória desenvolveu-se como caso de polícia, outras por meio de órgãos específicos. No Estado Novo, por exemplo, foram divididos setores responsáveis para promover a cultura e as artes e, também, por meio de “leis destinadas a ‘proteger’ a sociedade de ideias subversivas ou perniciosas, mantendo a ordem e a paz social”.⁶

É possível compreender que há distintas diferenças entre cada regime político e a prática da censura, pois, a depender do momento histórico e do governo, o cerceamento se intensificava – ou não –, porém, nunca deixou de existir. Em suma, no cotidiano, como afirma Costa, a censura se constituiu “enquanto um recurso destinado a calar o outro”⁷, para invalidar um discurso, uma opinião ou uma crítica, por simplesmente não desejar ouvir o outro e silenciá-lo.

Para Mara Cristina Castilho Costa, atualmente, é cada vez mais difícil delimitar esse objeto de pesquisa, pois a censura se mescla com diversos outros fenômenos

⁵ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das Artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 11.

⁶ COSTA, Maria Cristina Castilho. Isto não é censura – a construção de um conceito e de um objeto de estudo. In: Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, INTERCOM, 2016. p. 2

⁷ COSTA (2016) op. Cit. p.2.

contemporâneos. Nesse sentido, para identificar os atos censórios, é preciso analisar com cautela e estabelecer critérios que sirvam de baliza para compreendê-los. Portanto, segundo os critérios definidos pela autora,⁸ a censura é um ato cujo objetivo é sempre modificar, silenciar, alterar e interditar manifestações, sejam elas em livros, teatro, música, imprensa etc. Ainda de acordo com Costa, é preciso que o ato censório se dê no espaço público ou nele se reverbere, além disso, qualquer tipo de manifestação da censura é sempre política, pois tem vínculo com o exercício do poder, os privilégios e a dominação. Normalmente, as manifestações censórias se justificam a partir de razões morais e éticas. Ademais, esses atos tendem a ser considerados uma forma de proteção à sociedade.

Desde seu início, com uma proposta ousada, o Oficina chamou a atenção da censura antes mesmo do golpe militar, com a peça *A Engrenagem*, de Jean-Paul Sartre - encenada em 1960, considerada imprópria para menores de 18 anos, pelo motivo de: “tema de sentido revolucionário”.⁹ Esse fator, aliás, já colocava a companhia em uma rota de colisão com os padrões morais e ideológicos daquele momento. Nesse sentido, é importante salientar que o grupo nasceu a partir da ideia de contestação em diferentes níveis sociais e culturais, sendo, em um primeiro momento, a análise da instituição familiar. Como bem esclarece Peixoto:

Entenda-se, família de classe média. Neste nível o Oficina nunca se equivocou: produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à plateia historicamente concreta que tinha diante de si: a própria classe média. Isto talvez explique sua fúria e seus limites: um transbordante ato de rebeldia. Fascinante sempre, mas às vezes idealizado e idealista.¹⁰

Em relação ao que se pretende discutir ao longo dos capítulos, a afirmação de Fernando Peixoto pode contribuir significativamente para nos ajudar a compreender a potência do Oficina, inclusive, a “fúria” e os “limites” que são levados ao seu máximo, aqui compreendidos enquanto tensão, e o ponto de choque da produção teatral com a censura.

Ao investigar as tensões sociais evidenciadas nas fontes entre o Teatro Oficina e os censores, busquei compreender como os conflitos ofereceram condições para a

⁸ A pesquisadora, em seu trabalho, define ao todo oito critérios para identificar e compreender o modo como a censura atua dentro da sociedade.

⁹ APESP, *fundo Arquivo Miroel Silveira*, DDP 4889, p. 8.

¹⁰ PEIXOTO, Fernando, Op. Cit, p. 14.

criação de um repertório de ações não necessariamente calculadas, *a priori*. No entanto, faz-se mister destacar que um universo de conflitos não exclui a possibilidade de acordos entre os dois lados, mas sim promove a possibilidade de tirar proveito do jogo de poder, afinal, deve-se compreender a cultura e as relações sociais como elementos dinâmicos construídos e em construção. A censura, portanto, seria parte da história desse teatro, bem como parte da história do teatro brasileiro. De acordo com Miliandre Garcia e Silvia Cristina Martins de Souza, a censura teatral no Brasil se organizou em um amplo quadro de ações que pretendia o “controle da circulação de ideias e valores numa sociedade com uma forte inclinação autoritária, dado seu histórico de formação social”.¹¹ Desse modo, a censura, seja nas expressões cênicas, na imprensa ou em outras esferas que interferem na liberdade do cidadão, quando estudada pelo olhar do historiador, essa lógica repressiva não deve ser encarada enquanto anônima, pois essa dinâmica, reflexo das questões contextuais, foi uma constante nas produções artísticas, principalmente no teatro.

A partir da abertura dos arquivos da censura ao teatro e à dramaturgia, movimento que impôs novos temas e questões, as pesquisas acadêmicas ganharam densidade. Com efeito, destacaram-se temáticas como a liberdade de expressão, a censura moral, a emergência de novos padrões estéticos, o embate entre a arte e a política, entre outros.¹² Diante disso, o interesse pelo teatro brasileiro pode ser verificado em diferentes áreas do conhecimento, como a História, a Sociologia, a Antropologia e as Artes Cênicas. É válido ressaltar, aliás, que a relação entre o teatro e sociedade, em diferentes períodos históricos, tem se tornado um profícuo campo de investigação. Sobressaem-se, no estudo sobre esse tipo de manifestação artística, os ensaios e as teses que buscaram, em um primeiro momento, apresentar um panorama do âmbito teatral a partir de diversas formas de atuação.

¹¹ GARCIA, Miliandre.; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019. p. 21.

¹² Para o estudo da censura teatral no Estado de São Paulo, destacam-se os seguintes arquivos: *Arquivo Miroel Siveira* (ECA-USP), *Arquivo Público do Estado de São Paulo* e o *Arquivo Nacional*. Recentemente, o AMS-USP teve sua documentação transferida para o Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde guarda e preserva o “Arquivo Miroel Silveira”, formado por um *corpus* documental de mais de 6 mil processos de censura prévia de peças teatrais entre 1926 e 1970, constituído pela maior parte do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. O arquivo, enquanto estava sob a salvaguarda da Escola de Comunicações, recebeu o nome de Miroel Silveira, o qual foi professor do departamento e pesquisador desse acervo, pois foi ele quem teria levado os documentos do Departamento de Diversões Públicas para a USP, temendo o desaparecimento deles no processo de abertura política do país, na década de 1980.

O presente trabalho não descarta as contribuições incontornáveis dos primeiros historiadores, atores, diretores e críticos do teatro que se debruçaram sobre temas diversos relacionados ao teatro, como Décio de Almeida Prado,¹³ Anatol Rosenfeld,¹⁴ Sábato Magaldi¹⁵ e Edélcio Mostaço.¹⁶ Contudo, também compreendemos que muitos desses trabalhos foram revisitados atualmente por novos pesquisadores, com novas metodologias de pesquisa e novas questões sobre a temática. Desse modo, os trabalhos recentes apresentam, a partir de um denso fôlego nas análises de fontes, novas formas de olhar para a atividade teatral enquanto um movimento social capaz de contestar, dialogar e informar sobre a realidade nacional.

A partir da historiografia, no que tange à relação do teatro e à atuação da censura, pode-se destacar o trabalho da professora Sílvia Cristina Martins de Souza, em *Noites no Ginásio*, que buscou no teatro as tensões culturais na corte. Em síntese, um grupo de autores cariocas do século XIX buscava criar uma dramaturgia nacional capaz de superar as moléstias dos projetos para o Brasil oitocentista que tinha o *Teatro Ginásio Dramático* como espaço de luta. A autora também destaca a atuação do Conservatório Dramático Brasileiro como órgão responsável pela censura no período. Souza investiga a atuação de Diogo de Bivar na área da cultura a partir da preocupação em criar uma comissão de censura e um conjunto de práticas políticas e culturais, tais ações, aliás, foram implementadas na ocasião. Assim, para Sílvia Cristina Martins de Souza, o que demonstra a interferência direta do Estado é a comissão de censura, significando, então, um acontecimento novo, pois o Estado

¹³ Décio de Almeida Prado foi crítico teatral do Jornal *O Estado de S. Paulo* durante 22 anos, (1946 a 1968), quando deixou a carreira de crítico para se dedicar à pesquisa sobre o teatro nacional e também ao ensino do Teatro Brasileiro na Universidade de São Paulo.

¹⁴ Anatol Rosenfeld é natural de Berlim, mas veio para o Brasil em 1937 fugindo da perseguição nazista. O crítico e estudioso estudou na Universidade Humboldt de Berlim (1930-1934) Filosofia, Teoria literária e História (com especialização em Letras Alemãs). Já instalado no país, Rosenfeld desenvolveu diversas atividades, desde trabalhos como colono de fazenda e caixeiro-viajante e, em 1945, iniciou sua carreira como jornalista, além de também colaborar em periódicos em língua alemã. Ao mesmo tempo, ele escreveu com regularidade para vários jornais (*Correio Paulistano*, *Jornal de São Paulo*, *Estado de S. Paulo*), além de produzir ensaios para as áreas de estética, teoria literária, teatro, fotografia, cinema e filosofia.

¹⁵ Formou-se em Direito, em 1949, pela Universidade de Minas Gerais. De 1950 a 1953, ele atuou como crítico teatral do *Diário Carioca*, que enviava sua colaboração da França, pois lá residiu entre 1952 a 1953 enquanto estudava Estética na Universidade de Paris. No Brasil, ele lecionou História do Teatro na Escola de Arte Dramática e foi redator no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1956. Com a criação do *Suplemento Literário* tornou-se titular na coluna de teatro até 1969.

¹⁶ Edélcio Mostaço é ensaísta, teórico e crítico do teatro brasileiro. Mostaço começou sua carreira como ator, depois se formou em Direção teatral e Crítica pela Escola de Comunicações e Artes/USP. Em 1982, conquistou o 1º lugar do Concurso Van Jafa de Jornalismo Teatral com o texto "Opressão: O Mito Oculto do Teatro do Oprimido", publicado no *Jornal da Tarde*.

desloca a atuação da censura para homens de letras, função tradicionalmente reservada à polícia até aquele momento.¹⁷

Ainda no que diz respeito à censura, embora não associada ao teatro, é importante mencionar o trabalho de Beatriz Kushnir em *Cães de Guarda*.¹⁸ Kushnir apresenta um denso debate sobre atores políticos, censores e imprensa. A autora coloca frente a frente censores e jornalistas e, assim, joga luz a uma outra possibilidade de interpretar a relação entre esses dois agentes e os conflitos responsáveis por marcar esse relacionamento. Além disso, a estudiosa também destaca um elo colaboracionista entre eles, afinal, o censor interferiu de forma direta na escrita da imprensa.

O trabalho de Kushnir contribui significativamente para pensarmos as relações entre censores e os diretores teatrais, pois, como mencionado, não descartamos a possibilidade de acordos entre esses indivíduos lidos historicamente como antagônicos. No entanto, também compreendemos as diferenças entre a censura aplicada à imprensa e à censura teatral. Assim, de acordo com as palavras da atriz, diretora e empresária de teatro, Nydia Licia, em entrevista concedida à prof^a Maria Cristina Castilho Costa, Nydia reconhecia um tratamento especial dado a ela pela censura, ou seja, que não era igual para todos os artistas. A atriz, ao referir-se sobre as condições privilegiadas que ela e Sergio Cardoso – seu esposo – tinham, afirmou que: “Nós tínhamos os contatos fáceis. E depois, Sérgio e eu tínhamos um nome sério dentro do teatro”.¹⁹ Portanto, a partir da fala da atriz, abre-se uma possibilidade para a investigação entre uma relação de acordos, em alguns casos.

Dentre os trabalhos recentes que se dedicam a compreender a censura ao teatro em diferentes momentos e formas, destacam-se as pesquisas produzidas pelo *Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira (GPAMS)*, agora conhecido como *Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom-USP)*. O grupo é um espaço importante para os pesquisadores dessa área e suas práticas, pois até o ano de 2017 tinha a guarda do Arquivo Miroel Silveira composto pela

¹⁷ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2002. p. 27

¹⁸ KUSHNIR, BEATRIZ. *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.

¹⁹ COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: Edusp, FAPESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 220.

documentação da censura prévia²⁰ do Estado de São Paulo entre 1926 a 1970. No entanto, atualmente, a documentação foi transferida para o *Arquivo Público do Estado de São Paulo*.

Com a intenção de aproximar a discussão ao objeto de estudo da presente pesquisa, é fundamental apresentar a dissertação de Lis Coutinho, vinculada ao Obcom-USP. Coutinho dedicou-se a estudar a censura no grupo Teatro Oficina.²¹ Sua dissertação é um estudo de caso da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pela companhia teatral em 1967. A pesquisadora tem como ponto de partida a promulgação do AI-5 associada a um escopo documental extenso. O foco do estudo está em entender o que a apresentação da peça, tida como um acontecimento nos palcos, representou para a questão da censura e da liberdade de expressão no país, além de como a data de 1968 foi construída como um marco no imaginário do AI-5. Assim, tomamos o trabalho de Lis Coutinho enquanto um ponto referencial, o qual traz novas possibilidades de entender a organização do Serviço de Censura ao teatro em um momento cuja atuação censória passava pelo processo de centralização de seus trabalhos.

No processo de historicizar a atividade teatral e, a partir dela, compreender o teatro como um campo político que dialoga com a realidade e o contexto no qual está inserido. Katia Rodrigues Paranhos propõe pensar História, Teatro e Política como campos autônomos e interdisciplinares.²² Paranhos, em seu trabalho, reúne diversos artigos de diferentes áreas das Ciências Humanas com objetivo de apresentar uma discussão capaz de colocar o Teatro dentro da política, assim como a Política se faz presente no teatro em diferentes momentos da História. Nesse encontro de três grandes áreas são abordadas questões, conceitos e metodologias responsáveis por legitimar um sentido interdisciplinar entre elas. Logo, entende-se que essa visão contribui para pensar novos paradigmas entre a História, o Teatro e a Política, para, então, buscar a historicidade das artes teatrais com base em suas manifestações.

²⁰ A censura prévia era a submissão do texto teatral para o exame do censor no Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas (DDP) alocado na Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, de modo que o texto poderia ser liberado com restrições etárias, com cortes ou vetado. Havia, também, o ensaio geral para os censores averiguarem se as solicitações foram atendidas e conferir os figurinos e os cenários descritos no *script*.

²¹ COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011, 209 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

²² PARANHOS, Kátia Rodrigues (org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

Conforme supracitado, os estudos acerca das questões apontadas estão se multiplicando ao longo das duas últimas décadas. Nessa perspectiva, ao analisar as tensões sociais e culturais, as quais são resultantes das expressões artísticas afetadas por políticas conservadoras e repressivas no período democrático e aprofundadas durante os governos militares, percebe-se que essas materializações das dinâmicas sociopolíticas podem nos fornecer fios condutores para a (re)composição de novos padrões estéticos e artísticos do grupo *Oficina*. Ademais, pautamo-nos na visão de um projeto de censura que está para além de um ato impetrado pelo Estado, pois o foco se volta para as ações dos agentes que estão operando o aparato censório, porém, também não descartamos a censura como uma ferramenta estratégica do Estado.²³ Portanto, para estudarmos a história da instituição e, consecutivamente, o modo como a censura atuou, “podemos acompanhar como as orientações superiores foram aplicadas pela censura e pelos censores e como estes elaboraram suas próprias orientações a partir delas”.²⁴

Em razão desses aspectos, é importante considerar como os censores, enquanto funcionários a serviço do Estado, são sujeitos inseridos em uma ordem social e política. Em decorrência disso, suas experiências culturais, políticas e morais não podem ser desvinculadas de sua atuação enquanto censores. Destarte, é necessário encarar a censura de maneira etnográfica, como sugere Darnton:

Ao adotar essa visão abrangente, a história etnográfica consegue fazer justiça às maneiras diferentes como opera a censura em diferentes sociedades. Posso evitar a reificação da censura e sua redução a qualquer fórmula, inclusive a de violação da declaração de direitos. Longe de contestar a validade de tais declarações, elas as levam a sério como elementos de sistemas culturais. Todavia, não nivela todas as distinções, numa tentativa de criar um campo de jogo uniforme para a investigação científica.²⁵

Ao interpretar os censores como sujeitos históricos, é importante a compreensão de que suas ações não devem ser tratadas de maneira dualista, a repressão contra a liberdade, por exemplo, mas sim como um elemento constituinte de uma cultura política. Devido ao fato de os censores serem sujeitos de determinadas

²³ O historiador Robert Darnton, no livro *Censos em Ação: como os Estados influenciaram a literatura*, considera a literatura como um sistema cultural incorporado à ordem social, desta forma, propõe analisar como a censura pode influenciá-la, algumas vezes, de forma explícita e outras mais escamoteadas. A partir de uma vasta pesquisa em arquivos, ele nos mostra uma articulação entre temporalidades e contextos díspares, tendo como fio condutor o ato contraditório do controle estatal das ideias por meio da censura.

²⁴ GARCIA, Miliandre.; SOUZA, Silvia Cristina Martins de, op. cit, p. 32.

²⁵ DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. Tradução Rubens Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2016. P. 291.

conjunturas políticas, sociais, culturais e históricas, é evidente que suas práticas estão diretamente conectadas aos padrões julgados por esses indivíduos como coerentes, morais e de valores estéticos. Desse modo, a noção de cultura aqui empreendida se constrói como campo de resistência e de luta e, também, como território de disputa de interesses conflitantes.

A dissertação está estruturada em três capítulos, os quais são construídos a partir das tensões culturais e sociais entre o *Teatro Oficina* e a censura/censor com a finalidade de compreender como esses embates – por vezes férteis e outros violentos – foram responsáveis pela produção de novos padrões estéticos, artísticos e políticos.

O primeiro capítulo apresenta a configuração do teatro paulista nas décadas de 1950 e 1960, momento em que o grupo de estudantes de Direito surge na cena teatral. Ainda no mesmo capítulo é remontada uma cartografia detalhada do teatro na cidade de São Paulo no período destacado. Por fim, o objetivo dessa parte da pesquisa é compreender a especificidade histórica da cena teatral na capital paulista e, assim, entender em qual cenário e condições o Oficina surgiu e o que foi feito de diferente das demais companhias teatrais daquele contexto.

O segundo capítulo se organizou a partir de um percurso pela legislação da censura entre o período democrático, após a ditadura varguista, até a centralização da atividade censória no Distrito Federal em 1968, com a promulgação do AI-5. Para tanto, buscou-se estabelecer paralelos com as transformações sociais e econômicas que estavam em curso no país nesse período. Ainda, foi proposto um resgate da memória dos sujeitos (atores, diretores, críticos e censores) que de algum modo se relacionaram com a censura, com o objetivo de reconstruir as percepções sobre a ação e os efeitos da censura sobre as artes cênicas, como também, as tensões que surgiram no interior do aparelho censório.

O terceiro capítulo analisou o percurso do *Oficina* ao escolher montar a peça *Os Inimigos*, do dramaturgo russo Máximo Gorki. A finalidade desta parte da pesquisa é discutir as camadas históricas que compõem o processo de censura de um texto originalmente escrito nos Estados Unidos, em 1906. Nesse sentido, será analisado *Os Inimigos*, o qual foi traduzido por José Celso e Fernando Peixoto dentro de determinada conjuntura política, na qual ficam aparentes as tensões culturais e políticas entre o grupo teatral e os censores. Além disso, após acompanhado todo

percurso desde o requerimento do certificado de censura até sua estreia, discutiremos como foi a recepção do espetáculo pela imprensa.

Por fim, antes de apresentar o conjunto de fontes que sustentam todas as hipóteses levantadas pela presente pesquisa, faz-se necessário dizer que, em virtude das restrições sanitárias para combater a disseminação da COVID-19, devido à falta de vacinas e à ingerência do Governo Federal os arquivos foram fechados, consecutivamente, os pesquisadores(as) da Área das Ciências Humanas vêm sendo duramente afetados pela dificuldade em acessar as fontes de pesquisa. Assim, para que esta pesquisa fosse finalizada, foi necessário readequar os planos já traçados, o que, com efeito, prejudicou o desenvolvimento final do texto.

As fontes primárias que integram a pesquisa fazem parte de um conjunto de mais de seis mil processos de censura prévia ao teatro no Estado de São Paulo. Tais processos são provenientes do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, que estão disponíveis para consulta no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Também perfazem o escopo de fontes desse trabalho os documentos do fundo do Teatro Oficina sob a guarda do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp), relatórios do Fundo Serviço Nacional de Informação disponíveis no Arquivo Nacional. Ademais, serão usadas fontes provenientes da imprensa como os jornais *Diário da Noite*, *Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, os quais serão devidamente anunciadas no desenrolar dos capítulos.

Capítulo 1 – Por dentro da cena paulista (1950 – 1960): amadores, profissionais e o apoio das políticas de incentivo ao teatro

1.1 O “Novo Grupo: *Oficina*”

No dia 8 de outubro de 1958, o jornal *Diário da Noite*, na coluna *Ronda*, assinada por Mattos Pacheco, apresentava um breve anúncio em três parágrafos. Nesse espaço, o colunista informava aos seus leitores o surgimento de um novo grupo de teatro amador na capital paulista, mais especificamente na região do Bexiga, batizado de *Oficina*.

Segundo Mattos Pacheco, a trupe teatral teria como “finalidade a montagem de peças de autores inéditos brasileiros, obras de vanguarda e poemas vocalizados”.²⁶ Em um primeiro instante, o anúncio não indicava a configuração de uma proposta ousada por parte de seus membros. Por outro lado, ainda segundo Mattos Pacheco, esses atores teriam a intenção de apresentar espetáculos populares nas periferias da capital e no interior do Estado, além de um projeto de montagem de peças a domicílio. Dessa maneira, a cenografia dos espetáculos seria criada por alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), estudantes com os quais o *Oficina* mantinha vínculos estreitos. Ademais, o anúncio informava que a companhia trabalhava na montagem de dois dramalhões de autores, naquele momento, completamente desconhecidos, *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Vento forte para papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa.²⁷

Poucos dias depois, o *Correio Paulistano* trazia informações sobre a estreia do *Oficina* no Teatro dos Novos Comediantes, localizado na mesma região de São Paulo, na rua Jaceguai.²⁸ Na ocasião, seriam encenadas duas peças em um ato sob direção de Amir Haddad, com cenografia de José Carlos Belucci e figurinos de Dora Miari. O jornal apresentou, também, o primeiro elenco do grupo, o qual era formado por Luiz Roberto Fortes, Alzira Cunha, Dora Miari, Sobia Ferreira, Albertina de Oliveira Costa, Caetano Zammataro Neto, Jairo Arco e Flecha, Moracy Ribeiro do Val e Marcos Vinicius.

²⁶ Mattos Pacheco, “Ronda”, *Diário da Noite*, São Paulo, 8 out. 1958, p. 18.

²⁷ Mattos Pacheco, loc.cit

²⁸ Posteriormente, o grupo adquiriu o prédio e o terreno e ali fez sua sede.



Figura 1 - Cartaz de divulgação de *A ponte* e *Vento forte para um papagaio subir*, 1958.

Fonte: AEL, *Fundo Teatro Oficina*, pasta 73, 1958.

Em simultâneo à estreia do *Oficina*, o país passava por um conturbado e acelerado processo de transformações sociais e econômicas, com o plano de metas do então presidente Juscelino Kubitschek. Já nos anos subsequentes, o cenário político se intensificou e a disputa entre os sucessores de JK se acirrou. Jânio Quadros saiu vitorioso no pleito eleitoral em 1961, porém fez um breve governo, pois renunciou passando a presidência ao seu vice, João Goulart, que também não chegou ao fim do mandato em virtude do golpe militar de 1964, que inaugurou os longos e sombrios 21 anos de ditadura militar no Brasil. É nesse cenário, de plena tensão política, que o Teatro Oficina surge e se desenvolve na cena paulista. Segundo o ator Jairo Arco e Flecha, as ações do grupo foram norteadas a partir do cenário político que o Brasil passava, mesmo o grupo não tendo assumido o engajamento político logo de partida.²⁹

Desse modo, é no ímpeto do sentimento nacionalista e da modernização industrial que em 1958, ano de criação do grupo Oficina, o teatro paulista se iniciava no processo de renovação cênica. A encenação de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com a direção de José Renato, pelo *Teatro de Arena* marcou uma guinada nesse processo, pois, de acordo com Marcelo Ridenti, a peça foi

²⁹TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos (1958 – 1968)*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.

“pioneira em colocar no palco o cotidiano dos trabalhadores”.³⁰ *Eles não usam Black-Tie* foi apresentada no Sindicato dos Metalúrgicos para os operários, nos dias 24, 25 e 26 de outubro e, em seguida, viajou para Ourinhos e Araras.³¹ Segundo Pacheco, no *Diário da Noite*, essa produção artística alcançou enorme êxito e “o público, pouco habituado com teatro, recebeu o texto com entusiasmo”.³²

A partir desse episódio, o *Teatro de Arena* despontou como um grupo de contestação, procurando romper com a noção de um teatro de classe média para a classe média. Abria-se, assim, espaço e diálogo para a pluralidade social, em especial, com a classe operária e com os estudantes, sujeitos históricos que veriam seu cotidiano representado nos palcos. Faz-se necessário pontuar que o Teatro de Arena experimentava a renovação estética pela via política aproximando o trabalho do dramaturgo, do encenador e do ator de “uma experiência nova com uma plateia nova”.³³ No entanto, foi na contramão do contexto de renovação teatral que o *Oficina* apareceu. As temáticas das primeiras montagens da companhia amadora ligavam-se mais aos conflitos pessoais de alguns integrantes do grupo do que aos dramas da classe trabalhadora, cabe ressaltar.

1.2 Oficina na contramão da renovação

Os primeiros textos encenados pelo *Oficina*, por exemplo, estavam marcados pela relação conflituosa entre a família e a frustração, a liberdade, o interior e a metrópole, temas evidentes nos textos de José Celso e Carlos Telles. José Celso Martinez Corrêa já tinha certa experiência com teatro. Antes de sair de Araraquara, sua cidade natal, o artista teve intensa participação no Centro Cultural Alberto Torres – entidade integralista –, que dirigiu um festival de poesia, em 1957.

Embora um pouco distante da renovação teatral em curso, o *Oficina* optou por encenar textos nacionais em suas primeiras apresentações. De acordo com a publicação de Luís Roberto Salinas Fortes no *Diário da Noite*,

Em face do deserto de textos dramáticos nacionais, tantas vezes lamentados, resolvemos começar dando prioridade a autores nacionais que, embora no início, já revelam uma autêntica vocação e se distanciam do teatro superficial,

³⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 104.

³¹ Mattos Pacheco, “Ronda”, *Diário da Noite*, São Paulo, 24 out. 1958, p. 13.

³² Mattos Pacheco, “Ronda”, *Diário da Noite*, São Paulo, 29 out. 1958, p. 19.

³³ *Ibid*, 1958, p. 19.

da comédia de costumes, que até recentemente constituíam de uma forma quase absoluta o nosso repertório dramático.³⁴

Para Salinas Fortes, *A ponte*, texto de Carlos Telles, reunia elementos de uma perspectiva dramática universal e colocava o espectador diante de problemas que afligiam uma sociedade caracterizada por seu caráter abstrato e desumano. Diante disso, “nessa sociedade burguesa, qualquer tentativa de afirmação do indivíduo enquanto pessoa humana está radicalmente fadada à frustração”.³⁵ Já o texto de José Celso, *Vento forte para papagaio subir*, ambientado numa pequena cidade fictícia do interior paulista, tratava de conflitos sociais existentes no município. As barreiras impostas pelo lugar dificultam a plena realização de alguns de seus habitantes, os quais, para evitar a frustração, foram obrigados a fugir. Logo, para o crítico:

a sensibilidade intelectual de José Celso, de uma certa maneira, trabalhada pelo existencialismo cristão de Gabriel Marcel, a esperança apresenta-se como uma possibilidade real, efetiva, apesar do universo hostil e absurdo [...].³⁶

O autor Gabriel-Honoré Marcel, referenciado por Salinas Fortes para demonstrar o esforço de José Celso em propor um caminho diferente diante da comédia de costumes e do teatro engajado, foi um filósofo, crítico teatral e dramaturgo francês. Os trabalhos de Marcel desenvolveram temas relacionados à fenomenologia existencialista. Gabriel-Honoré Marcel, aliás, tem sido considerado o primeiro filósofo existencial da França, o qual, posteriormente, influenciou uma geração de intelectuais como Jean-Paul Sartre, Paul Ricoeur e Merleau-Ponty.³⁷

Ainda em 1958, o *Oficina* ganhou o Festival de Teatro em Televisão, organizado pela TV Tupi, com o texto de José Celso.³⁸ O grupo recém-formado classificou-se nas categorias de melhor espetáculo, melhor atriz (Alzira Cunha) e melhor ator (Marcus Vinícius). A vitória garantiu à companhia certa notoriedade no meio teatral de São Paulo.

Já em 1959, para continuar a sobreviver, o *Oficina* aderiu ao teatro a domicílio. A proposta era encenar pequenos textos em mansões dos bairros mais ricos de São

³⁴ Luís Roberto Salinas Fortes. “Apresentação de ‘Oficina” *Diário da Noite*, São Paulo, 24 out. 1958, p. 13.

³⁵ Luís Roberto Salinas Fortes, op. Cit. p. 13.

³⁶ Ibid, p. 13.

³⁷ ZILLES, U. *Gabriel Marcel e o Existencialismo*. Porto Alegre: Ed. PUCRS/Acadêmica, 1988.

³⁸ *Diário da Noite*, “Rádio e TV”, São Paulo, 17 dez. 1958, p. 4.

Paulo. Apresentar peças, em um ato, em mansões e palácios não era uma novidade, pois a origem dessa prática está ligada ao *entremez*, uma forma teatral cômica bastante apreciada no século XVIII.³⁹ A principal característica desse gênero teatral era a apresentação dos costumes da sociedade. Todavia, o *entremez* também era apropriado enquanto uma forma de crítica aos comportamentos e práticas sociais, apresentando intrigas, por exemplo, com o propósito de proporcionar uma rápida identificação das personagens com situações do cotidiano. Para Fernando Peixoto, então integrante do *Oficina*, ainda que rendesse algum dinheiro, as encenações a domicílio tinham certa semelhança com apresentações dos bobos nas cortes medievais.⁴⁰

Em contraposição à declaração de Fernando Peixoto, a coluna *Ronda* saudou a proposta de fazer espetáculos em domicílio do *Oficina* como uma “experiência inédita em São Paulo”⁴¹. Concomitantemente, a companhia fazia apresentações na boate *Cave*, na Rua da Consolação, a qual era conhecida por receber artistas como Sílvio Caldas, compositor e cantor de samba.⁴² Em maio de 1959, o *Oficina* encenou três textos de um ato na *Cave*, *O Guichê*, de Jean Tardieu; *Antonio*, de Zerboni e *Geny no Pomar*, de Charles Thomas.⁴³ Esse tipo de ação já destaca a posição social do grupo formado por jovens de classe média que, *a priori*, faziam produções teatrais para a sua própria classe social. Tal ponto, aliás, foi fundamental para sua consolidação.

Naquele período, era possível assistir em São Paulo uma cena teatral bastante plural. No qual, grupos amadores disputavam espaço e fomento cultural com os profissionais. No referido contexto, o *Teatro de Arena* propunha uma renovação ao levar o trabalhador para o interior do teatro e do palco, mas também se destacava a comédia de costumes, a qual se mantinha, em boa medida, distante da reflexão crítica

³⁹ Ver: PETERS, Ana Paula. "*Nasce toda criatura com sua ventura*": o casamento como mote de entremezes para representar a sociedade portuguesa do século XVIII. 2013. 182 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2013. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/33780>>. Acesso em: 10 set. 2020.

⁴⁰ PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): Trajetória de uma Rebelião Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 16.

⁴¹ Mattos Pacheco, “Ronda”. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 mai. 1959, p. 21.

⁴² Irene de Bojano, “São Paulo Social”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 dez. 1958, caderno 1, p. 5.

⁴³ Mattos Pacheco, “Ronda”. *Diário da Noite*, São Paulo, 25 mai. 1959, p. 6.

ou existencial, aproximando-se mais de um teatro de entretenimento em que o público encontraria descontração e prazer.

Nessas considerações acerca do cenário teatral paulistano, faz-se importante destacar a visibilidade que a imprensa dava aos espetáculos cômicos e, em especial, às peças que tinham em seu elenco nomes famosos. Geralmente, com a intenção de chamar a atenção do público, os anúncios destacavam o artista, só depois a peça e o seu autor. Não por acaso, a peça *La Mamma*, de Roussin, encenada pela companhia de Dercy Gonçalves, apareceu em três anúncios no *Diário da Noite* de 7 de maio de 1959, destacando o nome da atriz e empresária. Ademais, um dos anúncios abordava os problemas técnicos devido à desistência de um ator e à sua substituição às pressas antes da estreia no pequeno auditório do Teatro Cultura Artística, localizado na Rua Nestor Pestana, na Consolação, região central da cidade.



Figura 2 - Anúncios da Companhia Dercy Gonçalves em uma única edição do jornal *Diário da Noite*, na coluna Ronda. **Fonte:** *Diário da Noite*, São Paulo, 7 mai. 1959, p. 21.

Na mesma edição é possível observar o TBC com o anúncio das contratações de Ambrósio Fregolente e Darcy Cazarré para compor o elenco da peça *Romanoff e Julieta*, de Peter Ustinov, que já estava em cartaz. Na publicação também foi divulgado o interesse do TBC em relação ao texto de Antônio Callado, drama baseado no caso de Aída Cury⁴⁴, jovem estuprada e assassinada no Rio de Janeiro, em 1958. A peça

⁴⁴ GERSON, M. (2017). O caso Aída Cury: playboys e transviados como representações da juventude em tempos de modernização. *E-Compós*, 20(2). Disponível em: <<https://doi.org/10.30962/ec.1284>>

indicava o interesse do *Teatro Brasileiro de Comédia* em um texto marcado pela discussão de problemas sociais.

Em julho de 1959, o *Arena* estreou a peça *Gente como a gente*, de Roberto Freire com direção de Augusto Boal. A estreia recebeu um quadro de destaque em letras garrafais – “*GENTE COMO A GENTE*” – na coluna de Mattos Pacheco que apresentava a ficha técnica da obra e, logo abaixo, sua opinião enfática e minuciosa acerca do espetáculo. Para o crítico, tratava-se de “uma peça complexa, difícil, ambiciosa e sobretudo confusa” com uma mensagem que não foi transmitida com clareza e pecou pelo excesso de exuberância.⁴⁵ Ainda segundo Pacheco, o grupo quis fazer de uma única peça um “show”. Ao longo do texto, o crítico teatral foi impiedoso com o autor. Todavia, no que dizia respeito à direção, ele afirmou que Augusto Boal “conseguiu realizar um bom trabalho. Tudo funcionou nos mínimos detalhes, apesar da complexidade do texto”.⁴⁶

Na mesma edição, um anúncio informava que o *Oficina* teria uma sede de ensaios. O espaço foi cedido por Jorge Cunha Lima e ficava na Rua Santo Antônio, n. 1048, no bairro Bela Vista. Segundo o anúncio, o grupo teria batizado o lugar como “barracão”. Contudo, há divergências em relação a esse nome. Em edição especial sobre o *Teatro Oficina* publicada em 1982, a revista *Dionysos* dizia que o local ficou conhecido como “Quitanda”. Mas foi no barracão ou quitanda, segundo a revista, que “ali começaram a ser praticados o trabalho de equipe e a formação do ator, preocupação, aliás, que o grupo manteria sempre. A Quitanda propiciou um novo espírito de grupo.”⁴⁷ Após essa conquista, encerrava-se para o *Oficina* a fase do teatro a domicílio, bem como as apresentações na boate *Cave*.

Na nova sede, o *Oficina* iniciou um novo projeto, *A Incubadeira*, peça de José Celso que, em linhas gerais, abordava o confronto do autor consigo mesmo, mas ao longo do texto buscava também ampliar esse confronto às questões responsáveis por inquietar uma geração. *A Incubadeira* tinha como pano de fundo a problemática do indivíduo contra seus temores provenientes do meio familiar. Com essa obra, o *Oficina* iniciaria um processo de formação de uma identidade enquanto grupo teatral que, em um primeiro momento, aproximava-o do *Teatro de Arena*. Essa aproximação também

⁴⁵ Mattos Pacheco, “Ronda”. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 9 jul. 1959, p. 15.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ *Dionysos*. nº 26. Dossiê Teatro *Oficina*. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982. (p. 46)

era ligada ao trânsito de atores, diretores e cenógrafos, os quais atuavam simultaneamente nos dois grupos.

Em julho de 1959, mês e ano em que o *Arena* havia estreado *Gente como a gente*, peça que, como vimos, não foi tão bem recebida pela crítica, o *Oficina* estreava *A Incubadeira* em coprodução com o Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito da USP no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes em Santos-SP.



Figura 3 - Cartaz de divulgação da estreia da peça *A Incubadeira* no Festival Nacional de Teatro de Estudantes em Santos. **Fonte:** AEL, Fundo Teatro Oficina, pasta 73, 1959.

Ao montar *A Incubadeira*, o grupo incorporou os atores Etty Fraser⁴⁸ e Renato Borghi.⁴⁹ Com essa peça a companhia recebeu três prêmios do festival: o de melhor atriz para Etty Fraser, melhor texto e melhor direção para José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad.⁵⁰ Essa produção teatral apontou para o *Oficina*, pela primeira vez, a questão da profissionalização. Debate, aliás, que se estenderia por alguns meses sem alcançar uma resposta definitiva.

⁴⁸ ETTY Fraser. In: ENCICLOPÉDIA *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa237718/etty-fraser>>. Acesso em: 01 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

⁴⁹ RENATO Borghi. In: ENCICLOPÉDIA *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109281/renato-borghi>>. Acesso em: 01 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

⁵⁰ Mattos Pacheco, "Ronda". *Diário da Noite*, São Paulo, 8 set. 1959, p. 25.

