

As vivências de Renato Borghi no Teatro Oficina do período ditatorial (1964-1972)

The experiences of Renato Borghi in Teatro Oficina of the dictatorial period (1964-1972)

Daniel Martins Valentini⁵¹

Resumo: O Teatro Oficina apareceu como um dos mais importantes grupos a discutir a cultura nacional quando o Golpe de 1964 foi desferido. Sorte ou azar? Neste espaço discutiremos brevemente como as narrativas de Renato Borghi fazem referência ao período militar, assim como a censura, que por vezes atormentou o grupo e chegou a proibir-lhes peças inteiras.

Palavras-chave: Renato Borghi; Teatro Oficina; Censura; Repressão; Ditadura civil-militar

Abstract: The Teatro Oficina appeared as one of the most important groups to discuss the national culture at the time the 1964 Coup was struck. Lucky or unlucky? In this space we will discuss briefly how the Renato Borghi's narratives make reference to the military period, and censorship too, that sometimes plagued the group and even prohibit them whole theater performances.

Keywords: Renato Borghi; Teatro Oficina; Censorship; Repression; Civic-military dictatorship

⁵¹ Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre pelo mesmo Programa. Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Pesquisador do Núcleo de Estudos em História: Trabalho, Ideologia e Poder, inserido na linha de pesquisa Ontologia, História e Arte.

Acho muito importante o exame do passado de estudo histórico, mas de uma história que desmistificada, não a história segundo o padrão oficial essa história que diz que o Duque de Caxias era maravilhoso e que conta toda uma versão mentirosa. Eu acho que tem que ser a história que está surgindo agora, que é uma história feita muito mais a partir da narrativa do oprimido, de quem foi sacaneado, e não a história citada pelos asseclas, áulicos, historiadores do poder. (Borghini *apud* Khoury, 2000, p. 480)

A LIDERANÇA DE RENATO BORGHINI NO TEATRO OFICINA

Surgido com os ventos de renovação cultural de fins dos anos 1950, possibilitada pelo trágico suicídio de Getúlio Vargas, jovens de classe média alta formaram, dentro do Largo São Francisco, um grupo teatral que esteve inicialmente fortemente influenciado, por um lado, pelo formalismo bem-acabado do Teatro Brasileiro de Comédia e, por outro, pelo inovador Arena, que deslocava o eixo da apresentação para reflexões sociopolíticas. Em contradição nasceu o Oficina, uma das mais importantes companhias teatrais brasileiras de todos os tempos. Radicalizando com deboche e escracho essa mesma contradição, fez espetáculos célebres, inovadores e equilibrados entre personagens com linguagens cênicas próprias, texto e participação do público.

Entre estes jovens, o grupo inicialmente era grande, destacaram-se nomes como Ronaldo Daniel, Renato Borghini, Zé Celso, Jairo Arco e Flexa, Paulo de Tarso e Amir Haddad. Os três últimos abandonaram, em diferentes momentos, o projeto, que caminhou para o teatro profissional e independente do Arena. Zé Celso se tornaria um dos mais competentes diretores brasileiros; Renato Borghini tornou-se o primeiro ator do Oficina e um dos condutores de suas linhas artísticas e políticas; Ronaldo Daniel também exerceu uma liderança inicial, mas foi exatamente o golpe civil-militar que o fez desistir de voltar ao Brasil – ele estava em visita à Inglaterra – e formar sua carreira como importante diretor no Royal Shakespeare Theatre. Muitos outros nomes merecem destaque. Entre os administradores/artistas, Ety Frazer, Fernando Peixoto e Ítala Nandi formaram uma equipe de qualidade inquestionável. Entre os artistas, Chico Martins, Eugê-

nio Kusnet, Célia Helena, Liana Durval, Miriam Mehler, Renato Dobal, Cláudio Marzo, Cláudio Corrêa e Castro, Madame Morineau, Raul Cortez, Abraão Farc, Fauzi Arap, Esther Góes, Flávio Império, Hélio Eichbauer, Lina Bo Bardi... Todos eles toparam desafiar a modernização conservadora imposta pelos militares e por tecnocratas. Uns foram presos, outros torturados e exilados.

Em sua caminhada de sucesso ao longo dos anos 1960, o grupo contava com a composição de uma direção cênica inovadora a cargo de Zé Celso, mas a linha de desenvolvimento do projeto passava pela mão de Renato Borghi, enquanto que o posicionamento político e a organização e redação de textos ficava principalmente com Fernando Peixoto. Renato foi um líder incansável. Atuava, fazia trabalhos burocráticos, contato com atores, propaganda, escolhia - ou ao menos indicava - a maioria das peças e era também quem recebia as reclamações dos atores experientes, quando o grupo se dividiu, ao fim da década. Quando sua liderança foi questionada, o Oficina deixou de ser um dos teatros mais importantes para a discussão sobre a cultura nacional e entrou numa crise que só sairia décadas depois. A perda da liderança por parte de Renato significou o fim das grandes interpretações baseadas em textos fortes - por vezes mais bem estruturados, por vezes mais caóticos, mas sempre coerentes -, pois os grandes atores e atrizes partiram para outros projetos, em nome de brincadeiras teatrais vazias, irracionais, narcisistas e por vezes até autoritárias. Renato tentou, no início dos anos 1970, uma vez mais, ainda trazer o Oficina para o teatro que lhes consagrara, mas o te-ato acabou se tornando a linha principal de trabalho.

Os anos de Renato no Oficina foram os anos áureos dessa companhia, mas antes de adentrar em suas narrativas sobre o grupo e sobre a ditadura, vejamos um balanço sobre a censura ao Oficina do período.

A CENSURA AO OFICINA E ALGUNS DOCUMENTOS DA REPRESSÃO

A censura pode ser entendida, em seu fim, como o ato de proibir a publicação ou apresentação de parte ou da totalidade de um texto ou

de uma performance, visando impedir que uma determinada informação alcance um público específico. Mas é preciso ressaltar que dentro dela existem inúmeras variações em seu uso e muitas categorias complexas como a autocensura.

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

Para Renata Pallottini, “A censura [...] é tão velha quanto a vida. É o tipo de censura que tem variado” (Pallottini, 2006, p. 13). Acreditando que deste período toda censura pode ser considerada política, Beatriz Kushnir ilumina o comprometimento em suavizar as lutas de classes e oferecer uma visão unificadora, de harmonia e bem-estar social: “A postura de vigiar e reprimir, nesse parâmetro, teve (e tem) a intenção de manter uma (imaginária) harmonia social” (Kushnir, 2012, p. 35).

Alexandre Stephanou, Cristina Costa e Ana Luiza Martins estão entre os autores que ressaltaram a forma com que recebemos a censura como herança portuguesa, permitindo que se fale em uma tradição de censura moralizante e repressora, já que ela fez parte de todos os nossos períodos históricos, deixando marcas profundas sobre nossa sociedade: “As origens de uma sociedade baseada no autoritarismo e na exclusão dão a medida do peso e da extensão de uma cultura da censura – o esforço de delimitar o legal e o ilegal” (Kushnir, 2012, p. 35).