Para Tavares, ao observar o enredo da peça *A Incubadeira*, nota-se que a preocupação do grupo não se vinculava, ainda, ao campo social, diferente do *Arena*.⁵¹ Ora, então, nessa medida, temos uma característica que separa os dois grupos e colabora para a hipótese de que houve uma distinção entre a formação do *Oficina* que, no primeiro momento, afastou-se da proposta artística desenvolvida pelo *Teatro de Arena*. Cabe ressaltar também que o *Oficina* não tem sua origem ligada ao Teatro Paulista do Estudante (TPE), diferente do *Arena* que em 1956 uniu-se ao TPE, um ano após sua fundação e, a partir de então, o grupo deixou de ser amador e profissionalizou-se. Assim, em 1958, o grupo estreou o espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie*, escrito por Guarnieri, no qual, colocaram em prática a almejada vontade de incentivar o autor nacional, como também, refletir sobre a realidade brasileira colocando a classe operária como protagonista.⁵²

Ainda no ano de 1959, o grupo montou a peça *As Moscas*, de Jean-Paul Sartre. O texto representava uma alegoria em que as moscas não eram apenas insetos, mas a representação de todo o mal. Seu enredo era uma releitura moderna do mito de Orestes, conforme abordado na tragédia de Eurípedes. Ao reescrevê-lo, Sartre lidava com a noção de livre arbítrio, circunscrevendo o tema central da peça na ideia de liberdade de escolha e a responsabilidade na ação humana.⁵³

Produzida em parceria com a Aliança Francesa, *As moscas* foi um fracasso de bilheteria, motivando uma crise interna no grupo. A peça foi dirigida e adaptada pelo francês Jean-Luc Descaves, sob um acordo no qual as despesas seriam divididas. Além disso, José Celso, Renato Borghi e Etty Fraser não atuaram no espetáculo, sendo relegados às funções burocráticas e administrativas.⁵⁴

O contato com a obra de Jean Paul Sartre foi, em certo sentido, fundamental naquele momento da história do grupo *Oficina*. Após a mal falada montagem de *As Moscas*, a equipe engajou-se em uma reflexão profunda sobre o existencialismo. Naquele momento histórico-social, Sartre⁵⁵ tornava-se quase uma espécie de guru

⁵¹ TAVARES, op. Cit., p. 6.

⁵² MURRER, André Dutra. A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo: conflitos e contradições. 2017. *Dissertação* (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2017.

⁵³ AEL, *Fundo Teatro Oficina*, Produção teatral: *As Moscas*, pasta 73, 1959.

⁵⁴ NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.22.

⁵⁵ Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um dos intelectuais mais influentes do século XX. Sua produção foi marcada pela Segunda Guerra Mundial, principalmente em razão de ele ter sido prisioneiro de guerra dos alemães. Após sua liberdade, o filósofo integrou a resistência francesa. A própria peça *As moscas*

intelectual para boa parte da juventude egressa do meio universitário paulista, a exemplo da trupe capitaneada por José Celso. Em linhas gerais, a obra do filósofo era difundida pela universidade e apropriada pelos jovens artistas ligados ao Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito. Em um curto prazo de tempo, esses profissionais do teatro romperam com a fórmula de autores e diretores nacionais que estavam seguindo desde sua criação. Nesse sentido, é possível observar que isso pode ter causado certo desajuste na composição cênica do grupo.

Ao analisarmos os primeiros passos da companhia, deparamo-nos com alguns impasses historiográficos. Para autores como Daniel Valentini, as “assimilações do posicionamento sempre engajado, voltado para os problemas reais do país, e a vinculação do trabalho artístico à realidade histórica foram marcas que ficaram cicatrizadas no *Oficina*”.⁵⁶ Nessa perspectiva, é plausível apontar que o *Oficina* tem, ao longo da sua trajetória, a marca do diálogo com os problemas sociais e a realidade histórica em suas produções. Todavia, em seu início, é necessário considerar que o grupo se afastava da proposta de um teatro socialmente engajado. Para uma melhor elucidação, devemos compreender o teatro engajado enquanto um “(...) instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia ou de um programa político”.⁵⁷

Conforme discutido, para obter recursos para sua manutenção, o coletivo artístico do Bexiga optara por produções em residências de bairros ricos e casas noturnas de São Paulo. Nessa fase inicial, o repertório encenado seguramente correspondia às expectativas de seu público. Entretanto, o processo de profissionalização do *Oficina* imporia novos desafios estéticos e políticos ao grupo.

Para compreendermos a cena teatral paulista e seu processo de renovação estética e política, no qual o *Oficina* surge na sua contramão, é também necessário entendermos que havia a atuação de instituições que contribuíram – em certa medida – para a viabilidade desse processo. Portanto, compreender as políticas de incentivo ao teatro desenvolvidas pela Comissão Estadual de Teatro (CET), em conjunto com a Federação Paulista de Teatro Amador (FPAT), ajuda a elucidar o

é uma alegoria à ocupação nazista na França. Ademais, Sartre é considerado um dos nomes mais notáveis do existencialismo, esse fator, para o *Oficina*, caracterizou-se enquanto um princípio de libertação dos valores daquele momento, como também o aprofundamento das indagações feitas pelo grupo formado por jovens inquietos e insatisfeitos. À vista disso, o existencialismo, dentro do *Oficina*, pode ser considerado como a reflexão acerca da liberdade do indivíduo e sua relação com a sociedade.

⁵⁶ VALENTINI, Daniel Martins. *Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina*. 2011. 191 F. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁵⁷ GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 198.

modo como essas entidades colaboraram para a manutenção e a existência de diversos grupos teatrais e o *Oficina* não esteve excluído desse processo. Desse modo, se voltarmos à edição do jornal *Correio Paulistano* que comunicava a estreia do *Oficina*, em outubro de 1958, veremos que também era anunciada a apresentação da companhia *Os Artistas Unidos*, no Teatro Bela Vista, na rua Major Diogo, na região do Bexiga. No entanto, o interessante é observar que a peça apresentada seria *Gigi*,⁵⁸ do dramaturgo francês Colette e que, naquela noite, os ingressos para o espetáculo seriam vendidos a preços populares de Cr\$ 35,00. Porém, o que viabilizava os “preços populares” era o fato da companhia dos *Artistas Unidos* ter aderido à Quinzena Teatral promovida pela Comissão Estadual de Teatro. Ou seja, o *Oficina* surge em um contexto de promoção de políticas culturais que visavam contribuir para a propagação de grupos amadores e profissionais em São Paulo.

É importante salientar que o valor do bilhete equivalia a mais do que a metade de um dia de trabalho de um trabalhador rural, com uma jornada diária de 10 horas, pela qual receberia Cr\$ 65,00⁵⁹, o equivalente a Cr\$ 6,50 por hora. Ressalta-se, ainda, que com os Cr\$ 35,00 cobrados pela companhia *Os Artistas Unidos* era possível comprar um 1kg de arroz⁶⁰ que custava Cr\$ 24,50 – e 1 kg de batata lisa com custo de Cr\$ 5,00. E, por fim, sobrava, aproximadamente Cr\$ 5,00⁶¹ para o transporte público. Portanto, embora anunciado como popular, o preço do ingresso era comparativamente caro e de difícil acesso à classe trabalhadora. Esse dado é importante na medida em que veremos como a mesma classe trabalhadora e os diversos problemas sociais a ela atrelados estariam entre os principais temas encenados por boa parte das companhias teatrais da capital paulista em meados do século XX.

1.3 As políticas de incentivo ao teatro e a disputa pela sua “fiscalização”

Para compreender os projetos da Comissão Estadual de Teatro é necessário entendermos a sua formação e atuação em concomitância com outra entidade: a

⁵⁸ Muniz, Egas. “Ribalta”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 out. 1958, p. 5.

⁵⁹ Martins, Benedito “Cartas da Roça”, *Jornal Terra Livre*, fev. 1959, p 2.

⁶⁰ Valor dos produtos de mercado, *Correio Paulistano*, 3 jan. 1958, p. 7. 1º caderno.

⁶¹ Prefeitura de São Paulo, relação das tarifas de transporte público desde 1947 até 2019. Disponível em < <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/transportes/>> Acesso em 20. Set. 2019.

Federação Paulista de Teatro Amador (FPAT) e suas iniciativas a partir de políticas culturais. As iniciativas da CET estavam quase sempre ligadas à FPAT⁶², pois a instituição era anterior à criação da Comissão. A FPAT e CET tinham um representante comum entre as duas instituições, João Ernesto Coelho Neto, o qual também ocupou o cargo de censor, conforme registrado na documentação guardada no Arquivo Miroel Silveira.

As políticas de promoção do teatro desempenhadas pela CET eram decorrentes de um convênio firmado entre a Prefeitura de São Paulo e as empresas teatrais com o objetivo de proporcionar a divulgação desses espaços artísticos e culturais na cidade, em 1956.⁶³ Em 1958, o convênio passou a estabelecer que as empresas beneficiadas assumissem o compromisso de realizar “10 semanas de espetáculos a preços de 20 cruzeiros a poltrona”⁶⁴, no prazo de dois anos, assim como a realização de cursos e de conferências para a comunidade teatral em diversas localidades do Estado de São Paulo.

Por conseguinte, faz-se mister entender tanto o papel da Comissão Estadual de Teatro quanto o da Federação Paulista de Teatro Amador, uma vez que ambas foram responsáveis por fomentar a criação e a sobrevivência de grupos teatrais em todo o Estado de São Paulo. Diante disso, nesse cenário, é importante ressaltar que essas duas entidades são cruciais para compreensão da cena teatral que estava se formando e a já consolidada, pois esses dois órgãos, embora não fossem oficiais, recebiam verbas diretamente do governo do Estado. Contudo, também houve uma relação direta entre a atuação dessas duas instituições com o órgão de censura do Estado, a Divisão de Diversões Públicas (DDP). A partir de 1957, encontramos censores que atuaram ou mantiveram vínculos nas duas instâncias.

Em 1952, em substituição ao Conselho Municipal de Teatro, criou-se, em São Paulo, a Comissão Municipal de Teatro que desempenhava um papel importante em prol da classe teatral na cidade. Em 1953, esse órgão foi responsável pela redução para 10% da renda alcançada durante a temporada no pagamento do aluguel dos teatros da prefeitura. Tal instituição também atuou na criação de teatros de bairro, os quais eram destinados aos grupos amadores.

⁶² É necessário fazer uma ressalva sobre o termo “Federação”, pois trata-se de um equívoco, porque o órgão não tem atuação ou representantes de diversos estados do sistema federativo.

⁶³ Egas Muniz, “Ribalta”, *Correio Paulistano*, 3 jan. 1957, p. 2.

⁶⁴ Egas Muniz, loc. cit.

Com o desmonte da Comissão Municipal, seus membros, que também integravam a Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), entre eles Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Miroel Silveira e Clóvis Garcia, propuseram ao governador do Estado, Jânio Quadros, a formação de uma Comissão Estadual de Teatro.⁶⁵ O objetivo da CET, naquele contexto, era ter o papel de mediadora entre os interesses da classe teatral e o poder público estadual.

A CET desempenharia atribuições consultivas, alocadas ao Gabinete do Secretário dos Negócios de Governo⁶⁶, uma vez que, naquele momento, não existia uma Secretaria Estadual de Cultura. Sobre isso, o Artigo 9º do Decreto de criação da CET dizia que:

quando o Governo estabelecer um montante anual para auxílios ao teatro, a Comissão expedirá edital convocando os interessados para se habilitarem, fixando as exigências a serem cumpridas e marcando prazo para a entrada dos requerimentos no Protocolo da Secretaria de Governo.⁶⁷

Os demais artigos normatizam o funcionamento da comissão e expressam que esta foi criada com a intenção de legalizar o repasse de verbas do governo para o meio teatral. Porém, em 1957, ciente da instabilidade desse repasse e, por conseguinte, da instabilidade financeira da classe teatral,⁶⁸ a CET firmou um convênio com o Banco do Estado de São Paulo, lançando um programa de financiamento às companhias.⁶⁹

⁶⁵ Para uma melhor compreensão temporal e atuação da CET, ver: CRUZ, Maria Eugênia Rodrigues. *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP. São Paulo, 2000.

⁶⁶ Estado de São Paulo. Decreto nº 26.438/1956, Artigo 1º.

⁶⁷ Ibid, 1956, Artigo 9º.

⁶⁸ D.O.E. 23/11/1956.

⁶⁹ O Regimento Interno da CET não é muito explicativo. Então, o que mais nos interessa diz respeito ao que é falado sobre as competências da CET.

Artigo 2º - Compete à Comissão Estadual de Teatro:

- a. manifestar-se sobre questões referentes ao teatro que lhe sejam propostas pelo Governo do Estado;
- b. apresentar sugestões tendentes ao estímulo e ao desenvolvimento do teatro no Estado;
- c. opinar sobre os pedidos de auxílios formulados pelas companhias teatrais de São Paulo;
- d. emitir parecer sobre os pedidos de empréstimos dirigidos ao Banco do Estado de São Paulo, nos termos estabelecidos pelo acordo com essa entidade;
- e. estabelecer as normas para a concessão de verbas orçamentárias de auxílio ao teatro, expedindo edital de convocação aos interessados, marcando prazo e condições de habilitação a esse auxílio.

Assim, é possível observar que o Regimento Interno da CET apenas confirma as expectativas expostas nos artigos do Decreto 26.348: o qual ressalta que a Comissão Estadual de Teatro foi criada com a principal função de organizar e regularizar os repasses de verbas por parte do Governo.

No dia 24 de setembro, tomaram posse, em um mandato de dois anos, os oito membros da Comissão. Além dos já citados, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Miroel Silveira e Clóvis Garcia, foram incluídos também Nino Nello⁷⁰, Hermilo Borba Filho, Mattos Pacheco e João Ernesto Coelho Neto, o qual, naquele momento, também era presidente da FPAT. A CET também apoiou a criação do Departamento de Artes Cênicas da USP e aproveitou o ensejo para lançar o projeto do Plano Estadual de Estímulo ao Teatro com o objetivo de fazer um levantamento da situação do teatro no Estado de São Paulo.

No relatório de atividades do ano de 1956, a comissão chegou ao entendimento de que era falha a fiscalização às companhias teatrais pelo Estado. Em síntese, no item intitulado “Fiscalização das empresas teatrais pelo Estado” destacava-se que

Julgando necessária essa medida e considerando que a colaboração da Divisão de Diversões Públicas, da Secretária da Segurança Pública, muito poderia contribuir para a resolução do assunto.⁷¹

À vista disso, dava-se o primeiro passo no sentido de aproximação da CET com o órgão responsável pela censura teatral e os demais meios de comunicação. A comissão convocou o diretor da DDP, Joaquim Büller Souto, para a segunda reunião extraordinária no dia 19 de dezembro de 1956. Além disso, no documento sobre a CET “está em estudo um projeto de reorganização dos serviços fiscalizadores da DDP”, no qual a Comissão se prontificava a colaborar com o órgão de censura.

Aproximavam-se, portanto, duas instâncias que, em tese, deveriam estar separadas. Uma era responsável pelo incentivo ao teatro e a outra pela fiscalização e pela censura. Entretanto, houve pontos de tensões nessa relação. A comissão, em alguns momentos, posicionou-se contra o serviço de censura, como pode ser exemplificado a partir do processo do espetáculo *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues.⁷² Nele, a CET manifestou-se a favor da liberação da peça, com restrição para maiores de 21 anos e, ainda, propôs os cortes a serem feitos. A dupla militância entre os membros da CET e o órgão da censura configurava-se em uma atuação ambígua que extrapolava as funções expressas no Regimento Interno da Comissão.

⁷⁰ Ator cômico que, na sua atuação dentro da CET, representava o Circo-Teatro. Ver: VENEZIANO, Ney de. O ator cômico e seus procedimentos, *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*, n. 1, 7/2010, p. 80-91.

⁷¹ COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO. *Textos legais e regulamentares*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1958.

⁷² APESP, Fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 4469.

A despeito de manifestar-se contra a censura, ao apontar cortes e restrições etárias, a CET assumia o papel de censora. Todavia, no caso da peça de Nelson Rodrigues, o governo emitiu uma resolução que vetava a representação do espetáculo, isso levou os integrantes da instituição a pedirem demissão coletiva, ação, aliás, que não foi aceita pelo governador.

Ainda compondo os embates entre a CET e a censura, temos o caso da peça *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis. O grupo *Teatro Arena* requereu o certificado de censura para Comissão Municipal de Cultura de Santos a fim de que a peça pudesse participar do II Festival Brasileiro de Teatro Profissional realizado na cidade. Porém, o pedido da companhia foi negado. Sabendo da situação, a CET interferiu e interrompeu o andamento do festival, posicionando-se a favor do grupo *Arena*.⁷³

Entre as atividades da CET, destacava-se a subvenção às companhias. No que concerne a essa questão, esse comportamento pode ter relação com o interesse da Comissão em estimular a popularização do teatro. Sendo assim, a instituição era responsável por administrar os benefícios que seriam repassados para as entidades teatrais, além de regular a prestação de contas dos grupos de teatro. Desse modo, as companhias que fossem beneficiadas teriam o compromisso de conceder descontos nas apresentações para estudantes e operários. A Comissão também apoiava os festivais proporcionados pela FPAT, cujo foco era, principalmente, o teatro amador. Nessa lógica, a CET promovia um trabalho que objetivava resultados a longo prazo. Ao incentivar a cena cênica amadora, a instituição esperava formar uma base de atores para os grupos profissionais. Sábato Magaldi, membro da Comissão, afirmava que:

Não será demais repetir que as bases do teatro profissional de melhor nível artístico foram lançadas entre nós pelos grupos amadores, e mostra-se sempre oportuno, assim, incentivar seu trabalho pioneiro, liberto das injunções comerciais.⁷⁴

Mesmo sabendo que o teatro amador era responsável por produzir peças e formar atores com certo nível de qualidade, o subsídio não se destinava apenas a esses grupos. Como ressaltado por Magaldi, essas companhias estavam fora do

⁷³ APESP, Fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 5438.

⁷⁴ Sábato Magaldi, "Justificação de um Plano", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 mai. 1958, p. 5.

circuito comercial, comprometendo a receita e agravando a continuidade da produção, bem como o aperfeiçoamento das técnicas teatrais. Assim, no que tange à profissionalização e ao aperfeiçoamento do teatro, a CET firmava convênio com diretores profissionais para que eles fossem trabalhar em coletivos amadores.

A FPAT, por sua vez, tinha como finalidade a colaboração para o fomento do teatro amador, o qual estava em ascensão no cenário da renovação da cena teatral paulista. Logo, a instituição colocava-se como

União da Classe Amadora perante autoridades, prestando assistência cultural, jurídica, etc. [...] O grupo amador filiando-se à Federação não só auferirá vantagens como também concorrerá para o desenvolvimento da mesma, proporcionando-se melhores meios para realizar o seu programa.⁷⁵

Entre as principais realizações da FPAT estavam os festivais de teatro amador, os quais eram responsáveis por dar uma expressiva notoriedade para os grupos amadores. É importante salientar que foi a partir dos festivais realizados em parceria com a CET que o número de peças requerendo o parecer da censura aumentou. Diante disso, ao analisar os documentos contidos no Arquivo Miroel Silveira (AMS), disponíveis no Arquivo Público de São Paulo, é possível observar que a FPAT estava registrada como requerente de alguns pedidos de censura.

É, portanto, plausível a hipótese de que as companhias amadoras recorriam à Federação para auxiliá-las com o processo de certificação da censura, ou, então, que o requerimento de censura era uma condição imposta pela Federação. Entretanto, como afirmado, o aumento dos pedidos de censura é evidente quando consideramos o antes e o depois das atuações tanto da CET como da FPAT.

Ao observarmos os festivais ao longo de 4 anos, temos os seguintes dados: no 1º festival, em 1954, participaram 11 peças: 6 delas não tinham registro no AMS; no 2º festival, em 1955, foram apresentados 13 espetáculos: 7 sem registro no AMS. No 3º festival, em 1956, foram encenados 14 espetáculos e um não foi registrado. Já em 1957, no último ano de realização consecutiva do festival, todas as peças portavam registro no AMS. Vale apontar que, em 1957, Coelho Neto assumia a função de censor do Estado.⁷⁶

⁷⁵ *Revista de Teatro Amador*, nº1, 1955.

⁷⁶ ROSA, Marcus Wesley Guimarães. *Cultura de Estado: políticas públicas e censura em relação ao teatro amador*. Relatório de iniciação científica Cnpq/PIBIC, 2009.

Naquele ano, a partir de um histórico de fomento, de manutenção e de divulgação do teatro firmado pelo Governo do Estado de São Paulo, em parceria com a CET, originou-se um convênio responsável por implantar o Plano de Incentivo ao Teatro que destinava verbas para as companhias teatrais de todo estado. Para além dos teatros convencionais, essa iniciativa estimulava, também, a montagem de espetáculos em escolas, centros pastorais e comunitários, com preços acessíveis ou de forma gratuita.

O plano exigia que as companhias contempladas pela verba prestassem contas dos benefícios recebidos e concedessem descontos para operários e estudantes. Isso surtia seus efeitos, possivelmente impactando o público, como demonstra a programação da I Quinzena Teatral, na qual o grupo *Circos e Pavilhões* faziam apresentações nos bairros periféricos da capital com ingressos vendidos a Cr\$ 15,00.

Em virtude desse movimento cultural, em novembro de 1958, foi lançada a I Quinzena Teatral que homenageava os dez anos da Escola de Arte Dramática e do Teatro Brasileiro de Comédia, “organizações pioneiras na formação de uma personalidade teatral própria em São Paulo”.⁷⁷

Tabela 1 - Teatros e companhias que participaram da I Quinzena Teatral de São Paulo, em 1958

| Teatro | Companhia | Peça | Diretor(a) |
|------------------------------|--------------------------------------|---|----------------------|
| Teatro Brasileiro de Comédia | <i>TBC</i> | <i>Panorama visto da ponte</i> - Arthur Miller | Alberto D'Aversa |
| Maria Della Costa | <i>Teatro Popular de Arte</i> | <i>A alma boa de Se-tsuán</i> - Bertold Brecht | Flaminio Bollini |
| Teatro Cultura Artística | <i>Teatro Francisco Alves (TEFA)</i> | <i>Rainha de Moçambique</i> - Barbosa Lessa | Barbosa Lessa |
| Teatro Novos Comediantes | | <i>A hora marcada</i> - Isaac Gondim Filho | Evaristo Ribeiro |
| Teatro São Paulo | <i>Pequeno Teatro Popular</i> | <i>Bateu vento na cidade</i> - Roberto Rocha Coelho | Liberto Ripoli Filho |
| Teatro das Bandeiras | <i>EAD</i> | <i>Ubu-Rei</i> - Alfred Jarry | Alfredo Mesquita |
| Teatro das Bandeiras | <i>EAD</i> | <i>Teatro Cômico</i> - Carlo Goldoni | Olga Navarro |
| Teatro das Bandeiras | <i>Teatro Lotte Sievers</i> | <i>The Winslow Boy</i> - Terence Rattigan | Ruy Affonso |
| Local de grande proporção | <i>Pequeno Teatro de Comédia</i> | <i>A Compadecida</i> - Ariano Suassuna | Antunes Filho |

⁷⁷ Mattos Pacheco, “Participantes da I Quinzena Teatral”, *Diário da Noite*, 24 out. 1958, p. 13.

| | | | |
|-------------------|--|---|--|
| Teatros de bairro | <i>Cia. João Rios</i> | Peça infantil | |
| Teatro Bela Vista | <i>Cia. Nydia Licia - Sergio Cardoso</i> | A raposa e as uvas - Guilherme Figueiredo | |

Fonte: Mattos Pacheco, "Participantes da I Quinzena Teatral", *Diário da Noite*, 24 out. 1958, p. 13.

A Tabela 1 mostra os teatros e as companhias participantes da primeira edição do projeto e, respectivamente, o repertório de peças escolhido por essas entidades teatrais. Os espaços que estão em branco na tabela são decorrentes dos nomes que não foram informados por Mattos Pacheco.

1.4 Um único ato: o amador e o profissional no mesmo espaço de renovação do teatro paulista

Ao observarmos a geografia da cena teatral em São Paulo, no final da década de 1950, veremos que o *Oficina* surgiu em uma conjuntura teatral específica. Nela, contando com subsídios governamentais, grupos profissionais e amadores procuravam estabelecer um diálogo com a sociedade por meio dos espetáculos encenados nas ruas, nos grêmios escolares, nas pastorais de bairro, dentre outros espaços. Grupos de atores profissionais, como o *Arena*, o *Teatro Brasileiro de Comédias (TBC)*, o *Pequeno Teatro de Comédia (PTC)* e outras companhias, participavam dessas práticas culturais. Sendo assim, na virada entre as décadas de 1950 e 1960, podemos compreender a cidade de São Paulo como um organismo no qual vários grupos teatrais pulsavam.

Elaborados por um grupo de pesquisadores do teatro paulista, a tabela e o mapa a seguir ilustram como a região central de São Paulo destacava-se na geografia teatral da cidade por concentrar o maior número de teatros, espaços culturais e de companhias profissionais e amadoras. Consequentemente, em virtude da proximidade entre elas, é possível inferir que a concorrência entre os grupos era acirrada.



Figura 4 - Mapa dos espaços teatrais no centro de São Paulo. ⁷⁸

Tabela 2- Os espaços de teatros amadores em São Paulo entre as décadas de 1950 e 1960

| Nº Ref. | Grupo ou Instituição | Endereço | Bairro |
|---------|---|-----------------------------------|---------------|
| 1 | <i>Sociedade Recreativa Conjunto Lituanos Amadores Dramáticos (Rytas)</i> | Rua Conde de Sarzedas, 562 | Sé |
| 2 | <i>Sociedade de Socorros Mútuos Alvorecer</i> | Avenida Leôncio de Magalhães, 751 | Santana |
| 3 | <i>Centro Recreativo Mãe do Céu</i> | Avenida Celso Garcia, 4588 | Tatuapé |
| 4 | <i>Sociedade Beneficente e Recreativa Afonso Henriques (atual: Casa do Minho)</i> | Rua Souza Caldas, 255 | Pari |
| 5 | <i>Sede Social Centro Independência</i> | Rua Costa Aguiar, 609 | Ipiranga |
| 6 | <i>Grêmio Desportivo Musical Literário Brasileiro</i> | Rua da Graça, 608 | Bom Retiro |
| 7 | <i>Comunidade Romana Católica do Rei Santo Estevam</i> | Rua Conselheiro Olegário | Lapa |
| 8 | <i>Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas</i> | Rua Roberto Simonsen, 22 | Sé |
| 9 | <i>Liceu Sagrado Coração de Jesus</i> | Largo Coração de Jesus, 153 | Santa Cecília |

⁷⁸ O mapa foi elaborado pelos pesquisadores do Projeto Temático *Comunicação e Censura: análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da biblioteca da ECA/USP*, com financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), concluído em 2019. A pesquisa analisou processos de censura prévia ao teatro no Estado de São Paulo, a cargo do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo entre os governos de Getúlio Vargas (1930 a 1945) e o início da Ditadura Militar (1964-1970). Disponível para consulta em: <http://www2.eca.usp.br/ams/proj_t.html>

| | | | |
|----|---|--|-----------------|
| 10 | <i>Grêmio Recreativo do Sete de Setembro Futebol Clube</i> | Rua Miragem, 431 | Água Rasa |
| 11 | <i>Paróquia Nossa Senhora da Penha</i> | Praça Dom Helvécio Gomes de Oliveira, 2 | Cachoeirinha |
| 12 | <i>Associação Beneficente Santo Antônio</i> | Rua Catumbi, 183 | Belém |
| 13 | <i>Ginásio Oriental</i> | Rua Maria Figueiredo, 85 | Bela Vista |
| 14 | <i>Cine Paulistano</i> | Rua Vergueiro, 510 | Liberdade |
| 15 | <i>Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Gráficas</i> | Praça Alfredo Issa, 48, 20º andar | República |
| 16 | <i>Esporte Clube Pinheiros</i> | Rua D. José de Barros, 296 | República |
| 17 | <i>União Beneficente Espiritualista</i> | Rua Quinze de Novembro, 137 | Sé |
| 18 | <i>Clube Português</i> | Rua Turiassu, 59 | Perdizes |
| 19 | <i>Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mútuos, Instrução e Recreio – Casa de Espanha</i> | Rua Ouvidor Portugal, 541 | Ipiranga |
| 20 | <i>Congregação Mariana da Paróquia de Santo Eduardo do Bom Retiro</i> | Rua dos Italianos, 567 | Bom Retiro |
| 21 | <i>Bardauni Clube</i> | Rua Quinze de Novembro, S/N | Sé |
| 22 | <i>Federação Espanhola</i> | Rua do Gasômetro, 49 | Brás |
| 23 | <i>Associação Atlética Light & Power</i> | Viaduto do Chá | República |
| 24 | <i>Sociedade União Operária dos Tecelões</i> | Rua Silva Jardim, 23 | Belém |
| 25 | <i>Grupo Espírita Filhos da Fé</i> | Rua João Bohemer, 124 | Belém |
| 26 | <i>Cine Teatro Roma</i> | Rua Barra Funda | Santa Cecília |
| 27 | <i>Lacta Clube</i> | Rua Barão do Triunfo, 142 | Campo Belo |
| 28 | <i>Cine São Carlos</i> | Rua Guaicurus, 123 | Barra Funda |
| 29 | <i>Teatro Paulo Eiró</i> | Avenida Adolfo Pinheiro, 765 | Santo Amaro |
| 30 | <i>Associação Atlética Vasco da Gama</i> | Rua Tabapuã, número 1A | Itaim Bibi |
| 31 | <i>Instituto Ítalo Brasileiro Dante Alighieri</i> | Alameda Jaú, 1061 | Jardim Paulista |
| 32 | <i>Aliança Lituano-Brasileira Sajunga</i> | Rua Lituânia, 67 | Mooca |
| 33 | <i>Esporte Clube Fiação Indiana</i> | Alameda Tapuias, 150 | Moema |
| 34 | <i>Teatro Guarany</i> | Largo do Cambuci, 25 | Cambuci |
| 35 | <i>Salão Nova Era</i> | Rua Cônego Eugênio Leite | Pinheiros |
| 36 | <i>Sociedade Operária de Auto-Socorro Barra Funda</i> | Rua Brigadeiro Galvão, 159 | Santa Cecília |
| 37 | <i>Salão Londres</i> | Avenida Celso Garcia, 399 | Brás |
| 38 | <i>Aliança Francesa</i> | Rua General Jardim, 182 | República |
| 39 | <i>Associação de Escoteiros Avandava</i> | Rua Antonio Carlos, 653 | Consolação |
| 40 | <i>Centro de Cultura Brás</i> | Rua Quintino Bocaiúva, 80 | Sé |
| 41 | <i>Externato José Bonifácio</i> | Avenida Santos Dumont, 55 | Bom Retiro |
| 42 | <i>Frente Negra</i> | Avenida Liberdade | Liberdade |
| 43 | <i>Ginásio São Bento</i> | Largo São Bento | Sé |
| 44 | <i>Grupo de Teatro Experimental</i> | Rua Marconi, 48 | República |
| 45 | <i>Grupo Dramático Ipê</i> | Rua Zilda, 139 | Casa Verde |
| 46 | <i>Igreja Evangélica Armênia</i> | Avenida do Estado, 1.191 | Bom Retiro |
| 47 | <i>A Liga Lombarda</i> | Rua Caucaia do Alto, 172, Tremembé ou Praça Dr. Almeida Júnior, 18 | Liberdade |

| | | | |
|----|--|-----------------------------------|-------------|
| 48 | <i>Teatro Boa Vista</i> | Rua Boa Vista | Sé |
| 49 | <i>Teatro Escola da Associação Cívica Feminina</i> | Avenida Francisco Matarazzo, 385 | Barra Funda |
| 50 | <i>Teatro Municipal</i> | Praça Ramos de Azevedo, s/ número | República |
| 51 | <i>Sociedade Italiana de Mútuo Socorro Guglielmo Oberdan</i> | Rua Brigadeiro Machado, 5 | Brás |
| 52 | <i>União Brasileira Esportiva</i> | Rua Brigadeiro Machado, 71 | Brás |
| 53 | <i>Vila Maria Futebol Clube</i> | Avenida Guilherme Cotching, 136 | Belém |
| 54 | <i>Clube Atlético São Paulo</i> | Rua Visconde de Ouro Preto | Consolação |
| 55 | <i>Paraíso Futebol Clube</i> | Avenida Zelina, 61 | Vila Zelina |
| 56 | Grêmio Dramático Hispano Americano | Rua do Gasômetro, 738 | |
| 57 | <i>Centro Galego</i> | Rua Figueira, 257 | Sé |

Fonte: <http://www2.eca.usp.br/ams/proj_t.html>

Todos os grupos e as instituições presentes na tabela 2 eram espaços teatrais considerados amadores. A princípio, é importante ressaltar que o teatro amador não é definido pela qualidade do espetáculo e nem pelos recursos financeiros, mas sim pelo modo de organização do grupo teatral, como destacado pelo Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura.⁷⁹ Diante disso, o teatro amador pode ser considerado uma atividade paralela ao cotidiano de seus integrantes, em que os objetivos das encenações poderiam ser os mais variados, desde o puro entretenimento até o emprego do teatro como instrumento pedagógico.⁸⁰

Ainda que fora da cena profissional, os grupos amadores também receberam fomentos das políticas culturais do Estado por meio das ações da CET. Desse modo, é possível observar que a atuação da Comissão ajudou a fortalecer um circuito teatral intermediário e alternativo, pois foi responsável por indicar diferentes sentidos e novas propostas para o teatro naquele momento.

Para escolher os grupos que se apresentariam no programa da *I Quinzena Teatral* de 1956, a CET priorizou aqueles que tivessem maior número de peças de autores nacionais:

Art. 2º A estreia de qualquer companhia teatral nacional, inaugurando temporada em qualquer parte do território nacional, será sempre com original brasileiro.

⁷⁹ O NPCC é coordenado pela Prof^a Dra. Maria Cristina C. Costa, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e tem como um de seus objetivos pesquisar a censura e suas repercussões na produção artística. Para isso, faz uso do Arquivo Miroel Silveira, composto por processos de censura prévia ao teatro paulista entre os anos de 1930 e 1970.

Ver: <<http://casacomum.org/cc/parceiros?inst=5>>

⁸⁰ Ver: <http://www2.eca.usp.br/ams/eixos_t.html>

Parágrafo único. Considerar-se-á como inauguração de temporada o primeiro espetáculo apresentado por uma companhia teatral em qualquer ponto do território nacional, em cada vista, e, como temporada, a permanência de uma companhia num mesmo local, durante período superior a vinte e quatro horas, ou a apresentação de um espetáculo nesse local

Art. 3º Em cada série de três peças a primeira será sempre de autor brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil e que escreva em língua nacional.⁸¹

É relevante destacar, também, que mesmo com a campanha da CET de popularizar o teatro na capital, sobretudo por intermédio da Quinzena Teatral, algumas companhias adiantavam-se e anunciavam apresentações a preços reduzidos, conforme ilustravam os anúncios publicados na imprensa naquele período.

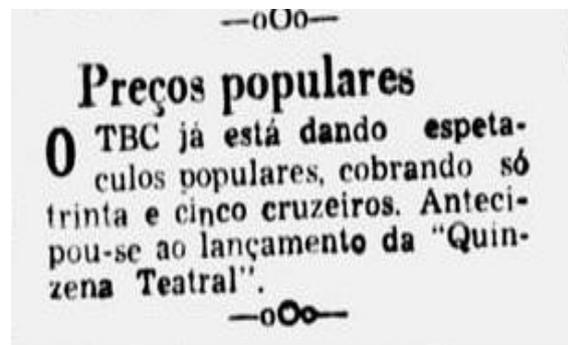


Figura 5 - Anúncios do TBC antecipando a redução do valor dos ingressos para as apresentações de outubro de 1958. **Fonte:** Diário da Noite, São Paulo, 29 out. 1958, p. 19.

Esse movimento de popularização do teatro ocorria porque no mês que antecedia à Quinzena os teatros se esvaziavam, pois o público certamente aguardava os preços atrativos que seriam aplicados em poucos dias e semanas. Dessa maneira, na tentativa de driblar a situação, muitos grupos antecipavam a redução do valor do ingresso antes da programação da CET, como fez o TBC no mês de outubro de 1956 ao anunciar suas apresentações com preço popular de Cr\$ 35,00.

Por outro lado, a cena paulistana passava por transformações profundas ligadas à fundação do *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)* e à criação da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), em 1948. Segundo Sábato Malgadi e Maria Thereza Vargas, o TBC surgiu como uma proposta, a princípio, modesta. O industrial

⁸¹ BRASIL, Decreto Federal nº 39.423 de 19 de junho de 1956. Ver <<http://legis.senado.gov.br/norma/462004>>.

Franco Zampari, fundador do *TBC*, tinha o objetivo de “adaptar um local para que os grupos amadores tivessem a oportunidade de exhibir-se, já que não podia dispor de outra sala, e o aluguel do Municipal constituía um verdadeiro pesadelo”.⁸²

O *TBC* nasceu enquanto uma alternativa para existência e reprodução de experiências da cena amadora em São Paulo. Foi desse modo que uma garagem, no bairro Bela Vista, na rua Major Diogo nº 311, foi transformada em um teatro mediano de 365 lugares, posteriormente, considerado um marco e um divisor do teatro paulista. O *Teatro Brasileiro de Comédia*, que surgiu a partir da cena amadora, foi também um dos primeiros grupos teatrais profissionais em São Paulo a ter um elenco fixo. Esse espaço também rompeu a lógica das “companhias que tinham um ator ou atriz de sucesso e reconhecimento público, ao redor do(a) qual giravam as produções”.⁸³

No mesmo ano da inauguração do teatro em questão, o jornal *O Estado de São Paulo* já chamava a atenção de que seria necessário “dividir a história do teatro amador em São Paulo em dois períodos: antes e depois do ‘*Teatro Brasileiro de Comédia*’”.⁸⁴ Sua estreia foi marcada com as apresentações de *La Voix Humaine* (1948) (*A voz humana*), de Jean Cocteau, por Henriette Morineau, em francês, seguida de *A Mulher do Próximo* (1948), de Abílio Pereira de Almeida, pelo *Grupo de Teatro Experimental*, o qual era dirigido por Alfredo Mesquita.