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

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

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

É verdade que havia de tudo um pouco nas diretrizes seguidas pelos censores ao cortar e mutilar as peças de teatro: havia o desejo de saber quem fazia o que e como, de impedir que certo pensamento crítico proliferasse, uma atitude protecionista e paternalista para com o público, preconceito em relação às manifestações de cultura popular e de linguagem coloquial ou “das ruas”, um comportamento hipócrita da elite que impedia os artistas de abordar com realismo os problemas sociais. Mas, além de tudo isso, havia ainda uma orientação política explícita que Dias Gomes chamava de “macarthismo” – a perseguição a todo ideário marxista ou de esquerda (Costa, 2006a, p. 151).

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

Mas o pior estava por vir, e foi quando o poder temporal se associou ao poder religioso para refrear os ímpetos “pecaminosos” do teatro. Porque não era só os dogmas da fé e os desmandos do clero, a moral e

os bons costumes que dramaturgos e comediantes se permitiam molestar, eram as próprias bases e estruturas da sociedade autocrática e do edifício moral em que assentava a sentirem-se ameaçadas. “Espelho público”, chamou Molière ao teatro. A sociedade, mesmo a mais perfeita, se é que as há, não gosta de ver no espelho a imagem das suas mazelas; menos ainda que lhes mostrem. Aí vai a censura buscar o seu fundamento – e sua lógica (Rebello, 2006, p. 48).

No caso do teatro, no período por qual nos interessamos, abordar a censura é falar de um longo ritual que começava com a solicitação de censura, geralmente entregue com uma autorização para uso da peça (que discriminava os devidos valores pagos e a porcentagem da arrecadação que seria destinada ao proprietário dos direitos autorais) e com o texto, como seria utilizado, e terminava com pareceres liberando totalmente, parcialmente (com cortes e substituições) ou proibindo integralmente, o que acontecia quando queria se esconder uma enorme mutilação de um texto ou apresentação.

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

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

A sociedade civil também oferecia uma pressão de diversas formas e não foram poucas as vezes que uma peça teve uma nova censura ou foi tirada de cartaz por apelos de grupos, como as de senhoras católicas em eterna vigília pela desgraça de nossa arte original. Portanto, a censura foi um espaço de disputa, onde todos os lados exerciam os poderes que possuíam e pressionavam da forma com que

podiam: “Não se trata de um mero expediente, mas uma relação estabelecida entre artistas, poder público e sociedade, uma barganha através da qual a classe artística tinha de se mostrar disposta a respeitar os critérios morais, éticos e políticos vigentes” (Costa, 2008, p. 22). Pallottini evidencia também que a censura costumava provocar reações que podiam representar ofensas ainda maiores para a moral conservadora dos censores e de grupos da sociedade civil.

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

A censura provocou transformações nos “códigos simbólicos da cultura política”. Empurrou artistas para caminhos radicais, sem volta. Obrigou uma mudança brusca na construção da reflexão com a plateia. Alterou profundamente a forma de escrita dos dramaturgos e filtrou tudo o que achava que não servia para nossa santa civilização. A história das proibições aos intelectuais leva “[...] em conta essa necessidade de recuperar a memória, chamar a atenção para os perigos do preconceito contra o diferente e a intolerância para com a ideia divergente [...]” (Costa, 2006b, 38).

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

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

Alguns prontuários do Deops/SP formam um outro grupo de fontes encontradas que pode despertar interesse. Disponibilizados pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, os prontuários desse departamento podem ser refinados por profissão e é possível investigar no acervo selecionando as profissões ator e atriz. Mas os documentos mais importantes são os que se referem ao Oficina, sendo um prontuário de Henrique Maia Nurmberger, um sobre o incêndio no Oficina e outro sobre os depoimentos e a prisão de Zé.

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

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

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

Observando estas fontes percebemos o peso da ditadura sobre o Oficina: uma censura institucional cada vez mais política, policial e persecutória, que acabou por mutilar muitas peças e proibir outras (entre as totalmente proibidas por algum tempo estão **O rei da vela**, **Gracias Señor** e **As três irmãs**); ameaças oficiais realizadas através de ligações, como ameaças de bombas no teatro e de execução em cena, e feitas pessoalmente; vigia através de carros com chapas frias; invasão e destruição do teatro; possivelmente um incêndio;

até a prisão e a violência da tortura, institucionalizada contra os dissidentes.

O COTIDIANO DA CLASSE MÉDIA INTELECTUALIZADA NA OPOSIÇÃO À AUTOCRACIA BONAPARTISTA BURGUESA

Em um célebre artigo que compõe o conjunto de textos para a **História da vida privada no Brasil**, Maria Tavares e Luiz Weis refletiram sobre a classe média intelectualizada, cujo crescimento acompanhava o das cidades, para tornar-se uma radicalidade burguesa dissidente. Segundo os autores, nos regimes autoritários a oposição costuma experienciar uma maior interposição entre a vida pública e a privada:

Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada (Tavares; Weis, 2012, p. 327).

Com a radicalização dos militares, que demagogicamente mantinham em funcionamento algumas instituições democráticas, havia uma enormidade de tarefas que eram consideradas como oposição aos militares, já que, embora surgissem importantes grupos armados, eles não congregaram um número grande de membros, enquanto que aqueles que realizavam outras ações e continuavam com suas vidas, seus empregos, formaram a maioria da oposição:

Nesse ambiente, fazer oposição podia significar uma infinidade de coisas. De fato, as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade a um perseguido pela repressão até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados. Entre esses dois extremos, ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes ou peças de teatro; emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem; fazer chegar à imprensa denúncias de tortura, participar de centros

acadêmicos ou associações profissionais, e assim por diante privada (Tavares; Weis, 2012, p. 328).

Diante de uma ditadura que se equilibrava em “regras [...] cambiantes, e móveis [...] divisas entre o proibido e o permitido [...]” (Tavares; Weis, 2012, p. 327), era preciso por vezes arriscar, por vezes preservar-se, mas ao declarar um posicionamento de oposição à autocracia que colocava cada vez mais temas e pessoas em seu alvo, era correr um risco incalculável: “Dadas as características do regime, qualquer desses atos envolvia riscos pessoais impossíveis de serem avaliados de antemão” (Tavares; Weis, 2012, p. 328).

O risco principal estava em ser preso e responder aos Inquéritos Policiais Militares: “Ser preso era um risco a que se expunham todos os que faziam, ou se diziam de oposição ao autoritarismo, fosse qual fosse o grau de seu efetivo envolvimento político [...]” (Tavares; Weis, 2012, p. 388). Era uma sombra que pairava sobre a cabeça dessa intelectualidade enganada: “A prisão, pois, era um acontecimento ao mesmo tempo esperado e surpreendente, uma ameaça incrustada no cotidiano de cada um, uma possibilidade, nunca esquecida por completo, que se trata de exorcizar, por vezes, com as armas do humor negro e da ironia” (Tavares; Weis, 2012, p. 389).

Os autores ainda destacam que em algumas áreas, como na da produção artística, o próprio trabalho era pautado por um posicionamento político. Ainda sobre os artistas, estiveram na crista da onda na discussão sobre a liberdade sexual, como a aceitação da homossexualidade: “A contestação dos modelos estabelecidos de relacionamento afetivo e sexual permitiu também que o tema do homossexualismo começasse a emergir de sua secular clandestinidade e passasse a ser encarado como uma possibilidade erótica legítima” (Tavares; Weis, 2012, p. 401).

Veremos como alguns destes temas aparecem indicados nas narrativas de Renato Borghi.

RENATO BORGHI EM VIDA E CENA: RESPIRAR ARTE
AUTÊNTICA E EM MOVIMENTO, MESMO EM TEMPOS
SOMBRIOS

Renato Borghi, ainda que em plena atividade, já conquistou um lugar entre os maiores intérpretes de nosso teatro. Sua passagem pelo Oficina, enquanto este grupo estava disposto a fazer teatro com texto, personagens e público, foi decisiva para todo o teatro brasileiro, de forma que estabeleceu-lo num papel de coadjuvante no grupo, como algumas obras sobre o Oficina têm apresentado, é uma tendência a ser combatida. Como fundador conquistou, desde o período amador, destacada liderança, sendo o primeiro do grupo a atuar profissionalmente. No início dos anos 1960, contribuiu para que o Oficina se tornasse mundialmente conhecido, sobretudo após as montagens de **Os pequenos burgueses** e **O rei da vela**, transformando-se, nas palavras de uma das grandes atrizes do grupo, no “[...] comandante deste barco [...]” (Nandi, 1998, p. 170). Suas atuações lhe valeram importantes prêmios, entre eles três estatuetas do prêmio Molière, conquistadas por suas apresentações em **Pequenos Burgueses**, **Andorra** e **O rei da vela**.

Ao destacar as décadas de carreira de Borghi, Manoel Candeias aponta que a riqueza dos experimentos proporcionados pelo ator permite “incontáveis possibilidades de estudo” (Candeias, 2007, p. 7). O autor fragmenta a trajetória de Borghi em três principais fases, sendo a primeira a vivida dentro do Oficina, onde desenvolveu “uma identidade artística diferenciada” (Candeias, 2007, p. 7), cujas características principais seriam “ironia, sarcasmo, distanciamento brechtiano, comediante de revista, ginga de malandro e mais alguns adjetivos e descrições” (Candeias, 2007, p. 111), além de um constante diálogo com a realidade, cumprindo o papel intelectual de criticar o senso-comum, combater os vícios sociais e denunciar os problemas sociais mais urgentes.

Para a observação de parte desta trajetória, faremos uma composição alternando recortes de diferentes entrevistas longas concedidas por Renato, duas já publicadas e uma para a pesquisa. A primeira foi

concedida para Simon Khoury e publicada no ano de 2000. A segunda foi para seu companheiro Élcio Nogueira Seixas, publicada em 2008. A entrevista para a pesquisa foi gravada em 2015, em seu apartamento. Procuraremos destacar os pontos onde a vida pessoal e profissional do ator seja transpassada pelas transformações políticas e culturais por quais o país passava.

Na abertura dos anos 1960, o Oficina já havia conquistado destaque em São Paulo, por seu promissor início, ainda como teatro amador. O grupo apresentou duas peças autorais e conquistou sucesso com **A Incubadeira**, peça de Zé, no Festival de estudantes, realizado em Santos, e numa curta temporada no Arena.

As viradas por quais o Oficina passou nos anos 1960 refletiram as transformações no país. Em 1961, o Oficina profissionalizou-se, quando Jânio Quadros renunciou em nome de uma tentativa de golpe. Em 1964, o grupo dava um salto de qualidade com **Pequenos Burgueses**, quando Jango foi golpeado. Em 1968, a chegada do coro e o início de um irracionalismo que desequilibraria o grupo pode ser entendida como a resposta da “geração AI-5”, lembrada por Renato Ortiz, baseando-se em outros estudos, como o de Luciano Martins.

A alternativa encontrada em 1961 para a superação da crise e garantia da volta de Jango, um parlamentarismo inédito por aqui, foi considerada por Renato como “[...] uma palhaçada, ninguém tinha a menor experiência com parlamentarismo” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 97). A “palhaçada” evitou que os golpistas assaltassem o estado e garantiu que o Oficina, profissionalizado, crescesse e lapidasse uma posição humanista e de caráter anti-imperialista.

Neste último momento de democracia autoritária, o grupo consolidou-se como empresa com **A vida impressa em dólar** e depois passou a uma fase de montagem de textos russos. Ao serem surpreendidos pelo Golpe, montavam um Gorki, com personagens que utilizavam longos cabelos e barbas, eram conhecidos como um grupo esquerdista e que tinha, entre seus administradores e diretores, ao menos um membro do Partidão (Partido Comunista Brasileiro – PCB) e outros simpatizantes, como Borghi. O Golpe, segundo ele, “[...] feriu a trajetória de todos nós, e o teatro reagiu e respondeu procurando falar através de metáforas ou então quando se falava de

maneira direta, era perseguido e sendo intimado a depor no DOPS. Aí em 1968 o fechamento total, o AI-5 e o SNI estrangulando as artes [...]” (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 432, 433). Renato estava em passeio com Miriam Mehler, pois ambos provavelmente fariam um casal na peça seguinte – e acabaram por fazer, mas não na peça que achavam -, em Campos do Jordão. Na volta, a notícia estarrecedora:

A gente fez essa temporada. Logo no começo teve uma semana meio assim fraca e na semana seguinte, na terça-feira, estava lotado o teatro. Quer dizer, ninguém sabia por quê. Acho que quem viu na primeira semana deve ter divulgado. Não tinha internet, não tinha porra nenhuma. Era março. Quando foi trinta e um de março, o que aconteceu é que eu vinha descendo da... Fui passear com a Miriam num fim de semana lá em Campos do Jordão, quando ouvimos no rádio: “Nesse momento o exército está... A revolução de 1964. Foi deposto o presidente João Goulart, que já se afastou, já tomou um avião.” De repente, caça às bruxas (Borghi *apud* Valentini, 2015).

O que veio a seguir colocou os dois principais grupos de teatro autêntico na retaguarda: “Operação limpeza. O pessoal do Teatro de Arena teve que vazar. O teatro foi fechado. Eu lembro que nós ainda pegamos a renda de um espetáculo para o Juca de Oliveira se mandar. Não sei se foi aí ou seu foi no AI-5... Foi uma dessas coisas” (Borghi *apud* Valentini, 2015). Os dirigentes do Oficina retiraram a peça de cartaz e os três mosqueteiros – Renato, Zé e Fernando – tiveram que fugir. Renato conta o que os levou a ter certeza de suas prisões: “Eu, Zé Celso e Fernando Peixoto tivemos de fugir no auge do sucesso de **Pequenos Burgueses**. Um telefonema nos salvou. Seríamos presos no dia seguinte ao golpe porque a peça acabava com a **Internacional**” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 107). O local de esconderijo surgiu e tornou-se possível, viável, pela solidariedade existente entre o grupo:

Nós recebemos um aviso: Zé Celso, Fernando e eu seríamos presos para prestar declarações. Nós fugimos. Célia Helena ofereceu uma fazenda do pai, que ficava no interior de Taubaté. Não na cidade. Lá no meio da fazenda tinha uma casinha assim, sem luz... E muita vaca... A gente ficava ouvindo o muuuu... Não tinha luz, a gente não podia ler direito. Um inferno. Às vezes a gente escapava, os três, ia até Taubaté e pegava um cinema e via. Lembro que vi um filme fantástico: **Le Rouge et le Noir**, com Gérard Philipe e a Jeanne Moreau. Foi um

bálsamo poder sair daquele espaço e assistir aquele filme. Aí voltamos, ficamos lá praticamente uns dois meses. A Ítala ia de madrugada, com o Cláudio Marzo, de carro, e eles levavam para a gente comida, coisas gostosas para comer, porque... A gente tinha que fritar um ovo e comer... Aí eles levavam as coisas gostosas para a gente comer (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Quando questionei a sensação deste período escondido, ele respondeu: “Era de total incerteza. Falaram coisas muito terríveis para a gente. De tortura, disso e daquilo...” (Borghi *apud* Valentini, 2015). Incerteza sobre a possibilidade de continuidade de existência do Oficina: “Parou, parou. A Etty, maravilhosa, junto com a Ítala, maravilhosa, junto com a Miriam Mehler, elas montaram uma comedinha gostosinha que era **Toda donzela tem um pai que é uma fera**. O Kusnet aceitou fazer o general, o pai da donzela. Porque ele achava a peça uma bosta... Ele aceitou fazer” (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Assim que a poeira abaixou e as perseguições e prisões diminuíram, os três voltaram ao teatro e conseguiram a liberação de **Pequenos Burgueses**, com alguns cortes: “Fomos liberados junto com **Pequenos Burgueses**, mas tivemos de trocar a *Internacional* pela *Marselhesa* no final da peça” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p.110). A peça volta com outro significado, mas os planos futuros precisaram ser revistos e alterados: “Antes de fugirmos pro sítio do pai da Célia, percebemos que a montagem colorida de **Pena que ela seja uma puta** não fazia mais sentido diante da urgência da situação. Foi quando decidimos pela aridez de **Andorra**” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 111). Trocou-se o teor das peças, manteve-se a harmonia do par de protagonistas. As mudanças precisavam ser profundas e elas começaram a ocorrer não só no Oficina, mas também no amigo-rival:

O Teatro de Arena desse período pós-golpe tinha mudado completamente sua postura. Ninguém brincava mais de casinha ou de James Dean da Mooca. Os atores (e autores) adotaram uma atitude guerreira, marcial. Erguiam os braços de punho cerrado e cantavam: “É Zumbi no açoite – ti – ti – É Zumbi.” Era um tempo de guerra, era um tempo sem sol (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 119).

No Oficina, a preocupação central foi denunciar as perseguições aos opositores. Enquanto sindicalistas, intelectuais e militares de esquerda sofriam a vingança dos conservadores, por terem apoiado o

governo deposto, o grupo começava a falar através de metáforas e a aprofundar as conexões entre as denúncias dos autores – que no caso escreveu como combate ao nazismo – com as ações da repressão:

Andorra foi a resposta que o Grupo Oficina encontrou para discutir com sua plateia a nova realidade criada pelo golpe militar de 1964. Foi a época da caça às bruxas, do dedo-duro, da criação do bode expiatório e da omissão. Onde estava escrito judeu, a plateia, cúmplice de nossa metáfora, lia esquerdistas, socialista, comunista (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 107).

Renato faz um resumo da força da peça, que foi outro grande sucesso de público e crítica:

A gente descobriu uma peça chamada **Andorra**, de Max Frisch, que tinha uma linguagem já bem próximo do Brecht. Essa peça contava a história de um menino, que foi adotado por um professor, numa cidade muito limpa que era Andorra, branca como a neve... Um lugar branco, todo mundo era bom caráter, todo mundo era boa gente. Tudo corre muito bem até que vai haver uma invasão dos fardas pretas, que seriam os nazistas. E era para caçar os judeus. E quem é judeu nessa cidade? Era o Andri, porque o pai dele trouxe, dizendo que salvou ele de uma blitz de nazistas e ele trouxe o menino e o salvou e aí o menino foi adotado como filho dele. Todo mundo que era lindo e maravilhoso, começou a mostrar as unhas. O marceneiro dizia: “Não, você não tem jeito para fazer cadeira.” E eu tinha feito uma cadeira perfeita. Aí ele pega uma cadeira errada e diz: “Essa aqui foi a que você fez.” E eu vou ficando alucinado. E aí: “Vai trabalhar no botequim, porque lá você lida com dinheiro, fica no caixa, porque judeu gosta de dinheiro.” Aí eu vou para lá e o cara começa a tomar conta de mim, inventa roubo no caixa... E aí em todos os lugares que eu vou, tem preconceito criado. Ele que era uma criatura super bem aceita na cidade, de repente vira um bode expiatório. Todo mundo não queria mais falar com ele, não dava mais bom dia. E tem um incesto porque ele não era filho daquele casal, ele gostava da personagem da Miriam... E ficava uma coisa entre eles assim, um: “Eu sou diferente, todo mundo acha que eu sou diferente.” E ela: “Não é Andri, não é.” Até que chega num ponto em que ele assume que é judeu. Tem uma invasão nazista e eles pegam o menino, primeiro cortam o dedo dele que tem uma aliança de ouro e depois levam para dentro e o matam. É chocante isso, ficava só meu par de tênis em foco e a Miriam caindo, as paredes de branco. Era uma coisa linda (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Já neste momento, Renato identifica que a ditadura, com suas perseguições, acabou por servir de inspiração e que inclusive os aproximou de um público mais amplo:

O Zé ensaiou, a peça continuou, a gente volta para São Paulo e aí, o que fazer? Foi aí que a gente decidiu fazer a peça contra a ditadura, que foi **Andorra**. A gente colocava a peça da seguinte forma: o que é judeu pode ser comunista, pode ser gay, pode ser preto, pode ser todas as minorias que são discriminadas. Então onde você lê judeu leia isso... E falava de caça às bruxas... Era uma época onde muitos foram expulsos da rádio Nacional e muitos outros foram dedados. Muita gente foi presa por vinte e quatro horas, quarenta e oito horas. A peça... Não podia dizer que era comunista, porque era judeu. Acontece que os judeus adoraram e deram a maior força... O teatro encheu e a gente mais uma vez teve... O Oficina teve um rabo, uma sorte... A ditadura foi uma inspiração, de uma certa maneira. Porque a gente queria meter o pau neles e descobrimos como, pelas metáforas. Começamos a trabalhar com metáforas e o público aprendeu a ler metáforas (Borghi *apud* Valentini, 2015).

É também a primeira vez que Renato relata o apoio incondicional de parte dos estudantes das duas maiores universidades da cidade: “Nessa época, os estudantes promoviam debates com a gente. E a USP e a PUC foram chegando. Eles vinham primeiro assistir, depois faziam o debate no final e mais tarde eles faziam a segurança da gente. Coisa séria” (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Sabemos que em busca de uma improvável legitimação Castello Branco fingia ser um homem preocupado com a cultura nacional e quando o Oficina, empresariado por Tônia Carreiro, que lhes ofereceu no início trinta por cento do lucro e depois – por um peso na consciência – aumentou para setenta por cento, fez sua primeira turnê no Rio de Janeiro, compareceu para prestigiar o espetáculo, fazendo questão de oferecer seus cumprimentos ao elenco:

(Risos) O Castello Branco... Aquele homem tinha um pescoço meio enfiado, aqui assim... E Ele foi ver. Eu olhei assim a plateia, você sabe, de relance a gente vê mesmo. E tinha um buraco, assim... Umas vinte cadeiras vagas e um homem sentado no meio. Que coisa esquisita, venderam tudo, tudo esgotado e aquilo... Quando acabou, a Tônia Carreiro veio: “Olha, o presidente está aí.” Já mando: “O presidente, não. Ditador, né Tônia?” Ela responde: “Está bem, está bem, como vocês quiserem. Mas, por favor, alguém tem que ir falar com ele. O

homem está aí, embaixo da escada, quer falar com vocês.” Aí o Zé Celso: “Eu não dou a mão a ditador.” Fernando diz: “Eu não dou a mão a um ditador.” Fernando não dava a mão a ditador. A Tônia começou a chorar: “Meu deus, alguém tem que falar com o homem.” Falei: “Tá bom, Tônia, eu vou.” Sempre fui o mais diplomata da história, porque eu sabia que se não falássemos com o presidente iam tirar aquela peça de cartaz. Sempre tive este tipo de raciocínio. Eu fazia as coisas mais loucas do mundo, mas eu tinha um pé aqui, que sabia até onde dava, até onde eu tinha que... Sabe? Conduzi o Oficina muito tempo assim, conhecendo as coisas. Vou perder o pé depois. Então eu fui lá, falei: “Presidente, é uma honra, obrigado.” Ele responde: “Aaaaa, eu adorei o espetáculo. O senhor tem razão, a gente se reconhece. Olha, eu me identifiquei com o senhor.” Eu queria morrer. O grupo caiu em cima de mim depois, ficavam: “Nossa, Castello Branco se identificou com ele, porra” (Borghi *apud* Valentini, 2015).

A consolidação da ditadura construiu-se durante o governo de Castello e ao passo que os militares, com apoio direto da burguesia associada ao capital multinacional, radicalizavam e intensificavam a perseguição aos opositores, exigiam dos resistentes uma radicalização, quando não empurraram diretamente uma quantidade destes para a clandestinidade. A implosão do PCB demonstrava o surgimento de uma dissidência burguesa que só desistiria de seus projetos de transformação sociopolítica nos porões do regime, pagando com sangue o preço de suas ideias, audácia e coragem.

Dentro dos projetos artísticos desta segunda geração de modernos, as fissuras começaram a aparecer de forma mais escancarada. O teatro exemplifica o combate existente no seio da esquerda. Arena e Oficina se distanciaram em seus projetos. Apesar de ambos poderem receber o rótulo de vanguardistas e modernos, um grupo caminhou próximo do agitprop, enquanto outro partia para um caminho de experimentações formais, sem que o primeiro se descuidasse da construção de uma forma autêntica e que o segundo abrisse mão de declarar um posicionamento político comprometido com as transformações no domínio sobre os processos produtivos. Entre as influências em comum, os trabalhos e posicionamentos de Bertolt Brecht indicavam uma possibilidade de aprofundamento de pesquisas diferentes.

O amadurecimento do Oficina permitiu que o grupo alcançasse montagens de impacto internacional. O primeiro destaque internaci-

onal acontecera em 1965, quando da apresentação e grande destaque, com muitas premiações, no Festival de Atlântida, no Uruguai; temos um bilhete enviado pelo Teatro de Moscou, quando das complicações para a montagem de **Os inimigos**; coma montagem de **O rei da vela**, o grupo entrou em processo de devoramento da cultura imperialista, do cafajestismo e da hipocrisia das elites, da cafonice e covardia da classe média e da manutenção do embrutecimento do povo por instituições corrompidas e viciadas. Através do caos antropofágico de Oswald de Andrade ironizaram, com uma linguagem sarcástica, inclusive os posicionamentos da esquerda ortodoxa e autoritária, representando o país em apresentações na Itália – sem sucesso e com péssimas críticas - e na França – com muito sucesso e excelentes críticas, como a de Bernard Dort -, durante o período do maio de 1968.

A partir da montagem de **O rei**, em 1967, os conservadores e moralistas, entre os militares e civis, decidiram que o teatro engajado era um inimigo a ser atacado. Reações diferentes apareceram entre o público e sabemos de um sujeito que desejava levar o autor ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social): “Um sujeito subiu no palco, no fim do espetáculo, procurando o autor. Queria matá-lo” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 131,132). Quanto aos militares, o que os enfurecia era a *Canção do Jujuba*, composto por Caetano para a encenação: “A canção se tornou um sucesso e os milicos morriam de ódio” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 135). Ainda nesta peça, um grande boneco ficava num dos cantos do palco e fuzilava com luz os personagens, através de seu pênis canhão. Os militares deram fim à virilidade do boneco e o resgate do membro foi possível somente após o comparecimento de Renato, Zé e Fernando ao DOPS, onde estes prestaram um pequeno depoimento e se comprometeram a manter o boneco como eunuco.

As pressões cresciam dia a dia e os integrantes começaram a ser ameaçados com mais frequência:

Comecei a receber no Oficina coisa de telefone, dizendo que ia estourar uma bomba no teatro. E também um outro que telefonavam dizendo que ali, onde eu tinha uma mancha de cetim vermelha na camiseta, que era uma mancha de sangue estilizada que o Hélio fazia, que eu ia levar um tiro no meio do espetáculo. A gente falou com o pessoal da USP e o pessoal da PUC e eles vinham fazer a revista do público,

fazer a revista do teatro e ficavam lá, de plantão, se alguma coisa acontecesse. Que maravilha... O CCC sacou que no **Roda-viva** os estudantes também faziam isso, mas depois que acabava o espetáculo, eles iam embora. Então eles esperaram acabar tudo, quando eles viram que saiu todo mundo, invadiram o teatro, os atores estavam tirando a maquiagem, espancaram todo mundo, quebraram o teatro todo. E a peça ainda voltou para uma temporada em Porto Alegre. Aí um ator foi sequestrado e eles disseram que iam matar o ator se eles estreassem. Não estreou, acabou a peça, ela foi retirada para exame e nunca mais voltou. Assim estava a coisa de censura. Nós tínhamos driblado com **Andorra**, com **O rei da vela**, que eles não podiam proibir... (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Apesar dessas ameaças e dos ataques do Comando de caça aos comunistas, aos poucos a tecnocracia controladora da indústria cultural percebeu que havia uma forma talvez mais eficaz de combater as dissidências radicais. Ao invés de alimentar confrontos violentos ou judiciais, passou a assimilar a cultura crítica, desvencilhando-a de suas características rebeldes e revolucionárias:

Comecei a ser convidado para comparecer em festas da alta sociedade carioca. Lembro-me de ter mandado fazer um terno de linho branco que eu usava com um chapéu de panamá, sapato bico-fino duas cores e um charutão na boca. As crônicas sociais registravam minha presença como uma das atrações daquelas noitadas. Nós atacávamos o sistema, mas o sistema, sem que percebêssemos, começava a nos devorar pelos pés. Fomos convidados a posar vestidos com os figurinos da peça para a revista Manchete junto com os modelos da Rhodia. Ofereceram um cachê altíssimo e claro que todos aceitaram. Só percebemos a doce cilada quando começamos a encontrar nas butiques de Ipanema modelitos tropicalistas a preços exorbitantes. Tínhamos virado objeto de consumo pra grã-fino (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 138, 139).