Já no ano seguinte à sua inauguração, o conjunto estava em fase de profissionalização. Zampari trouxe para São Paulo o jovem diretor italiano Adolfo Celi, formado na Academia Nacional de Arte Dramática de Silvio D'Amico, em Roma, para dirigir *Nick Bar ... Álcool, Brinquedos, Ambições* (1949), de William Saroyan. Para Miroel Silveira:

Além da felicidade ao espírito do texto, duas grandes qualidades artísticas distinguem desde logo a encenação de “*Nick Bar*”: primeiro: o colorido que Celi soube dar a representação. O trabalho dos amadores já vinha sendo de primeiríssima ordem nestes últimos tempos, mas sempre no sentido da maior naturalidade e discricção possível. Celi modificou ligeiramente tais características, dando ao elenco do Teatro Brasileiro de Comédia mais senso de espetáculo, mais teatralidade, uma tonalidade mais agressiva e mais viva, de acordo, aliás, com o caráter da peça. O rendimento que obteve dos atores, nesse ponto, foi excelente.⁸⁵

⁸² MAGALDI. Sábato; Vargas, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 210.

⁸³ COUTINHO. Op. Cit. p. 19.

⁸⁴ *O Estado de S. Paulo*, “*Palcos e Circos*”, São Paulo, 5 out. 1948, p. 6.

⁸⁵ Miroel Silveira. “*Palcos e Circos*”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1949, p. 8.

A partir disso, o TBC passou a importar e implantar técnicas e diretores estrangeiros.⁸⁶ Franco Zampari formou, em São Paulo, um teatro aos moldes comerciais, de alto nível, com repertório sofisticado que, por sua vez, foi responsável por colocar em prática a experiência moderna no teatro paulista. Entrava em cena, em São Paulo, o que Giulio Argan denominou de “as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar as modalidades e finalidades da arte.”⁸⁷ Contudo, entre as décadas de 1950 e 1960, concomitantemente, a renovação estética da temática social também adentrou à cena.

1.5 Entre vermelhos e yankees: a transição de grupo amador à companhia profissional

Logo nos primeiros dias de janeiro de 1960, o *Diário da Noite* anunciava que “o ‘*Grupo Oficina*’, que se firma cada vez mais, vai agora passar para o profissionalismo, depois de muito sucesso como conjunto amador”⁸⁸. Nesse momento, Augusto Boal chegava ao *Oficina* para dirigir *Fogo Frio* (1960), peça de Benedito Ruy Barbosa encenada no Teatro de Arena a partir de uma coprodução. O espetáculo já tinha integrado o repertório do “Seminário de Dramaturgia” desenvolvido por Boal. Em virtude disso, substituíram-se no *Oficina* os temas associados ao existencialismo/intimismo por outros mais próximos das questões sociais.

Em 1960, Sartre e sua esposa, Simone de Beauvoir, visitaram o Brasil. A estada do casal de intelectuais sacudiu os meios acadêmicos e culturais. A princípio, Sartre veio apenas para participar do 1º Congresso de Crítica em Recife, mas a visita foi prolongada em razão dos vários convites que surgiram de diferentes pontos do país. Na mídia impressa, perfis e artigos dos escritores franceses estampavam as páginas dos jornais. Por exemplo, na edição de 3 de setembro do *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* foi publicado um perfil intimista e biográfico do filósofo, o qual foi extraído do livro “*Memórias de uma moça bem comportada*”, de Beauvoir. Assim, era

⁸⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Sobre o Teatro Brasileiro de Comédia*, in: Teatro Brasileiro, nº 2, dezembro de 1955, reproduzido in DYONISOS, nº 25, Rio de Janeiro, SNT-MEC-DAC-FUNARTE, setembro de 1980.

⁸⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 185.

⁸⁸ Mattos Pacheco, “Ronda”. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 jan. 1960, p. 11.

apresentado aos leitores um “*Portrait of the artist as a young man*”⁸⁹, como expresso pelo redator, mostrando o ambiente em que ambos tinham se formado, a fim de destacar suas influências no meio intelectual francês.

A passagem de Sartre pela capital paulista ferveceu o meio acadêmico com suas conferências e palestras. Inclusive, a partir dessas manifestações iniciou-se um movimento para que ele permanecesse por mais tempo no Brasil. Miguel Urbano Rodrigues publicou um artigo intitulado “*Apelo à Juventude, a Sartre e à USP*” no qual pedia para que a Universidade de São Paulo convidasse o professor para ministrar cursos sob a seguinte justificativa:

O que Sartre estaria em condições de dizer à nossa juventude e de fazer por ela não poderá realizá-lo no decurso de uma visita breve. Independente do que se pense de sua obra e de suas tomadas de posição em face da conjuntura mundial, a figura-se-nos que ninguém no Brasil ousará negar os imensos benefícios que resultariam de sua presença entre nós durante uns dois anos (...).⁹⁰

A campanha chegou a recolher assinaturas dos estudantes e da comunidade acadêmica. No entanto, a proposta não foi adiante. Ainda na capital paulista, Sartre participou de uma mesa redonda na Sala Azul do Teatro Natal, onde debateu sua produção teatral. A conferência do filósofo existencialista foi reproduzida pelo jornal *Estado de S. Paulo*. Quando ele foi indagado sobre a missão dos palcos, pontuou que “o teatro não tinha a missão de oferecer diretrizes, apresentar dados futuros. Deve provocar mal-estar, indignação, catarse – isso sim. O teatro não deve dizer o que se fazer.”⁹¹ Sartre posicionou-se a favor do teatro épico, vertente que não buscava resolver o problema de cunho sociocultural, mas sim mostrá-lo.

Com o intuito de aproveitar a presença do intelectual no país, José Celso e Augusto Boal⁹² adaptaram para o teatro o roteiro cinematográfico de *A Engrenagem*,

⁸⁹ *O Estado de S. Paulo*, “Suplemento Literário”, São Paulo, 3 set. 1960, p. 44.

⁹⁰ Miguel Urbano Rodrigues, “Apelo à Juventude, a Sartre e à USP”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 set, 1960, p. 4.

⁹¹ *O Estado de S. Paulo*. “Sartre: a verdade do teatro é a instauração do escândalo”, São Paulo, 11 set, 1960, p. 15.

⁹² Augusto Boal (1931 – 2009) foi diretor, autor e teórico do teatro brasileiro. Boal, em 1950, embarcou para Nova York, onde estudou teatro na Universidade de Columbia. O profissional cursou direção e dramaturgia com John Gassner. Quando voltou para o Brasil, ele integrou o *Teatro de Arena* e lá desenvolveu seus laboratórios teatrais, além de criar o Teatro do Oprimido, metodologia internacionalmente conhecida por atrelar o teatro à ação social.

Ver: AUGUSTO Boal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>>. Acesso em: 05 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia.

o qual foi escrito por Sartre. Segundo a coluna *Ronda*, ele liberou os direitos autorais para o grupo, pois continuava “muito entusiasmado com as manifestações de estudantes e jovens intelectuais”⁹³. O colunista Pacheco ainda informava que a peça seria seguida de uma exposição sobre a vida e a obra do intelectual francês, que ficaria no saguão do teatro, e no final das apresentações teriam debates para discutir temas que fossem suscitados ao longo da manifestação.

A peça estreou em 16 de setembro no Teatro Bela Vista, o enredo discutia a libertação revolucionária na América Latina, colocando em xeque a engrenagem imperialista que operava na sucessão de ditadores. Segundo a matéria sobre Sartre publicada no *Suplemento Literário*, o filósofo afirmara que “a ação se passa num país imaginário, mas o auditório riu, com o esclarecimento de que podia ser também Cuba ou o Brasil”.⁹⁴

O contexto conturbado da política brasileira, as agitações pré-eleitorais e, consecutivamente, a Revolução Cubana em curso, possivelmente contribuíram para a escolha do texto. Passados alguns dias da estreia, no dia 26 de setembro, uma pequena nota no *Diário da Noite* informava o encerramento das apresentações. Segundo o comunicado, “*A Engrenagem*, que, aliás, não causou a grande ‘onda’ esperada, provavelmente terá encerrada sua carreira definitivamente no dia 30”⁹⁵, prazo dado pelo teatro para o fim das apresentações no espaço.

Foi com a encenação de *A Engrenagem* que o *Oficina* teve seu primeiro contato com a censura, uma vez que a peça foi proibida de ser realizada num espaço público. Em um recorte de jornal que está anexado ao processo de censura da peça, tem-se a informação de que o veto veio por meio do juizado de menores. O juiz Aldo de Assis Dias, a partir de um “ofício que dirigiu às autoridades policiais de São Paulo comunicou haver proibido a representação, em logradouro público(...)”⁹⁶, a apresentação estava programada para acontecer junto ao Monumento da Independência, no bairro do Ipiranga. É necessário mencionar que a proibição à apresentação em espaço público emitida pelo juizado de menores é de 30 de setembro, ou seja, após a liberação da censura. No registro de censura, expedido em 16 de setembro daquele ano, consta

⁹³ Mattos Pacheco, “Ronda”. *Diário da Noite*, São Paulo, 12 set. 1960, p. 34.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Mattos Pacheco, “Ronda”. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 set. 1960, p. 30.

⁹⁶ APESP, *fundo Arquivo Miroel Silveira*, DDP 4889, p. 8.

apenas restrição para menores de 18 anos, por ser considerada imprópria. Para expressar o repúdio,

O *Oficina* respondeu com energia (...). O grupo desfilou pelas ruas amordaçado, juntou-se a uma manifestação de grevistas da fábrica Aymoré e acabou realizando o espetáculo (mesmo convidados, os grevistas foram impedidos de entrar) no C.A. Ipiranga.⁹⁷

No entanto, por não ter causado o impacto almejado, o ano de 1960 representou para o grupo o início do aprofundamento nos estudos de técnicas e de métodos teatrais, como também, um redirecionamento rumo à profissionalização. Desse modo, Augusto Boal desenvolveu no *Oficina* um exaustivo trabalho de laboratório conjugado a exercícios de interpretação. A intenção do dramaturgo era aprofundar as ferramentas de reprodução realista do comportamento social e psicológico do homem camponês no Brasil.

Em 1961, o *Oficina* estava diante da necessidade de assumir uma posição. No programa da peça *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets, que abria o ciclo de autores americanos encenados pelo grupo, foi publicado um texto intitulado “Oficina – Histórico”, que era uma espécie de manifesto do grupo:

“Oficina” não tem um histórico, uma biografia, não é um substantivo compacto, engravado na realidade teatral de São Paulo. “Oficina” é um verbo: querer, um querer coletivo de maturidade. Esse querer de maturidade é a versão teatral do querer de toda a nossa geração pequena burguesa das grandes cidades brasileiras, que, de um lado, não aceita os caminhos do amadurecimento oferecido pelo bom senso paterno, e do outro lado dificilmente encontra seu próprio caminho de amadurecimento, de tal maneira que esse amadurecimento signifique luta, bandeira. Quando falamos em maturidade, referimo-nos a uma participação na ordem das coisas, com determinadas responsabilidades que julgamos válidas.

[...] Esse teatro é o nosso primeiro fato histórico. Ele está engravado na realidade teatral de São Paulo para com ela ser transformado e também transformar. Nós estamos exaustos, agora que saímos de nossa pré-história. Decepcionados, com pena de nós mesmos, resquícios ainda de nossa condição de meninos filhinhos-de-papai. Mas amadurecemos e hoje inauguramos nossa história. Para ela convidamos toda nossa geração que sentiu e sente a mesma procura de responsabilidade nas coisas, para continuarmos a fazer aquilo que temos que fazer.⁹⁸

A publicação é um ato de contestação em relação à própria maturidade do grupo. Tratava-se, portanto, de uma tomada de posição de quem “de um lado, não aceita os caminhos do amadurecimento oferecido pelo bom senso paterno”, mas

⁹⁷ PEIXOTO (1982), op. Cit., p. 49.

⁹⁸ “Oficina - Histórico”, AEL, Fundo Teatro *Oficina*, pastas 14 a 61 - Cadernos de trabalho, 1961.

também não negava o amadurecimento enquanto reconhecimento profissional. Logo, a profissionalização foi um modo de se impor “de tal maneira que esse amadurecimento signifique luta, bandeira”. Sendo assim, a atividade teatral devia representar uma “participação na ordem das coisas”. Ou seja, um trabalho de interpretação que provocasse inquietação no público pela via de reprodução da realidade social. Dessa maneira, o *Oficina* abraçava o que podemos chamar de temática sociopolítica.

Com a encenação de *A Vida Impressa em Dólar*, o *Oficina* lançou o primeiro trabalho profissional com a direção de José Celso. Foi durante a produção desse espetáculo que Eugênio Kusnet fez suas primeiras contribuições ao *Oficina*, pois durante os ensaios passou a desenvolver um intenso trabalho de preparação dos atores. Assim, certamente, a nova abordagem cênica influenciada sobremaneira pelo método de Stanislavski foi trazida para o grupo por Eugênio Kusnet. Para Fernando Peixoto, “Kusnet traz a experiência concreta dos teóricos do espetáculo russo, sobretudo a compreensão e o ensino dos métodos de Stanislavski.”⁹⁹

Stanislavski desenvolvera um método de interpretação a partir da relação de intimidade entre o ator e o personagem. Jacó Guinsburg, em reflexão sobre o Método Stanislavski e o realismo russo, afirma:

O trabalho do ator (...) tinha de ser escrupulosamente preparado pelo trabalho com o ator. (...) procurava tirar daí, para uma incorporação máxima de realidade humana, um investimento máximo de habilidades alentadas pela sensibilidade e espiritualidade não menos do que pela inteligência crítica e conhecimento das coisas.¹⁰⁰

Nesse aspecto, Stanislavski empregava a forma de atuação realística, na qual atores e atrizes deviam buscar se colocar no lugar de seu personagem, estudando-o para que a sua representação se aproximasse ao máximo da vida real. A peça *A Vida Impressa em Dólar* remontava um conjunto de problemas sociais da classe trabalhadora da América. Diante disso, o texto permitiu que o grupo aprofundasse e explicitasse as questões sociais e políticas para refletir sobre a realidade brasileira daquele momento. Contudo, a estreia da peça não ocorreu sem antes um confronto com a censura.

⁹⁹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Hucite, 2002, p. 192.

¹⁰⁰ GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001. P. 44.

A analisar a censura da peça *A Vida Impressa em Dólar*, observamos que esta compõe o processo de solicitações de censura, de revisão, contatos entre o grupo e os censores, comunicação interna da censura, a decisão quanto à idade mínima para à apresentação do espetáculo e, por fim, a peça com os cortes e rasuras realizados pelos censores. Exatamente no dia que estava marcada a estreia do espetáculo, o censor José de Arruda Campos Neto enviou seu parecer para o diretor da Divisão de Diversões Públicas, instituição marcada por um caráter repressivo. Nesse contexto, era afirmado pelo censor que:

Os cortes foram procedidos para a limpeza da peça teatral, de sorte que, foram excluídos os termos de baixo calão constantemente encontrados, a exaltação à guerra, a dissolução da família e a incitação do público contra um país a quem se é imputada a responsabilidade pelo estado de coisas pouco recomendável com relação à dissolução da família.¹⁰¹

Ao todo foram realizados 28 cortes no texto em questão. Paulo de Tarso Godoi Prado, diretor geral do *Oficina* naquele momento, fez um longo recurso recorrendo da decisão do censor e rebatendo suas alegações. Ainda, de acordo com o recurso de revisão de censura, os cortes políticos “mutilaram por completo o sentido da peça, uma vez que retrata um período histórico de grande agitação política, felizmente já superado”.¹⁰² Em 17 de agosto o recurso foi recebido pelo censor chefe, José Salles, o qual, então, encaminhou para o Chefe do Serviço de Teatro e Diversões Públicas em Geral, Aloysio de Oliveira Ribeiro solicitando que fosse nomeada uma comissão com a responsabilidade de avaliar a peça e os cortes. A comissão foi composta por três censores, todos indicados por Aloysio. O nome dos indicados para a comissão foi escrito no documento à caneta e, agora, passados 60 anos, estão pouco legíveis. O prazo estabelecido para a resposta da comissão foi de vinte e quatro horas, cabe frisar.

O diretor Aloysio de Oliveira Ribeiro, no dia 19 de agosto, após receber o parecer da comissão mantendo os vetos e cortes realizados pelo primeiro censor, despachou a decisão para o *Oficina*. No entanto, depois de um longo e taxativo pedido de revisão da censura, a resposta do diretor ao *Oficina* foi bastante contundente e enérgica. Na carta de resposta, Aloysio alega que “sua divisão ainda era o órgão responsável pelas manifestações culturais e diversões públicas em geral”. Ainda, o

¹⁰¹ APESP, *fundo Arquivo Miroel Silveira*, DDP 5063.

¹⁰² DDP 5063, op. Cit., p. 24

diretor afirma que todo o trabalho realizado na divisão tinha o objetivo da “manutenção e a salvaguarda dos princípios democráticos, sociais e morais que constituem a estrutura do regime vigente no Brasil.”

Podemos sugerir que essa resposta ácida se deve pelo fato de o diretor ter percebido as claras reclamações à divisão recebeu do Oficina, alegando que o órgão estaria desenvolvendo uma atividade persecutória. Por fim, o diretor afirmou que todas as decisões proferidas não eram motivadas por nenhum “caráter de animosidade contra esta ou aquela manifestação artística ou recreativa”.¹⁰³

Desse modo, podemos concordar com Daniel Valentini que, em sua dissertação, faz uma longa e cuidadosa análise do processo de censura da referida peça. Ao final, Valentini conclui que a perseguição a grupos teatrais que se alinhavam aos posicionamentos políticos de esquerda era notória. Ademais, ele também destaca que, devido ao primeiro enfrentamento do *Oficina* ao aparelho censório, o grupo ficou “rotulado pela censura como um grupo perigoso, que exigia um alerta especial dos censores durante sua prática de vistoria do texto e da montagem”.¹⁰⁴

Desde meados da década de 1950, mais precisamente, em meados de 1960, o teatro brasileiro sofria uma guinada à esquerda.¹⁰⁵ Esse processo foi marcado por um ritmo acelerado, sobretudo no que diz respeito aos avanços técnicos e estéticos que se caracterizaram a partir da relação de proximidade com o cotidiano brasileiro. Até certo ponto, é possível aproximar essa guinada do teatro brasileiro ao movimento cultural dos anos 30 nos Estados Unidos, denominado de “os novos vermelhos”.¹⁰⁶ O movimento priorizou um teatro que encenasse fatos históricos e a participação dos trabalhadores desde o século XIX. Entretanto, também é necessário destacar, como marca desse processo, a profunda relação de perseguição e de opressão, pois após a II Guerra Mundial as relações entre Estados Unidos e União Soviética haviam se dissolvido, culminando na Guerra Fria.¹⁰⁷ Destarte, em nome do combate à “ameaça

¹⁰³ Ibidem, p. 31/32.

¹⁰⁴ VALENTINI, op. Cit., p. 69.

¹⁰⁵ COSTA, I. C. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996.

¹⁰⁶ DENNING, M. *The Cultural Front*. London: Verso, 1996.

¹⁰⁷ De acordo com Hobsbawm (1995), a Guerra Fria não representava um perigo de conflito mundial, mas sim foi responsável por construir uma retórica apocalíptica no mundo. Desse modo: “A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da guerra – e não tentava ampliá-la com o uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério imperial das antigas potências coloniais, em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética.” (HOBBSAWM, 1995, p. 224).

vermelha”, o resultado foi a devastação dos meios de comunicação e das divisões de diversão pública (rádio, televisão, cinema, teatro e demais atividades) produzidas pelo programa de *Lealdade* do governo Truman, nos Estados Unidos.

De acordo com Costa, “os jovens que no Brasil assumiram a missão civilizatória de dotar o Brasil de um teatro moderno foram diretamente influenciados pelo processo norte-americano – por razões políticas”.¹⁰⁸ Dessa maneira, o país, na expectativa de formar intelectuais brasileiros para atuar no *front* teatral, enviou aos Estados Unidos alguns jovens com bolsas de estudos concedidas pelo Departamento de Estado. Décio de Almeida Prado, aliás, esteve entre eles. No que concerne a essa ação, é possível inferir que a real intenção do governo era de que esses estudantes aprendessem e tivessem contato com o teatro e o modelo de crítica teatral introduzido nas políticas de Truman, esse padrão era comumente chamado de “a peça perfeita”. Essa forma de teatro intitulava-se como portadora de um caráter modernizador e consistia em apresentar um plano estético de não combinar o texto teatral com assuntos políticos, pois argumentava-se que isso deixaria a peça arrastada.

Embora tais esforços, parte dos dramaturgos, dos diretores e das companhias de teatro brasileiras seguiam um caminho diverso dos moldes ditados por Washington acerca da “peça perfeita”, como o *Teatro de Arena* de São Paulo com as encenações de *Eles não usam Black Tie* (1958) e *a Revolução na América do Sul* (1960). Além disso, destaca-se a fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, em 1962. Esses grupos, dentre outros, foram responsáveis por transportarem para a cena teatral os aspectos da crise política vivida no Brasil.

No que se refere à conjuntura político-social da época, o sucessor eleito do presidente Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, havia renunciado seu mandato em agosto de 1961 e seu vice, João Goulart, sofria forte pressão política ao assumir a presidência sob a ameaça de deposição pelos militares. Isso foi reflexo da crise agravada em virtude da instabilidade da política mundial no contexto da Guerra Fria.¹⁰⁹

¹⁰⁸ COSTA, I. C. *Political theater in Brazil*. Trans/Form/Ação (São Paulo), v.24, p.113-120, 2001.

¹⁰⁹ Diante do cenário polarizado, Jânio Quadros aproximou as relações com o bloco liderado pela URSS. Então, a União Democrática Nacional (UDN), representando a oposição que se alinhava aos interesses dos EUA, não recebeu essa relação de proximidade de bom grado. A UDN, alinhada a alguns militares, reclamava uma posição de Quadros em relação à invasão de Cuba. Os opositores do governo divulgavam que o presidente pretendia dar um golpe, fechando o Congresso. Diante disso, a crise aprofundava-se mais e, em 25 de agosto, Jânio Quadros renunciou. João Goulart, que estava na China comunista, piorou a situação da crise já estabelecida, mas, ainda sim, Jango assumiu a

Foi em meio a essa conturbada situação política que o *Oficina* se profissionalizava. Com efeito, em estreito diálogo com essa conjuntura de instabilidade, nas palavras de Lis Coutinho, “a companhia de teatro saiu do intimismo e partiu para a ação, para o social”.¹¹⁰ O teatro, por conseguinte, converteu-se em um laboratório de pesquisa e um lugar de experimentação com o objetivo de “uma participação na ordem das coisas, com determinadas responsabilidades que julgamos válidas”.¹¹¹ A partir de então, para a criação de qualquer conteúdo, a companhia teria a preocupação não somente com aspectos da interpretação, mas também com estudos aprofundados que antecederiam a montagem da peça.

Este tipo de análise, cujo objetivo era não apenas conhecer a fundo a matéria tratada mas também descobrir como assimilá-la e compreendê-la a partir da realidade nacional, para obter um diálogo efetivo e crítico com a plateia brasileira, garantiram o nível de harmonia e aprofundamento do trabalho de encenação.¹¹²

Nasceu, então, a Companhia de *Teatro Oficina Ltda*¹¹³, a qual buscava o diálogo com o momento de crise política. Contudo, o cenário não se mostrava favorável à sobrevivência de um grupo de teatro profissional. Sábato Magaldi, em um artigo no *Suplemento Literário* intitulado “A crise teatral”, expunha a situação do teatro da cidade de São Paulo. Para Magaldi, a crise não era apenas lamúria de empresários. Desta vez, tratava-se de uma realidade. Diante de um contexto pouco favorável, a comunidade teatral solicitou, com urgência, um posicionamento do Governo do Estado e da Assembleia Legislativa de São Paulo em relação à situação do teatro na capital. Como vimos, em fins da década de 1950, as políticas públicas eram de vital importância para a manutenção de companhias profissionais e amadoras. Assim, no início dos anos de 1960, buscava-se uma medida efetiva de ajuda ao teatro “para que ele possa subsistir em definitivo”¹¹⁴. Caso contrário, de acordo com o crítico, em pouquíssimo tempo o povo seria privado dos espetáculos.

No mesmo artigo, Magaldi discutia as condições financeiras para o funcionamento de um grupo teatral. Ele tomava como exemplo a companhia *Pequeno*

presidência por meio de uma manobra política que instaurou o parlamentarismo, o qual durou poucos anos.

¹¹⁰ COUTINHO, Lis de Freitas. Op Cit. p. 52.

¹¹¹ “*Oficina – Histórico*” – AEL, op cit.

¹¹² PEIXOTO, op cit. p. 33

¹¹³ Neste ano a companhia inaugurava sua casa de espetáculo na rua Jaceguai, 520 - Bela Vista. O projeto foi uma novidade, pois tinha palco central e plateias laterais.

¹¹⁴ Sábato Magaldi, “*Suplemento Literário*”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1961, p. 43.

Teatro de Comédia em cartaz com a peça *As feiticeiras de Salem* (1960), no Teatro Maria Della Costa, no bairro Bela Vista. Sábato Magaldi revelou os custos para montar e manter um espetáculo em cartaz. Segundo Magaldi, “a amortização mensal do custo da montagem é de 360 mil”, no qual ainda se devia incluir 10% de direitos autorais e mais 10% de impostos. No entanto, uma temporada não superava a frequência de 15 a 20 mil espectadores, essa baixa de público tornava impossível a permanência de um espetáculo em cartaz por um longo prazo.

Vale ressaltar, de acordo com o exposto, que uma produção não rendia mais do que 3 a 4 milhões de cruzeiros, valor o qual, de acordo com o cálculo final, geraria uma receita bruta de, em média, 700 mil cruzeiros mensais. Ao descontar as despesas que chegavam próximas de CR\$ 1.187.000 cruzeiros, o resultado seria um *déficit* de 493 mil cruzeiros. Com raras exceções, como o *Teatro Cacilda Becker*, um dos únicos que lucravam, diversas companhias operavam no vermelho, muitas no sentido político e quase todas no sentido contábil.

A situação se agravava para as companhias que não possuíam casas de espetáculos próprias, pois eram obrigadas a alugar os teatros para que as peças em cartaz fossem mantidas. Na tentativa de sair desse cenário, a empresária e atriz Ruth Escobar relatava à imprensa que estava prestes a fazer um empréstimo na Caixa Econômica Estadual. Segundo ela, “construir um teatro era a única maneira de sobrevivência da minha companhia.¹¹⁵” Localizado na região do Bela Vista, na altura da Rua dos Ingleses, o novo teatro se chamaria Gil Vicente. Segundo a reportagem publicada em *O Estado de S. Paulo*, a terraplanagem do terreno estava concluída; contudo, a continuidade das obras dependia da liberação do empréstimo.

¹¹⁵ Ruth Escobar, “‘Gil Vicente’ será o novo teatro com que contará a nossa capital”. *Diário da Noite*, 17 mai. 1961, p. 16.



Figura 6 - Ruth Escobar no local onde seria erguido o teatro Gil Vicente pela companhia Novo Teatro, que era dirigida e administrada pela atriz ao lado de Alberto D'Aversa. **Fonte:** Diário da Noite, 17 mai. 1961, p. 16.

No que diz respeito ao *Oficina*, a trupe de atores dava continuidade ao ciclo de peças norte-americanas. Em 1962, o grupo colocou em cartaz a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, com direção de Augusto Boal. O espetáculo marcaria a principal diferença entre os grupos *Oficina* e *Arena*, sobretudo em relação à direção. Sem deixar de lado a discussão social, Boal realizou um trabalho diverso do que vinha produzindo antes. Enquanto atuava no *Arena*, Boal optava por um teatro despido de figurinos custosos e de grande aparato cenográfico. No *Oficina*, ele apostou em uma produção aos moldes do TBC, com grandes cenários e figurinos elegantes. Ainda em 1962, o grupo encerraria a fase de textos norte-americanos com a montagem de *Todo Anjo é Terrível*, de Ketti Frings, com o mesmo estilo do espetáculo anterior. Todavia, a peça foi um fracasso de bilheteria, levando a companhia a uma crise financeira de proporções consideráveis.

A solução para o prejuízo foi a encenação de um texto russo, a comédia de Valentin Kataiev, *Quatro num Quarto*, com direção de Maurice Vaneau. Kataiev escreveu a peça com uma estrutura de *vaudeville*, sendo uma sátira aos diversos aspectos da vida soviética. No programa, o texto era descrito como “uma comédia simples, alegre, otimista, transmitindo uma saída moralidade antipuritana”.¹¹⁶

¹¹⁶ Programa “Quatro num quarto”, AEL, Fundo Teatro *Oficina*, pasta 76.

No registro de censura do texto *Quatro num Quarto*, realizado por Durvalina D. Carrara Janeiro, consta apenas um corte na página 25, ligado a uma censura religiosa. A passagem censurada dava-se no momento em que estão em cena o casal Abraão e Ludmila e o rapaz faz um esforço na tentativa de alcançar um pote de farinha, o qual acaba caindo e lhe sujando todo. Nesse momento, Ludmila afirma que Abraão fora castigado por Deus, o que é imediatamente rebatido pelo rapaz: “Deus é uma construção puramente social.” Tal passagem foi retirada do texto, pois embora a peça tratasse de uma comédia, não seria tolerada a hipótese de se questionar a existência de Deus. É verificado no processo de censura que o grupo pretendia estreitar a peça no dia 28 de dezembro de 1962, porém, o certificado só foi expedido no dia 2 de janeiro de 1963. Cabe salientar que a censora também limitou a apresentação do espetáculo para a idade mínima de 14 anos.¹¹⁷

A produção foi um sucesso, tanto que o *Oficina* excursionou com a peça pelo interior do Estado com a colaboração da CET, por meio do Plano de Popularização do Teatro. A peça teve aprovação de público e de crítica e se transformou em um coringa para o grupo, que sempre a encenava quando o caixa estava “no vermelho”, estratégia empregada, pelo menos, nos próximos cinco anos até 1967. Também, em virtude do sucesso da peça, novos integrantes foram incorporados ao grupo, Ítala Nandi e Fernando Peixoto.¹¹⁸

Em 1963, grupo encenou a peça *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki. Essa montagem demonstrou a capacidade de como esses profissionais do teatro adequavam uma problemática estrangeira às questões nacionais. José Celso observou que “a ideia geral de Gorki é a ideia do movimento, da ação histórica se fazendo através desse choque violento de várias camadas sociais, caminhando para uma crise.”¹¹⁹

O espetáculo foi montado sob a base do realismo stanislavskiano e buscava, no “herói positivo”, uma identificação com a pretensão revolucionária dos jovens que

¹¹⁷ APESP, *fundo Arquivo Miroel Silveira*, DDP 5350.

¹¹⁸ Fernando Peixoto teve um papel fundamental no desenvolvimento do *Oficina* a partir da sua incorporação ao grupo. No entanto, não será possível fazer uma análise detalhada das suas contribuições no processo de amadurecimento do *Teatro Oficina* e também, sua colaboração para formação de um teatro político no Brasil. Para saber mais sobre a trajetória de Fernando Peixoto ver: COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite. A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2010.; CARDOSO, Maria Abadia. *Mortos sem sepultura – Diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto*. São Paulo: Hucitec, 2011.

¹¹⁹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato - Cadernos, depoimentos, entrevistas – 1958 - 1974*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.49.

acreditavam no potencial transformador do proletariado. Nesse sentido, o grupo colocou em cena personagens que eram reflexos das discussões travadas na sociedade brasileira. Estratégia que, ao mesmo tempo, chocava e impressionava o público. A encenação da peça representou para o *Oficina* a concretização dos estudos da obra de Stanislavski. Ademais, é importante frisar que essa atuação rendeu para o grupo os prêmios da Associação Paulista de Críticos Teatrais e o Saci, concedido pelo Governo do Estado de São Paulo.



Figura 7 - Cena da peça *Pequenos Burgueses*, com Renato Borghi, Lysia de Araújo, Ety Fraser, Célia Helena, Liana Durval e Fernando Peixoto. **Fonte:** AEL, Fundo Teatro Oficina, pasta ANEXOS - Fotografias (FT/...).

1.6 O golpe de 1964 e as mudanças operadas no *Oficina*

O Golpe de 1964 colocou a classe artística sob uma constante tensão, sobretudo devido ao fato de os artistas serem considerados inimigos públicos do regime militar. Nesse contexto de efervescência política da sociedade brasileira, é importante salientar que, ao lado dos intelectuais, a classe artística esteve entre os primeiros grupos a se opor aos governos militares.¹²⁰ Naquele período, o Golpe

¹²⁰ RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Tempo Social. Revista de sociologia da USP. V. 17, n°1, jun. 2005.

consolidava-se com o apoio de setores conservadores da sociedade e com o financiamento do empresariado brasileiro.¹²¹ A partir da bazófia impulsionada pela Escola Superior de Guerra (ESG), a responsável por difundir a paranoia anticomunista, vários artistas e pessoas de diferentes meios esconderam-se com o medo de perseguição.¹²²

Naquele cenário, o campo político na década de 1960 foi marcado por um clima de instabilidade e de insegurança pela ditadura militar, em especial, para aqueles que se posicionavam contrários ao regime instaurado. Por outro lado, como avaliou Roberto Schwarz¹²³, houve um desenvolvimento vertiginoso no campo cultural, principalmente na medida em que estudantes e intelectuais tiveram uma árdua atividade de militância política vinculada, sobretudo, ao Centro Popular de Cultura ligado à União Nacional de Estudantes.¹²⁴

Após o Golpe, as artes engajadas passaram por um processo de inversão de perspectiva política. De acordo com Marcos Napolitano, surgia o questionamento de “até que ponto a “consciência social” deveria estar a reboque do “ser social”, como parecia ser o caso até 1964”.¹²⁵ Sendo assim, no pós-1964, a “consciência social” assumiu o espaço de prioridade na resistência contra o autoritarismo político que se instalava.

O que importa destacar é que a cultura, particularmente as artes de espetáculos (cinema, teatro e música), passou a ser supervalorizada, inclusive porque era, bem ou mal, o único espaço de atuação da esquerda derrotada. A cultura, naquele contexto, viveu uma situação paradoxal: por um lado, serviu para a afirmação de um frágil espaço público. Por outro, serviu como matéria bruta para a elaboração de produtos culturais sofisticados, num momento de reestruturação da indústria da cultura no Brasil [...]¹²⁶

A arte se investiu de um propósito engajado objetivando a conscientização das camadas populares.¹²⁷ Esse propósito engajado, de uma arte que engloba

¹²¹ DREIFUSS, René Armand. *1964 – A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1981.

¹²² Sobre o Golpe Militar de 1964 há uma consolidada bibliografia, entre eles: Fico (2004), Motta (2004), Napolitano (2011 a, 2016 b), Reis (2004), Ridenti (1993 a, 2010 b).

¹²³ SCHWARZ, R. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹²⁴ HOLLANDA, H. B. D.; GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p. 43

¹²⁶ NAPOLITANO, 2011, op cit. p. 43.

¹²⁷ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, fev. 2001.

manifestações artísticas-culturais de esquerda e se empenha em expor críticas ao poder, denunciar as desigualdades socioeconômicas, ou apresentar projetos nacionais de revolução ou de reforma política¹²⁸, não surgiu “magicamente” em 1964. Essa produção teatral engajada é fruto do desenvolvimento do cenário de renovação teatral do final da década de 1950, que buscava uma alternativa ao padrão *TBC*, de um teatro nacional aliado ao contexto político, a exemplo, o teatro do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE).¹²⁹ E já no contexto pós-golpe, o teatro deu a primeira resposta ao regime autoritário em 11 de dezembro de 1964, por meio da peça musical *Show Opinião*, com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Paulo Pontes e direção de Augusto Boal, pois foi a “primeira manifestação organizada de rearticulação dos artistas e intelectuais provindos do Centro Popular de Cultura da UNE (...) ao golpe militar”.¹³⁰

Naquele contexto de efervescência cultural, assistia-se a uma mudança no quadro dos autores nacionais, a qual era encenada pelas companhias de teatro. No início da década de 1960, foi nítida a crescente dos autores brasileiros encenados nos palcos pelo país. Contudo, em pouco tempo, evidenciou-se um recuo abrupto no número de peças nacionais. Em relação a esse cenário, Décio de Almeida Prado salienta que a dramaturgia nacional “sofreu uma acentuada queda qualitativa. Foram poucas peças apresentadas e essas poucas se repetiram num esquematismo e numa fragilidade de observação que distanciaram o público dos autores brasileiros”.¹³¹ Segundo o crítico, a justificativa dessa queda seria porque o público havia se cansado dos temas que, àquela altura, eram frequentes na dramaturgia brasileira. A partir desse viés, é possível inferir que isso resultou em uma queda da qualidade.

Até mesmo grupos que tinham como característica uma tradição na montagem de textos de autores nacionais, como, por exemplo, o *Arena*, anunciavam uma reformulação de seus programas. No caso do *Arena*, em 1962, entraria em cartaz *A mandrágora*, de Maquiavel, e uma peça de Brecht, além de *O melhor juiz, o rei*, de Lopes de Vega, adaptado por Guarnieri, Boal e Paulo José.

¹²⁸ NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórica-metodológica. *Revista Temática*, 37/38, Pós-Graduação em Sociologia, IFCH/Unicamp, 2011.

¹²⁹ PEIXOTO, Fernando (org.), *O Melhor Teatro do CPC da UNE*, São Paulo: Global, 1992.

¹³⁰ BETTI, Maria Sílvia. “O Teatro de Resistência”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro 2 – do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva; SESC/SP, 2013, p.195.

¹³¹ Décio de Almeida Prado. *Teatro. O Estado de S. Paulo*, 1 jan, 1963. p. 10.