Deste momento para frente os grupos engajados foram espremidos. As pressões externas provocaram atritos internos e tornavam a continuidade do trabalho algo cada vez mais difícil e perigoso. Muitas peças foram proibidas e nosso teatro engajado em pouco tempo estaria desmantelado. Mas houve ainda uma última leva de desobediência e provocação, um último suspiro antes da queda vertiginosa. Destaca-se, neste momento, a atuação de Cacilda Becker, como protetora feroz da classe teatral. Após inúmeras proibições e do anúncio de

uma nova, a proibição da **Feira Paulista de Opinião**, a atriz liderou uma apresentação proibida:

A atriz comunicou o ocorrido ao seu elenco, interrompeu os ensaios e dirigiu-se rapidamente ao Teatro Ruth Escobar, onde estava a Feira Paulista de Opinião. O público já se aglomerava na pracinha em frente ao teatro, todo mundo indignado por não poder assistir à peça proibida. Cacilda entrou no prédio, confabulou com o elenco por uns quinze minutos e depois abriu ela mesma as portas do teatro e convocou o público a entrar com um pequeno discurso: “esta peça está proibida em todo o território nacional. Entretanto, esta noite, nós vamos representá-la assim mesmo. Quem tiver coragem de me acompanhar que entre nesse recinto, pois este é um ato de desobediência civil! (Borghì *apud* Seixas, 2008, p. 156).

O golpe final nestes grupos foi dado com o AI-5 e com a centralização da censura em Brasília, a cargo da Polícia Federal:

O ano de 1968 transcorria cada vez mais difícil. Uma noite, num camarim dos fundos do Teatro Oficina, nosso elenco ouviu, em clima de total perplexidade, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5): repressão pesada, prisões, proibições, suspensão de todos os direitos e garantias constitucionais dos cidadãos. Acho, se não me falha a memória, que o crítico Yan Michalski ouviu junto conosco o terrível comunicado (Borghì *apud* Seixas, 2008, p. 157).

Apesar dessa censura muito mais cruel, policaiesca e violenta, a repercussão das proibições gerava um enorme desgaste, mas também momentos de maiores projeções, pois um público inabitual comparecia – além do público mais constante –, curioso sobre a periculosidade que lhe seria demonstrada na noite, o que faz Renato mais uma vez declarar o momento sombrio como inspiração:

Não tinha mais censura local aqui. Era em Brasília. Aí eles tiveram o direito de cortar vários trechos do **Rei da vela**. Pedacinhos, falas e a Canção do Jujuba inteira. A Canção do Jujuba era do Caetano, que assistia sempre aos espetáculos, o Gil também... Caetano topou de fazer uma música e essa canção era ovacionada. A partir de um certo momento, eu não podia mais fazer, botava uma mordaça na boca, o playback entrava e eu ficava: “hum, hum hum...” Aí a plateia aplaudia de ponta a ponta, foi pior. Todas as vezes que tinha uma proibição, pá... Aplausos... Era uma época que fervia. Porque tinha um inimigo comum, hoje é bem mais difícil, que era a ditadura. Já tinha o regime militar, já tinha a censura, então a gente queria botar abaixo e todo o

trabalho era feito nesse sentido. Virava uma inspiração. Era horrível, mas fazer aquilo e a plateia aplaudir era bom. Era gostoso de fazer (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 157).

Porém, a maré repressiva e a violência crescente acabaram por marcar novamente a carne de uma parcela da intelectualidade e a resposta do Oficina novamente foi encenar um texto que refletisse estas preocupações: **Galileu Galilei**, peça de Bertolt Brecht, considerada uma das mais autênticas obras da dramaturgia do século XX:

Nós artistas estávamos cada vez mais visados pelos militares. Era preciso que o Oficina continuasse o diálogo crítico necessário com sua plateia formada principalmente por universitários e pela classe média progressista. Dentre várias peças propostas para o repertório, escolhemos **Galileu Galilei**, de Bertolt Brecht. Lembro-me de ter sido um defensor ardoroso dessa montagem. Era ideal para aquele momento (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 157).

Além de denunciar as forças obscurantistas e o poder do porão, a peça ainda dialogava com a vanguarda da esquerda armada, que não raras vezes encontrou auxílio entre os diferentes membros do Oficina, incluindo Renato:

A peça era genial sob todos os aspectos: denunciava a tortura, a violência sobre o trabalho intelectual e ainda questionava o heroísmo e a vocação de mártir provando que, em alguns casos, é preferível viver e revolucionar por meio de um trabalho paciente, realizado na clandestinidade (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 160).

Ao fim das apresentações, o elenco era isolado com uma grade elevada que descia gradualmente, não somente por motivos cênicos, enquanto cantavam *Banho de lua*, na versão gravada por Celly Campello: “O twist era um deboche trágico. Lembro ainda que a grade tinha dupla utilidade: servia ao mesmo tempo para nos separar do público e, quem sabe, para nos defender num caso de ataque do CCC” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 161).

O espetáculo seguinte do Oficina, a última grande apresentação do grupo, **Na selva das cidades**, do jovem Brecht, mostrava como o elenco estava cindindo. Uma última peça montada com personagens lapidados em meses, mas a desagregação acelerada alimentou a montagem e possibilitou que a fase deste grande grupo de artis-

tas/administradores (Etty Fraser, que saiu depois de **O rei**, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Zé Celso e Renato) acabasse de forma arrebatadora. A linguagem violenta provocou alterações nos membros mais antigos e nos jovens membros do coro, recrutados por Zé Celso após sua experiência com **Roda-viva**:

A Ítala não conseguia dormir, porque os laboratórios foram muito violentos. Os gangsteres, que eram radicais, pegaram ela, giraram com ela e jogaram ela no meio da plateia. Ela caiu em cima das cadeiras e quase que ela morre. Havia um risco no espetáculo. A gente... Eu tinha medo deles. Tinha medo dos gangsteres. O Samuca tinha enlouquecido. Samuca estava esquizofrênico, depois foi para o hospício e lá ele morreu (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Após este espetáculo o grupo se separou provisoriamente, mas os quatro administradores restantes não fizeram mais nenhuma peça juntos, naquele período. Antes da saída de Ítala e Fernando, após as gravações do filme **Prata Palomares**, a amiga que sofria com medo dos gangsteres, parecia disposta a encarar a repressão de uma forma diferente:

[...] voltei para o Rio e Zé Celso ainda visitou alguns países da América Latina antes de retomar os trabalhos no Oficina. Ele esteve em Cuba também. Na volta, disse que tinha um segredo para me contar e numa voz comovida me disse que foi visitar um campo de treinamento de guerrilha e quase desmaiou quando encontrou a nossa Ítala Nandi de fuzil na mão. Emocionado, quase lacrimejando, ele me disse: “Renato, Ítala é uma santa guerreira, a nossa Joana D’arc.” Exultei com a coragem e o desprendimento de minha amiga (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 181).

Renato permaneceria ainda por mais algum tempo, apesar de considerar futuramente que este seria o momento ideal para sua retirada. Mas ele permaneceu, receoso de ver o teatro que fundou e no qual tinha passado os últimos dez anos desaparecer. O Oficina lançou-se num projeto onde o irracionalismo, o misticismo e os improvisos formavam uma coluna central e o grupo passou a ser acusado de narcisismo, niilismo e outras posturas questionáveis.

Comemorando dez anos de vida profissional em 1971, o Oficina estava perdido, sem nenhuma definição ou avanço em seu trabalho. Depois da curtíssima temporada de **Na selva das cidades**, em

1969, Fernando Peixoto havia dirigido um Molière com seu amigo Gianfrancesco Guarnieri, mas nenhuma outra peça havia sido montada. E nem seria. Antagonista declarado, Renato ainda viajou com o grupo pelo país, segundo ele olhando somente para si e sem entender nada do Brasil, no que era chamado de **Projeto Novo**, por não sabermos o que era, que daria corpo a **Gracias señor**, considerado por ele um conjunto de brincadeiras.

Na entrevista para Khoury, Renato recordou as detenções e uma das acusações: “Vivíamos sendo ameaçados de prisão, eu quase fui preso duas vezes e cheguei a ser acusado de ser mais imoral que o Costinha, o que me deixou muito orgulhoso” (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 540). Para Élcio ele explicou cada uma das vezes que o exército o conduziu. Na primeira, após uma apresentação destes jogos teatrais, em São Luís:

Na manhã seguinte, logo cedo, fomos acordados por batidas violentas na porta do quarto. Levantei num salto e fui correndo abrir a porta. Foi quando me deparei com soldados do exército armados de carabinas nos dando ordem de prisão. Pensei que a coisa fosse só comigo e com Zé Celso, mas não, o grupo inteiro estava sendo preso. Corri até a janela e vi a praça cercada com tanques de guerra, brucutus, caminhões cheios de soldados armados com fuzis. Fiquei perplexo. Pra que todo aquele aparato pra prender um grupo de artistas?! Fomos obrigados a subir nos caminhões e nos levaram, às pressas, para o quartel-general. Fomos conduzidos até uma sala onde nos obrigaram a sentar em carteiras escolares, do tipo usado nas escolas primárias. Logo entrou um general aos berros: “Os senhores estão sendo pagos por Cuba ou pela União Soviética para destruir os alicerces da família brasileira!” Retruquei: “Mas general...” e ele: “Cale a sua boca, elemento subversivo, cobra cubana de veneno incurável! Vocês estão aplicando o reflexo de Pavlov para condicionar nosso povo à dissolução dos nossos sagrados costumes [...]. Os senhores têm 24 horas para deixar o Maranhão e nem um minuto a mais.” Eu me arrisquei: “General, nós temos um contrato para fazer **Galileu Galilei** na quadra de basquete depois de amanhã.” Ele me interrompeu aos gritos: “Já sei, o senhor vá hoje mesmo à Secretaria de cultura que seu cheque já está pronto. Pegue o dinheiro e caia fora com seus companheiros agitadores. E agora: Rua!!! Já temos seus lugares reservados no voo de 6:30 h. Nossos soldados vão conduzi-los até a porta do avião. Cuidado com o que vão fazer em Belém, estarão observados o tempo todo pela Polícia Federal” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 217, 218).

Mas o grupo não precisou fazer nada: “Em Belém do Pará fomos recebidos por policiais do DOPS, que nos conduziram à delegacia, onde fomos todos fichados com fotos de frente e de perfil, impressões digitais e outras formalidades” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 221).

As brincadeiras foram unidas e montadas para apresentação, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. Entre as brincadeiras estava a comunhão dos corpos, momento em que inicialmente os atores e atrizes abraçavam e traziam pessoas do público para o contato. Com o tempo, público, atores e atrizes comungavam através de beijos e este foi um dos motivos que colaboraram decisivamente para a proibição da apresentação em todo o território nacional:

Até os agentes e eles escolhiam. Eles vinham e opa, era uma agente bem legal, assim. Aí a peça foi retirada pela censura de Brasília. Tive que procurar saber o porquê, entrar em contato e tal. Fui até Brasília, mas fiquei com medo. Fui de camisa, gravata. Tomei meio LSD. Cheguei lá em Brasília e já no aeroporto fazia assim. Desci em Brasília e parecia que o Banco Central me dava um abraço. Entrei na censura e falei com o General Bandeira, um carrasco... Falei “General, como é essa peça?” “Você me pergunta por quê?” Ele me mostrou um dossiê de denúncias: “Dia tal tal tal, ator beijou a agente de língua. Dia tal a atriz beijou o agente... O senhor ainda me pergunta o porquê?” Eu disse: “General, o senhor está levando a mal, é a comunhão dos corpos.” Fiz uma cara de não fui eu. Ele falou: “Está me achando ingênuo, é? Isso é bacanal, é orgia, é sacanagem. Fora daqui. Vocês querem a destruição dos fundamentos da família brasileira. Os senhores devem ter sido sugestionados por Cuba, pela União Soviética. Fora, fora.” Saí fugido, quase apanhei. Estes papéis eram todos destinados a mim. Zé Celso saía fora (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Antes de a apresentação ser retirada de cartaz, Renato pronunciava, em meio aos delírios do projeto, a morte do teatro, da dramaturgia e da palavra. Em outra cena, os atores morriam, num acúmulo niilista que dá razão às críticas mais negativas, como as de Sábato (no imediato) e de Iná Camargo Costa (em momento posterior), além das disferidas pela própria classe teatral – como até mesmo os membros do Arena -, mas Renato sabia diferenciar vida e obra. Não caiu na armadilha que levou outros à loucura:

Era a Regina Sneiderman, uma grande psicanalista: “Seu vigarista, vamos ver se você acredita mesmo. Se você acredita, você vai morrer,

porque eu vou te pisar no pescoço até te matar. Ou então você levanta e acaba com essa farsa.” Eu levantei, claro: “Estou aqui, sou um ator.” Esse radicalismo você não pode manter... Porque é espetáculo, não é verdade. Não dá para manter. Vai até certo ponto, depois a vida continua aqui fora. Não dá (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Encerrados os anos 1960, Oficina e Arena se distanciaram, não permanentemente, pois muito dos membros dos dois grupos trabalhavam juntos em projetos no desenrolar da década de 1970, mas até o fim daquela década podemos destacar algumas diferenças de postura dentro e fora do palco, entre os grupos. Um tema constante em entrevistas mais particulares, que muitos membros do Oficina destacaram, foi a diferença quanto à liberdade sexual. Miriam Mehler, Etty Frazer e Luiz Fernando Resende apontaram uma dificuldade de aceitação de posições homossexuais e bissexuais no Arena, nos levando a perceber a influência, neste sentido, maior do TBC no Oficina. Mas até o desbunde de 1968 e mesmo depois dele, assumir uma destas opções não era tão fácil, como conta o então estudante uspianno Mouzar Benedito: “Ter um filho homossexual ‘antigamente’ era motivo para vergonha. Quem tinha, escondia o fato ou tentava obrigar o sujeito a se comportar como se fosse hétero” (Benedito, 2008, p. 56). Neste plano, as coisas não saíram exatamente como Renato esperava e ele acabou por levar uma fama de galinha, mas que ele acredita ser, de certa forma, também merecida:

E o Zé ficou puto, porque a gente tinha um caso. O Oficina foi um casamento. É porque com vinte anos, a gente se uniu. Com vinte e um, a gente estava morando na mesma casa. E acontece uma coisa muito chata: o Zé Celso não assumia isso, ninguém podia saber. Então, quer dizer, o putinho da história era eu. Porque eu transava com as meninas, transava com os meninos, com um ou outro namorado. Com isso o Zé não se importava. Ele se importava se era uma coisa séria. Mas ter uma namoradinha ou outra, ir lá e transar com ela, ele não se importava. E me perguntavam: “E o Zé Celso?” “Não, não sei, o Zé saiu...” Mentira, né? Não era nada disso. Mas não podia falar. Você acredita que nós, em 1961 já estávamos juntos e ele só foi admitir isso em 1971, depois que entrou a droga, numa reunião de gente que se chamava “Qual é”. Então todo mundo dizia qual é a sua, de onde veio, para onde vai, o que quer, qual é a sua... E nós ficamos acho que umas trinta horas nesse Qual é. Todo mundo fumado, teve uma hora em que todo mundo tirou a roupa. A Esther tirou a roupa e eu fiquei enlouquecido com aquela mulher linda da cabeça aos pés. Eu tinha essa

coisa, né... O Zé, por exemplo, nunca gostou de mulher. E eu encara-va, achava uma delícia. Com as duas coisas, eu me dava muito bem (Borghi *apud* Valentini, 2015).