Para iniciar a nova fase, o *Arena* divulgou uma nova administração sob a responsabilidade de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Cotrim e Paulo José. O grupo fez um manifesto lembrando os 10 anos de atividades, dos quais José Renato esteve à frente da direção e da administração. O manifesto ressaltava a importância de o *Arena* ser o precursor das representações de textos de autores brasileiros e as mais de 1.100 apresentações de *Eles não usam Black Tie* por todo o Brasil e exterior. A companhia anunciava à imprensa que:

Só no campo da dramaturgia, podemos afirmar que lançamos maior número de autores do que todos os demais teatros paulistas reunidos. Foram esses autores que vieram trazer uma nova contribuição temática ao nosso teatro e que vieram auxiliar na procura de formas autenticamente brasileiras de representação.¹³²

Nessa nova fase, na qual se sobressaiam dramaturgos estrangeiros, a classe teatral não deixava de lado as convicções de um teatro social, buscando, dessa maneira, aproximar-se da realidade brasileira. Naquele momento, o *Oficina* estava em cartaz com a comédia *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gill, no Teatro Esplanada. A peça era despretensiosa, sem grandes novidades na composição, mas em meio aos acontecimentos políticos e o medo instaurado, José Celso, Fernando Peixoto e Renato Borghi foram para o litoral sob a ameaça de serem presos. A “preocupação fundamental: não fechar. Nem ser fechado”.¹³³ Em razão disso, ocorreram as “férias” involuntárias, momento em que o teatro ficou sob os cuidados de Ety Fraser, Francisco Martins e Ítala Nandi. Nesse ínterim, os integrantes retornaram semanas depois para (re)organizar os trabalhos e a decisão foi introduzir em suas dinâmicas cênicas o método de Brecht.

O *Oficina* já não queria mais representar um quadro limitado circunscrito ao realismo crítico. Assim, a companhia buscava uma nova linguagem capaz de desatar as amarras da interpretação realista, a fim de permitir melhor expressar e explorar a complexidade social vigente. Em síntese, o *Oficina* optava pelo Teatro Épico de Brecht para expor, a partir da perspectiva teatral, os mecanismos que conduzem os conflitos no mundo contemporâneo. O grupo expressava o desejo ambicioso de mostrar à sociedade um teatro dinâmico, o qual fosse capaz de transformar a realidade social brasileira. Com esse princípio, já a partir de 1963, o grupo mergulhou na composição

¹³² *Teatro Arena. O Arena anuncia programa popular em sua nova fase. O Estado de S. Paulo, 27 jul, 1962. p. 7*

¹³³ *Ibid, p. 45.*

estética brechtiana ao adotar como missão um teatro social e crítico, modificando as relações entre cena e público, texto e interpretação, diretor e ator. Brecht, nesse sentido, cairia como uma luva:

O Teatro Épico utiliza uma série de instrumentais diretamente ligados à técnica narrativa do espetáculo, onde os mais significativos são: a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, a ruptura de tempo-espaço entre as cenas, a exposição do urdimento, das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta, e como um agente da história.¹³⁴

De acordo com a proposta de Brecht, a relação ator e plateia devia ser marcada pelo distanciamento do personagem. Em linhas gerais, o teatro político brechtiano propunha provocar o espectador, principalmente de forma a tirá-lo do seu papel de passividade a fim de fazer com que ele se tornasse um agente, atuante e revolucionário. Logo, para Bertolt Brecht, o realismo teatral teria “sentido amplo e político, livre em matéria de estética (...). Ser realista significa apresentar o sistema de causa-efeito social, é ser concreto e possibilitar a abstração”.¹³⁵ Porém, o *Oficina* não abandonou totalmente os aportes cênicos propostos pelo realismo de Stanislavski. A companhia optou, portanto, por colocar os dois mestres para dialogar em cena.

Foi com o pensamento de causa e de efeito social que, no segundo semestre de 1964, estreava *Andorra*, de Max Frisch, com a direção de José Celso. Segundo Fernando Peixoto, a encenação de *Andorra* foi a “primeira resposta do teatro paulista à nova situação sociopolítica do país”.¹³⁶ A montagem foi norteadada por aspectos do “estranhamento” brechtiano, diante disso, cada cena trazia uma informação e encerrava uma ideia que dialogava com a cenografia de Flávio Império, reiterando a presença crítica do movimento cênico.

¹³⁴ TEATRO Épico. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>>. Acesso em: 02 de Out. 2019. Verbete da Enciclopédia.

¹³⁵ BRECHT, Bertolt. *O caráter popular da arte e a arte realista*. In: RAMOS, Luz Cary Joaquim José Moura. *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970, p. 11.

¹³⁶ PEIXOTO (2002), op. Cit., p. 193.

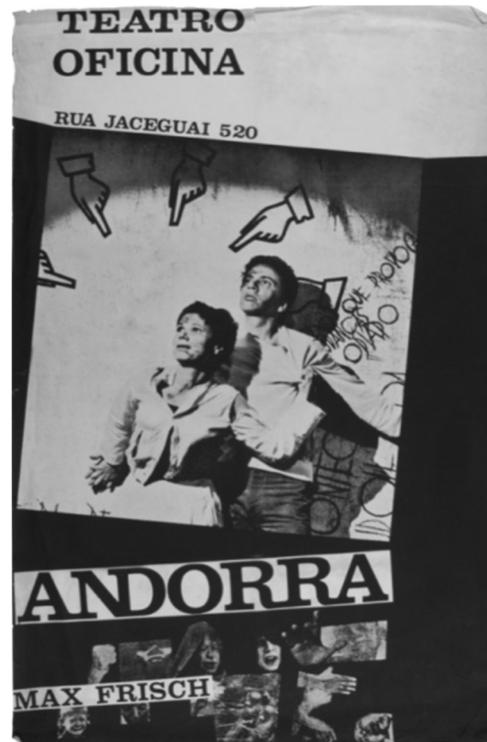


Figura 8 - Cartaz de divulgação da peça *Andorra*, em 1964. **Fonte:** AEL, Fundo Teatro Oficina, pasta 78, 1964.

Andorra era ambientada na Segunda Guerra Mundial, sendo sua temática principal a perseguição aos judeus. Entretanto, o *Oficina* procurava dar um novo sentido para o texto de Frisch, cujo núcleo era a perseguição e a violência autoritária, subvertendo sua historicidade. O texto era carregado de alegorias em defesa dos valores democráticos com um apelo aos direitos humanos e ao combate ao fascismo. O programa de lançamento de *Andorra* questionava: “Quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo?”¹³⁷ Certamente, por prudência, o grupo fez um trocadilho na tradução de “fascismo” por “desgraça” no programa de lançamento de *Andorra*.

¹³⁷ “Programa de lançamento de *Andorra*”, AEL, Fundo Teatro *Oficina*, pasta 78, 1964.



Figura 9 - Cena com de abertura da peça com Mauro Mendonça, Lafayette Galvão e Fernando Peixoto. **Fonte:** Acervo Flávio Império, fotografia de autoria desconhecida. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507584/507746>>



Figura 10 - Cena da peça com Eugenio Kusnet, José João Pompeo, Hélio Eichbauer e Mauro Mendonça que expressa a ação repressiva e autoritária da força militar. **Fonte:** Acervo Flávio Império, fotografia de autoria desconhecida. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507584/508828>>

No ano de 1965, a cena teatral da cidade de São Paulo foi marcada por novas iniciativas com o aparecimento de novos grupos. Nesse contexto, inaugurou-se o *Teatro Esquina* com a peça *A megera domada*, de Shakespeare, com direção de Antunes Filho. Surgia, também, o *Teatro da Universidade Católica de São Paulo* (TUCA)¹³⁸ que encenou *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com

¹³⁸ O TUCA teve sua sede na rua Monte Alegre, 1024, Perdizes. O teatro tinha capacidade para 1,2 mil espectadores. O grupo, no ano de 1966, foi convidado para apresentar a peça no Festival de Nancy, na França, e recebeu o prêmio para “tema livre”, no Teatro das Nações de Paris.

músicas de Chico Buarque de Holanda e direção de Silnei Siqueira. Ademais, destacava-se o *Grupo Folclórico Malungo* com a encenação de *Ritual das águas de Oxalá e Candomblé da Bahia* às sextas-feiras, à meia-noite, no *Teatro de Arena*, com texto, direção e cenografia de Wilson Moura e Maria Luíza.

O *Teatro de Arena* deu início à produção de musicais brasileiros. *Arena canta Zumbi*, de Augusto Boal e Guarnieri, foi o ápice da série de musicais. No espetáculo, os autores lançavam mão do passado para tratar dos problemas do presente. O Zumbi de Palmares em cena falava da dependência do país a partir de uma proposta de reivindicação social. O espetáculo foi montado com músicas de Edu Lobo. Seguramente, em diálogo com a proposta brechtiana, a trilha sonora tinha por objetivo causar estranheza na composição do ritmo cênico. Antes, no entanto, o *Arena* já havia apresentado *Arena canta Bahia*, com Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Caetano Veloso, e *Tempo de guerra*, com Maria Bethânia, espetáculo que reunia poemas de Brecht musicados por Caetano, Gil e Chico Buarque. Esse espetáculo, aliás, ficou em cartaz no *Teatro Oficina*.

Em 1965, José Celso viajou para a Europa com uma bolsa de estudos do governo francês.¹³⁹ Na Alemanha, o ator e diretor teve contato com a *Companhia Berliner Ensemble*. Fundada por Brecht, em 1949, ela dava continuidade às suas pesquisas e experimentações cênicas. Ao voltar para o Brasil, José Celso trazia na bagagem uma leitura, digamos, mais concreta de Brecht. Conseqüentemente, aproveitando da experiência e dos estudos realizados na Europa, o *Oficina* encenou *Os Inimigos*, de Gorki, com direção de José Celso, em 1966.

Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo*, “trata-se de uma das mais dispendiosas montagens do teatro brasileiro.” *Os Inimigos* foi uma coprodução com Joe Kantor, que financiou o espetáculo orçado em 30 milhões e 800 mil cruzeiros. Desse montante, segundo o jornal, 10 milhões foram destinados aos figurinos; 7 milhões aos cenários; 4 milhões para antiguidades e ícones¹⁴⁰; 8 milhões para o elenco; 1 milhão para joias e leques de plumas; e 800 mil com a música.¹⁴¹

A peça estreou no palco do TBC com a trilha sonora assinada por Chico Buarque de Holanda e foi dividida em dois momentos:

¹³⁹ “Grupo *Oficina* levará ‘Os Inimigos’, no TBC”, *O Estado de S. Paulo*, 22 jan, 1966, p. 7.

¹⁴⁰ As antiguidades e os ícones são elementos cênicos tanto para cenário, figurinos e divulgação.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 7

primeira música, cujo tema é o movimento da História. O único instrumento é a gaita, mas o tema é depois desenvolvido em violão, flauta e contracanto feminino. O segundo tema é das personagens burguesas tomando consciência da História. Finalmente, foram aproveitados hinos ortodoxos, representativos da Rússia tradicional.¹⁴²

José Celso declarou que “aproveitou em *Os inimigos* sua longa experiência de teatro realista. Dada a premência de tempo no preparo do espetáculo, valeu-se do que lhe era mais familiar”.¹⁴³ É possível observar que o diretor buscou materializar na montagem da peça, assim como no cenário assinado por Flávio Império, a luta de classes, desnudando as tendências liberais e autoritárias da burguesia. O texto era político e agressivo e negava a existência de um “bom patrão”. Por outro lado, o espetáculo não contemplava o nível emocional, pelo contrário, era seco.

O crítico João Marschner, ao comentar o espetáculo no jornal *O Estado de S. Paulo*, escreveu: “O que trouxe de novo o encenador do *Oficina* foi a ironia, foi a influência de um moderno teatro europeu, que leva ao espectador não a emoção de um texto, mas a sua razão”.¹⁴⁴ Porém, essas características não foram suficientes para agradar ao público, uma vez que a temporada de *Os inimigos* não foi bem sucedida em São Paulo. Segundo o entendimento de Reynuncio Lima, “o excesso de informação atordoa o espectador e, de certa maneira, atrapalha a compreensão do cotejo sociopolítico, econômico e cultural da Rússia czarista, em 1905, com o Brasil, de 1966”.¹⁴⁵

No dia 31 de maio daquele ano, um incêndio ocasionado por um curto-circuito destruiu o teatro. O fogo teve início por volta das 10 horas e no local estavam presentes o faxineiro Argemiro e o electricista Domingos Fiorini. As chamas atingiram os prédios vizinhos destruindo todo o material que estava no teatro do qual restaram apenas a fachada, as paredes laterais e os fundos.

A partir desse trágico episódio, a classe teatral uniu-se para ajudar o *Oficina* a reconstruir seu teatro. Cacilda Becker cedeu seu teatro para o grupo apresentar as peças *A Vida Impressa em Dólar*, *Pequenos Burgueses* e *Andorra* com o intuito de arrecadar fundos para a reconstrução da nova casa de espetáculo. Também foi

¹⁴² *O Estado de S. Paulo*, op cit. p. 7

¹⁴³ *Ibid*, p. 7

¹⁴⁴ João Marschner, “‘Os Inimigos’ no TBC pelo Grupo *Oficina*”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan, 1966, p. 12.

¹⁴⁵ LIMA, Reynuncio. *Napoleão de. Teatro oficina atento ao momento político*. Trans/form/ação, [s.l.], v. 24, n. 1, p.9-40, 2001. FapUNIFESP (SciELO), p. 9.

solidário ao grupo, o governador do Paraná, Paulo Pimentel, ao patrocinar a reabertura do teatro com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

Após o incêndio, o *Oficina* foi para o Rio de Janeiro onde juntou-se ao cenógrafo Hélio Eichbauer que, por sua vez, havia acabado de voltar da Tchecoslováquia depois de um período de estudos. Foi durante a temporada no Rio que o grupo realizou um laboratório de interpretação com Luiz Carlos Maciel, sem nenhum método como ponto de partida e nenhum objetivo preestabelecido. Dessa maneira, a formação do grupo se aprofundava ao passo que fazia emergir um novo processo de observação crítica do meio social, e a produção cênica passava a buscar a cultura e os gestos brasileiros. É nesse momento que Luiz Carlos Maciel propõe ao *Oficina* uma releitura de Oswald de Andrade, mais especificamente, da peça *O Rei da Vela*, pois o grupo procurava um texto capaz de marcar a reabertura do teatro.

Em 1967, o contexto brasileiro estava cingido por um maior endurecimento político devido à ditadura, principalmente com a chegada ao poder do marechal Arthur da Costa e Silva, eleito pelo Congresso. Passava, então, a vigorar no país a nova Constituição brasileira, pois desde o golpe em 1964 até 1967 o Brasil estava sob a tutela do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, que governava por meio dos Atos Institucionais. O momento social também marcou um maior engajamento político do teatro, como demonstra a adaptação de *O Rei da Vela*, originalmente escrita por Oswald de Andrade, em 1933. José Celso caracterizou o texto como:

O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas, de teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência e da velhice destes mesmos e eternos personagens.¹⁴⁶

Ao montar a peça que ficou célebre por meio das diferentes opiniões e polêmicas suscitadas, o *Oficina* (re)descobria o Modernismo paulista, tendência, aliás, esquecida naquele momento. Para Coutinho, o grupo “rompeu com os padrões do “bom comportamento” e do “bom gosto” e no seu lugar propôs uma arte “suja”, com sentido político específico”,¹⁴⁷ ligando-se ao contexto político do país e também ao papel que a produção cultural deveria desempenhar. Para o espetáculo, houve uma negação do teatro como instrumento de educação popular, pois a intenção do *Oficina*

¹⁴⁶ CORRÊA, *op cit.* p. 48.

¹⁴⁷ COUTINHO, *op cit.* p. 63.

era apresentar um teatro sobre a crueldade brasileira e relacionado à eclosão do movimento tropicalista: “misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhão, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco no teatro nacional.”¹⁴⁸

Para montar *O Rei da Vela*, José Celso inspirou-se no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, o qual, posteriormente, também influenciou Caetano Veloso a compor *Tropicália*. Todavia, para chegar ao núcleo do que foi a montagem de *O Rei da Vela*, o grupo fez um profundo caminho de estudo pela economia, política, poesia e história do Brasil.

O espetáculo foi considerado um divisor de águas no teatro brasileiro.¹⁴⁹ Isso porque, a produção artística inovou a cena graças, em boa parte, à nova relação que estabelecia entre palco e plateia, como atestam as diferentes reações causadas no público, assim como sua repercussão na imprensa. José Celso descreveu que, durante uma apresentação, em uma noite de domingo, um espectador sentiu-se ofendido, levantou e “disse que tinha imenso respeito espiritual pelas velas e chamou Oswald de Andrade para discutir com ele na plateia. Queria que o autor da peça repetisse certas passagens do texto perante o diretor do DOPS.”¹⁵⁰ O diretor também destacou que o público, durante a encenação, aplaudiu o espetáculo diversas vezes. Porém, em outros momentos, os atores e a direção também deixaram o teatro sem nenhum aplauso.

Em paralelo a essa movimentação, José Celso Martinez Corrêa estreou em 1968, no Rio de Janeiro, no Teatro Princesa Isabel, o espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, com produção de Orlando Miranda. Embora contasse com grande parte do elenco do *Oficina*, a peça não era uma produção do grupo e foi a única direção que José Celso fez fora da companhia. Ainda assim, *Roda Viva* foi de extrema importância para o grupo, pois essa produção influenciou outras encenações, como *Gracias, Señor*, em 1972.

O musical *Roda Viva* contava a história de Benedito Silva e sua mulher, Juliana. Benedito transformava-se em um cantor, ídolo da juventude, adotando o nome artístico *Bem Silver*. Mas, posteriormente, converteu-se em Benedito Lampião, cantor

¹⁴⁸ PEIXOTO, op cit. p. 61/ 62.

¹⁴⁹ MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (uma interpretação da Cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 103.

¹⁵⁰ “O REI DA VELA provoca reações”, *Folha de S. Paulo*, 4 out. 1967.

de protesto e de folclore. Já com a derrocada da sua popularidade, ele foi convencido a suicidar-se para que sua esposa, Juliana, assumisse a fama. Juliana passou a ser conhecida como Juji, a “Viúva do Rei”, girando a roda da vida. Em síntese, *Roda Viva* é uma denúncia contra um sistema cultural que consumia seus ídolos, os quais, tornados objetos, eram empregados no processo de institucionalização da mentira. No dia 18 de julho de 1968, o elenco do *Oficina* foi agredido pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC)¹⁵¹, após uma das apresentações de *Roda Viva*. Por fim, a censura vetou completamente a peça, como anteriormente havia feito com *O Rei da Vela*.

Em 1967, com a posse de Costa e Silva e a promulgação da nova Constituição, iniciou-se o processo de centralização da censura em Brasília. Desse modo, a partir de 1968, o Serviço de Censura de Diversões Públicas passou a funcionar junto ao Departamento Federal de Segurança Pública. Cabe salientar que em 13 de dezembro de 1968 foi baixado o Ato Institucional nº 5, momento em que o governo ditatorial fechou o Congresso Nacional. No âmbito dos estados, as Assembleias também entraram em recesso dando ao Executivo amplos poderes. A partir do AI-5, Schwarz afirma que

quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.¹⁵²

Nesse momento, o *Oficina* iniciava um novo estudo influenciado pelo Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Nesse novo estágio do grupo, a agressão e a provocação ao público eram convertidas em um método catártico com o objetivo de transformar tanto os atores quanto a plateia. Ainda em 1968, *Oficina* montou a peça *Poder Negro*, de Le Roy Jones com a direção de Fernando Peixoto, enquanto José Celso continuava com *Roda Viva*. Peixoto afirma que *Poder Negro* só pode estrear depois de uma longa batalha com censura, pois a peça trazia a discussão da não integração dos negros à sociedade norte-americana. No mesmo ano, por indicação de Renato Borghi e Fernando Peixoto iniciaram os ensaios do texto de Brecht: *Galileu Galilei* que estrearia em 1969.

¹⁵¹ O evento que se repetiu quando o grupo viajou pelo Sul do país.

¹⁵² SCHWARZ. op. Cit. p. 63.

Daniel Valentine ao analisar a produção do espetáculo em sua dissertação, afirma que: “Galileu Galilei se desenvolveu como uma montagem contraditória, ora demonstrando crença numa militância política racional, ora entregue a um anarquismo que visava quebrar tabus e paradigmas civilizatórios”.¹⁵³ A encenação de Galileu Galilei marcou no grupo uma crise interna, pois o elenco foi uma mescla de duas gerações de intérpretes que tinham diferentes concepções de teatro. O grupo dos mais experientes que como Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Othon Bastos, Cláudio Correa e Castro, Renato Borghi e Flávio Santiago já integravam o elenco fixo do *Oficina*, enquanto os mais jovens vieram do elenco de *Roda Viva*, trazidos por José Celso. Para Fernando Peixoto,

Enquanto os primeiros defendem a integridade do espetáculo enquanto transmissão de ideias provocação de uma reflexão sobre o intelectual e a repressão, os segundos, cuja participação na peça se concentra sobretudo na cena do carnaval, afirmam suas posições através de uma defesa do teatro como continuidade do espírito proposto em (*Roda Viva*, o envolvimento do espectador, o ritual e a festa anárquica, propondo o Homem Novo, o mundo novo, através de uma experiência essencialmente sensorial e quase mágica, quase hipnótica. José Celso, querendo na época continuar sua pesquisa anterior, apoia bem mais a cena do carnaval e seus integrantes. Esta cena, durante a carreira da peça, irá se transformando cada dia. Os atores, negando totalmente a proposta de Brecht e do espetáculo das outras cenas, descem à plateia e trazem os espectadores para o palco. O espetáculo viaja pelo Brasil e cada vez mais a experiência do carnaval se acentua, anunciando um novo processo de trabalho no Oficina.¹⁵⁴

Armando Sérgio Silva, em seu livro sobre o *Teatro Oficina*, descreveu a encenação de Galileu Galilei como “um espetáculo paradoxal formado pelas duas tendências mais importantes do teatro moderno”. Num mesmo tablado: o social e o anárquico, a razão e a irracionalidade desenfreada”.¹⁵⁵ Ao mesmo tempo em que o grupo aprofundava na sua crise interna, o espetáculo foi um sucesso de bilheteria, o que garantiu a produção do espetáculo *Na Selva das Cidades*, o segundo texto de Brecht.

O processo de laboratório durante os ensaios da peça foram intensos, desse modo, a criação da personagem seria um ato de autoconhecimento sob a influência direta de Grotowski. José Celso aproveitou as tensões internas do grupo para estimular o elenco e fazer da crise o vigor e as raízes do espetáculo. Nesse momento, tudo estava sendo questionado, até mesmo a própria noção da companhia

¹⁵³ VALENTINI, op. Cit., p. 41.

¹⁵⁴ PEIXOTO (2002), op. Cit., p. 197.

¹⁵⁵ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 175.

profissional, pois “para muitos o Oficina teria que voltar às suas origens, libertando-se do mercado empresarial e talvez mergulhando decididamente na contracultura”.¹⁵⁶

Assim, em 1969 com o recém promulgado AI-5 e Paulo Maluf assumindo, pela primeira vez, a prefeitura de São Paulo, o Bixiga foi exposto violentamente a um cenário de demolição espalhando escombros e entulhos pelas ruas, por conta da construção do Minhocão. Em meio a essa imagem catastrófica que pairava sobre o Bixiga, José Celso convidou Lina Bo Bardi para produzir o cenário e os figurinos da peça. O cenário foi pensado como um ringue de boxe feito com os entulhos das demolições do bairro, no qual os atores, em um ritual diário, destruíram todas as noites o cenário, deixando o teatro nu, em ruínas. José Celso relata:

[o Bexiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginália incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo... Me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que estava sendo entulhado de lixo. [...] Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo removido, e aliás sendo substituído por um outro: o Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da Selva, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: "Que bonito! Que maravilha!" Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, tirava e botava no cenário.¹⁵⁷

O ringue ia sendo construído não apenas com os escombros do bairro, mas também com objetos pessoais dos moradores que Lina encontrava nas pilhas de entulhos – espelhos, retratos de famílias, roupas e objetos diversos. A intenção era reconstruir e replicar em cena a violência física e social contida nas destruições do bairro para a construção de um equipamento rígido e sem vida no coração do bairro do Bixiga. Ou seja, esse ritual, que acontecia noite após noite no palco do teatro era uma ação “nitidamente antropofágica: transformar o tabu em totem, erigindo o trauma do bairro em nova construção, para destruí-la seguidamente até que nada mais reste por debaixo do piso senão a terra original do bairro do Bixiga”.¹⁵⁸

No entanto, a encenação da peça *Na Selva da Cidade* marcou o fim de um ciclo para o *Teatro Oficina*. Agora seriam necessários novos rumos e novas inquietações,

¹⁵⁶ Ibidem, p. 198.

¹⁵⁷ Zé Celso Martinez Corrêa, "Don José de la Mancha", entrevista concedida a Hamilton Almeida Filho, in: Zé Celso M. Corrêa, *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas* (1958-1974), São Paulo: Editora 34, 1998.

¹⁵⁸ WISNIK, Guilherme. Oficina: um teatro atravessado pela rua. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arães (org.). *Cidades sul-americanas como arenas culturais*. São Paulo: SESC, 2019. P. 367.

já nessa altura a censura pesava cada dia mais sobre o teatro. Então, após a peça de Brecht, o grupo optou por fazer uma pausa de três meses, pois todos estavam perdidos e não sabiam o que fazer, isso, na avaliação de Fernando Peixoto, foi essencial para a continuação do grupo após esse período. Assim, nesses meses de paralisação José Celso e Renato Borghi viajaram pela Europa e América Latina, mas separadamente; Ítala Nandi foi para o Nordeste para gravar um filme junto com Ruy Guerra; Fernando Peixoto entrou para o elenco do *Teatro de Arena* e participou de dois espetáculos dirigidos por Augusto Boal, depois seguiu em viagem para os Estados Unidos e pela América Latina.¹⁵⁹ Por fim, ao retornar às atividades após o período de pausa, o *Oficina*, já sentia a volúpia da morte, segundo José Celso.¹⁶⁰ Para não morrer, literalmente, seriam necessários novos rumos, seguidos de uma tomada de posição, assim, decidiu-se por negar o teatro institucional e deu início a um novo ciclo chamado de te-ato. No entanto, tal fase não duraria muito tempo, pois, no ano de 1974, José Celso Martinez Corrêa e outros membros do *Oficina* seguiram para o exílio em Portugal e Moçambique.

¹⁵⁹ PEIXOTO (2002), op. Cit., p. 198.

¹⁶⁰ SILVA, op. Cit., p. 193.

Capítulo 2 – Estrutura burocrática do aparelho censório do intervalo democrático à Ditadura

É uma ilusão pensar que durante o período de redemocratização, entre 1946 e 1964, a censura tenha desaparecido, uma vez que ela apenas voltava a “vestir uma roupa já conhecida”, a censura enquanto caso de polícia. Assim, ao mesmo tempo do alvorecer democrático e da reorganização da censura, entrava em cena o “teatro brasileiro consciente de seu papel de espaço de reflexão da sociedade sobre si mesma”¹⁶¹, como visto no primeiro capítulo.

As pesquisas contemporâneas já vêm há algumas décadas se debruçando sobre o estudo da censura ao teatro em diferentes períodos históricos do Brasil. Por conseguinte, já é sabido que a censura teatral não é recente na história das produções artísticas brasileiras. Desse modo, este capítulo propõe analisar a estrutura da censura teatral paulista entre o intervalo democrático até a centralização da censura no Distrito Federal em 1968, com o AI-5 já durante a ditadura.

Para compreender a censura teatral no respectivo recorte é necessário entender que essa atividade passou por dois processos de reestruturação. O primeiro a partir da criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), por meio do Decreto-Lei 8.462, de 26 de dezembro de 1945, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). O SCDP regulava a censura de programas de rádio e televisão, publicidade, filmes, letras musicais e peças teatrais, cuja fiscalização, até meados da década de 1960, ficou sob a responsabilidade dos estados. O segundo momento da censura, por sua vez, ocorreu a partir do golpe civil-militar de 1964, contexto no qual a atividade censória passou por um processo de reorganização das práticas já existentes em conjunto com a consolidação da centralização do órgão na capital federal. De acordo com Garcia e Souza, acompanhado desse processo de acomodação da atividade censora enquanto uma prática asseguradora dos valores éticos e dos princípios morais da sociedade, “incorporou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional”.¹⁶²

¹⁶¹ COSTA, M. C. C. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp, FAPESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.124.

¹⁶² GARCIA, M.; SOUZA, S. C. M. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019. p. 25.

2.1 A legislação da censura entre 1946 e 1968

Em decorrência do enfraquecimento do Estado Novo e da queda de Getúlio Vargas, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi extinto em 25 de maio de 1945 pelo decreto nº 7.582.¹⁶³ Miliandre Garcia observa que, simultaneamente, ao fim do DIP, Vargas logo criou o Departamento Nacional de Informações (DNI). Este era o mesmo decreto que colocava fim ao DIP, órgão que controlava e aplicava a censura no Estado Novo e já se adiantava criando outra instituição que seria responsável pela censura. A censura ao teatro passava para a responsabilidade do recém-criado DNI.¹⁶⁴ O DNI manteve praticamente inalterada a estrutura anterior, acrescentando a Divisão de Teatro e Cinema.¹⁶⁵ Neste momento, no entanto, havia uma forte tentativa de disfarçar a censura enquanto um procedimento coercitivo e autoritário. Assim, ao comparar as funções entre o DIP e o DNI, vemos que ao DIP cabia “fazer a censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei”.¹⁶⁶ No que diz respeito ao novo órgão, o DNI competia “fazer censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da radiodifusão [...] e, nos casos previstos em lei, da literatura social e da imprensa”.¹⁶⁷

Na esteira da redemocratização, José Linhares, presidente interino entre o período de 29 de outubro de 1945 a 31 de janeiro de 1946 e sucessor de Vargas, aprovou em 24 de janeiro de 1946 o decreto nº 20.493 que visava orientar o exercício da censura.¹⁶⁸ Para Sonia Salomão Khéde, com a promulgação do decreto, José Linhares resgatou a “tradição policialesca da censura teatral”.¹⁶⁹

¹⁶³ Decreto-lei n.º 7.582. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Rio de Janeiro, 25 maio de 1945. Sobre o DIP, ver: GUIMARÃES, Silvana Goulart. *Ideologia, propaganda e censura no estado novo: o DIP e o DEIP*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

¹⁶⁴ GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. p.29.

¹⁶⁵ O DNI teve suas atividades encerradas já em 1946 por José Linhares dias antes de Dutra ser empossado ao cargo de presidente.

¹⁶⁶ Artigo 2º, item C, decreto-lei n.º 1.915.

¹⁶⁷ Artigo 2º, item E, decreto-lei n.º 7.582.

¹⁶⁸ Decreto n.º 20.493. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 24 jan. 1946.

¹⁶⁹ KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 56.

Durante esse processo, a Polícia Especial foi extinta e seus ex-agentes tornaram-se censores. Para Beatriz Kushnir, a transferência dos agentes de polícia em censores deu-se pelo fato de já terem exercido a repressão política durante o Estado Novo:

O pós-1945 e o período de redemocratização nele inscrito poderiam anunciar uma legislação de ações mais liberais. O que se constatou, entretanto, foi a acomodação de antigas estruturas a esses "novos tempos". Dentro desse panorama de ajustes, à Censura caberia zelar pela "moral e pelos bons costumes" e esses procedimentos estariam vinculados às questões policiais. Retirando dessa seara qualquer vestígio de uma conotação política.¹⁷⁰

O decreto nº 20.493, de 1946, foi baixado sob a justificativa de iniciar uma nova fase para a atividade censória, a qual ainda estava impregnada na sua estrutura com resquícios da anterior. Ou seja, essa antiga dicotomia que envolve a censura, a qual ora era encarada como defesa da sociedade, ora como resguardo da ordem pública, continuava presente.

Filho de um juiz do Tribunal Regional Eleitoral, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes começou a carreira como assessor de um Juiz de Menores, amigo de seu pai, sendo, posteriormente, alocado para o cargo de censor. Coriolano, vale ressaltar, teve muita visibilidade, longevidade e influência no aparelho censório entre 1961 e 1990.¹⁷¹ Em 1974, ele publicou *Censura e liberdade de expressão*, espécie de manual para os censores. No livro, é construída uma história da censura no ocidente. Porém, ao fazer referência ao decreto 20.493 de 1946 que regulamentava o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), o autor afirma que o decreto foi a "coluna vertebral do organismo censório federal".¹⁷²

É importante observar que o referido decreto é de data anterior à promulgação da Constituição de 1946, que foi aprovada em setembro daquele ano. Assim, no decorrer do processo de reestruturação das instituições democráticas, após um longo período de ditadura varguista, a preocupação em estabelecer e regular os critérios da censura se sobrepôs à urgência de uma nova constituição democrática. Cabe também observar que o referido documento serviu de amparo ao exercício da censura às

¹⁷⁰ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004 a. p. 99.

¹⁷¹ KUSHNIR, B. The end: a censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. *Projeto História*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 107-124, 2004b.

¹⁷² FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Taika Ltda. Edital, 1974. p. 30.

diversões públicas no país por mais de quarenta anos. Em 1981, o censor José Vieira Madeira afirmou que os agentes recorriam ao decreto “todos os dias”.¹⁷³ Dado este já informado por Coriolano Fagundes, em 1974:

Conquanto haja sido elaborado há quase trinta anos, numa fase de nossa vida política em que era necessário governo forte, para dismantelar a máquina administrativa viciosa, esse diploma legal está redigido com bastante critério, sendo ainda válido e atual em sua quase totalidade.¹⁷⁴

Ao analisar o decreto, Creusa Berg concluiu que ele foi a essência da censura durante a ditadura. Para Berg, “seguido à risca, ele jamais é abandonado, substituído ou modificado: a censura é que vai sendo adequada segundo a necessidade do momento por outros decretos”.¹⁷⁵ Deste modo, o decreto nº 20.493 foi responsável por normatizar e justificar o trabalho e as interferências que viessem acontecer por parte desses indivíduos ao fazer a censura prévia aos textos teatrais e nos ensaios gerais. Vale, ainda, salientar que o Serviço de Censura de Diversões Públicas era uma agência policial vinculada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), fator que dá uma dimensão do autoritarismo presente na censura.

Em maio de 1948, por exemplo, o decreto nº 24.911 fez um adendo ao artigo 134 do decreto nº. 20.493/46:

Art. 134: O ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores poderá autorizar a assistência aos trabalhos de censura prévia, em caráter permanente ou ocasional, e representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos, sem ônus para o Tesouro, e sem que isto importe em qualquer intervenção nos trabalhos da censura.

Parágrafo único: A Secretaria do SCDP comunicará, com a devida antecedência, às entidades de que trata este artigo, o horário e local das exibições e dos ensaios gerais.¹⁷⁶

A participação da sociedade civil foi legitimada em processos censórios. Contudo, ela era bastante limitada, circunscrita a uma pequena parcela afinada com as diretrizes conservadoras do governo. Corroborando essa perspectiva foi publicado na revista *Anhembi* um artigo intitulado “*Eterna Confusão entre Liberdade e*

¹⁷³ In: NOGUEIRA, Otaciano. *Arte, sexo e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 de maio de 1981. p. 27.

¹⁷⁴ FAGUNDES, op. Cit., p. 30.

¹⁷⁵ BERG, Creusa de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964 -1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002. p. 89

¹⁷⁶ Artigo 134º, decreto-lei nº 24.911.

Licenciosidade”, no qual o autor anônimo fazia uma defesa da censura em nome da educação:

Neste caso, realmente, como acentuou o deputado Aureliano Leite, a licenciosidade que por aí impera se deve não à falta de leis, mas a displicência da Polícia e do Judiciário. O mesmo se poderá dizer das maravilhas que a respeito diariamente se verificam no campo dos divertimentos públicos.¹⁷⁷

Observa-se que o autor do texto reconhece a existência de um aparelho censório estruturado, o qual ele saudava por meio da referência ao deputado Aureliano Leite e, também, ao observar que a licenciosidade não era devido “à falta de leis”. A partir do excerto ainda verificamos uma possível afinidade política ao fazer referência ao deputado.¹⁷⁸ Desse modo, pode-se sugerir que, possivelmente, esse autor desconhecido, não era uma pessoa com baixa instrução intelectual, assim, tais características o colocariam como um sujeito que facilmente poderia acessar o Decreto nº 20.493/46. Esse documento previa autorizar “representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais”, a auxiliar os censores em seus trabalhos, sob a justificativa de contribuir para a “elevação do nível dos espetáculos públicos”.

O texto também permite inferir que o país atravessava um momento de relativa abertura para as produções artísticas. Todavia, sem embargo dos ventos democráticos que começaram a soprar pós-1945, a atuação e regulamentação da censura não abandonou de todo seu caráter autoritário e repressivo. Não por acaso, havia quem encarasse essa “liberdade” enquanto um problema decorrente da inépcia da política e do judiciário.

Ao analisar a esfera do teatro, percebe-se que o decreto nº. 20.493/46 burocratizou a censura:

Art. 44. Para a representação de qualquer peça teatral ou número de variedades, o interessado requererá, por escrito, ao S. C. D. P. a censura e o conseqüente registro da peça ou número, apresentado dois exemplares datilógrafos ou impressos, sem emenda, rasura ou borrão.

Parágrafo único. Os requerimentos que se referirem ao pedido de censura deverão ser apresentados com antecedência mínima de cinco dias da primeira representação, e deverão conter a denominação da peça ou número,

¹⁷⁷ “Eterna Confusão entre Liberdade e Licenciosidade [Jornal de 30 dias]”. *Anhembi*, São Paulo, vol. 1, n. 4, pp. 157-159, 1951.

¹⁷⁸ A biografia do deputado Aureliano Leite no site da *Câmara dos Deputados* indica que ele foi filiado ao Partido Social Democrático (PSD) e, posteriormente, à União Democrática Nacional (UDN). Leite foi deputado federal por São Paulo de 1935 até 1954. Entre os seus feitos estava um projeto de lei com uma ementa que previa fazer uma modificação nos dispositivos da legislação do Decreto-Lei de organização e proteção da família, com a justificativa de ampliar a defesa da moral familiar.

o gênero, nome do autor ou compositor, quando houver parte musicada, número de atos ou quadros e o nome do tradutor, quando o original for estrangeiro.

Art. 45. Dentro do prazo de cinco dias, a contar do dia em que for requerida, será feita a censura e autorizada ou negada a representação ou execução, declarando-se, no caso de recusa, se esta é absoluta ou condicionada à supressão ou modificação dos tópicos indicados.

Art. 46. As modificações nos originais censurados, apenas podem ser feitas decorridas vinte e quatro horas, da decisão da censura.

Art. 47. Qualquer que seja a deliberação da censura, um dos exemplares apresentados será conservado no arquivo do S. C. D. P., de onde não poderá ser retirado sob qualquer pretexto, e o outro, conferido e visado, entregue ao interessado, mediante recibo.

Art. 48. O certificado de aprovação de peças teatrais e o dos números de variedades autoriza a representação e execução em todo o território nacional.

Art. 49. Autorizada a representação ou execução, o censor determinará dia e hora para o ensaio geral da peça ou números de variedades.

Parágrafo único. - O ensaio geral será realizado, pelo menos na véspera do espetáculo inicial da função.

Art. 50. Durante os ensaios gerais, os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S. C. D. P., tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimento no palco.¹⁷⁹

Os artigos 49 e 50 merecem uma atenção especial, pois é possível observar como o conteúdo desses itens evidencia como a produção e a apresentação do espetáculo estão em função do trabalho do censor. Isso porque, após o parecer censório, inicialmente referente ao texto, caberá ao censor determinar dia e hora para o ensaio geral ser apresentado.

Além disso, o artigo 50 impunha uma espécie de engessamento ao trabalho criativo. Conforme a lei, durante o ensaio geral, “são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S. C. D. P”. Desse modo, as interferências do serviço de censura extrapolavam a esfera burocrática, estendendo-se também às características estéticas dos espetáculos como as “indumentárias, aos gestos, marcações, atitudes e procedimento no palco”.

Não bastassem as preocupações cotidianas de produtores, diretores, atores e atrizes com as adversidades que envolviam a produção de um espetáculo. Além de patrocínios, pagamento dos artistas, encontrar um teatro, existia ainda o burocrático processo da censura. Não obstante todas as dificuldades, caso não cumprissem rigorosamente as exigências dos censores, os empresários/produtores e artistas poderiam ser penalizados com o pagamento de multas ou expulsão de artistas do

¹⁷⁹ Decreto nº 20.493, de 24/1/1946, cap. 4, Arts. 44 a 50.

espetáculo. As punições estavam a cargo do Chefe do SCDP, como expressava os parágrafos subsequentes do artigo 50, no qual é possível observar:

§ 1º É da responsabilidade dos empresários ou diretores das casas de diversões públicas não se apresentarem os artistas com a indumentária própria durante os ensaios gerais e não se acharem prontos e em funcionamento os cenários respectivos.

§ 2º A violação das determinações consignadas neste artigo será punida pelo Chefe do S. C. D. P. com aplicação das seguintes penas:

I - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00 quando a responsabilidade fôr do empresário ou diretor da casa de diversões públicas;

II - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00, ou exclusão do artista da representação da peça ou número de variedades, quando a responsabilidade fôr do artista.¹⁸⁰

Para Miliandre Garcia e Silvia Souza, o estabelecimento de multa como punição é um assunto delicado, pois isso poderia se tornar um problema, uma vez que essa quantia não era calculada sobre porcentagem do salário mínimo, o qual era atualizado de acordo com a inflação. Assim, “o que outrora valia alguma coisa, não valia nada ou valia muito pouco na ditadura militar”¹⁸¹, conforme esclarecido, esse decreto foi usado como principal artifício dos censores até 1968. À vista disso, à medida que o teatro aprofundava sua consciência em relação à situação cultural-política, ele assumia um papel social perante a sociedade e, desse modo, afastava-se da mera noção de “diversão pública”. Mas, em contrapartida, a censura cercava essa instituição cultural de forma cada vez mais feroz, sobretudo a partir das décadas de 1950 e 1960.

Em 1960, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), foi inaugurada Brasília, contudo, nem todos os órgãos federais foram transferidos logo de imediato para a nova capital. O ministro da Justiça, naquele momento, concordou em manter o departamento de censura no Estado da Guanabara até que fosse viabilizada sua transferência para Brasília.¹⁸² Durante seu breve governo, Jânio Quadros aprovou dois decretos, em 1961. O primeiro visava à fiscalização e controle de filmes estrangeiros, os quais seriam representados tanto no cinema, quanto na televisão. O foco da lei seria a proteção dos recursos financeiros públicos afetados pela sonegação fiscal.¹⁸³ Já o segundo decreto tinha a função de regular os programas

¹⁸⁰ Decreto nº 20.493, de 24/1/1946, cap. 4, Art. 50, § 1 e 2.

¹⁸¹ Idem, p. 125-126.

¹⁸² **OFÍCIO** nº 391/64-SCDP, do chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, ao chefe de polícia do DFSP. Brasília, 12 maio 1964. DCDP/AG/CO/OC.

¹⁸³ Decreto nº 50.518 de 2/5/1961, p. 4020, col. 4.

de teatro e diversões públicas por meio do rádio e da televisão,¹⁸⁴ sendo responsável por incumbir às polícias estaduais o direito de censurá-los.¹⁸⁵

No governo de João Goulart (1961–1964) foi comunicada a transferência e centralização efetiva do órgão de censura para a capital federal em 1º de janeiro de 1962. Porém, houve uma forte resistência de alguns estados em aceitar a transferência devido às vantagens de arrecadação no erário público que a censura proporcionava aos estados, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Desse modo, essas localidades resistiram à centralização do serviço até quando puderam, mantendo, assim, uma duplicação do serviço de censura. Em 1963, Edísio Sobreira de Matos foi indicado para a chefia do SCDP com a função de consolidar o processo de centralização do órgão em Brasília.¹⁸⁶ Para Garcia e Souza, “naquela ocasião, se encontrava em péssimas condições de funcionamento e se deparava com a resistência das censuras estaduais”.¹⁸⁷ Embora em meio a manifestações contrárias, o governo Goulart deu continuidade à centralização e iniciou um programa de sistematização da censura. Entretanto, é necessário pontuar que esse movimento não se comparava com o que veio após o golpe militar quando Edísio Sobreira de Matos foi deposto do cargo.

Nos governos de Jânio e Jango, a censura permaneceu sob a tutela dos estados. Entre a transição do “intervalo democrático” para a ditadura militar, a partir de 1964, podemos concordar com a afirmação de Gláucio Ary Dillon Soares, segundo ele, aproveitaram-se de uma estrutura censória herdada do Estado Novo.¹⁸⁸ No mesmo caminho, Maria Aparecida de Aquino concluiu que “novas características autoritárias [vieram] se juntar às que já [permeavam] nossas relações sociais”¹⁸⁹ durante os momentos de autoritarismo vivenciados no Brasil.

¹⁸⁴ Para saber mais sobre Teleteatro no Brasil ver: COSTA, Clarice da Silva. *Teatro e Teleteatro Aproximações Híbridas: permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro*. Brasília –DF, 2011. Tese de Doutorado em Literatura e outras Áreas do Conhecimento, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, UnB.

¹⁸⁵ Decreto nº 51.134 de 3/8/1961, p. 7147, col. 2.

¹⁸⁶ **OFÍCIO** nº 2/64-SCDP, do chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, ao superintendente da Polícia Federal. Brasília, 6 jan. 1964. DCDP/AG/RA/CX1/3.

¹⁸⁷ GARCIA, M.; SOUZA, S. C. M. op. Cit., p. 138.

¹⁸⁸ SOARES, Gláucio A. D. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p.21-43, jun. 1989. p. 21.

¹⁸⁹ AQUINO, Maria Aparecida de; MATTOS, Marcos A. V. L; SWENSSON JR., Walter Cruz (org). *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001. p. 12.

Após o Golpe Militar, o governo de Castelo Branco (1964-1967) reorganizou o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), em novembro de 1964.¹⁹⁰ No entanto, houve a manutenção da censura prévia ao teatro e a outras diversões públicas, como é possível observar no organograma abaixo.

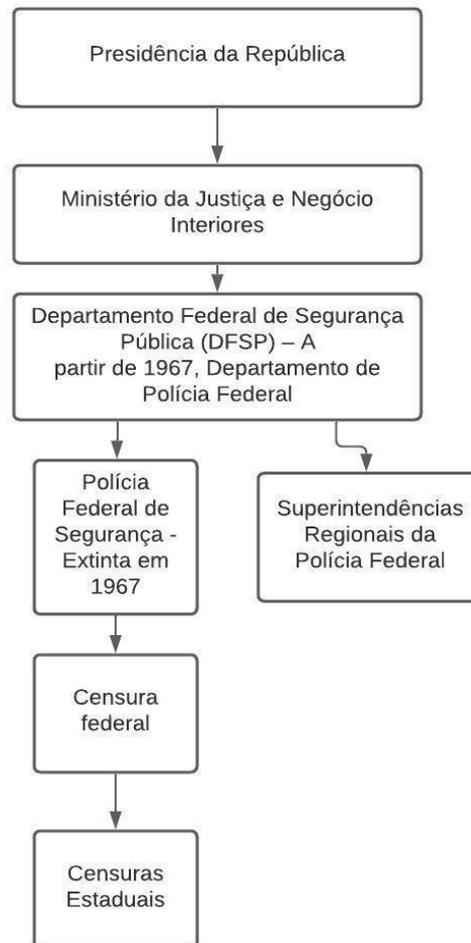


Figura 11 - Organograma da censura de 1964.¹⁹¹

Durante o governo Castelo Branco, o projeto de centralização da censura federal foi fortalecido a partir de medidas que contribuíram para o caminhar da sistematização do trabalho dessa prática. Garcia e Souza listam cinco das principais medidas que foram instituídas entre 1964 e 1965, sendo elas:

- 1) a convocação de servidores públicos para avaliar as normas da censura institucionalizada;
- 2) a adaptação do serviço censório ao organograma dos órgãos policiais;
- 3) a constituição de grupos especializados na análise de roteiros de filmes, programas de televisão, scripts de peças, entre outros;

¹⁹⁰ Lei nº 4.483, de 16/11/1964, art. 1º, item F.

¹⁹¹ O esquema da organização da censura de 1964 foi retirado do trabalho de Beatriz Kushnir, 2004, p. 102.

- 4) a criação de uma comissão especial para discutir questões polêmicas da censura, encarregada também por examinar as leis relativas à censura;
- 5) a instituição de um grupo de trabalho que visava uniformizar os critérios da censura em esfera nacional, além de assessorar as instâncias regionais na censura de filmes.¹⁹²

O Decreto-lei 56.510, de 1965, previa a fiscalização do trabalho do SCDP ao setor da Polícia Federal de Segurança (PFS), órgão situado em Brasília. Assim, a seção IV do decreto trata do modo como ficaria, a partir de então, a estrutura do SCDP, composto por quatro setores (secretaria, seções de censura, seções de fiscalização e arquivo) e as atribuições de cada setor.¹⁹³ Dentre as atribuições estavam:

- I - Coordenar, em todo o território nacional, do ponto de vista doutrinário e normativo, as atividades inerentes à Censura Federal, a serem desempenhadas pelo órgão central e pelos demais descentralizados nas Delegacias Regionais;
- II - Unificar a orientação da Censura Federal, em todo o território nacional;
- III - Cumprir e fazer cumprir as diretrizes e normas regulamentares baixadas pelo Diretor-Geral do Departamento Federal de Segurança Pública;
- IV - Orientar os trabalhos dos órgãos subordinados, corrigindo suas falhas e promovendo meios para maior produtividade do serviço.¹⁹⁴

Simultaneamente, as medidas anunciadas pelo governo, o qual ainda tentava articular demandas estaduais, não previam a aplicação da censura política, o que não significava a sua ausência. No entanto, como demonstra o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, o percurso de centralização da censura federal, que durou de 1962 até 1967, foi marcado por um intenso desentendimento entre as instâncias federais e estaduais:

[...] o SCDP declarava-se único órgão com competência de fazer censura e multava, sobretudo os exibidores de filmes, todo aquele que se submetesse à censura estadual. As polícias estaduais (especialmente da Guanabara e São Paulo, depois imitadas pelas de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás e outras), por seu turno, não desembaraçavam programa algum cujos filmes não houvessem sido liberados por seus respectivos serviços de censura. Isto porque — argumentavam — o poder da polícia é atribuído ao estado-membro, pela Constituição. [...]. Além disso, os Juizados de Menores, encabeçados pelos do Rio e de São Paulo, também começavam a se interessar e a exercer censura. Resultava daí que um filme era censurado pelo governo federal em Brasília, onde pagava taxa, pelo Executivo estadual, que também taxava e, finalmente, pelo Juizado de Menores local.¹⁹⁵

¹⁹² Idem, p. 138.

¹⁹³ Decreto-Lei nº 56.510, de 28/6/1965. Seção IV, Subseções I, II, III, IV e V, Art. 176.

¹⁹⁴ Decreto-Lei nº 56.510, 1965, art. 175.

¹⁹⁵ FAGUNDES, 1974, op. Cit., pp. 30-31.

E foi à margem desses conflitos que o Serviço de Censura funcionou até o ano de 1967, quando o Congresso Nacional promulgou a nova Constituição. No que diz respeito à esfera da censura de diversões públicas, o Governo Federal assumia o total controle expandindo a competência da União na prática da censura sem restrições constitucionais.¹⁹⁶ Destarte, a partir de 1967, o organograma da censura ficou da seguinte forma:

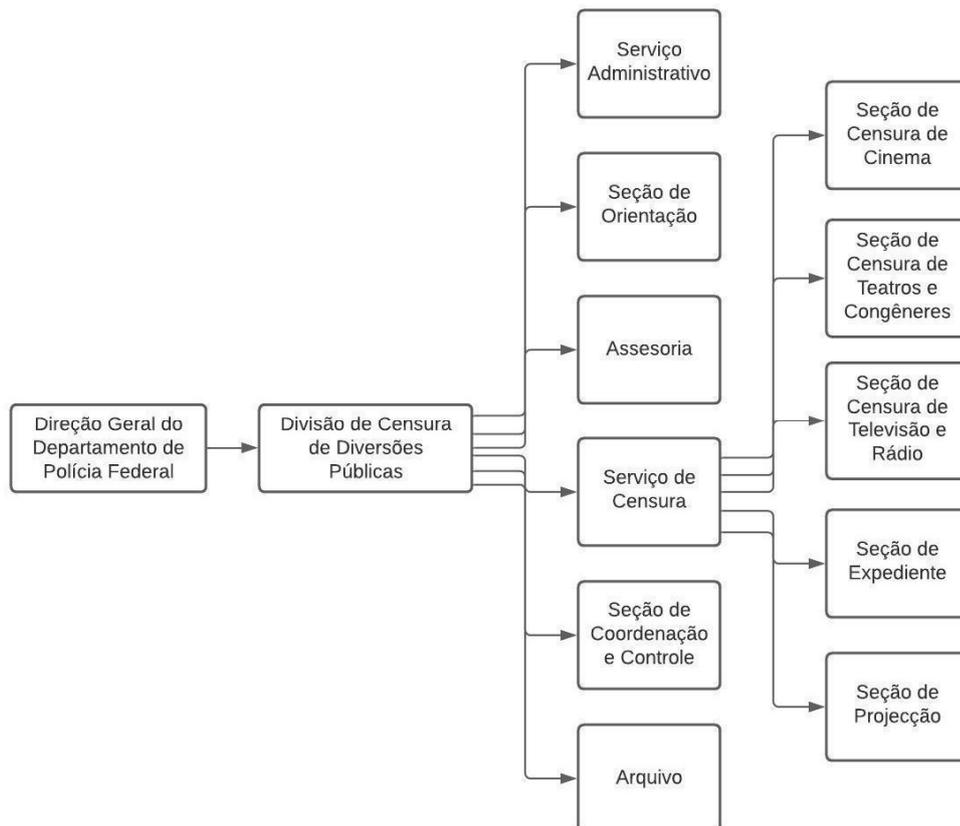


Figura 12 - Estrutura da censura a partir de 1967.¹⁹⁷

Dessa maneira, separando a censura de diversões públicas da imprensa, a Lei nº 5.250 expressava que:

é livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou ideia, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.¹⁹⁸

Todavia, o parágrafo 2 do artigo 1º dizia que:

¹⁹⁶ CENSURA de teatro será em Brasília. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 nov. 1967, p. 3.

¹⁹⁷ Esquema retirado de Fagundes, 1974.

¹⁹⁸ Lei nº 5.250, de 9/2/1967, art. 1.

o disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida.

Por fim, a centralização do controle à esfera teatral foi promulgada em novembro de 1968 por meio da Lei nº 5.536, que dispunha sobre a censura em obras teatrais e cinematográficas. Criava-se a censura classificatória por faixa etária do público e por meio de cortes nos textos que atentassem “contra a segurança nacional, e o regime representativo e democrático”.¹⁹⁹ Além disso, essa lei também regulamentava o cargo de censor o qual seria classificado como “Técnico de Censura”

§ 1º Para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.²⁰⁰

A lei também criava um Conselho Superior de Censura, subordinado ao Ministério da Justiça, com a competência de rever as decisões finais proferidas pelo Departamento de Polícia Federal (DPF) e, ainda, “elaborar normas e critérios para o exercício da censura”. Por conseguinte, o aparelho censório foi (re)moldado com base nos interesses e necessidades do governo militar.

2.2 No centro da cena: artistas, críticos e censores

A memória produzida sobre a censura pode ser um mote para a compreensão do modo como a instituição censória se reorganizou e atuou no período democrático e, ainda, sua sistemática aplicação após o golpe militar de 1964 até a centralização da censura em 1968 na capital federal. Desse modo, é necessário acompanharmos mudanças sociais e econômicas que estavam em curso nesse momento.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, o mundo passava por um processo profundo de reorganização política, econômica e cultural. Assim, o Brasil abria-se mais à influência internacional, em especial, à norte-americana. É na esteira desse

¹⁹⁹ Lei nº 5.536, de 1968, art. 2.

²⁰⁰ Lei nº 5.536, de 1968, art. 14, §. 2.

novo cenário que o país iniciou seu processo de redemocratização. Nesse sentido, a segunda metade do século XX viu a consolidação do seu ciclo urbano-industrial. Os governos do intervalo democrático tiveram como marca central a intensificação do volume de importações de produtos, incentivando o crescimento da sociedade de consumo, seguido da entrada maciça de capital estrangeiro, especialmente dos Estados Unidos. O *American way of life*²⁰¹ penetrava nos diversos setores da sociedade brasileira, dando suporte intelectual e financeiro a iniciativas culturais que buscavam atualizar o Brasil em relação à modernidade cultural e à modernização dos centros urbanos e industrializados.

Nesse período, deu-se o amadurecimento do teatro que deixava seu caráter regional e de improviso para assumir-se como uma atividade artística importante para o desenvolvimento social e cultural da realidade nacional. No que tange, ainda, à criação dramática e cênica, a década de 1950 buscava firmar uma produção que representasse a busca de valores totalmente opostos aos impostos à sociedade brasileira depois de 1964. Esse período foi cingido pelo progresso econômico evidenciado no vertiginoso crescimento das cidades e seguido pelo desenvolvimento das indústrias. No entanto, apesar desse cenário de fecunda criação cultural, o velho conservadorismo dos vários setores burgueses articulava-se fazendo com que houvesse forte controle sobre as produções intelectuais e artísticas. Em relação a essa esfera, foram várias as reações contra a liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, sob a justificativa da atitude "irreverente" em relação aos padrões convencionais de moralidade. De acordo com Sônia Salomão Khéde, "repudiar tais manifestações só se explica pela atitude classista e ideológica do grupo que estava no poder e que se expressava pelos aparelhos repressivos e ideológicos de Estado".²⁰²

É nesse mesmo período do intervalo democrático que Yan Michalski iniciou sua carreira de ator e diretor teatral, entre 1955 a 1963. E, após um mês do Golpe Militar, ele assumiu a coluna teatral do *Jornal do Brasil*, na qual ficou por quase duas décadas. Michalski também foi professor do Curso de Teatro integrado ao Centro de Artes da Universidade do Rio de Janeiro. Em 1979, ele publicou um ensaio sobre a censura

²⁰¹ CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. *American way of life: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950*. 2017. [249 f.]. Tese (Programa de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) - Escola Superior de Propaganda e Marketing, [São Paulo].

²⁰² KHÉDE, op. Cit., p. 111.

teatral no país. Logo nas primeiras páginas, Michalski fala da sua experiência com a censura antes dos militares:

Antes de 1964 eu já vinha participando, durante nove anos, do dia-a-dia do teatro brasileiro, quer como ator, assistente de direção e diretor, quer como crítico bissexto, nas páginas da extinta revista *Leitura*, ou no próprio JB. É claro que cheguei a tomar então conhecimento, vez ou outra, da existência de uma instituição chamada Censura. Ela não só existia como até funcionava baseada em quase todos os mesmos instrumentos legais que a amparam até hoje. De vez em quando, punha as suas na época frágeis garras para fora, implicando timidamente com um ou outro palavrão, uma ou outra *liberalidade*, ou — através do Juizado de Menores — com a participação de crianças em trabalhos cênicos.²⁰³

Ao mesmo tempo que observamos uma continuidade da estrutura censória já pré-existente, não há como negar que também houve uma lenta mudança. Para Garcia e Souza, é possível notar essa mudança a “partir de dois eventos simultâneos: uma transição para um regime de natureza democrática e, outro, a extinção de um órgão de natureza autoritária”.²⁰⁴ Michalski, ao fazer uma avaliação entre a censura no período anterior à ditadura e após o golpe de 1964, esboça uma compreensão da atuação censória, a qual era baseada no decreto 20.493, que, aliás, vai ao encontro da afirmação do censor Coriolano Fagundes, ao colocá-lo como a “coluna vertebral” do aparelho censório. O crítico teatral confirma que “o instrumento básico que ampara a atuação da censura ao teatro é o anacrônico Decreto nº 20.493”.²⁰⁵ Contudo, Michalski tem uma percepção sobre o uso desse instrumento por parte dos censores, a qual confronta a posição de Coriolano Fagundes de que o “diploma legal está redigido com bastante critério [...]”, pois para Michalski,

Um dos aspectos terríveis deste texto legal é a enorme margem que ele deixa à interpretação subjetiva do censor. Na prática, sua goela é suficientemente larga para engolir, ao sabor dos pragmatismos do momento, todo e qualquer tipo de proibição, como também todo e qualquer tipo de liberação.²⁰⁶

A professora Beatriz Kushnir também compreende o referido decreto como sendo “enorme e tentacular, era capaz de dar conta de cada diferente veto”. Kushnir ainda argumenta que, durante suas entrevistas com alguns censores daquele período, ficava evidente que eles sabiam de cor e eram capazes de citar um artigo ou um

²⁰³ MICHALSKI, Yan. *O Palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 7/8.

²⁰⁴ GARCIA, M.; SOUZA, S. C. M. op. Cit., p. 128.

²⁰⁵ MICHALSKI, op. Cit., p. 25.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 26.

parágrafo do decreto que fosse mais adequado para sustentar cada situação da censura.

Essa situação é confirmada pelos pareceres da censura prévia ao teatro pertencentes ao fundo Miroel Silveira do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Os pareceres censórios eram favoráveis à liberação total ou com cortes ou, ainda, ao veto do texto ou da apresentação do espetáculo. Nesse sentido, é importante pontuar que até 1968 o decreto nº 20.493 foi a principal base para as justificativas ao sustentar os argumentos dos censores. Kushnir também afirma que “difícil é lidar com o fato de que, feito em um período de redemocratização, justificou proibições ditatoriais”.²⁰⁷ Fato este consonante com a indignação de Michalski ao afirmar que a censura ao teatro se aplicava a partir de um decreto anacrônico.

Ainda de acordo com Yan Michalski, o cenário teatral se explica devido aos “os ventos que passaram a soprar no país haveriam de condicionar um outro tipo de teatro”.²⁰⁸ Então, nesse momento de tomada de consciência acerca dos obstáculos que barravam ou impediam as produções artísticas de mostrar suas potencialidades, o teatro passou por uma reviravolta. A partir disso, colocou-se em seu bojo a “temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela, e à busca de uma forma de espetáculo representativa do temperamento nacional”.²⁰⁹ À vista disso, essa instituição cultural aprofundava sua consciência em relação à situação cultural-política e assumia um papel social perante a sociedade e, em razão dessa circunstância, afastava-se da mera noção de diversão pública.

Nesse contexto histórico-social, o Brasil vivia uma “revolução artístico-cultural”, usando as palavras de Cristina Costa, que no seu desenvolver-se trouxe para dentro das suas criações diferentes personagens da vida social – a elite econômica, os imigrantes, os estudantes universitários, os artistas populares, os partidos, os movimentos de esquerda etc. Isso ocorreu a ponto de Florestan Fernandes, em 1980, durante o Simpósio sobre a censura no Brasil, afirmar que

No início da década de 40, ao longo da década de 40 e depois — 50, 60 — surgiram principalmente entre os jovens nas instituições que trabalham na área do ensino, da pesquisa, nos jornais, enfim, em vários setores da vida cultural, grupos capazes de ousar desafiar velhos padrões.²¹⁰

²⁰⁷ KUSHNIR, op. Cit., p. 101.

²⁰⁸ MICHALSKI, op. Cit., p. 12.

²⁰⁹ Ibidem, p. 13.

²¹⁰ SIMPÓSIO “Censura: Histórico, Situação e Solução”. *Diário do Congresso Nacional*, Brasília, vol. 35, supl., n. 154, 1980, p. 308.

Mas, em contrapartida, a censura cercava a arte de forma cada vez mais feroz. Talvez essa ferocidade possa ser explicada devido à delirante campanha anticomunista que se instalou no país durante o pré-1964 e radicalizada após o golpe militar, ao ganhar contornos cada vez mais concretos. Nesse sentido, é necessário frisar que o sentimento anticomunismo presente na sociedade brasileira não se restringiu a um grupo específico ou a um único órgão ou instituição política. Esse processo se caracterizou a partir de práticas que tinham como finalidade impedir a expansão e difamar as ideologias de esquerda. Por conseguinte, o anticomunismo esteve presente e diluído em vários grupos da sociedade (intelectuais, militares, Igreja Católica, imprensa etc.).

O trabalho da historiadora Carla Simone Rodeghero contribui para esclarecer o modo como a Igreja Católica foi um pilar essencial para difundir uma campanha anticomunista no país.²¹¹ Desse modo, como a Igreja Católica estava e continua inserida no seio da sociedade, seja como religião, seja enquanto espaço de sociabilidade em missas, pregações, eventos e festividades. Assim, a instituição católica recorria a imagens e representações como estratégia e prática para impedir a disseminação das ideologias de esquerda na sociedade. Nesse contexto, então, a pregação anticomunista estava inserida em situações cotidianas das relações familiares e sociais, portanto, a sua abordagem não foi exclusiva ao enfoque político ou nas aglomerações partidárias de esquerda.²¹²

Ao buscar se conectar com a realidade social brasileira, o teatro foi também acusado, por setores conservadores da sociedade, de flertar com a “ideologia comunista”. É interessante observar o modo como os artistas percebiam e se relacionavam com a censura neste período. De acordo com Sônia Khede, Amir Haddad destacava-se por “devolver o teatro ao povo e o povo ao teatro” por meio das apresentações de rua do grupo *Tá Ita Rua* e como professor da Escola de Teatro Martins Pena.²¹³

²¹¹ RODEGHERO, Carla Simone. *Memórias e avaliações: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1964*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, Tese de Doutorado em História.

²¹² MAINWARING, Scott. *Igreja Católica e política no Brasil 1916-1985*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

²¹³ KHÉDE, op. Cit., p. 161.

Integrante da primeira formação do *Oficina*, em 1958, Amir era um artista em constante movimento, cuja busca era de se aprofundar nas pesquisas sobre o teatro e sua função social. Ao ser questionado por Khéde sobre se já tivera algum problema com a censura, Amir alega que “já, todos sempre temos problemas com a censura. Ela faz parte do nosso cotidiano”. O artista disse que existiam problemas particulares e gerais em sua relação com a censura:

Há uma porção de coisas que não consigo expressar porque desenvolvi uma linguagem que para mim é uma forma censura. Então, o problema da censura se coloca amplamente para mim, e, desde que eu nasci, estou em contato com a censura. Quando ela se institucionaliza, ela é a expressão de uma realidade corrente na estrutura social de onde a gente vive.²¹⁴

É interessante notar como o artista compreende o que é censura, essa visão extrapola a noção de um poder autoritário e monolítico que recai de forma avassaladora sobre a produção artística. No entanto, de acordo com Amir, quando a censura é praticada pelo Estado, ela é apenas resultado de um processo final das suas várias instâncias. Segundo seu entendimento, as estruturas hierárquicas que compõem as relações familiares, culturais, políticas e educacionais são essencialmente censórias. Nessa lógica, todo o ser humano, a todo momento, está constantemente tendo contato com essa “força”. Para Amir Haddad, a censura institucionalizada seria o reflexo de determinada estrutura social em que estamos inseridos desde o nascimento.

Censor de 1930 a 1970, Geraldino Russomano disse durante em entrevista para *Projeto Censura em Cena*²¹⁵ que a atividade censória, atuante durante a década de 1950, tornou-se mais influente a partir do advento da televisão. Contudo, segundo Russomano, por recomendação do governo, os censores passaram a tratar a maioria dos casos com mais tolerância. O crítico e cenógrafo Clóvis Garcia também deu seu

²¹⁴ Ibidem, p. 162.

²¹⁵ O projeto foi coordenado pela prof^a. Dr^a. Maria Cristina Castilho, integrante do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura que está vinculado à Escola de Comunicações e Artes da ECA-USP. A pesquisa visou investigar a liberdade de expressão e censura desenvolvida em torno do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP – conjunto de 6.137 processos de censura prévia ao teatro de 1930 a 1970, no Estado de São Paulo. Censura em Cena contou com o apoio do Centro de Formação e Pesquisa do SESC de SP e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O projeto propõe-se a analisar peças vetadas, procurando entender com profundidade as razões das interdições e a repercussão que tiveram na sociedade quando foram liberadas e estrearam. Com isso, é importante nos aprofundarmos no estudo da censura enquanto uma disputa da produção simbólica pelo espaço público e coletivo. A metodologia proposta é interdisciplinar, envolvendo diferentes recursos, ferramentas e estratégias de investigação e aproximando o campo da arte e da comunicação.

depoimento para o projeto, lembrando que a censura existia e era presente na atividade teatral:

Como sempre, toda censura é burra e toda censura, eu chamo a censura assim: é uma expressão paranoica de uma sociedade neurótica, então é isso que é censura, é um mal em si. Mas não atrapalhava muito, tinha alguns problemas. Agora, quando chegou no regime militar, a censura se tornou muito rigorosa. Fez as maiores besteiras do mundo, como mandar chamar Sófocles para explicar a Antígona. Mandar chamar o Sartre para explicar a peça dele, coisas desse tipo assim. A censura tinha uma ignorância total. Nunca esqueço de uma peça de que eu fiz cenário, para o Grupo Teatro Politécnico, com direção do Coelho Neto, que depois se tornou censor e do Molière, *O Doente Imaginário*, que tinha a palavra "lavagem" - da lavagem, ele iria tomar tantas lavagens. A censura sugeriu mudar para enema, Eu digo: "Olha, gente, eu acho enema palavrão. "Lavagem" é palavra popular nossa. Toda família usa. Enema para mim é palavrão". Mas coisas desse tipo.²¹⁶

Assim como Amir Haddad, Clóvis Garcia também compreendia a censura enquanto um reflexo de uma sociedade conservadora na qual, consecutivamente, o poder político toma para si o direito de julgar que o público frequentador do espaço teatral não é capaz de discernir sobre o que seria adequado ou não para si. Desse modo, essa paranoia que se manifesta por meio da censura adquire um caráter opressor e devastador para a produção teatral, pois a ação censória atrapalha o trabalho criativo do artista, visto que uma produção artística consciente e capaz de dialogar com a ordem social, política e cultural só é possível quando o ator tem liberdade para buscar suas inspirações artísticas e críticas na realidade na qual ele se insere. Logo, a censura se torna "um mal em si", principalmente pelo fato de limitar o acesso do público a uma produção teatral livre, capaz de refletir os acontecimentos, os costumes, as tradições, os hábitos e a moral de uma sociedade a partir da personalidade criativa do artista.

O depoimento de Clóvis Garcia evidencia a continuidade da censura, mesmo que de forma mais amena, quando comparada aos procedimentos autoritários do antigo DIP ou do momento pós-1964. É importante também ressaltar que, para o crítico e cenógrafo, a censura era formada por uma insipiência absurda, pois se apegava a palavras ou expressões esdrúxulas. No entanto, essa não é uma visão unânime entre os artistas e não sobrevive a uma análise dos pareceres censórios os quais demonstram que havia censores com um alto grau de entendimento do fazer teatral, a exemplo, Coelho Neto citado por Clóvis Garcia.

²¹⁶ COSTA, op. Cit., p. 217.

O ator, diretor, iluminador e dramaturgo paulista, Silnei Siqueira²¹⁷ durante sua entrevista para a professora Cristina Costa, em 9 de abril de 2003, refere-se ao censor Coelho Neto enquanto uma pessoa de muito conhecimento. Segundo o ator, “era uma torcida total” ter um censor como ele responsável pelo processo de censura do texto e do espetáculo. De acordo com o depoimento de Silnei, “cair com o Coelho Neto era uma coisa ótima, porque ele era uma pessoa inteligente, ele era um diretor de teatro, era uma pessoa atuante em teatro, conhecia tudo isso, era uma pessoa de cabeça boa”.²¹⁸ Mas, em contrapartida, diferentemente de Coelho Neto, havia burocratas que ocupavam o cargo de censor sem nenhum tipo de vínculo com o teatro ou formação teatral, ou com qualquer outra área da cultura.

Antes de 1970 não existia nenhum pré-requisito para ocupar o cargo de censor, bastava uma indicação política como censor, isso é demonstrado por meio da trajetória de Coriolano de Loiola Cabral Fagundes. Isso porque, ele foi indicado por um amigo juiz de seu pai, que também exercia tal cargo. Do juizado de menores, Cabral Fagundes chegou ao departamento de censura, em 1961. Depois de 1970, no entanto, foi criado um concurso público para o cargo de censor e era exigida a formação em um curso superior em Direito, Ciências Sociais, Pedagogia, entre outras áreas.

Nesse período, o chefe do Gabinete Civil do Governo do Distrito Federal, Rogério Nunes, criou um curso profissionalizante para a formação de Técnico de Censura, oferecido pela Academia Nacional de Polícia o qual tinha o censor Coriolano Cabral como professor e responsável por elaborar o material usado no curso. De acordo com o censor, foi a partir das apostilas elaboradas para o curso de censores e fiscais que veio a ideia de elaborar um livro sobre a história da censura.

Foi quando ainda não havia nenhuma exigência de formação superior que Beatriz Anna Maria Winter entrou para a censura, isso ocorreu após a morte do marido, que era funcionário público e secretário de Adhemar de Barros. Bastou uma

²¹⁷ Silnei Siqueira é natural de São Paulo e nasceu em 1934. Siqueira teve sua estreia como ator amador na Escola Mackenzie, antes de se formar pela Escola de Arte Dramática (EAD). Ele também integrou grupos como o *Jovens Independentes* e o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC). Ele ajudou ainda a fundar o *Grupo de Teatro do Clube Pinheiros* e o *Teatro Paulista do Estudante*. Em 1965, foi o profissional premiado no *Festival de Nancy*, na França, por sua montagem de “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, com músicas de Chico Buarque. Ver: SILNEI Siqueira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400339/silnei-siqueira>>. Acesso em: 16 de Abr. 2021.

²¹⁸ COSTA, op. Cit., p. 216.

indicação política e Beatriz Winter, descrita como “mulher do lar” e católica que, ao se ver em apuros, quando ficou viúva com filhos pequenos, tornou-se censora. Durante a entrevista com Cristina Costa, Beatriz relatou qual era sua percepção na função de censora: “moralizadora, pois era o meu feitio — eu pertencia à ação católica desde os tempos de meu marido e a própria vida me havia ensinado. Havia certos princípios. Agora não, está tudo mudado”.²¹⁹ A censora desempenhava sua função a partir de princípios morais acreditando, por conseguinte, contribuir para a moralização da cultura e, assim, elevar o nível cultural do país.²²⁰

O censor Coriolano Fagundes relata que logo ao entrar para trabalhar na censura, ainda jovem e inexperiente (como o próprio se descreve), chegou sua primeira tarefa: “decidir quanto ao destino” de uma peça teatral, cujo título era *Um brasileiro americanizado*. Segundo Coriolano, como não tinha nenhum parâmetro legal no qual pudesse se orientar, a solução foi se basear “exclusivamente no bom-senso e fiel aos ditames da própria consciência, aleguei então que a peça era contrária à cultura e às tradições políticas brasileiras e interditei-a”. O censor argumenta que, para conseguir chegar ao parecer, precisou voltar aos seus primeiros ensinamentos, quando ainda era criança, pois na escola aprendeu que deveria sempre amar e ter orgulho da terra que nasceu, dessa forma, então, definiu-se “nem pela direita, nem pela esquerda. Sou pelo Brasil”. A exemplo da moral católica da censora Beatriz

²¹⁹ Id., p. 209.

²²⁰ A partir do caso da censora Beatriz Anna Maria Winter, podemos fazer um paralelo com o trabalho do historiador Robert Darnton, pois pode contribuir para compreendermos a lógica da censura, aquela que extrapola as instituições. Darnton, na terceira parte do seu livro *Censores em ação*, dedicou-se a compreender a censura na Alemanha Oriental durante o regime comunista. No decorrer das pesquisas nos arquivos e em entrevista com agentes da censura, o pesquisador se depara com um fato surpreendente, os censores não se viam enquanto pessoas que estavam exercendo a censura, até mesmo porque não podiam, pois a constituição não permitia tal prática. Durante sua entrevista com dois funcionários do departamento de Administração Central da Publicação e do Comércio de Livros, quando indagados sobre o que era censura, a resposta foi contundente e fatal, definida numa única palavra: “planejamento”. Nesse sentido, tudo que fosse publicado ano a ano era planejado, então, nenhum assunto era por acaso e nada estava fora do controle. É primordial a observação de que dentro do processo do planejamento há uma relação direta entre o autor e o censor. Isso porque, quando a obra chegava até os funcionários que faziam sua fiscalização (ou, se preferir, a censura), o material era compreendido como positivo, pois auxiliava os autores a chegarem a um ponto mais refinado de qualidade da obra, segundo seus entendimentos. Dentro desse sistema de planejamento da literatura, há um processo longo e complexo, que envolvia constantes negociações entre os dois lados, contudo, não se pode descartar que, ao mesmo tempo, era uma relação vertical. O que pesaria no final seria o entendimento desses senhores os quais acreditavam estar fazendo o que era o correto e, assim, eles colaboravam para manter um alto nível da cultura. Ver: DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os Estados influenciaram a literatura. Tradução Rubens Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Parte 3 – Alemanha Oriental Comunista.