Renato narra ainda uma hilária história com outro célebre membro (temporário) do grupo, Raul Cortez:

Aí nesse Qual é ele revelou a coisa, ficou claro. O Raul Cortez falou: “Filho da puta.” Se bem que tinham coisas que despertavam muita suspeita. Teve um dia no ensaio de **Pequenos Burgueses**, eu olhei para o Raul, ele olhou para mim e ficou claro que a gente queria transar. Saímos depois do ensaio, a casa dele era na esquina, numa cobertura. Aí o Zé falou: “Não, agora vou ficar só com o fulano, fulano e fulano e vocês estão liberados.” E eu saí, estava liberado, fui para a casa dele. Daí a gente começou a transar, tiramos a roupa, quando foi na hora: toc, toc, toc, bateram na porta. “É o Zé, cara.” O Raul abriu o chuveiro e entrou debaixo inteiro e gritou: “Pera aí”. Pegou uma toalha e eu entrei dentro do armário. Aí o Zé entrou: “O Renato está aí, falaram que ele veio para cá?” O Raul: “Não, o Renato foi pegar o carro dele que está na oficina mecânica.” “Onde que é?” Ele disse: “Lá na final da Treze de Maio.” “Aaa, então está bem.” Desceu e começou a andar e eu desci correndo pela outra rua... Quando cheguei ao carro, estava acabado. Ele perguntou: “Você não foi à casa do Raul?” “Não.” E aí de homem ele tinha ciúme. Isso deixou o Raul também com a pulga atrás da orelha, porque que... (Borghi *apud* Valentini, 2015).

A saída de Renato do Oficina aconteceu na passagem do ano de 1972 para 1973. Com as roupas de seu personagem, após tentar acalmar os atores teatrais do elenco – Célia Helena e Othon Bastos, por exemplo -, Renato despediu-se, interrompendo a interrupção da peça **As três irmãs**, de Tchekhov. Era preciso tirar o peso dos militares do ombro e também arrecadar fundos para o Oficina que, como empresa, estava praticamente dissolvida, e a noite transformou-se num happening intolerável para Borghi que, após um discurso, saiu definitivamente pelas portas do Oficina.

CONCLUSÃO

Como vimos, não raramente Borghi entende as pressões da ditadura como estímulo ao trabalho sobre a realidade crítica do país. Ele explicita essa força na entrevista para Khoury: “É curioso que no

tempo da ditadura nós tínhamos uma grande energia que circulava entre os intelectuais de todas as áreas, que era contra a ditadura, contra o fascismo e contra o nazismo” (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 448). Também cita a inspiração para Êlcio: “Voltamos para São Paulo. O ano de 1968 transcorria dentro de um clima de repressão irrespirável. Tudo era proibido. O teatro era o alvo principal. Nossos dramaturgos eram proibidos e engavetados em série. Os militares pouparam seus olhos sobre nós. No entanto, a perseguição só aguçava ainda mais a nossa criatividade” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 145).

Por outro lado, Renato também faz o balanço negativo, primeiro sobre o peso constante da censura e das perseguições: “A violência externa, as perseguições constantes contra artistas e intelectuais, aquele olho verde-oliva em cima de nós, tudo isso foi provocando um enorme cansaço” (Borghi *apud* Seixas, 2008, p. 167). Depois, sobre nossa dramaturgia:

Nossa dramaturgia ficou para trás, ela ficou proibida, e quando foi liberada ficou como uma coisa antiga, como um artigo de ocasião feito para um determinado período, que trazida à luz do dia, agora, já não desperta qualquer interesse. Como ela ficou proibida por muito tempo, os autores se desinteressaram em escrever para o teatro, e como não rendia, passaram a escrever para outros veículos de comunicação como cinema, televisão e jornais. Na realidade houve um descompasso entre os artistas que fazem teatro, como atores, autores, cenógrafos, coreógrafos e a própria dramaturgia, que ficou um pouco atrasada (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 443).

Ele explica o motivo desta queda na dramaturgia, que viu surgir autores de qualidade, mas em pequeno número:

O medo de se escrever sobre certos temas foi interferindo: a censura econômica, o medo de que o texto não fosse encenado, também interferiram, e os autores passaram a escrever por metáforas, linhas sinuosas, símbolos, que na verdade era o que se podia fazer, então, esse descompasso não era a culpa do dramaturgo não, foi um problema que foi imposto pelas regras do jogo do país (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 444).

Renato correu muitos riscos, mas não poderia ser diferente, pois como ele mesmo diz: “Eu nunca me sinto bem quando a coisa é muito bem-comportada” (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 493).

Por fim, apesar da opressão da ditadura e do sufocamento gradual da arte nacional autêntica, Renato afirma sentir saudade do Oficina, afinal naquele momento existia a possibilidade de entregar-se integralmente a um projeto artístico, produzir obras novas e manter-se com a bilheteria, solidarizar-se com outros artistas e intelectuais, dialogar diretamente com estudantes disposto a mudar a cultura e a política, produzir de acordo com as necessidades de pesquisa do grupo e da realidade do país:

Você me perguntou se eu tinha saudades do Oficina, não foi? Tenho sim, porque a gente lá conseguia ganhar dinheiro com nossos espetáculos. Dava para gente acordar depois de uma noite bem dormida, tomar café com leite bem generoso, fazer a higiene corporal com calma, ir para o teatro, tomar aulas de interpretação, de expressão corporal, de dicção, impostação de voz, de pesquisar livros sobre dramaturgia e, enfim, representar à noite. Agora que está tudo tumultuado (Borghi *apud* Khoury, 2000, p. 499).

A desestruturação do teatro de grupo e a censura econômica colaboraram decisivamente para o tumulto do teatro na atualidade.

REFERÊNCIAS

- BENEDITO, Mouzar. 1968, **por aí...** São Paulo: Publisher Brasil, 2008.
- BORGHI, Renato. [77]. [Abril de 2015]. Entrevistador: DANIEL VALENTINI. São Paulo, São Paulo. 09/04/2015.
- CANDEIAS, Manoel Levy. **Um ator em movimento: Renato Borghi**. 2007, 128 f. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2007.
- COSTA, Cristina. Notas e pareceres. In: COSTA, Cristina (org.) **Teatro, comunicação e censura**. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006a. 141-153.
- _____. **Censura em Cena**. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b.
- _____. (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

KHOURY, Simon. **Bastidores: entrevista com Renato Borghi.**

Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda.** 1ª ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2012.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia.** Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

PALLOTTINI, Renata. Nem de ti mesmo escravo. *In*: COSTA, Cristina (org.) **Teatro, comunicação e censura.** São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006. 13-20.

REBELLO, Luiz Francisco. É verdade. Mas... *In*: COSTA, Cristina (org.) **Teatro, comunicação e censura.** São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006. 45-52.

SEIXAS, Elcio Nogueira. **Renato Borghi: Borghi em revista.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

TAVARES, Maria; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara. *In*:

SCHWARCZ, Lília (org.). **História da vida privada no Brasil** (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.