Winter, o nacionalismo do censor Coriolano Fagundes, que se imbuía da “difícil tarefa de ‘guardiões da moral pública’”, encontrava raízes na sua experiência histórica.²²¹

Darnton ao estudar a censura na Alemanha comunista, observou que os censores seguiam um planejamento da cultura para manter um alto nível das produções, as quais, por vezes, implicavam ações de intervenções dos censores na obra e em diálogo com o autor. Os censores brasileiros também tinham a crença de que estavam contribuindo para o desenvolvimento de uma cultura nacional. Estes se viam enquanto “guardiões” e, por estarem nessa posição, segundo sua lógica, tinham o dever de exercer a censura a favor de um aprimoramento das atividades culturais. Entretanto, de acordo com as fontes analisadas e os relatos observados, a noção de uma produção cultural de qualidade deveria estar diretamente vinculada aos padrões morais e de bons costumes da sociedade da época. Desse modo, para atingir esses objetivos, era necessário o censor intervir na produção da obra por meio de vetos, seja integral, seja parcial, cortes de palavras ou frases inteiras, restrições etárias, proibição de gestos ou de cenários etc. Assim, Creuza Berg afirma que no período militar a censura “se conduzia no sentido de construir uma imagem do país”.²²²

Em contrapartida, Yan Michalski atribuiu as ações da censura à formação conservadora dos agentes do departamento, os quais eram destinados a executar esse processo. Isso porque:

pouco acostumados até então a lidar com materiais de caráter cultural e artístico de repente confiados ao seu controle, e propensos a ver em manifestações cujo sentido e alcance lhes era difícil avaliar uma permanente ameaça à linearidade do pensamento que foram ensinados a adotar. Seus pontos de referência, firmados na segurança de redundantes palavras de ordem decoradas desde a infância, não abrangiam o universo ambíguo e permanentemente renovado da criação artística; e a decodificação das simbologias e convenções da linguagem teatral feita pelo prisma desses inteiramente deslocados pontos de referência conduzia, não raras vezes, a resultados tragicômicos.²²³

É possível levantar como hipótese, com base nos relatos dos artistas, críticos e censores, que o aparelho censório não era um espaço homogêneo, pelo menos não antes do processo de centralização dos trabalhos no Distrito Federal com o AI-5 em 1968. Desse modo, a partir da compreensão de que a estrutura censória é, a todo momento, atravessada pelas experiências dos sujeitos que ocupavam o cargo de

²²¹ FAGUNDES, op. Cit., s/p – Palavras do Autor.

²²² BERG, op. Cit., p. 88.

²²³ MICHALSKI, op. Cit., p. 22.

censor, a exemplo de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, Beatriz Winter e Coelho Neto, é possível observar que há, no interior dessa estrutura, tensões e confrontos entre seus agentes. Isso ocorria devido às divergências no modo de pensar, agir e no posicionamento social-político de cada um.

O censor Coriolano Fagundes, na abertura do seu livro, reconhece a não homogeneidade dentro da censura antes do golpe militar e, a partir de suas palavras, já é notável o conflito de posicionamento político entre os membros do serviço censório. Segundo o censor, “nos idos anos de 1961, não só estava na moda ser meio esquerdista – até o Chefe de Censura o era”.²²⁴ Por conseguinte, emergem, do interior do aparelho, as tensões e as disputas em torno da censura em São Paulo, pelo menos no que diz respeito à esfera do teatro.

As tensões que surgem no coração do departamento censório podem ser verificadas a partir de um relatório produzido pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), da Agência de São Paulo, em 30 de janeiro de 1970, marcado como confidencial e dirigido à Presidência da República. O assunto de tal documento consistia nos censores federais do Estado de São Paulo.²²⁵ Embora sua produção seja datada de 1970, todo seu conteúdo faz referência ao período anterior à centralização do Serviço de Censura em Brasília.

Em linhas gerais, a primeira parte do relatório apresenta uma investigação do SNI referente a denúncias feitas pelo censor Geraldino Russomanno, o qual alegava que nem todos os censores estavam alinhados com as ideias defendidas pelo departamento responsável pela “fiscalização”. O documento é iniciado com uma descrição do perfil do censor, como data de nascimento, filiação, informações étnicas (cor de pele e cabelo), estado civil, endereço e documentos. No mesmo relatório há, também, um parágrafo com descrições da sua trajetória profissional na censura, que começou em 1940, quando foi nomeado censor pelo Interventor Estadual de São Paulo do extinto DEIP. A partir das informações dispostas no relatório, é possível

²²⁴ FAGUNDES, op. Cit., s/p – Palavras do Autor.

²²⁵ O relatório é composto por uma ata relatando conflitos entre os censores do departamento do Estado de São Paulo; Cópia do Ofício nº 211/69/TCDP, trocados entre o Delegado Regional do Deptº de Polícia Federal de São Paulo para o Diretor Geral do Deptº de Polícia Federal em Brasília; Carta com o parecer da peça *A Vida Impressa em Dólar*, pelo censor Geraldino Russomanno ao general José Bretas Cupertino, Diretor Geral do Deptº de Polícia Federal em Brasília com data de 20/06/1966. A justificativa da censura à peça em questão foi assinada por Geraldino Russomanno. **Ver:** Censores Federais em São Paulo, 30 jan. 1970. ANRJ-SIAN, Fundo Serviço Nacional de Informação, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.80003368 - Dossiê.

saber que o censor Geraldino Russomanno “não adquiriu diploma falso, pois o único diploma que possui é de curso ginásial, por ter frequentado o Ateneu Brasil, à Rua Estela nº 22 – Paraíso, nesta Capital”.²²⁶ Certamente, por indicação ou apadrinhamento político, Russomanno tornou-se censor no período em que não havia concurso público para o cargo e, por conseguinte, não se exigia formação superior, conforme sinalizado ao longo do trabalho.

O censor se queixava de estar sofrendo retaliações de seus pares por ser considerado um funcionário tradicional e seguir as normas colocadas pelo Estado. No relatório consta a seguinte observação acerca do trabalho desempenhado por Geraldino Russomanno:

No setor da Censura Federal, o funcionário GERALDINO RUSSOMANNO sempre demonstrou sua elevada capacidade de trabalho, devido a longa prática como censor, o que não acontece com os demais e, em consequência tem sofrido represálias de um grupo de funcionários que já procurou afastá-lo várias vezes. Este grupo age em conjunto com elementos externos.²²⁷

De acordo com as disposições do relatório, Geraldino Russomanno estava se dedicando a censurar peças teatrais “de cunho subversivo” e, assim, colaborando no combate às apresentações de “atores comunistas”. Porém, havia quem discordasse do procedimento adotado por ele, como a Chefe de Censura em São Paulo:

Chefe de Censura, em São Paulo, funcionária MARIA SILVIA BARRETO NOGUEIRA, por informações capciosas e interferências da funcionária VILMA ABIANI, procura afastá-lo do setor da Censura Federal, face o mesmo combater os elementos de esquerda.²²⁸

A partir dessas informações, percebe-se as disputas que se formam dentro aparelho censório, esses atritos basicamente se desenvolvem em razão de posições opostas na prática da censura. Isso pode ser explicado devido ao censor Geraldino Russomanno se colocar enquanto um funcionário alinhado aos interesses do Estado dedicando-se a censurar os artistas considerados subversivos. Em oposição a essa postura, há as interferências de Vilma Abiani que favorecia o exercício teatral dos “atores comunistas” combatidos pelo censor em questão.

O Serviço Nacional de Informação foi criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964, poucos meses após o golpe militar. Cabia ao órgão a finalidade de

²²⁶ Censores Federais em São Paulo, 30 jan. 1970. ANRJ-SIAN, Fundo Serviço Nacional de Informação, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.80003368 - Dossiê, fls. 1.

²²⁷ Censores Federais em São Paulo, 30 jan. 1970... op. cit., fls. 2.

²²⁸ Ibidem, p. 2

supervisionar e coordenar nacionalmente as atividades de informação e de contrainformação, em particular as de interesse para a segurança nacional. Então, ao analisar a redação do relatório, infere-se que o SNI assume uma posição ao descrever os acontecimentos, o que não é um motivo de espanto, pois a agência de São Paulo do SNI prezava pela defesa dos censores que se alinhassem aos pressupostos indicados pelo governo. Desse modo, é clara a intercessão em prol de Geraldino Russomanno e de outros dois censores, os quais haviam sido suspensos dos trabalhos na censura, Mario Francisco Russomanno e José Salles.²²⁹

O afastamento deu-se por meio de um ofício do Delegado da Polícia Federal, que “assinou o ofício que lhe fora apresentado pelo Inspetor Chefe Antonio Pinheiro, [...] responsável pela Polícia de Segurança e pelo setor de Censura em São Paulo”.²³⁰ De acordo com o documento, a explicação possível para o afastamento dos três censores seria porque o Delegado da Polícia Federal tinha acabado de assumir o cargo e desconhecia “o caráter do retorno ao Estado de Geraldino Russomanno, Mario Francisco Russomanno e José Salles”.²³¹

A partir do exame do relatório, podemos sugerir que existia uma articulação no interior do departamento de censura em São Paulo que seguia na contramão dos interesses do regime militar. Conforme as acusações de Geraldino Russomanno, a chefe de censura, Maria Silvia Barreto Nogueira, e a escriturária da censura, Vilma Biami, conseguiram, junto ao Inspetor chefe Antonio Pinheiro, o afastamento dos censores. Observa-se, portanto, uma inter-relação entre os diferentes perfis dos funcionários da censura em disputa no interior do sistema censório.

Cabe, também, observar que o SNI, durante suas investigações para a produção do dossiê enviado à Presidência da República, também reconhecia que, antes de 1968, o departamento de censura em São Paulo estava imerso em um cenário de constantes confrontos entre seus funcionários:

Tais irregularidades existem desde a gestão da ex-Chefe JUDITH CASTRO LIMA, que foi afastada por corrupção e omissão, junto com os Agentes OSCAR, GENIL e FORMIGA, que com a chegada do atual Delegado e a saída dos três censores estão procurando retornar ao setor da censura,

²²⁹ Durante as pesquisas não encontrei nenhuma relação entre os censores Geraldino Russomanno e Mario Francisco Russomanno, ambos têm o mesmo sobrenome, com a mesma escrita, no entanto, não há evidências de relações parentais entre eles, o que conota apenas uma coincidência.

²³⁰ *Ibidem*, p. 3.

²³¹ *Id.* p. 3.

sendo que um deles já se encontra no 9º andar da MARTINS FONTES, 109.²³²

O censor Russomanno foi o responsável por fazer as denúncias que motivaram as investigações realizadas pelo Serviço Nacional de Informações acerca da conduta dos censores. Logo, a partir das disposições do relatório, fica evidente que nem todos os funcionários da censura seguiam à risca as normas institucionais. Para os artistas isso era um alívio, uma vez que conseguiam buscar apoio para superar problemas com a censura em funcionários como a escriturária Vilma Abiani, que, de acordo com o relatório, era a “quebra galho”:

[...] os elementos de esquerda, tanto os artistas, como os responsáveis pelas Estações de Rádio, Teatros e Canais de Televisão, têm como quebra galho, pois a mesma recebe diariamente vários telefonemas para solucionar os casos ligados a censura em São Paulo, sendo que a mesma tem um “contato” na sede da Delegacia Regional da Polícia Federal, à Rua Piauí, que lhe fornece dados como deve agir sobre determinados assuntos.²³³

Poder contar com funcionários considerados como “quebra-galhos” no departamento de censura era essencial para os artistas, em especial aos tidos como subversivos. Desse modo, temos um movimento que não pode ser desconsiderado na relação entre artistas e censura, a qual diz respeito ao cenário das negociações entre as partes. Renata Pallottini, diretora, poeta e doutora em Artes, durante sua entrevista à Cristina Costa, disse que sempre que a dramaturga Leilah Assunção tinha problema com a liberação dos seus textos, entre as décadas de 1960 e 1970, ela negociava diretamente com os censores da DDP de São Paulo. Para conseguir liberar o texto, a dramaturga “tirava várias ‘merdas’ e deixava uma ‘puta que o pariu’”. [...] Ela trocava três “filhos da puta” por um “merda”. Dizia: “Olha, eu tiro isto, isto e isto. O senhor deixa isso?”. “Ah, eu deixo”. Então, ela fazia essas barganhas”.²³⁴

Após receber o parecer da censura prévia ao texto, alguns artistas que não concordavam e que tinham maior ousadia faziam como Leilah Assunção dirigindo-se ao Departamento de Diversões Pública a fim de negociar com os superiores. Silnei Siqueira relata que: “Ruth Escobar vivia lá. Passava direto para a mesa do Diretor”. Os depoimentos de Silnei Siqueira e da professora Renata Pallottini nos ajudam a observar que alguns artistas tinham maior poder de barganha, seja pela sua coragem

²³² Id., p. 4.

²³³ Id., p. 2.

²³⁴ COSTA, op. Cit., p. 212/13.

de enfrentar a censura ou pela influência que tinham. O relatório do SNI ainda informava que a escriturária Vilma Abiani, a “quebra galhos” dos comunistas, era “muito ligada à artista Ruth Escobar, esta é conhecida por suas peças imorais e subversivas, além de ser partidária do regime de esquerda”.²³⁵

Para Yan Michalski, a noção de moral ou imoral era um artifício do governo para rotular qualquer tipo de produção que fosse inconveniente ou que de algum modo pudesse seguir na contramão dos seus interesses. Nesse sentido, a produção teatral poderia ser fatal para os objetivos do governo, uma vez que os conflitos de interesses de classe, a fome e o desemprego retratavam as condições subumanas de milhões de brasileiros, as quais eram a base para a produção de uma obra teatral. Assim, caberia ao ator embrenhar-se o mais fundo possível na realidade abordada, sem a necessidade de preocupar-se com as reflexões extra-artísticas que o espetáculo pudesse suscitar no público. No entanto,

para as autoridades responsáveis pelas diretrizes da censura, a efetiva existência de cruciais conflitos de classe ou de condições subumanas de vida são fatores de preocupação muito menor do que a ameaçadora hipótese de que a divulgação — artística ou jornalística, conforme o veículo — de tais verdades “desprimorosas ao Brasil” venha a fortalecer a ação dos alegados inimigos da ordem moral que o movimento de 1964 assegurou ao país.²³⁶

Na medida em que o regime militar se aprofundava e, consecutivamente, a censura se tornava cada vez mais sistemática, as negociações tornavam-se fundamentais para que as produções teatrais não fossem sufocadas pelas visões conservadoras de grande parte dos funcionários que atuavam no aparelho censório. Desse modo, os censores “quebra galhos” eram grandes aliados dos artistas, pois burlavam as ordens superiores e iam na contramão dos valores defendidos pelo Estado. Nesse aspecto, suas ações facilitavam a liberação de peças consideradas subversivas ou de tese.

No transcorrer das análises, verifica-se que desacordos entre os funcionários da censura apontam a ação de sujeitos históricos que exerceram a censura a partir de seus posicionamentos. Por conseguinte, forma-se no bojo do aparelho censório uma complexa relação entre as opiniões e as ações desses indivíduos que exerciam a função de analisar materiais da esfera artístico cultural, estas, muitas vezes, são contrárias entre si, de maneira que suas ações divergiam das “regras” estabelecidas

²³⁵ Censores Federais em São Paulo, 30 jan. 1970... op. cit., fls. 3.

²³⁶ MICHALSKI, op. Cit., p. 20.

pela instituição máxima de poder. No entanto, as ações desses funcionários que, de alguma maneira, podem ter auxiliado o trabalho dos artistas não diminuíram a perversidade com a qual a censura foi usada enquanto estratégia de silenciamento de qualquer assunto ou atividade artística que estivessem fora das expectativas de um Estado autoritário.

Capítulo 3 – Censura e tensões culturais: um estudo de caso da peça *Os Inimigos*

3.1 *Os Inimigos*: a odisseia de um grupo em busca de um certificado de censura

“A Cia. de Teatro Oficina LTDA., [...] vem mui respeitosamente requerer à VV. SS. que se digne a censurar a peça abaixo discriminada para encenação no corrente ano [...]”.²³⁷ Foi dessa maneira que, na data de 6 de outubro de 1965, José Celso Martinez Corrêa entregou ao Departamento de Divisão de Diversões Públicas (DDP) o requerimento com firma reconhecida pelo Tabelião José Cyrillo para a censura da peça *Os Inimigos*, de Máximo Gorki. A partir desse momento, iniciava-se a odisseia do grupo *Oficina* em busca do certificado de aprovação para a apresentação da peça.

A burocracia do processo de requisição de censura teatral, desde o período democrático até o AI-5²³⁸, era um ritual incontornável, na medida em que, independente do grupo ou da peça em questão, o processo seguiria os mesmos trâmites, diferindo-se apenas nos pareceres emitidos pelos censores. No entanto, como demonstra Cristina Costa, o prestígio e o poder de negociação de determinado artista ou grupo junto ao departamento de censura poderiam alterar o andamento do processo de censura.²³⁹

Em linhas gerais, o procedimento era constituído por um requerimento assinado pela instituição que desejava produzir e apresentar a peça com firma reconhecida. Esse documento deveria ser entregue no DDP junto com uma cópia do texto teatral na íntegra. Recortes de jornais, ofícios e cartas dos censores e dos diretores também poderiam ser anexados, tais documentos eram carimbados pelos censores e pelo diretor do departamento.

No caso de peça estrangeira, a norma era arquivar o texto original junto com um resumo em português, o qual, muitas vezes, seria o material a ser avaliado pelo

²³⁷ APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 5748.

²³⁸ De acordo com Aquino, o AI-5 marcou um ponto de referência para a censura, pois ela afirma que a promulgação do Ato Institucional nº 5 deu início a uma censura política que foi lentamente sendo institucionalizada. No entanto, quando acompanhamos os processos de censura prévia ao teatro, vemos que os atos censórios já eram constantes nas obras artísticas antes do AI-5, como será possível visualizar esse aspecto a partir da obra do *Teatro Oficina*. Ver AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): O exercício cotidiano da dominação e da resistência O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999.

²³⁹ COSTA, M. C. C. op. cit. p. 218

censor. As exceções nesse processo eram algumas peças em espanhol, que em certas ocasiões os censores se aventuravam a analisá-las sendo avaliadas por um ou mais agentes. Em relação a esse processo, é importante frisar que os pareceres da censura poderiam variar entre a liberação da peça sem cortes, a liberação com cortes, a restrição etária, que, algumas vezes, era associada ao horário em que o espetáculo seria apresentado, ou o veto. Caso a companhia não estivesse de acordo com os cortes ou vetos, era possível solicitar a revisão da censura. Inclusive, foi esse o caso do processo de *Os Inimigos*.

A peça de Máximo Gorki foi vetada pela censura no dia 18 de outubro de 1965. José Celso recorreu e pediu a revisão da decisão, por isso enviou uma carta ao Departamento de Diversões Públicas aos cuidados do diretor, Joaquim Büller Souto. Em seu pedido, o diretor pedia o reexame do parecer de *Os Inimigos* em vista de “seu julgamento conturbado pela atmosfera de inquietação que viveu o país por ocasião da sua mais recente crise política.”²⁴⁰ Como resultado, a diretoria designou uma comissão de censores para reavaliar a peça. Esse comitê avaliativo era composto por Nestório Lips, José Américo Cesar Cabral e Coelho Neto, não por acaso, tratava-se do mesmo colegiado de censores que havia vetado a produção artística.²⁴¹

Ao analisar os documentos referentes à peça *Os Inimigos*, que estão sob a salvaguarda do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL-Unicamp), é perceptível como o arquivo submetido à censura na DDP sofreu alterações em relação à versão original.²⁴² O texto que está no Arquivo Miroel Silveira é a versão que compõe o processo censório, o qual teve falas de personagens suprimidas e outras reescritas quando comparado ao com o texto arquivado no AEL. Aqui já se desenha uma ação comum naquele momento: a da autocensura.

²⁴⁰ Corrêa, José Celso Martinez. “Ao Exmo. Sr. Joaquim Büller Souto Diretor da Divisão de Diversões Públicas”. APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 5748. 18/10/65.

²⁴¹ É importante ressaltar que era uma possibilidade e uma prática comum da censura convocar uma comissão de censores para avaliar peças entendidas como polêmicas. Em casos mais extremos, quando o texto abordava assuntos ligados à religião, à família ou aos costumes populares, solicitava-se a participação de uma comissão da ‘sociedade civil’ cuja função era dar um segundo parecer. Esse recurso, em especial, era acionado quando entidades conservadoras como igrejas, entre outras, manifestavam-se contra a representação da peça. A reclamação, por escrito, era anexada ao processo de censura da peça. Desse modo, essas ações eram o que se justificava esse caráter censório como uma defesa da moral e dos bons costumes, segundo a alegação da participação da sociedade civil na análise do texto.

²⁴² AEL, Fundo Teatro Oficina, pasta 79, subsérie: texto de teatro.

É possível observar que muitos artistas, antes de submeterem integralmente o trabalho à censura, já expunham o texto a um primeiro processo da censura. Assim, no que concerne à autocensura, o ator e diretor Silney Siqueira afirmou:

Você já lia a peça, você sendo censor. Compreende? Era impossível você deixar de ler um texto sem que você mesmo fizesse uma autocensura e provavelmente muita coisa deixou de existir por isso, porque o próprio diretor dizia: “Eu não vou perder dois meses da minha vida fazendo um negócio que vai dar certo. A hora que montar esse espetáculo como eu quero, eles vão proibir”. Então era muito comum isso.²⁴³

O diretor também argumenta que esse comportamento não era natural, mas sim um processo gradual, o qual poderia minar a produção criativa. Ainda de acordo com Silney Siqueira, podemos avaliar que essa postura certamente acarretou danos:

Acontece que a autocensura se implanta. Então, os seus projetos começam a ficar medíocres, os vãos passam a ser rasantes. [...] Então, essa autocensura existiu e acho que isso foi maléfico, sim. Eu acho que para a criação no todo – acho que no romance, no conto, na poesia, no teatro, no cinema, em tudo.²⁴⁴

Ademais, é pertinente pontuar que a autocensura não é apenas uma prerrogativa da produção teatral, pois durante todo o período da ditadura militar ela se fez presente na imprensa, nas editoras, na televisão e no meio acadêmico.²⁴⁵

O jornal *Folha de S. Paulo*, de 10 de novembro 1965, anunciava que a peça *Os Inimigos* havia sido liberada, embora não houvesse um comunicado oficial da censura.²⁴⁶ No mês seguinte, no dia 8 de dezembro, a seção de teatro do jornal informava que os ensaios estavam em “franco desenvolvimento”, como também já comunicava que a estreia do espetáculo no Teatro Brasileiro de Comédia estava marcada para segunda quinzena do mês de janeiro de 1966.²⁴⁷ Logo no segundo dia do ano de 1966, a *Folha* anunciou que a peça estaria “em poucos dias no palco do TBC”.²⁴⁸

²⁴³ COSTA, M. C. C, op. cit. p. 220

²⁴⁴ Ibid, p. 221

²⁴⁵ Para o professor Florestan Fernandes, que participou em 1980 do Simpósio “Censura: História, Situação e Solução”: “Era preciso ver como esta situação histórica criou uma autocensura subliminar, universal e muito mais destrutiva do que a censura”. Segundo Florestan, por meio da autocensura, o profissional concedia mais do que o próprio governo poderia pretender, pois ela se aninhava na mente das pessoas. Desse modo, a autocensura “se transformou num mecanismo de defesa e de sobrevivência nas instituições-chave da produção cultural”. Ver Simpósio “Censura: História, Situação e Solução”. *Diário do Congresso Nacional*, Brasília, v. 35, supl. ao nº154, 1980. p. 309.

²⁴⁶ *Folha de S. Paulo*. “Teatro”, São Paulo, 10 nov. 1965, Caderno Ilustrada, p. 4.

²⁴⁷ *Folha de S. Paulo*, “Teatro”, São Paulo, 8 dez. 1965, p. 4, 2º caderno.

²⁴⁸ “Folha Ilustrada”. *Folha de S. Paulo*, 2 jan. 1966. p. 4.

Em sua coluna na seção de teatro da *Folha de S. Paulo*, o crítico Ivo Zanini publicou um texto intitulado “Ensaio com censura”, no qual noticiava que o ensaio geral da peça no dia 11 de janeiro acontecera com a presença da censura federal, representada pelo juiz Tinoco Barreto, o qual, de acordo com Zanini:

Manteve-se em absoluto “relax” na poltrona e acompanhou todo o texto, linha por linha, palavra por palavra (com cópia da obra em mãos) e fez algumas observações. Foi um desabafo geral dos artistas, ao final dos trabalhos, saberem que deverão ser mínimos os cortes.²⁴⁹

No entanto, mesmo com a expectativa da liberação da peça, no dia 15 do mesmo mês foi anunciada uma nova censura federal. Assim, foi agendada para o dia 17 de janeiro uma outra encenação com a presença da comissão designada para a censura. Ao final do ensaio foi emitido o parecer:

procedemos nova censura e novo ensaio-geral da peça “OS INIMIGOS” de Máximo Gorki, comunicamos a V.S. que resolvemos permitir a representação da referida obra, condicionada a proibição até 18 anos e um corte de fls. 39.²⁵⁰

O Certificado de Censura foi emitido dois dias depois, em 19 de janeiro. De acordo com o referido jornal:

Foi um desabafo geral entre atores, diretor e demais colaboradores quando a notícia chegou ao TBC, no fim da tarde de ontem. O espetáculo será proibido para 18 anos, conforme orientação do Juizado de Menores, cujos representantes estiveram presentes ao ensaio geral.²⁵¹

Além de definir a faixa etária, o Certificado de Censura liberava a peça para ser encenada apenas nos limites do território do Estado de São Paulo. O documento trazia as assinaturas do encarregado do Serviço de Teatro e Diversões Públicas, dos três censores responsáveis pela avaliação e do chefe do departamento, Joaquim B. Souto, a quem José Celso havia endereçado à carta que solicitava a revisão do primeiro ato censório.

A busca pelo certificado de censura não era simples e tampouco fácil. Do primeiro pedido de censura de *Os inimigos*, em 6 de outubro de 1965, até a liberação da peça, em 19 de janeiro 1966, passaram-se longos quatro meses. Como foi possível observar, até sua liberação com restrição etária, a peça de Máximo Gorki foi, a princípio, vetada, e, em seguida, reavaliada, sendo que dois dos ensaios gerais

²⁴⁹ ZANINI, Ivo. “Ensaio com censura”. *Folha de S. Paulo*, 13 jan. 1966, p. 4, 2º caderno.

²⁵⁰ APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 5748, “Parecer dos censores dos censores de 17 de janeiro de 1966”.

²⁵¹ ZANINI, Ivo. “Liberada ‘Os Inimigos’”. *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 1966, p. 4, 2º caderno.

foram assistidos pelos censores e pelos membros do Juizados de Menores. Finalmente, a peça estreava no Teatro Brasileiro de Comédia em 22 de janeiro de 1966.



Figura 13 - Cartaz de divulgação de *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, cuja estreia ocorreu no palco do TBC, pois, na ocasião, o teatro do grupo *Oficina* estava em cartaz com a peça *Zoo Story*. **Fonte:** AEL, Fundo Teatro Oficina, pasta 79, 1966.

3.2 A caneta dos censores: uma análise do texto *Os Inimigos* em seu diálogo com a sociedade brasileira no pós-1964

Paulo Mendonça, crítico teatral e colunista da *Folha de S. Paulo*, usou sua coluna na seção de teatro daquele jornal para publicar uma biografia e um pequeno estudo sobre as obras de Gorki em data próxima à liberação da peça pela censura.²⁵²

²⁵² MENDONÇA, Paulo. "Gorki", *Folha de S. Paulo*, 13 jan. 1966, p. 4, 2º caderno.

Porém, recorrendo a estudos mais recentes, sabemos que Máximo Gorki, pseudônimo de Aleksié Maksimovitch Pieshkóv, nasceu em 1868, na cidade de Níjni-Nóvgorod e faleceu em Moscou no ano de 1936. Ainda muito jovem, ele mudou-se com a família para Astracã, um local próximo às margens do rio Volga, que, posteriormente, serviu de cenário para algumas de suas obras. Gorki teve uma infância bastante humilde e precária, é importante frisar. Quando criança, ele foi acometido pela cólera e conseguiu se curar, porém, contagiou seu pai, que morreu em decorrência da doença. Após a morte de seu progenitor, Gorki foi morar com seus avós maternos, local onde começou a ter contato com um ambiente hostil e violento, pois também residiam no pequeno casebre dos avós, seus tios e sobrinhos.²⁵³

Com a infância e a pré-adolescência marcadas pelo caos familiar e a violência doméstica, Gorki não frequentou de forma regular o ensino primário. Diversas vezes, quando ia para a escola, ele deixava de assistir algumas aulas para perambular pelas ruas da cidade com indivíduos considerados “vagabundos” e pessoas socialmente desprivilegiadas, juntando objetos para serem vendidos a fim de ajudar a avó com as despesas. No entanto, toda essa vivência delicada na juventude e os contatos com diversas pessoas colaboraram para o amadurecimento precoce de Gorki, figura que desde cedo precisou trabalhar para ajudar em casa. Assim, em várias de suas obras, o escritor colocara, ainda que de forma ficcional, suas memórias de maneira detalhada, formando, então, um quadro do modo de viver russo – de uma família humilde – daquele momento histórico e social.²⁵⁴

Durante alguns anos, Gorki viajou por várias cidades da Rússia ocupando diversos ofícios para sua sobrevivência e, por conta da dura realidade vivenciada, tentou suicídio com um tiro no peito, esse ato, aliás, ocasionou sequelas até o final da sua vida. A partir de 1888, com a intensificação das perseguições do Czar para manter a autocracia, Gorki conheceu Mikhail Romas, um militante político que acabava de voltar do exílio. Romas toma Gorki como seu protegido e ambos seguem para a aldeia de Krasnovidovo com a pretensão de montar uma cooperativa com os camponeses.

²⁵³ ACS, Patricia Dayane. *O foco proletário: processo narrativo da obra A mãe de Maksim Górkí*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p.13.

²⁵⁴ FONSECA, Isa. “A infância de Máximo Górkí”, *Le Monde diplomatique Brasil*, 28 jan. 08. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/a-infancia-de-maximo-gorki/>>

Assim, Gorki aproximou-se da luta revolucionária que estava prestes a eclodir na Rússia. Contudo, os planos ansiados por ele e seu amigo não tiveram resultados prósperos, pois um atentado elaborado pelos agricultores mais ricos, os quais atearam fogo em um depósito de querosene, fez explodir a cooperativa e destruiu parte da aldeia. Em razão desse episódio trágico, a notícia de que os responsáveis por esse acontecimento eram Gorki e Romas alastrou-se pela sociedade local. Em virtude disso, eles precisaram sair às pressas da aldeia devido à fúria dos camponeses.²⁵⁵

Após o ocorrido, de acordo com Orlando Figes, Gorki se afastou da luta camponesa, pois os lavradores representariam um movimento retrógrado para a Rússia e, assim, aproximou-se do marxismo, conceito em que os operários eram o símbolo do progresso para o país.²⁵⁶ Em termos contextuais, a tensão política aumentava cada vez mais devido à mão de ferro do Czar, o qual tentava fazer imperar seu regime de repressão. Então, Gorki, membro do Partido Social Democrata, mostrava-se atento e participativo no processo revolucionário.

Por meio desse esboço biográfico, é possível observar que toda a sua experiência histórica do autor serviu de matéria a sua literatura, como destaca Martinova ao falar da vida do dramaturgo: “la vida y la literatura van de la mano, sin permitir que la una pueda desligarse de la outra”²⁵⁷. Desse modo, Gorki se tornou uma figura importante no processo revolucionário russo. No entanto, em 1905, seu apartamento, que abrigava um espaço de reunião para os bolcheviques, foi invadido pelas forças czaristas. A partir desse evento, ele foi obrigado a exilar-se. Durante esse processo de exílio, Gorki passou pela Finlândia, Berlim, Paris e, posteriormente, foi para os Estados Unidos, local onde escreveu o texto *Os Inimigos*, em 1906.

A partir da análise da biografia de Gorki, é possível nos aprofundarmos nas camadas históricas as quais compõem o texto *Os Inimigos*. Nas palavras de Patrícia Acs, a escrita de Gorki caracteriza-se por “uma intimidade com as personagens e linguagem do povo”.²⁵⁸ Nesse sentido, esse traço de sua obra estaria associado à infância, à juventude, à luta revolucionária do autor e, consecutivamente, à proposta de escrita cênica que posteriormente seria feita pelo diretor José Celso Martinez

²⁵⁵ ACS, Patrícia Dayane. op. cit. 19.

²⁵⁶ FIGES, Orlando. *A tragédia de um povo: a revolução russa 1891 – 1924*. Trad. Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1999.

²⁵⁷ GÓRKI, Maksim. *La madre*. Trad. e Edição de Marta Martinova. Madrid: Cátedra, 2009. p. 13.

²⁵⁸ Id, p. 13.

Corrêa. Contudo, como vimos no primeiro capítulo, a relação do *Oficina* com a dramaturgia de Gorki já vinha se desenvolvendo com o ciclo russo-soviético iniciado em 1962 com *Quatro num Quarto*, Valentin Katáiev e finalizou-se em 1966 com *Os Inimigos*. Gorki chegou ao *Oficina* com a encenação de *Pequenos Burgueses* (1963), peça que de acordo com Daniel Valentini

aprofunda a importância do realismo socialista no Brasil. A sensibilidade de Zé, que vincula a situação pré-revolucionária do início do século na Rússia à situação brasileira de 1963, o amadurecimento provocado pelos cursos de Kusnet sobre Stanislavski e os laboratórios feitos pelo grupo fazem desta peça a melhor montagem realista da história de nosso teatro.²⁵⁹

É interessante destacar que o uso do texto de Gorki pelo *Oficina*, enquanto uma metáfora para o contexto brasileiro, foi acompanhado de um intenso processo de estudo interno do grupo. Fernando Peixoto ao falar sobre o ciclo russo-soviético apresentado pelo *Oficina* observou que:

Com a presença de Górkí no repertório, buscamos livros de Lênin e relatos e filmes da Revolução Russa Soviética. Crescia, no interior do grupo, um processo de politização consequente e responsável, marcado inclusive pela presença de militantes do Partido Comunista Brasileiro.²⁶⁰

No programa de estreia de *Os Inimigos*, foi publicado um parágrafo assinado pelo *Oficina*.²⁶¹ Intitulado “Um teatro de análise”, o texto falava sobre a preocupação do grupo em “realizar um teatro vivo, ligado diretamente à realidade nacional”. Todavia, essa proposta de teatro só seria completa, segundo o grupo, se o processo de encenação fosse marcado por um verdadeiro diálogo entre o espetáculo e o público. Logo, a proposta cênica do espetáculo deveria ultrapassar determinado estilo realista, a produção teatral deveria ser capaz de dialogar com as “contradições psicológicas, morais, econômicas, sociais e políticas”. Diante disso, a companhia teatral estipulou como meta um teatro que tivesse condições de ser vivo, popular e livre e em consonância com as tradições culturais do povo brasileiro.

Embora escrito nos Estados Unidos, *Os Inimigos* trata da relação entre patrões e operários em uma fábrica na Rússia. Zakhar e Mikhail são os donos desta. Zakhar é um liberal mais esclarecido, diferente de Mikhail que trata os operários de modo

²⁵⁹ VALENTINI, Daniel Martins. *História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*. 2016. 442 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. p, 108.

²⁶⁰ PEIXOTO (2002), op. Cit., p. 204.

²⁶¹ OFICINA, “Os Inimigos – programa da peça”. *AEL*, Fundo Teatro Oficina, pasta 79, 1966.

ríspido, sempre ameaçando castigá-los. No contexto da obra, os operários da fábrica estão sendo influenciados por ideias socialistas e, em virtude disso, começam a exigir melhores condições de trabalho. A princípio, Zakhar atende as exigências dos operários, porém Mikhail acha que se continuarem assim perderão o controle da empresa e o respeito dos trabalhadores. Por esse motivo, os donos resolvem fechar a fábrica até que a situação se acalme. Indignados, os trabalhadores ameaçam queimar o local.

Nesse ínterim, Mikhail decide intimidar seus empregados com uma arma em punho e acaba sendo baleado por um dos operários. Então, os trabalhadores, reunidos, resolvem que Riabtzov deve se entregar – pois era jovem e não tinha família – no lugar do assassino, Akímov, devido ao fato de este ter mulher e filhos. Depois de uma longa investigação, são presos os líderes socialistas entre os operários e o verdadeiro assassino acaba se entregando. Ao longo da trama são revelados personagens complexos, como Iakov, irmão de Zakhar, um homem de 40 anos que busca na bebida a saída para os problemas da vida. Iakov é casado com Tatiana, uma jovem burguesa e atriz que, como Nádia, filha de Zakhar, demonstra simpatia pelos operários.²⁶²

O texto de Gorki, aqui, é analisado como fonte histórica, em decorrência disso, buscamos compreender melhor como e o porquê José Celso estabeleceu uma correlação entre *Os inimigos* e a realidade brasileira. É plausível inferir a intencionalidade do diretor que, aliás, já era evidenciada em uma entrevista dada por um representante do *Oficina* ao jornal *Correio na Manhã*, no Rio de Janeiro:

o espetáculo de *Os Inimigos* foi concebido como uma crônica histórica para estabelecer as diferenças e aproximações entre a primeira revolução russa de 1903 e os recentes acontecimentos da história do Brasil.²⁶³

Ao analisarmos o texto que passou pelas mãos dos censores, deparamo-nos com um único corte bastante sugestivo na folha 39, mais precisamente, na expressão “os religiosos”, presente na fala da personagem Iakov Bardine. Iakov conversava com Tatiana, Nádia e Sintzov falando sobre negócios. No meio do diálogo, Tatiana o

²⁶² É importante salientar que o texto que será analisado, aqui, foi examinado pela censura, ou seja, é uma produção escrita que compõe o arquivo Miroel Silveira, sob a referência DDP 5748.

²⁶³ Van Jafa, “Teatro”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 mai. 1966, p. 3, 4º caderno.

adverte para não beber tanto, embora ele já estivesse bêbado no momento. Diante da advertência ele responde:

lakov – Eu tenho horror de negócios ... tenho uma repugnância sem limites aos negócios. Olhe, eu sou um homem do terceiro grupo ...

O grupo que está com ele não entende o sentido da fala. Sintzov o questiona e lakov explica:

lakov – É assim ... Os homens se dividem em três grupos: uns trabalham toda a vida, outros juntam dinheiro, e os do terceiro grupo se recusam a trabalhar para ganhar o pão de cada dia – pois isso é um absurdo – e se recusam ficar juntando dinheiro, pois é besteira, e, para falar a verdade, muito incômodo. Pois bem! Quanto a mim, sou um homem do terceiro grupo. Faz parte deste grupo todos os invejosos, os vagabundos, os religiosos, os mendigos, e os parasitas de todo o mundo.

As instituições religiosas são colocadas ao lado dos demais indivíduos improdutivos que, de acordo com lakov, povoam a sociedade. Ou seja, os religiosos além de não pagarem impostos recusam-se a trabalhar suprindo as suas necessidades por meio da exploração dos fiéis.²⁶⁴

Ao analisar o corte que os censores fizeram na expressão “os religiosos”, percebe-se como esse gesto sugere a força da moral religiosa que permeava a sociedade brasileira naquele período. Sendo uma ação comum, várias instituições do setor religioso, mais especificamente, a Igreja Católica, entravam com pedidos para proibir ou censurar novamente a peça, mesmo depois de já ter ocorrido a estreia. Por isso, segundo Costa, esse tipo de intervenção expressa uma censura religiosa que “veta referências à religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral”.²⁶⁵

Diante do supracitado, é congruente apontar que a censura baseada em padrões religiosos buscava construir mecanismos para defender determinados padrões morais vigentes na sociedade. No entanto, os sentidos atribuídos a esses modelos já se esvaziavam para a nova geração teatral em formação, pois, na medida em que o teatro se organizava enquanto manifestação dos anseios sociais,

²⁶⁴ O Brasil tem uma constituição laica, uma vez que o governo não adota nenhuma religião oficial. No entanto, a Constituição Federal de 1988, no artigo 150, inciso VI, define que o Estado não pode cobrar impostos de “templos de qualquer culto”. Porém, desde a Constituição de 1891 que expressa a separação entre Estado e Igreja no Brasil e assume uma carta laica, a imunidade tributária às igrejas já estava definida.

²⁶⁵ COSTA, M. C. C., op. cit. p. 232.

questionava-se cada vez mais esses padrões impostos como sinônimo de defesa da moral e dos bons costumes.

Embora o único corte no texto estivesse presente na folha 39, no decorrer das 79 páginas da peça existem várias marcações feitas pelos censores. Essas rasuras podem servir como um parâmetro capaz de indicar que as críticas e as aproximações presentes no texto com o contexto nacional não passam despercebidas pelos censores. Como exemplo, logo na terceira folha, no começo do primeiro ato, ao iniciar-se um diálogo entre Pologui, trabalhador da fábrica, e Kogne, um soldado a serviço do general, o censor destacou as falas empregando chaves:

Kogne – Está bem, peça o auxílio. Hoje arrancam os pepinos, amanhã vão arrancar as cabeças. Ai está a tua lei.

Pologui – Contudo ... é assombroso, eu diria mesmo é perigoso ficar escutando você. Como é que você, um soldado, como é que você pode manifestar um tal desprezo pela lei?

Kogne – Mas não existe lei nenhuma. O que existem são as ordens de comando: meia volta, à direita, marcha – e a gente marcha. Alto! E a gente faz alto ...

Pologui – Ainda se porventura eles tivessem feito isso levados pela fome, eu compreenderia. A fome pode explicar muito bem esses atos. Pode-se mesmo afirmar que todas as safadezas desse mundo são feitas para matar a fome. Quando se quer comer, então, é claro ...

Em duas falas anteriores ao trecho destacado pelos censores, Pologui queixava-se para o soldado sobre o fato de que outras pessoas tinham furtado os pepinos cultivados por ele. Pologui identifica-se como um homem sem grande importância, mas não admitia que seus legumes fossem roubados. Então, ele questiona o soldado se não é direito solicitar o auxílio da lei.

Kogne refere-se à lei debochando. Mas, segundo a visão de Pologui, esse instrumento legal estaria a serviço para auxiliá-lo em uma situação como essa. No entanto, Kogne ironiza a justiça comparando-a com o exército que, segundo ele, só existia para dar ordens de comando, evidenciando uma relação baseada no autoritarismo. A partir disso, é possível sugerir que tal episódio pode ser uma de associação com a realidade política do Brasil pós-abril de 1964.

Em relação aos diálogos das personagens, também podemos refletir sobre um outro ponto que conecta-se a uma análise política: a questão da fome. Entre os anos de 1962 a 1967, o Brasil passou por um período de recessão econômica e, entre 1968 e 1974, os jornais destacaram o chamado “milagre econômico”, o qual foi marcado

pela retomada da expansão econômica. No entanto, os estudos mostram que se a economia crescia, não existia distribuição de renda. Sendo assim, a então promessa de distribuição do “bolo” feita pelos primeiros governos da Ditadura Militar não era efetiva. Desse modo, as condições de vida dos trabalhadores se degradavam cada vez mais, pois eles estavam excluídos do crescimento econômico. Por conseguinte, a fome cresceu exponencialmente durante a ditadura. Os índices de desnutrição no país chegaram a 46,1% entre menores de cinco anos e 24,3% entre os adultos e os idosos brasileiros do sexo masculino e 26,4% do feminino.²⁶⁶

Outra marcação bastante sugestiva feita pelos censores aparece na página 11, mais precisamente, em uma fala de Mikhail, dono da fábrica, em um diálogo com Nikolai, o advogado. Durante a interação entre patrão e advogado emerge certo desprezo pela classe operária e pelos pobres:

Mikhail – E esse liberal, foi dormir ou o que? ... Não, a Rússia é incapaz de organizar a vida, sou eu que o digo ... As pessoas perderam a bússola, ninguém mais sabe qual é o seu lugar, todos passeiam, sonham, conversam ... O governo? Um grupo de desajustados ... Ou não compreende nada, ou não sabem fazer nada...²⁶⁷

No documento, os censores sublinharam a frase: *“O governo? Um grupo de desajustados ... Ou não compreende nada, ou não sabem fazer nada”*, é possível compreender que tal marcação pode ser vista como um indício de que o trecho, de algum modo, foi responsável por constrangê-los. Estariam esses censores incomodados com possíveis alusões ao regime militar? Em relação a isso, é possível apontar que essa passagem poderia, facilmente, ser assimilada como uma crítica direta ao governo militar. O grifo no texto sugere que essa presumível associação com o contexto nacional não passava despercebida pela leitura atenta dos censores.

Na fala de Mikhail também observamos a visão de um homem burguês que acredita existir claras distinções entre as possibilidades e as funções de cada indivíduo. A depender de sua posição na pirâmide social, um indivíduo não tem sequer o direito de sonhar, cabe salientar no diálogo entre Mikhail e Nikolai presenciaremos

²⁶⁶ Para mais informações sobre os estudos sobre a fome no Brasil, ver: VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de. Combate à fome no Brasil: uma análise histórica de Vargas a Lula. *Rev. Nutr.*, Campinas, v. 18, n. 4, p. 439-457, Ago. 2005. VIACAVA, F. FIGUEIREDO, CMP. OLIVEIRA, WA. *A desnutrição no Brasil*. Petrópolis: Vozes; 1983. COUTINHO, DC. LEÃO, MM. RECINE, E. SICHIERI, R. Condições nutricionais da população brasileira: adultos e idosos. Brasília: INAN; 1991.

²⁶⁷ No manuscrito, a palavra governo aparece como “govênro” possivelmente em virtude de um erro de datilografia. Ao longo do texto analisado, é importante frisar, há várias outras palavras com grafia inadequada.

uma situação incomum, pois o dono da fábrica cita a amizade de Tatiana, uma atriz e burguesa, com Síntzov, um empregado da fábrica. A relação entre a atriz e o operário era complicada, na medida em que, para Mikhail, o fato de Tatiana tratar o operário como igual abria uma brecha para a insolência manifestada por Síntzov.

A cena é, portanto, conduzida a partir de um claro recorte de classe, destacando a posição burguesa de Mikhail e Nikolai, para eles não seria natural a aproximação entre duas pessoas de classes sociais distintas. Então, com ironia, Mikhail explica que essa situação só acontece devido ao espírito democrático responsável por fazer com que burgueses, como Tatiana se sintam atraídos por pessoas consideradas socialmente inferiores:

Mikhail – [...] Não sei porque diabo fui me ligar a esses fazendeiros.

No segundo ato, na folha 36, há uma linha de diálogo entre Tatiana e Zakhar. Tatiana questiona Zakhar – que em uma cena anterior havia conversado com os funcionários e o general – se já era sabido quem disparou o tiro responsável por matar Mikhail durante uma confusão na fábrica, no final do primeiro ato. Ele fala que, durante a conversa com os operários, estes alegaram não saber quem seria o responsável pelo tiro. Todavia, em um clima de tensão, o dono da fábrica olha para os lados e sussurra à Tatiana – como sugere uma rubrica antes da fala – que acredita estar havendo um complô por parte dos funcionários, pois é visível de todos sobre o ocorrido. Ainda durante a conversa entre Tatiana e Zakhar, este se refere ao sócio e ao modo como ele era visto pelos operários.

Zakhar - [...] Na verdade ele irritava a todos, debochava deles. Ele tinha uma coisa doentia no seu caráter: esse gosto pelo poder e eles... É terrível, é de uma terrível simplicidade. Matam um homem e nos olham... com os olhos abertos, como se não tivessem a mínima consciência do crime. É assustador.

A passagem acima sugere a união entre os operários com a intenção de se protegerem. Além disso, o excerto evidencia que Zakhar é consciente e havia um desvio de personalidade de Mikhail, o qual é demonstrado pela forma como ele tratava os funcionários. No entanto, ele se mostra indignado em relação à situação e crê que os trabalhadores agiram com frieza perante o crime. Ademais, ainda na folha 36 há uma marcação intrigante feita pelos censores na fala de Zakhar, o sócio liberal de Mikhail.

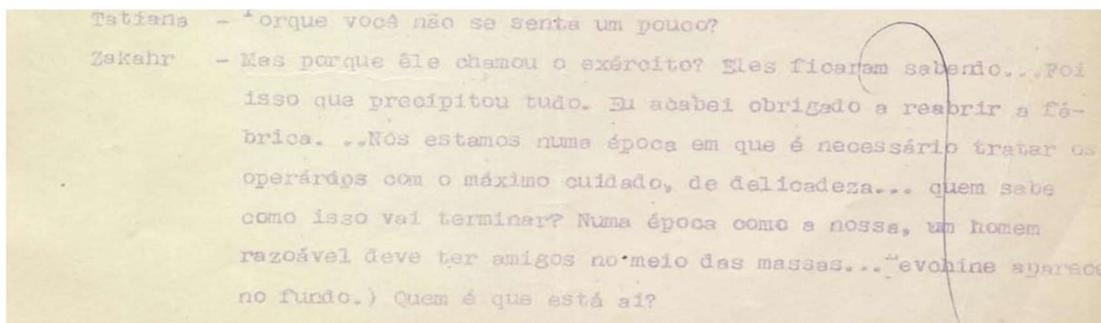


Figura 14 - O trecho da fala do personagem foi marcado com um grande ponto de interrogação pelo censor, na página 36.

Zakhar – Mas por que ele chamou o exército? Eles ficaram sabendo ... Foi isso que precipitou tudo. Eu acabei obrigado a reabrir a fábrica... Nós estamos numa época em que é necessário tratar os operários com o máximo de cuidado, de delicadeza... quem sabe como isso vai terminar? Numa época como a nossa, um homem razoável deve ter amigos no meio das massas...

Ao analisar o texto que passou pelas mãos dos censores, podemos sugerir que a marcação precisamente no discurso de Zakhar tem uma historicidade, sendo motivada, possivelmente, pelos acontecimentos políticos que eclodiam no Brasil em meados da década de 1960. Ademais, essa passagem pode contribuir para compreender e conjecturar um leque de possibilidades interpretativas que nos permite entender como José Celso, tradutor e diretor da peça, construiu paralelos entre o texto de Máximo Gorki e o contexto político brasileiro.

Nessa perspectiva, o primeiro ponto a ser destacado é a alusão ao exército. Na peça, a chegada do exército deu início a toda a ação dramática que desencadeou a ação de Zakhar, fazendo, de maneira compulsória, o sócio reabrir a fábrica, ou conforme explicitado no texto: *“foi isso que precipitou tudo”*. Sendo assim, temos elementos para sustentar, neste ponto, uma alusão ao Golpe de 1964, levado a cabo pelos militares que, após o 1º de abril instalaram-se no poder.²⁶⁸ É válido destacar que as autoridades tomaram o poder amparando-se em um discurso anticomunista, o qual era apoiado pelas elites e por amplos setores da sociedade. Antes do golpe, basta nos recordar do medo das amplas políticas reformistas propostas por Jango, por exemplo.

269

²⁶⁸ A revista Pesquisa FAPESP publicou um dossiê sobre a nova historiografia do regime militar brasileiro, destacando novas perspectivas e revisões de teses clássicas. Pesquisa FAPESP, 218, abril de 2014. Para uma visão mais atual das posições historiográficas sobre o golpe ver FICO, Carlos. O golpe de 1964: momentos decisivos. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2014; REIS FILHO, Daniel A., SÁ MOTTA, Rodrigo Patto; RIDENTI, Marcelo (orgs). A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro, Zahar, 2014; NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo, Contexto, 2014.

²⁶⁹ É importante destacar a participação do governo dos Estados Unidos, o qual, desde as eleições de 1962, interferia na política brasileira. Os candidatos que faziam oposição a Goulart, por exemplo, tiveram financiamento do governo dos EUA. Ademais, é preciso salientar, também, as propagandas

Na sequência, outro ponto de destaque da fala de Zakhar é materializado: “*Nós estamos numa época em que é necessário tratar os operários com o máximo de cuidado, de delicadeza... quem sabe como isso vai terminar?*”. Ao fazer uma leitura profícua desse enunciado, é possível observar como o medo que a burguesia teria frente uma possível sublevação da classe trabalhadora aparece nesse excerto. Vale ressaltar, aliás, que o golpe, responsável por derrubar a democracia brasileira, foi multilateral, desestruturando também o processo de organização e de politização pelo qual os trabalhadores brasileiros passavam.²⁷⁰ A viável relação entre o texto de Gorki, traduzido por José Celso e Fernando Peixoto, com a realidade nacional, talvez justifique o ponto de interrogação feito pelos censores ao lado da fala de Zakhar.

Logo em seguida, uma fala de Zakhar é inteira sublinhada, dessa vez, na folha 37. Levchine, um operário da fábrica, chegou de surpresa na cena afirmando estar de guarda e iniciou uma conversa com Zakhar que, como estava um pouco alterado no tom da voz, insinua:

Zakhar – Ei. E vocês também matam pacificamente?... A propósito, você, Levchine, você anda pregando na fábrica não sei o que... uma nova doutrina: é preciso acabar com o dinheiro, com os patrões, etc. etc. ... Isso é perdoável, até mesmo compreensível da parte de um Leon Tolstói, por exemplo ... Mas você meu amigo, você deveria deixar essa pregação. Isso não vai trazer nada de bom para você.

Esse discurso vem quase como complemento ao argumento anterior sobre o medo dos burgueses em relação à união dos trabalhadores. Essa fala poderia ser vinculada diretamente ao processo de formação de base dos trabalhadores realizado dentro das fábricas pelos sindicatos.²⁷¹ Analiticamente, ainda observamos o dono da

anticomunistas financiadas pelo governo americano e exibidas aqui no Brasil, as quais, segundo o embaixador dos Estados Unidos, Lincoln Gordon, chegaram a um valor próximo de US\$ 5 milhões, sendo que US\$ 2 milhões foram apenas no ano de 1964 entre propagandas de rádio, jornais e unidades móveis de exibição de filmes. Segundo Carlos Fico, os filmes vinculavam propagandas anticomunistas e contra o governo. A título de exemplificação, em 1963, foram feitas 1.706 propagandas no Rio de Janeiro em quartéis, escolas e navios para 179 mil militares.

Ver: CARVALHO, José M. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001; FICO, C. *História do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2015;

FICO, Carlos. *O grande irmão da operação brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

²⁷⁰ TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia, *Revista Brasileira de História*, v. 24, nº 47, 2004, p. 14.

²⁷¹ COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. Relatório do Grupo de Trabalho Ditadura e Repressão aos Trabalhadores, às Trabalhadoras e ao Movimento Sindical. Ou, ainda, ver: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/>>

empresa tentar intimidar o operário, alertando-o que não teria nenhum ganho com a ação.

Na folha 38 há um diálogo entre Tatiana, Sintzov e Nádia também grifado pelos censores. A conversa alude à influência do pensamento de Karl Marx na organização dos trabalhadores da fábrica:

Sintzov – [...] Eu vivi muito entre eles, eu conheço eles, vejo a força que têm, acredito no que eles acreditam...

Tatiana – E você também acredita que o futuro pertence a eles?

Sintzov – Acredito.

No entanto, o pensamento de Marx só foi diretamente explicitado na folha 40, na fala do advogado Nikolai. O enunciado foi todo grifado pelos censores, os quais ainda colocaram, no meio do excerto, outro ponto de interrogação.

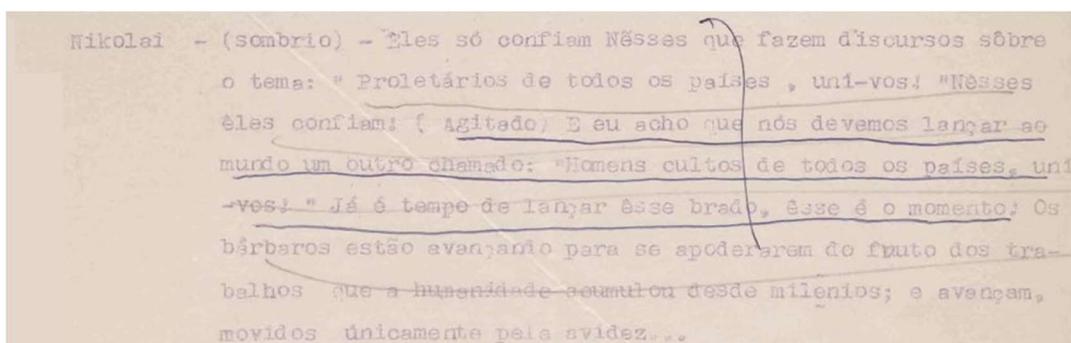


Figura 15 - Fala do personagem Nikolai sublinhada e marcada com um ponto de interrogação. Não é possível afirmar o significado da marcação, no entanto, podemos sugerir que talvez tenha sido um tema que os censores questionaram ao grupo durante o ensaio geral.

A propósito, a passagem é uma resposta de Nikolai, num tom sombrio, pois Nádia se questionava por qual motivo os funcionários não confiavam em seu pai, Zakhar.

Nikolai – Eles só confiam nesses que fazem discursos sobre o tema: “Proletários de todo os país, uni-vos”. Nesses eles confiam. Eu acho que nós devemos lançar ao mundo um outro chamado: “Homens cultos de todo o país, uni-vos” Já é tempo de lançar esse brado, esse é o momento. Os bárbaros estão avançando para se apoderarem do fruto dos trabalhos que a humanidade acumulou desde milênios; e avançam, movidos unicamente pela avidez.

A partir da fala de Nikolai, é notório que a organização dos trabalhadores é vista pela classe burguesa como uma representação da barbárie. Propõe-se, então, a união da burguesia como salvaguarda da sociedade contra esses “bárbaros” que se

colocavam contrários à força patronal e pensavam em “se apoderarem” dos frutos produzidos pela humanidade.

Outrossim, também podemos destacar a fala de Kleopatra, esposa de Zahkar, a qual expressa uma crença na superioridade burguesa.

Kleopatra - É preciso que as pessoas vivam mais unidas, mais amigas, para que a gente possa ter confiança uns nos outros! Você viu? Começam a nos assassinar, querem nos saquear! Você viu que cara de salteadores tem esses prisioneiros? Eles sabem o que querem. E confiam uns nos outros... eu odeio essa gente! Tenho medo deles! E nós, nós não sabemos nos entender, estamos sempre brigando, não acreditamos em nada, não estamos ligados a nada... cada um por si... nós nos apoiamos na polícia, no exército, enquanto que eles se apoiam sobre eles mesmos... e são mais fortes que nós!

A fala surge como um eco de desabafo burguês, manifestando uma visão negativa do movimento operário. Por conseguinte, os discursos de Nikolai e Kleopatra podem expressar a forma como a classe burguesa via com maus olhos a união operária. Na perspectiva desses personagens, os operários eram descritos como saqueadores. Inquestionavelmente, mais uma vez, vem para o centro da cena o debate sobre o medo burguês frente ao processo de politização dos operários. Nesse sentido, a organização política dos trabalhadores representaria um risco para os privilégios da elite burguesa, a qual não buscava somente uma dominação econômica, mas também apresentava um desejo constante de perpetuar sua cultura perante os demais. Entretanto, não escapa a Kleopatra e Nikolai que, uma vez unidos, os trabalhadores possuem força, pois “eles se apoiam neles mesmos”. Já os burgueses estariam em uma incessante disputa de poder e não confiavam em ninguém.

Em suma, não podemos propor que tanto Nikolai quanto Kleopatra poderiam representar o apoio burguês ao golpe de 1964, devido à historicidade intrínseca ao texto, isto é, Gorki escreveu a peça em contraste à realidade da Rússia do início do século XX. No entanto, a passagem chamou a atenção dos censores, pois estes fizeram uma marcação na fala da personagem com uma chave, talvez pelo fato de a referida passagem dar abertura para possíveis assimilações do público com a realidade brasileira, mesmo o texto sendo ambientado no contexto revolucionário da Rússia. Isso nos é sugerido, sobretudo, pelo seguinte trecho: “nós nos apoiamos na polícia, no exército”.

Assim, se essa associação fosse feita pelo público, poderia ser interpretada como uma tentativa de barrar o avanço da esquerda no Brasil sob o disfarce de um discurso anticomunista, manobra socialmente enraizada naquele contexto político.

Para Marcos Napolitano, o regime militar brasileiro baseou-se em uma defesa das instituições capitalistas que “envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia.”²⁷² Por consequência, formou-se um movimento de luta contra “a doença infantil do antirreformismo dos conservadores”.²⁷³

A última rasura dos censores no texto está na folha 73. No material foi grifado o diálogo todo entre Sintzov e Kvatch que se refere a um episódio de repressão. A conversa acontecia no momento em que Sintzov acabava de fugir da prisão e encontrou Kvatch, o qual relatava que os presos ainda estavam em pouco número e, inclusive, que um dos prisioneiros havia morrido na prisão, pois estava muito doente.

Sintzov – Nós vamos ser muitos. Tenha um pouco de paciência!

Kvatch – Ah, ótimo! Quanto mais presos políticos, melhor!

O diálogo acima, observado por uma perspectiva mais analítica, poderia remeter a uma relação com o cenário brasileiro e as perseguições políticas empreendidas pelo governo militar vigente desde abril de 1964. Além disso, o trecho sugere também que José Celso empregou o texto de Gorki, o qual tratava do contexto russo vivenciado pelo autor, para propor uma reflexão sobre o momento histórico, político, social e cultural pelo qual o Brasil passava.

Outro aspecto importante e passível de ser mencionado é a sagacidade dos censores em perceber que o texto viabilizava uma analogia à realidade brasileira. Os grifos e as marcações deixadas pelos censores ao longo do texto funcionariam como uma “chave” para investigarmos as intenções de José Celso que, certamente, tinham como objetivo levar aos palcos uma crônica histórica do Brasil naquele período pós-Golpe de 1964. Faz-se mister destacar, também, que os censores designados para analisar o texto requerido pelo *Oficina* eram homens conscientes da conjuntura política que pertenciam e representavam. Embora ainda seja uma métrica importante

²⁷² NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2016. p. 44.

²⁷³ Para compreender o papel dos congressistas e do Congresso no processo que culminou no Golpe de Estado em 1964, ver: RIBEIRO, David Ricardo Sousa. *Da crise política ao golpe de estado: conflitos entre o poder executivo e o poder legislativo durante o governo João Goulart*. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <doi:10.11606/D.8.2013.tde-19122013-144916.> Acesso em: 06. mai. 2020.

para o trabalho da censura, é pertinente afirmar que a visão dos censores ia além dos aspectos referentes à defesa da moral e dos bons costumes.

É necessário salientar que não temos base suficiente para afirmar que os censores sabiam da intenção do diretor de criar uma crônica histórica da realidade brasileira a partir do texto de Gorki. À vista disso, essa consideração é oportuna, pois o texto, naquele momento, estava sendo censurado a partir da leitura e das impressões pessoais de cada censor, por meio da chamada: censura prévia. Vale destacar, como evidencia as passagens analisadas acima, chamaram a atenção e causaram incomodo nesses agentes do governo.

3.3. Padrões e empregados em cena: a recepção crítica de *Os Inimigos*

Depois de liberada pela censura, com restrição etária e um corte, a tradução de *Os inimigos* estreou no palco do TBC em 22 de janeiro de 1966.²⁷⁴ “Trata-se de um espetáculo complexo, multiforme, irregular, prolixo, barroco, que se projeta muito além do texto de Gorki”²⁷⁵, foi dessa forma que Paulo Mendonça descreveu a peça, em sua coluna na *Folha de S. Paulo*. A crítica foi finalizada fazendo uma referência à obra do autor russo “agravando-lhe os defeitos e valorizando-lhe as qualidades”. Ao longo do mês de fevereiro de 1966, Mendonça dedicou vários momentos da sua coluna para tecer impressões e críticas à apresentação. Conseqüentemente, acompanhando a recepção do espetáculo na imprensa, tanto em manifestações do público quanto em artigos da crítica especializada, verificamos que a peça dividiu opiniões. Se de um lado elogiou-se o trabalho da direção, dos atores e a trilha sonora, por outro, houve quem se mostrou desapontado com a peça.

De acordo com Ivo Zanini, a produção do espetáculo totalizou mais de 30 milhões de cruzeiros, muitas anotações nos cadernos de trabalho do *Oficina* e,

²⁷⁴ FICHA TÉCNICA DA PEÇA:

Texto - Os Inimigos, Máximo Gorki.

Tradução – José Celso e Fernando Peixoto.

Direção – José Celso Martinez Corrêa.

Ass. de Direção – Fernando Peixoto.

Ensaio de atores – Eugênio Kusnet (auxiliado por Heitor O'Dwger).

Cenários e figurinos – Flávio Império.

Música – Chico Buarque de Hollanda.

Elenco: Beatriz Segall, Ítala Nandi, Célia Helena, Eugênio Kusnet, Mauro Mendonça, Jairo Arco e Flexa, Lineu Dias, Líbero Rípoli e outros.

Ver SILVA, A. S. D. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2ª Edição. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

²⁷⁵ MENDONÇA, Paulo. “Os Inimigos”. *Folha de S. Paulo*, 1 fev. 1966, p. 4, 2º caderno.

aproximadamente, 400 horas de ensaios.²⁷⁶ José Celso colocou no palco um teatro grandioso no qual atuaram, simultaneamente, 21 atores e atrizes que encenaram o embate entre patrões e proletários. Os cenários e os figurinos de Flávio Império, assim como a trilha sonora de Chico Buarque de Holanda, deram a cadência ao espetáculo.²⁷⁷

O crítico teatral Alberto D'Aversa dedicou um longo artigo à peça em sua coluna na *Folha de S. Paulo*. Posteriormente, o texto que saíra em três números daquele jornal foi publicado na íntegra na revista *Dionysos*, em uma edição especial dedicada ao *Teatro Oficina*.²⁷⁸ D'Aversa fez uma análise bastante dura acerca do espetáculo, foram destacadas, por exemplo, questões ligadas ao texto e à estrutura cênica. A primeira parte da crítica é reservada às suas impressões sobre o texto de *Os Inimigos*, o qual, para ele, “está longe de ser o melhor texto teatral de M. Gorki”.²⁷⁹ Para D'Aversa, em termos dramáticos, a peça não apresentava uma qualidade excepcional. Contudo, quando vista como uma crônica teatral de cunho social, a obra adquiria importância, principalmente na medida em que, conforme o crítico, era o primeiro drama que colocava em cena o proletário como personagem “ativo participante de um conflito social”. Em relação à atuação do elenco do grupo, o crítico disse que o espetáculo oferecido pelo *Teatro Oficina* era caracterizado pela maturidade devido ao ótimo nível de seus profissionais.

Sobre o diretor, D'Aversa destacou o modo como José Celso usou o texto de Gorki enquanto uma ferramenta para colocar suas ideias no palco:

Todo texto teatral pode ser representado ou nos moldes oferecidos pelo autor – respeito absoluto pelo espírito e a forma de época, reconstrução do clima conflitual – enfim, conquista de um estilo de cânones já definidos ou com o critério de uma adaptação que, servindo-se do texto como pretexto para manifestar as ideias do diretor, se responsabiliza por uma criação autônoma.²⁸⁰

²⁷⁶ ZANINI, Ivo. “Estreia” de ‘Os Inimigos’ coroa hoje uma fase de árduos preparativos”. *Folha de S. Paulo*, 22 jan. 1966, p. 4, 2º caderno.

²⁷⁷ CABRAL, Mario. “Os Inimigos’ – tem roteiro de Chico Buarque”. *Tribuna da Imprensa*, 28 abr. 1966, seção de Música.

²⁷⁸ *Dionysos*. N.º 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. Ministério da Educação e Cultura - Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1982, pp. 145/148.

²⁷⁹ *Dionysos*. op. cit. p. 145

²⁸⁰ Id., p. 146.

É possível observar que o crítico teatral se esforçava para compreender o propósito que José Celso teria com *Os Inimigos*, pois ele poderia ter optado por seguir a dinâmica do texto e montar uma obra canônica. No entanto, não foi esse o percurso escolhido pelo diretor. Ele usou um texto teatral de outro contexto histórico atravessado por várias questões que dizem respeito às experiências de Gorki e à realidade vivenciada por ele. Porém, no momento da escrita cênica de José Celso, essas questões foram colocadas em diálogo com a realidade social e histórica brasileira. Além disso, D'Aversa também ressaltou que no espetáculo “reina a indecisão e nada se define”, com essa afirmação o crítico está se referindo ao estilo de escrita cênica do diretor, a qual não é caracterizada como um estilo rigoroso do naturalismo – como o texto de Gorki é construído –, mas também não descarta esse estilo e oferece uma abordagem contemporânea.

D'Aversa sugeriu, em sua crítica, que o trabalho de direção de José Celso em *Os Inimigos* evidenciava o momento de crise e de transição atravessada pelo diretor. De acordo com o crítico, José Celso conduziu até o limite as experiências históricas do espetáculo enquanto criava uma forma cênica indiretamente inspirada nas lições de Brecht:

Fruto desta crise é o atual espetáculo onde o respeito às velhas fórmulas do realismo psicológico se quebra constantemente sob a pressão de novos interesses que se manifestam em moldes épicos que contradizem a cada passo as estruturas preestabelecidas [...]²⁸¹

Por fim, Alberto D'Aversa fez duras críticas ao cenário elaborado por Flávio Império. Segundo ele, o ritmo cênico de *Os Inimigos* seria propositalmente lento, ao ponto de ser massacrante. Tal solução cênica caracterizaria um clima de concentração, de densidade e de opressão que o drama exigia. Entretanto, ele era constantemente rompido pelos painéis que faziam parte do cenário. D'Aversa reconheceu que a cenografia era fascinante, todavia, não era funcional pela constante distração do público. Na visão dele, isso causava uma confusão topográfica e fatídica. Não obstante, o crítico finalizou a sua apreciação observando que o espetáculo produzido pelo *Teatro Oficina* demonstrava “que o esforço é fora de comum e de excepcional importância”.

²⁸¹ *Dionysos*, op. cit. p. 147.

No dia seguinte ao espetáculo de estreia, o crítico teatral da *Folha*, Ivo Zanini, destacou o trabalho das quatro atrizes que estavam no elenco de *Os Inimigos*.²⁸² A coluna, que trazia informações sobre as trajetórias das atrizes, era ilustrada com a foto de Beatriz Segall, Ítala Nandi, Célia Helena e Ety Fraser. A reportagem indicava a força e a excelência do trabalho delas, causando comoção no público com a potência da interpretação de suas personagens.

Dias depois, em 8 de fevereiro, Paulo Mendonça tratou da reação do público. O crítico registrou que o espectador não participou do espetáculo, nem de forma intelectual e, tampouco, emocionalmente. Isso se dava pelo fato de a proposta cênica ser marcada pelo distanciamento, que, de acordo com o método brechtiano, “significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”²⁸³. Sendo assim, baseado nos preceitos de Brecht, José Celso queria atingir o desenvolvimento do pensamento crítico e reflexivo do público.

Mendonça explicitou uma observação interessante sobre sua impressão acerca da peça:

Analisando friamente, o espetáculo me parece mesmo ter mais defeitos do que qualidades. No entanto, são antes as qualidades que ficaram gravadas na minha memória, embora menos numerosas, e tenho de fazer considerável esforço de concentração para me fixar nos defeitos.²⁸⁴

No dia 20 de fevereiro, Paulo Mendonça finalizou sua análise da obra produzida pelo *Oficina*. O crítico foi especialmente duro com a proposta do espetáculo em construir uma relação de proximidade com a realidade brasileira:

Não creio que seja válido utilizar uma obra do passado de tal forma que, para dar-lhe sentido atual, atribua-se a ela o que ela não tem e que, passando a ter, resulte diferente de si mesma.²⁸⁵

Em sua análise, Mendonça faz um ataque direto à proposta de escrita cênica de José Celso. Essa fórmula, aliás, era constante nos trabalhos do diretor desde os espetáculos anteriores, como *Pequenos Burgueses* (1963) e *Andorra* (1964). Acerca

²⁸² ZANINI, Ivo. “Elas são quatro que enfrentam 17 no TBC”, *Folha de S. Paulo*, Folha Feminina, 23 jan. 1966, p. 12.

²⁸³ BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 243.

²⁸⁴ MENDONÇA, Paulo. “Ainda ‘Os Inimigos’”. *Folha de S. Paulo*, 8 fev. 1966, p. 4, 2º caderno.

²⁸⁵ MENDONÇA, Paulo. “Contribuição” *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 20 fev. 1966, p. 4.

dessa questão, Fernando Peixoto escreveu um artigo no qual escancarava essa proposta:

La característica fundamental y unificadora de los tres espectáculos – Andorra, Los pequeños burgueses y Los enemigos – es una profunda preocupación por lá identificación de los espectáculos com la realidad brasileña, com la finalidad de establecer um diálogo vivo [...].²⁸⁶

Como já observado pelo crítico D'Aversa, a obra de Máximo Gorki serviu quase como um pretexto para José Celso estabelecer um diálogo com a sociedade brasileira.

Em sua coluna no jornal *Estado de S. Paulo*, João Marchner publicou um longo texto sobre a estreia do espetáculo. O público, conforme avaliava o crítico, aguardava a peça sobretudo em razão dos estudos que José Celso fizera na Europa em 1965. Na estreia, uma plateia formada por um expressivo número de pessoas ligadas ao teatro “desejava saber o que o jovem e talentoso encenador havia assimilado de culturas diferentes da nossa, de teatros possuidores de maior acervo”. Assim, Marchner constatou que aquilo trazido de novo para o teatro pelo diretor do *Oficina* foi a ironia do teatro moderno europeu “que busca levar ao espectador não a emoção de um texto, mas a sua razão”.²⁸⁷

Na avaliação de João Marchner, diferentemente da encenação de *Pequenos Burgueses*, na qual o diretor mergulhava em um mundo passional, em *Os Inimigos* ele “às vezes mergulha, às vezes fica de fora do fluido da peça, ou remexendo sua superfície com uma batuta de regente, ou transtornando-a com grandes golpes de pá de remo”.²⁸⁸ Com grande pesar, o crítico destacou, também, que, pela primeira vez, um cenário assinado por Flávio Império era insatisfatório, pois inspirava-se nos ensinamentos de Brecht, o qual buscava causar incômodo no público. O crítico finalizou sua explanação argumentando que a peça, em síntese, “falha exatamente naquilo que pretende ser boa: suas boas intenções”.²⁸⁹

²⁸⁶ PEIXOTO, Fernando. “Más allá del ejemplo europeo”. AEL, Fundo Teatro Oficina, pasta 03, 1967.

²⁸⁷ MARCHNER, João. “Os Inimigos” no TBC pelo *Grupo Oficina*. *O Estado de S. Paulo*, 30 fev. 1966, p. 12.

²⁸⁸ Id.

²⁸⁹ Id.

3.4. Na trilha dos censores

Parte da bibliografia dedicada ao estudo da censura costuma afirmar que o trabalho dos censores não possuía critérios bem definidos.²⁹⁰ De acordo com Beatriz Kushnir, “A intolerância e uma busca por nexos foram sempre os sentimentos aglutinadores dos que procuraram compreender a atuação do Serviço da Censura”.²⁹¹ Nesse sentido, abre-se espaço para um questionamento: só a busca por nexos é suficiente para compreender a ação da censura no interior de um sistema político, seja ele autoritário ou não?

Se voltarmos para o certificado de censura do texto *Os Inimigos* e o analisarmos atentamente, veremos que há três indivíduos fundamentais para compreendermos o processo censório da obra de Gorki. Na busca dos nexos do aparato censório podemos, também, por intermédio de outros arquivos e de documentos, interrogar a trajetória dos censores que analisaram a peça Nestório Lips, José Américo Cesar Cabral e João Ernesto Coelho Neto.

O primeiro censor, Nestório Lips, nasceu em 1897 no Rio de Janeiro e faleceu em São Paulo, em 1970, aos 73 anos,²⁹² após dois anos de aposentado do Serviço de Censura.²⁹³ Ele era bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, porém, antes de ocupar o cargo no Departamento de Diversões Públicas, como agente do Estado, fez uma longa carreira como artista no teatro de revista. Aliás, Lips cursou a Escola Dramática do Rio Janeiro, sua cidade de origem, na mesma turma que o reconhecido ator Procópio Ferreira.²⁹⁴ Ao longo de sua trajetória, Lips atuou em diversas revistas e no cinema.

²⁹⁰ *Censorship: A World Encyclopedia*. Org. de Derek Jones. Routledge, Londres. 2001. 4º vol.

²⁹¹ KUSHNIR, Beatriz. op. cit., p. 24.

²⁹² “Necrologia”. *Diário da Noite: ed. Matutina*, 9 jan. 1970, p. 8, 1º caderno

²⁹³ *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, de 19 de julho de 1968.

²⁹⁴ *REVISTA DO RÁDIO*. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda, n. 95, 3 jul. 1951. Semanal. p. 48. Acesso em: 7 jun. 2020.

Tabela 3 - Trabalhos de Nestório Lips no Teatro de Revista no RJ²⁹⁵

| Peça | Autor | Ano |
|-------------------------------------|--------------------------------|------|
| <i>Os Crianças</i> | Pedro Cabral | 1920 |
| <i>Viagem ao redor das Mulheres</i> | Bastos Tigres e Antônio Torres | 1920 |
| <i>Senhora Gasolina</i> | Leopoldo Fróes | 1920 |
| <i>Loulou</i> | Adaptação de N. Ralado | 1920 |
| <i>O simpático Jeremias</i> | Gastão Tojeiro | 1920 |
| <i>O outro amor</i> | Leopoldo Fróes | 1920 |
| <i>Onde canta o sabiá</i> | Gastão Tojento | 1921 |
| <i>Mimosa</i> | Leopoldo Fróes | 1921 |
| <i>Partida para Cythera</i> | Martins Fontes | 1925 |
| <i>Rio salão</i> | Leopoldo Fróes | 1927 |

Fonte: REIS, Angela. *Influências portuguesas no campo da atuação brasileira: Leopoldo Fróes e o modo de atuar no início do século XX*. Rio de Janeiro: Bolsa FAPERJ, 2011/2012.

Tabela 4 - Trabalhos de Nestório Lips no Cinema

| Filme | Diretor | Ano |
|---------------------------------|--------------------|------|
| <i>Custa pouco a felicidade</i> | Geraldo Vietri | 1953 |
| <i>O Craque</i> | José Carlos Burle | 1953 |
| <i>Uma vida para dois</i> | Armando de Miranda | 1953 |
| <i>Fatalidade</i> | Jacques Maret | 1953 |
| <i>Mulher de Verdade</i> | Alberto Cavalcanti | 1954 |
| <i>Carnaval em Lá Maior</i> | Adhemar Gonzaga | 1955 |
| <i>Dorinha no Soçaito</i> | Geraldo Vietri | 1957 |

Fonte: IMDB. Nestório Lips: filmography. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0513711/>>

Entre 1925 e 1927, Lips se afastou dos palcos “por questões pessoais”, como alegava o jornal *A Manhã*, ao anunciar que ele estaria de volta ao elenco do Teatro Glória, em 1928:

O nosso jovem patrício é um dos atores mais cultos da nossa geração. Bacharel em Direito, como Leopoldo Fróes, fez um curso brilhantíssimo na nossa Universidade. Muito familiarizado com a literatura teatral de todos os povos, o Dr. Nestório Lips é um ótimo elemento, a altura do elenco de Fróes.

²⁹⁶

²⁹⁵ O Teatro de Revista é um gênero teatral que se popularizou no Brasil no final do século XIX. Para Paiva, o Teatro de Revista é caracterizado “como um veículo de difusão de modos e costumes, como um retrato sociológico, ou como um estimulador de riso e alegria através de falas irônicas e de duplo sentido, canções “apimentadas” e hinos picarescos.” O acompanhamento musical também é um ponto marcante, pois acreditava-se que as histórias do cotidiano se tornavam mais agradáveis quando contadas acompanhadas de músicas, assim como a música tornava a mensagem do espetáculo mais fácil de ser compreendida pelos espectadores. Ver: PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

²⁹⁶ “Dr. Nestório Lips ingressou no elenco do Theatro Gloria”. *A Manhã-RJ*, 28 jun. 1928, p. 5.

Conforme a notícia, Nestório Lips era um homem que possuía vasta cultura teatral. No jornal *A manhã*, ele era apresentado como “um rapaz inteligente e de cultura. Que elevará o nível da classe”.²⁹⁷ Antes de um censor, que três décadas depois analisaria o texto traduzido por José Celso, estamos diante de um prestigiado ator de teatro e cinema.

Na década de 1950, além de ator, Nestório Lips já atuava como censor. Entre 1952 e 1956, ele integrou o elenco do teatro Manoel Durães da emissora Record, enquanto ocupava o cargo de censor de teatro em São Paulo.²⁹⁸ No ano de 1962, Lips assumiu a chefia do Serviço de Teatro da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. De acordo com a *Revista do Rádio*, Nestório Lips, além de “benquisto por todos” era um funcionário antigo da Divisão de Divertimentos Públicos.²⁹⁹



Figura 16 - Notícia publicada pela *Revista do Rádio* em 1952 anunciando Nestório Lips como o novo integrante do elenco da emissora Record. **Fonte:** *Revista do Rádio* nº 122, Rio Janeiro, 8 jan. 1952.

²⁹⁷ M. D. “Nos Theatros”, *A Manhã-RJ*, 3 jan. 1928, p. 6.

²⁹⁸ *REVISTA DO RÁDIO*. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda, n. 374, 10 nov. 1956. Semanal. p. 46. Acesso em: 7 jun. 2020.

²⁹⁹ *REVISTA DO RÁDIO*. Rio de Janeiro: *Revista do Rádio* Editora Ltda, n. 670, s/d. 1962. Semanal. p. 32. Acesso em: 7 jun. 2020.

Embora fosse engenheiro de formação, João Ernesto Coelho Neto, natural de São Paulo (1926 – 2017), também era um homem do teatro quando entrou para o Departamento de Censura, no qual trabalhou durante os anos de 1958 a 1968. Coelho Neto teve uma intensa participação nas lutas políticas impulsionadas por entidades teatrais no estado de São Paulo. Entre 1956 e 1957, ele foi um dos membros do conselho da Comissão Estadual de Teatro (CET), como mencionado, que se tratava de uma entidade voltada para o fomento e à formação do teatro paulista.

Ainda durante sua atuação na CET, João Ernesto Coelho Neto elaborou um projeto com a finalidade de criar várias casas de espetáculo pelo interior de São Paulo. Ele defendia que a construção de novos teatros seria a solução para ampliar a divulgação e o acesso das pessoas à arte teatral.³⁰⁰ Ademais, Coelho Neto também foi presidente da Federação Paulista de Teatro Amador e trabalhou como ator no elenco do TBC ao lado de grandes nomes como Cacilda Becker, Clóvis Garcia e Carlos Vergueiro, com a direção de Adolfo Celi.³⁰¹ Essa emblemática figura também atuou como diretor de teatro amador.³⁰² Em entrevista concedida à professora Cristina Costa sobre o trabalho no serviço de censura, Coelho Neto declarou:

[...] A gente marcava o ensaio geral, assistia, com a peça na mão para ver se eles obedeceram aos cortes que foram feitos, e se trocaram as cenas que foram indicadas e vendo se não tinha qualquer coisa que deturpava aquilo que o censor tinha pensado de eliminar – alguns truquezinhos ou algum caco, algum caco durante a cena, foi mudado.³⁰³

Somente um censor com ampla cultura teatral seria capaz de compreender os “truquezinhos” empregados por diretores, grupos e atores. Era comum, por exemplo, os diretores colocarem vários “cacos” na peça para o ensaio geral com a finalidade de desviar atenção dos censores que se preocupariam em fazer os cortes desses “cacos” propositalmente espalhados pelo texto. Essa artimanha poderia salvar da “caneta censora” os pontos mais importantes e sensíveis das produções teatrais.

³⁰⁰ Miroel Silveira, “Teatro e Outros palcos”, *Correio Paulistano*, 30 jan. 1958, p. 4, 2º caderno.

³⁰¹ João Ernesto Coelho Neto fez parte do elenco do TBC nas peças: *A noite de 16 de janeiro*, de Ayn Rand (1949) e *Arsênico e Alfazema*, de Joseph Kesselring (1949). Ele também dirigiu: *O doente imaginário*, de Molière (1953) com cenografia e figurinos de Clóvis Garcia.

Ver: JOÃO Ernesto Coelho Neto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa450672/joao-ernesto-coelho-neto>>. Acesso em: 16 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia.

³⁰² DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 25, set. 1980. Número especial sobre o TBC.

³⁰³ COSTA, M. C. C., op. cit. p. 213.

O amplo conhecimento sobre teatro de Coelho Neto manifestava-se também nos pareceres de censura por ele redigidos.³⁰⁴ Na peça *Felisberto do Café*, de Gastão Tojeiro, por exemplo, em 1950, a fim de montá-la, o grupo *Pavilhão*, do Teatro Regina, requereu a censura do texto, o qual teve apenas algumas palavras censuradas na ocasião. Em 1959, a *Associação Desportiva Novo Mundo*, também interessada em encenar o texto de Gastão Tojeiro, solicitou a censura do material. Naquele momento, o parecer somente indicava restrição etária, ou seja, a peça era liberada apenas para o público maior de 18 anos. Já em 1966, a peça *Felisberto do Café* foi examinada por Coelho Neto que, em um parecer circunstanciado, mobilizou seu conhecimento sobre teatro:

Sr Diretor, devolvo a peça *Felisberto do Café* a mim atribuída, com o parecer de que a mesma, de acôrdo com o texto e, principalmente, de acôrdo com a encenação que me foi apresentada com impropriedade para menores de 14 anos. Justifico o meu parecer pelo fato de se tratar de uma comédia ligeira de um autor que, se não é dos maiores, pelo menos ocupa um lugar importante na história de nosso teatro - Gastão Tojeiro. Seu desenvolvimento acompanha o das peças de vaudeville francesas, porém com uma malícia bem mais ingênua, propiciando uma encenação bastante leve. Não se trata de peça de tese, limitando-se a um mero entretenimento. Atenciosamente. J. E. Coelho Neto – censor.³⁰⁵

O parecer, o qual indica “uma malícia bem mais ingênua” do que o censor diz encontrar na peça, é substancial para compreender o vínculo e o conhecimento sobre as técnicas cênicas do censor. Tal afirmação é congruente, pois faz uma observação sobre o desenvolvimento técnico do espetáculo que se aproxima das peças de *vaudeville*. Além disso, a avaliação chama a atenção para uma das principais preocupações do governo militar que “não se trata de peça de tese”. Em razão disso, remete-se aos princípios que, obrigatoriamente, deveriam ser acatados – segundo o governo – pelo teatro que não deveria tentar promover conscientização política por meio de peças com a propaganda de ideias subversivas.

Não era incomum censores com décadas de experiência nos palcos e fora deles transformarem-se em críticos teatrais. Assim, ainda em 1966, os censores Coelho Neto e Nestório Lips trabalharam juntos na censura da peça *Blues para Mr.*

³⁰⁴ É importante ressaltar que não era uma obrigatoriedade os pareceres serem justificados, no entanto, quando se tratava de autores nacionais, como Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, os pareceres quase sempre acompanhavam uma justificativa. O argumento para censurar esses autores era a polêmica sobre o simbolismo que as peças causavam quando apresentadas ou, até mesmo, antes de serem encenadas.

³⁰⁵ APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 3004.

Charlie, de James Baldwin. O espetáculo, uma tragédia em três atos, era uma denúncia sobre racismo e ódio, cujo enredo foi baseado em um julgamento de assassinato ocorrido no Mississippi, nos Estados Unidos, em 1955. A história diz respeito a Richard Henry, um homem negro que retornava para sua cidade de nascimento, no Sul dos EUA, para começar uma nova vida e se recuperar do vício em drogas. Lyle Britten, um fanático branco, assassinou Richard por ele "não conhecer seu lugar" e, durante o julgamento, foi absolvido por um júri composto por pessoas brancas. O racismo assustou os membros da comunidade, denominada como *Preto e branco*, os quais tentaram intervir, porém foram brutalmente reprimidos.

A censura do texto foi requerida pelo *Grupo Teatral do Negro*. Talvez por julgar que a peça tratava de um assunto polêmico, o Departamento de Censura atribuiu a dois censores experientes a tarefa de analisar a produção escrita e o ensaio geral. Para além do potencial político do texto de Baldwin, o parecer enfatizava os elementos estéticos da peça:

O espetáculo demonstra ser o resultado de um grande esforço, informado por uma honestidade de propósito, embora os elementos de que dispunham não tenham possibilitado um resultado artístico satisfatório. Estas observações ligeiras de caráter crítico, se fazem necessárias, pois em casos da natureza do presente, alguma coisa a mais precisa ser incorporada à formação do critério de julgamento para a censura.³⁰⁶

Liberada para maiores de 18 anos, os censores reconheceram o esforço do grupo para a produção do espetáculo que tinha "por uma honestidade de propósito". O que chama a atenção é a preocupação dos censores em relação aos aspectos artísticos da produção, pois eles foram enfáticos ao dizer que os elementos à disposição do grupo não eram suficientes para produzir "um resultado artístico satisfatório". Ademais, os censores ressaltavam que para a formação de um critério de julgamento ainda seria preciso inserir novas informações e, por esse motivo, as críticas eram necessárias.

Já os documentos relativos ao censor José Américo Cesar Cabral são escassos. Não obstante, foram poucos os pareceres justificados redigidos por esse censor.

³⁰⁶ APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 5882.

Assinado por Jânio Quadros, então governador do Estado de São Paulo, o Decreto nº 26.086 de 11 de julho de 1956³⁰⁷ pautava a organização e a relocação de cargos, entre eles, dos funcionários públicos da Delegacia Auxiliar da 2.^a Divisão Policial da Secretaria da Segurança Pública. O Decreto indica que Joaquim Büller Souto assumiu o cargo de diretor do DDP no mesmo ano em que José Américo entrou para a equipe dos censores, acompanhado por Nestório Lips, da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigações. É provável que a carreira de censor de José Américo tenha se iniciado em 1956, quando ele foi transferido para esse setor.

A despeito de possuírem formação superior em áreas distintas, vimos que os agentes Nestório Lips e Coelho Neto poderiam ser considerados homens de teatro. Entretanto, vale ressaltar que até a década de 1970 não era exigido nenhum pré-requisito de formação profissional para ocupar o posto de censor. Os cargos eram preenchidos por indicação da polícia. Depois de 1970, além do ensino superior, esses profissionais do Estado deveriam fazer o curso profissionalizante de censura promovido pela Academia Nacional de Polícia, em Brasília.

Em 1956, logo após ser nomeado censor, José Américo Cesar Cabral foi designado para censurar a peça *Filha Moça*, de Augusto Boal. A censura da peça foi requerida pelo grupo *Teatro Experimental do Negro* e o texto foi inteiramente proibido pelo censor. A produção artística tratava dos costumes de uma família negra e era atravessada por temas sensíveis como as relações extraconjugais e a sexualidade. Observa-se, aliás, como o veto do censor era carregado por uma visão moral e castradora sobre esses assuntos, como é possível perceber:

É lamentável que o Teatro Experimental do Negro escolha peças que ofendem a moral e os bons costumes para apresentar aos seus sócios, pessoas humildes e sem a devida compreensão (...)³⁰⁸

É plausível sustentar que José Américo tinha em mente como modelo familiar ideal uma família de classe média, branca e cristã. Ao analisar a peça, o censor argumenta como é lamentável a escolha daquele texto, pois os sócios do teatro, ou seja, o seu público, eram “pessoas humildes e sem a devida compreensão”. Em suma,

³⁰⁷ ESTADO DE S. PAULO. Decreto nº 26.086, de 11 de julho de 1956. Dispõe sobre a relocação de cargos.

³⁰⁸ APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 4178.

devido a um parecer raso e preconceituoso, a produção foi impedida de ser apresentada.³⁰⁹

Já em 1964, após o golpe militar, o censor Cabral foi escalado ao lado de Coelho Neto para juntos fazerem a revisão da censura do texto *Anjinho da Bossa Nova*, de Paulo Silvino. O texto desenvolve-se no seguinte ambiente: Hortência é uma jovem de família, vive pelo anseio do casamento e está noiva de Renato, que é amante de Anamaria. Já Anamaria, é uma mulher experiente, casada com o Dr. Carneiro, e que sustenta financeiramente o amante. Renato tem um “primo-irmão”, Flávio, que finge estar estudando no Rio de Janeiro, onde gasta todo o dinheiro enviado pelo pai com mulheres e corridas de cavalos. Gastão é amigo de Flávio e Renato, filho de um candidato a deputado ligado ao “centrão”. Flávio seduz Hortência e a convence a ir até o seu apartamento, local onde a moça perde a virgindade. Então, apavorada, ela dá um cheque de uma quantia alta a ele por uma cirurgia que restauraria sua honra. A partir disso, fica decidido que Hortência deverá se casar com Flávio, a quem se entregara. Gastão, ao dar um passeio com Hortência, grava a conversa entre eles e edita fazendo parecer que a moça tinha traído Flávio, o qual, após esse episódio, recusa-se a casar com ela. Gastão descobre que a sedução era um meio de tirar dinheiro da moça. Por fim, ele reúne todos os envolvidos na história e os obriga a serem cabos eleitorais do seu pai em troca do silêncio sobre o caso.

A peça foi impedida de ser apresentada pelo censor Raul Cruz, pois ele alegou que o texto incentivava a curra, a violência sexual praticada por mais de um homem contra uma vítima. Além disso, segundo o censor, a peça “enaltece a forma e o ideológico conteúdo” por abordar o comunismo e ofender os Estados Unidos. A empresa *José Dias Barcellos Diversões*, entidade requerente da censura, não concordou com o parecer e solicitou sua revisão. A nova avaliação redigida e assinada por José Américo e Coelho Neto dizia que:

Entre a leitura e a encenação existe uma enorme diferença que engloba inúmeros pontos esclarecedores para a emissão de um parecer seguro quanto ao seu significado moral, social, político e, mesmo artístico. Evidentemente a leitura feita friamente pode levar tanto a interdição como a liberação injustas. No caso em pauta, assistindo a um ensaio completo em todos os seus elementos, não vimos a “curra”. Notamos que o tema da peça deve ser encarado com cuidado, pois propõe e debate problemas sociais, políticos e mesmo éticos de certa gravidade, tais como adultério, o defloramento consentido, a ausência de considerações de valores morais muito comuns na atual juventude, as barganhas políticas e certos

³⁰⁹ FREDERICO, C. (2016). O jovem Boal e a censura ontem e hoje. *Comunicação & Educação*, 21 (2), 103-111. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p103-111>>.

extremismos ideológicos e todas as consequências dessa subversão de valores. Concordaríamos com a interdição da peça se a mesma tomasse ostensivamente o partido dos aspectos negativos, porém a encenação teve o cuidado de tratar o assunto com certa leveza, acentuando a comicidade das situações que a nosso ver cumpre a missão de expor os problemas, ridicularizando as situações criadas pelas subversões acima mencionadas, sem tomar partido e mesmo sem indicar soluções, deixando, contudo, o espectador, alertado para a existência dos problemas. Acreditamos, senhor diretor, que o fato de uma peça não conter explicitamente uma lição de moral ou uma mensagem moralizante, não deve constituir critério para uma medida drástica, pois, assim sendo, noventa por cento dos espetáculos em São Paulo, e no mundo inteiro, deveria ser interditado.³¹⁰

Embora o parecer retomasse o tema da moral e dos bons costumes, a justificativa é bem mais polida, talvez por ter sido redigida em parceria com Coelho Neto, censor que, como vimos, possuía uma ampla bagagem cultural e intelectual. Os censores também avaliaram cuidadosamente as diferenças entre a leitura e a encenação do texto dramático, só assim, em suas palavras, poderiam produzir um parecer “seguro quanto ao seu significado moral, social, político e, mesmo artístico”. Logo, após esse olhar minucioso, não foi encontrada nenhuma evidência capaz de indicar o ato de curra, ao contrário da leitura do censor anterior.

Ainda discorrendo sobre o parecer, nota-se que os censores defendem que a peça deve ser acompanhada com cuidado, pois o texto debatia problemas sociais, além de política e noções éticas, as quais foram por eles adjetivadas como sensíveis e graves. Em relação a isso, é importante pontuar que os problemas citados se referem aos termos “o adultério, o defloramento consentido, a ausência de considerações de valores morais”. De maneira explícita, os censores estavam balizando a censura a partir de critérios morais, porém, inserindo-os em um jogo de forças no qual a moralidade alinhava-se a determinado poder político que se queria preservar.³¹¹

Ao avaliar uma série de pareceres emitidos pelo censor José Américo Cesar Cabral, foi possível analisar que os argumentos movidos para sustentar as justificativas orbitavam em torno da defesa da moral e dos bons costumes. Ao contrário de Lips e Coelho Neto, esse censor não demonstrou interesse pelos aspectos estéticos do texto dramático e da montagem dos espetáculos. Os pareceres

³¹⁰ APESP, fundo Arquivo Miroel Silveira, DDP 5526.

³¹¹ Para saber mais sobre os termos mais censurados nas peças teatrais e sua relação de intertextualidade. Ver: GOMES, M. R. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”, Revista Comunicação, mídia e consumo, publicação da ESPM, vol.2, ano 2, n. 5. São Paulo, nov. 2005.

emitidos por José Américo sugerem um indivíduo com uma visão bastante limitada sobre a produção artística.

Conforme o que foi proposto por Robert Darnton, podemos ampliar nosso entendimento da censura se formos além das instituições, atentando-nos também às ações e às experiências históricas dos homens e das mulheres que atuaram nos aparatos censórios.³¹² Ao nos esforçarmos para ouvir suas vozes, deparamo-nos com censores que não eram movidos apenas pela intolerância ou pela vontade inata de censurar.

As experiências desses sujeitos informam sobre seu desempenho como censores do Estado. Por meio do serviço da censura, alguns censores perceberam a possibilidade de se construir um espaço de diálogo direto ou indireto com a produção artística. Assim, ao descrever as trajetórias desses indivíduos, podemos trazer para a abordagem uma complexidade no estudo da censura. Ou seja, os censores, funcionários do Estado, valiam-se de suas experiências enquanto sujeitos conhecedores do teatro para perceber as nuances dos sentidos ocultos nos textos e perceber como esses sentidos poderiam refletir no público. É observado, além disso, que a censura é um processo complexo, no qual os censores, no mesmo momento em que examinavam o texto, precisavam fazer interpretações sobre os ideais determinados pelo governo, pois durante o regime militar essa prática foi usada enquanto aparato do Estado. Assim, era por meio ação censória que se verificava a compatibilidade entre os assuntos do material com os padrões políticos, culturais e sociais defendidos pelo Estado.

³¹² DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os Estados influenciaram a literatura. Tradução Rubens Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Considerações finais

“Que o teatro saia da gaiola do pensamento decadente e que se ligue à multidão, criando uma coisa tão forte quanto a música popular, o cinema, o futebol, a arte de viver do povo brasileiro”.
Zé Celso.

Ao longo dos três capítulos da presente pesquisa, busquei traçar a um diálogo com as fontes selecionadas para compor uma narrativa histórica sobre o teatro paulista durante as décadas de 1950 e 1960. Para tanto, tomamos o *Teatro Oficina* e sua relação com a censura nesse período como objeto condutor das análises propostas. Consecutivamente, propõe-se uma leitura da censura ao teatro entre o intervalo democrático até a centralização da atividade censória em 1968, com a promulgação do AI-5. Assim, a censura emerge na pesquisa a partir da relação da formação dos censores e os contatos entre estes e os censurados, para, desse modo, trazer a complexidade que há na ação censória.

Portanto, no primeiro momento, acompanhamos as transformações da cena teatral na cidade de São Paulo, mais especificamente, no contexto da formação do grupo de teatro amador *Oficina* até sua profissionalização, entre fins da década de 1950 e início dos anos de 1960. A partir disso, construímos uma cartografia do cenário paulista no momento da chamada “renovação teatral”, no qual as artes eram estimuladas e vários coletivos caminhavam para a profissionalização. Além disso, é importante frisar que o cenário cultural via a sua consolidação como forma de pensar a realidade. A partir desse “espírito” renovador, começou a surgir um teatro que encenava e refletia o desejo de “expressar a ‘emancipação e a soberania nacional’”.³¹³

Dessa forma, na esteira dessas mudanças, grupos que surgiram na década passada, ou seja 1940, como o *Teatro do Estudante do Brasil*, *Os Comediantes* e o *Teatro Brasileiro de Comédia*, produziram um teatro baseado em uma tradição de encenação e de representação europeia, a qual contribuiu significativamente para a renovação cênica no país.³¹⁴ Desse modo, essas transformações em relação ao processo de renovação teatral foi possível devido às políticas de incentivo ao teatro e pela vinda de imigrantes. Assim, artistas como Ziembinski, entre outros que deixaram

³¹³ KHÉDE, op. Cit., p. 111.

³¹⁴ FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Revista Nuestra América*, n. 5, p. 131-143, jan-jul 2008.

a Europa durante a Segunda Guerra e vieram para o Brasil, contribuíram para o desenvolvimento do teatro ao trabalhar nas escolas teatrais que estavam sendo fundadas nas grandes capitais, com destaque para o eixo Rio – São Paulo.³¹⁵

É necessário pontuar que foram grupos surgidos no período pré-64, como o *Teatro de Arena*, o *Oficina* e o *Opinião*, que se tornaram politicamente reivindicantes na produção de sentido da realidade nacional por meio das artes cênicas. Na dramaturgia nacional, cabe pontuar, havia nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Guarnieri, entre outros responsáveis por trazer em suas produções um diálogo político. Portanto, ao remontar a cena paulista no período no qual o teatro deixa de ser apenas diversão pública para a burguesia para assumir uma preocupação com as questões sociais, o objetivo foi apresentar uma companhia teatral que nasceu como um pequeno grupo formado por alunos da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Com efeito, a trajetória aqui descrita buscou destacar uma cena teatral já pulsante e bem estruturada.

Contudo, concomitante a esse movimento cultural fecundo que estava se desenvolvendo no país, temos a censura que já era uma velha conhecida do teatro. A aplicação da censura às artes cênicas nunca deixou de existir, como visto, após o fim da ditadura varguista a instituição censória resistiu no período democrático. Evidentemente foi deixado de herança para a ditadura militar brasileira o seu sistema censório construído em 1946. Esse sistema, anterior ao Golpe de 64, contava com a censura prévia e no ensaio geral, além de estar subordinada à Polícia.

Com a finalidade de esboçar um caminho de compreensão para todo o processo censório de *Os Inimigos*, acompanhamos as trajetórias individuais dos censores responsáveis pelo processo de cerceamento da peça. Dois desses três agentes responsáveis por analisar a peça eram homens que, ao longo de suas carreiras, tiveram uma relação intimamente próxima com o teatro.

Ao partirmos de uma visão etnográfica da censura, a pesquisa buscou encontrar novas possibilidades interpretativas para o estudo da lógica da censura, as quais, por muito tempo, foram consideradas como uma ação exercida unilateralmente pelo Estado. Portanto, nos momentos em que foi possível seguir os rastros dos

³¹⁵SOUZA, Camila M. B. Os teatros carioca e paulista antes da chegada de Ziembinski. In: *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950 – 1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 21-72.

censores pelos arquivos, compreendemos que esses indivíduos eram pessoas inseridas dentro de um contexto social e que, durante o exercício do cargo, suas experiências históricas, sociais e culturais atravessavam sua atuação. No entanto, mesmo considerando as trajetórias dos censores, não ignoramos que durante o regime militar essa prática foi usada como aparato de Estado.

No que é possível concluir, a partir da trajetória traçada entre o *Oficina* e a censura, observa-se que o grupo já era censurado desde sua fase amadora, na qual a censura se detinha, principalmente, às questões morais. Essa característica, aliás, permaneceu durante os primeiros anos do estado autoritário. Todavia, após o Golpe Militar, a censura passou a ser uma instituição essencial para a preservação do regime imposto. Desse modo, podemos concluir que a censura aplicada ao teatro, entre 1946 e 1968, estava mais ligada à moralidade dos costumes, como também à proteção das instituições religiosas. Como observamos no estudo de caso da peça *Os Inimigos*, a única palavra censurada foi “religiosos” por colocar a religião como instituição improdutiva e que explora os fiéis.

Em linhas gerais, na análise da censura ao texto de *Os Inimigos*, também observamos que as questões políticas, embora não tenham sido censuradas, não passaram despercebidas pelos censores, o que pode estar ligado às tensões políticas em que o país estava imerso. Assim, uma peça que não estivesse adequada aos valores da sociedade, os quais eram impostos pelo governo militar e apoiados pela classe burguesa, poderia expor a realidade nacional brasileira, causando uma contestação do poder. Então, ao se posicionar favorável ou desfavoravelmente, ou, então, efetuar cortes a um determinado texto, a censura agia não apenas como um fator unilateral de determinação, mas fomentava disputas e estratégias de superação que alteravam os sentidos da produção artística.

Por fim, o que se conclui a partir do presente estudo é que ainda há muito o que ser pesquisado em relação à História do *Teatro Oficina* e sua relação constante com a censura. Isso porque, as pesquisas acerca da importância do social, política e artística do *Oficina* não se esgotaram, pelo contrário, ainda há muito material disponível nos arquivos que podem revelar nuances sobre esse coletivo de artistas que, desde o início, engajou-se em diferentes processos de experimentação cênica. Destarte, por meio da pesquisa, foi possível inferir que o *Oficina* alcançou uma consciência teatral crítica capaz de absorver teorias e estilos variados, do

existencialismo de Sartre ao Teatro da Crueldade de Artaud, passando pelo realismo brechtiano ao modernismo de Oswald de Andrade. Dessa forma, durante esses anos de (re)existência e experimentação cênica, o grupo construía uma identidade teatral própria, em um franco processo laboratorial e antropofágico. Assim, o *Oficina* se alimentou da cultura nacional, sobretudo das relações e das tensões que ela produz, nas quais tudo é transformado em Arte.

FONTES

IMPRENSA

| JORNAL | RECORTE | LOCAL |
|------------------------------|-----------|-------|
| Correio Paulistano | 1940-1960 | SP |
| Diário da Noite | 1940-1970 | SP |
| Folha de São Paulo | 1960-1970 | SP |
| Terra Livre | 1950 | SP |
| O Estado de São Paulo | 1950-1970 | SP |
| Correio da Manhã | 1966 | RJ |
| A Manhã | 1920-1950 | RJ |

REVISTAS

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 25, set. 1980. Número especial sobre o TBC.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, nº 26. Dossiê Teatro Oficina. Org. PEIXOTO, Fernando. 1982.

Revista de Teatro Amador, nº1, 1955.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda, n. 95, 3 jul. 1951.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda, n. 374, 10 nov. 1956.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda, n. 670, s/d. 1962.

ARQUIVO EDGARD LEUENROTH (AEL/UNICAMP) – *Fundo Teatro Oficina*

Grupo 1 – Produção intelectual

Almanaque 20 anos/Arkivo Oficina - **(pastas 3-9)**

Grupo 2 – Produção Artística

Subgrupo 1 – Registos do Trabalho

Cadernos de Trabalho – (pastas 14-61)

Subgrupo 2 – Produção Teatral

A Ponte / Vento Forte para papagaio subir – (pasta 73)

A Incubadeira – (pasta 73)

As Moscas – (pasta 73)

A Engrenagem – (pasta 73)

Fogo Frio – (pasta 73)

A Vida Impressa em Dólar – (pasta 74)

Quatro num Quarto – (pasta 76)

Os Pequenos Burgueses – (pasta 77)

Andorra – (pasta 78)

Os Inimigos – (pasta 79)

Na Selva das Cidades – (pastas 96-97)

Subgrupo 4 – Material de Apoio

Brecht – (pastas 202-212)

DOSSIÊS

Censura – (pastas 451-453)

Imprensa – (pastas 471-511)

ANEXOS

Fotografias (FT/...)

**ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO (APESP) – *Fundo Miroel
Silveira***

PROCESSOS DA CENSURA ESTADUAL

Solicitados pelo Oficina:

A Engrenagem, de Jean-Paul Sartre - DDP 4889

A Vida Impressa em Dólar, de Clifford Odets - DDP 5063

Quatro num Quarto, de Valentin Kataev - DDP 5350

Os Inimigos, de Máximo Gorki - DDP 5748

Solicitados por grupos vários:

Anjinho da Bossa Nova, de Paulo Silvino - DDP 5526

Blues para Mr. Charlie, de James Baldwin - DDP 5882

Felisberto do Café, de Gastão Tojeiro - DDP 3004

Filha Moça, de Augusto Boal - DDP 4178

O Testamento do Cangaceiro, de Chico de Assis - DDP 4469

Perdoa-me por me traíres, de Nelson Rodrigues - DDP 4469

PUBLICAÇÕES DE OBRAS:

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp, FAPESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Taika Ltda. Edital, 1974.

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

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

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: Trajetória de uma Rebelia Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982

SIMPÓSIO “Censura: Histórico, Situação e Solução”. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, vol. 35, supl., n. 154, 1980.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACS, Patricia Dayane. **O foco proletário**: processo narrativo da obra A mãe de Maksim Górkí. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a censura**: de como o cutelo vil incidu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

AUGUSTO Boal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

BERG, Creusa de Oliveira. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964 -1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BETTI, Maria Sílvia. “O Teatro de Resistência”. In: FARIA, João Roberto (org.). História do teatro brasileiro 2 – do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva; SESC/SP, 2013.

BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e a arte realista. In: CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1970

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem sepultura** – Diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Censorship: A World Encyclopedia. Org. de Derek Jones. Routledge, Londres. 2001. 4º vol.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

_____. Political theater in Brazil. In: **Trans/Form/Ação** (São Paulo), v.24, p.113-120, 2001.

COSTA, Maria Cristina Castilho de. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp, FAPESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Isto não é censura – a construção de um conceito e de um objeto de estudo. In: Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, INTERCOM, 2016.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na noite**. A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

COUTINHO, Denise Costa. LEÃO, MM. RECINE, E. SICHIERI, R. **Condições nutricionais da população brasileira: adultos e idosos**. Brasília: INAN; 1991.

COUTINHO, Lis de Freitas. **O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia**. 2011, 209 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. Tradução Rubens Figueiredo – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DENNING, Michael. **The Cultural Front**. London: Verso, 1996.

DREIFUSS, René Armand. **1964 – A conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis (RJ): Vozes, 1981.

ETTY Fraser. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. **O grande irmão: da operação brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos estados unidos e a ditadura militar brasileira**. 2. ed. Local/editor Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIGES, Orlando. **A tragédia de um povo: a revolução russa 1891 – 1924**. Trad. Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FREDERICO, Celso. O jovem Boal e a censura ontem e hoje. In: **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 21, n.2, p. 103-111, 2016.

GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo, ideologia e propaganda política**. São Paulo: Rocket Edition, 2005.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GARCIA, Miliandre.; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Um caso de polícia**: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina: Eduel, 2019.

GOMES, Mayra Rodrigues. Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro. **Revista Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, publicação da ESPM, ano.2, v. 2, n. 5, p. 243-264 , nov. 2005.

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

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KUSHNIR, BEATRIZ. **Cães de Guarda**: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. Teatro oficina atento ao momento político. **Trans/form/ação**, [s.l.], FapUNIFESP (SciELO). v. 24, n. 1, p.9-40, 2001.

MAINWARING, Scott. **Igreja Católica e política no Brasil 1916-1985**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

MARRETI, Thales. **O Concurso de Ideias para o Bexiga (1989-1992)**: considerações sobre as relações entre patrimônio cultural, planejamento urbano e participação democrática. 2018, 217 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MURRER, André Dutra. **A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE)**, sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo: conflitos e contradições. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. 2011. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

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

PARANHOS, Kátia Rodrigues (org). **HistóObria, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.

Peixoto, Fernando. "Problemas do Teatro no Brasil". **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano III, no 15, setembro, 1967

PETERS, Ana Paula. **"Nasce toda criatura com sua ventura"**: o casamento como mote de entremeses para representar a sociedade portuguesa do século XVIII. 2013. 182 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2013.

RENATO Borghi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

RIBEIRO, David Ricardo Sousa. **Da crise política ao golpe de estado: conflitos entre o poder executivo e o poder legislativo durante o governo João Goulart**. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In: **Tempo Social** :Revista de sociologia da USP. v. 17, n°1, p. 81-110, jun. 2005.

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

RODEGHERO, Carla Simone. **Memórias e avaliações: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1964**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, Tese de Doutorado em História.

ROSA, Marcus Wesley Guimarães. **Cultura de Estado: políticas públicas e censura em relação ao teatro amador**. Relatório de iniciação científica Cnpq/PIBIC, 2009.

SILVA, Armando Se **Oficina: do teatro ao te-ato**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)**. Campinas: UNICAMP, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARTZMAN, Simon. **Estado novo: um auto-retrato**. Brasília: UNB, 1982.

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

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos (1958 – 1968)**. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia, **Revista Brasileira de História**, v. 24, nº 47, p. 13-28, 2004.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

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

VALENTINI, Daniel Martins. **História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970**. 2016. 442 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de. Combate à fome no Brasil: uma análise histórica de Vargas a Lula. **Revista de Nutrição**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 439-457, Ago. 2005.

VENEZIANO, Ney de. O ator cômico e seus procedimentos, **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, n. 1, , p. 80-91, jul. 2007.

VIACAVA, F. FIGUEIREDO, CMP. OLIVEIRA, WA. **A desnutrição no Brasil**. Petrópolis: Vozes; 1983.