

ENTRE O REMEMORAR E A ESCRITA:
OLHARES SOBRE A HISTORIOGRAFIA DO TEATRO
OFICINA – SP (DÉCADA DE 1960)

*Between remembering and writing:
Views on the historiography of Teatro Oficina – SP
(1960s)*

Rosângela Patriota Ramos^{1}*

RESUMO

O Teatro Oficina de São Paulo, na década de 1960, é o objeto da reflexão deste artigo. A partir desta importante experiência estética e histórica, procuramos evidenciar a maneira pela qual depoimentos, entrevistas e/ou análises de importantes protagonistas tornaram-se, ao longo dos anos, as bases interpretativas para as produções historiográficas. Em virtude disso, essas interlocuções contribuíram para a construção de uma memória histórica sobre a trajetória do Teatro Oficina nos anos 1960.

Palavras-chave: Teatro Oficina; História; memória histórica.

ABSTRACT

The Teatro Oficina in São Paulo, in the 1960s, is the object of reflection in this article. From this important aesthetic and historical experience, we seek to highlight the way in which testimonies, interviews and/or analyzes of important protagonists have become, over the years, the interpretative bases for historiographical productions. As a result, these dialogues contributed to the construction of a historical memory about the trajectory of Teatro Oficina in the 1960s.

Keywords: Teatro Oficina; History; historical memory.

1 * Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Professora Titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é Professora Assistente no Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Contato: patriota.ramos@gmail.com

Antes de Droysen e depois dele, outros pensadores exploraram o “pequeno x”. Como se forma? É inato? Todos os seres humanos o têm? Deve ser integrado à história? Inicialmente, a abordagem está estreitamente ligada a uma reflexão sobre a nação: como veremos, a propósito de Johann Gottfried Herder, as particularidades dos povos envolvem as características pessoais. Depois ela se anima, na segunda metade do século XIX, no curso de uma discussão complexa sobre o estatuto epistemológico das ciências humanas. Não se trata de um debate estruturado, bem definido, com uma data inicial e uma final, mas antes de um diálogo difícil, indireto, incessantemente interrompido, que atravessa as fronteiras nacionais e que injustamente caiu no esquecimento. Em parte, por ser pontuado por certos termos obsoletos e perigosos como “herói” e “grande homem” (LORIGA, 2011,14).

I

O fragmento acima, escolhido como epígrafe desta reflexão, é extremamente instigante no sentido de apresentar os impasses e as mediações que envolvem a prática da pesquisa, quando se escolhe investigar temas desafiadores, no que se refere à interlocução entre *indivíduo* e *coletivo*, visto que esse diálogo é imprescindível para estabelecer caminhos interpretativos.

Ademais, essa estratégia é um dos recursos fundamentais para estudiosos que se debruçam sobre o binômio História e Teatro, especialmente quando seus objetos privilegiados articulam diálogos entre autor e obra, no caso de dramaturgos/dramaturgia, de diretores e/ou atores, quando a atenção se volta para as companhias e seus espetáculos. Sem dúvida, esta observação possui um caráter muito amplo, pois estabelecer um escopo em torno dos desdobramentos entre História e Teatro é algo que possui inúmeras implicações frente à extensão e à diversidade cênica existente no país e no exterior.

Diante da complexidade e das inúmeras possibilidades contidas no percurso a ser adotado neste artigo, não entraremos em meandros metodológicos, tendo em vista que, nesse momento, interessa-nos alguns aspectos específicos, a saber: a utilização da memória dos protagonistas como base para a constituição de uma historiografia sobre trajetórias individuais, grupos e companhias.

No que concerne ao binômio História e Teatro, a partir do objeto selecionado, a documentação poderá ser composta por registros atinentes à dramaturgia, à iluminação, à cenografia, aos figurinos, à trilha sonora, à interpretação, às encenações, à diversidade de propostas dramáticas, às concepções cênicas, além de depoimentos, autobiografias, biografias, críticas teatrais, fotografias etc.

Nesse aspecto, embora existam inúmeras investigações profícuas e variadas que se utilizem de depoimentos orais, haja vista a relevância da Associação Brasileira de História Oral na academia brasileira, os desdobramentos dessa perspectiva metodológica não serão alvos de nossa discussão, porque os depoimentos (entrevistas, biografias e/ou autobiografias) são concedidos por profissionais que, geralmente, buscam controlar a narrativa, com vistas a contribuir com a fixação de imagens e de interpretações acerca de sujeitos e acontecimentos específicos.

Aliás, especialmente na última década, tem sido recorrente, nos cursos de Artes Cênicas, a figura do *artista-pesquisador*, isto é, são profissionais que desenvolvem dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre suas próprias atuações profissionais², assim como estão disponíveis obras, confeccionadas fora do circuito acadêmico, nas quais profissionais organizaram a temporalidade e a hierarquia de suas próprias realizações.³

2 Um exemplo significativo, mas não o único, desta perspectiva de trabalho remete ao Teatro da Vertigem, da cidade de São Paulo, sob a direção de Antônio Araújo. Este profissional obteve seus títulos de Mestrado e de Doutorado debruçando-se sobre sua própria experiência profissional com os seguintes trabalhos:

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo criativo*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Além do Teatro da Vertigem, Araújo atua como curador de mostras e festivais, além de ser docente dos cursos de graduação e de pós-graduação da ECA-USP.

Outro trabalho que ilustra as reflexões de artista-pesquisador é a dissertação de mestrado da atriz Miriam Rinaldi, que integrou o Teatro da Vertigem.

RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1.11*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

3 Existem vários grupos, como a Companhia Armazém de Teatro, Companhia do Latão, Companhia dos Atores, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, entre outros, que têm, por intermédio de seu coletivo ou de seus integrantes, apresentado ao público sínteses de suas criações. Entre elas, estão:

MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão: tempos de viver e de contar*. São Paulo: SESC-SP, 2001.

CORDEIRO, Fábio. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: SENAC-RJ, 2006.

CARVALHO, Sérgio. *Ópera dos Vivos: estudo teatral 4 atos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

²PIACENTINI, Ney. *O ator dialético: vinte anos de aprendizado na Companhia do Latão*. São Paulo: Hucitec, 2018.

Apesar de atualmente existir essa predominância, não podemos ignorar que as bases de uma historiografia do Teatro no Brasil se constituíram a partir de relevantes contribuições, como as do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro de Arena e Teatro Oficina, entre outras. Elas foram, ao longo dos anos, objetos de reflexões acadêmicas e, em sua maioria, foram elaboradas a partir de depoimentos concedidos por seus protagonistas.

Como já mencionado, guardadas as devidas especificidades metodológicas e interpretativas, pode-se depreender que as memórias dos participantes se tornaram condutoras de interpretações elaboradas sobre essas experiências artísticas e culturais. Com isso, ao longo dos anos, parcelas importantes dessa produção de *memórias históricas* passaram a ser identificadas como a *própria trajetória dos acontecimentos*.

Relativamente ao Teatro de Arena de São Paulo, muitos de seus integrantes, ao longo de sua existência (1953-1972), concederam entrevistas e depoimentos, que foram registrados em forma de texto, em vídeo ou áudio, em épocas e circunstâncias distintas.⁴ No entanto, várias dessas memórias foram reelaboradas pela interpretação histórica concebida por Augusto Boal, *a posteriori*, no capítulo “As etapas do Teatro de Arena de São Paulo, que integra o livro *Teatro do oprimido e outras poéticas* (2019).

O forte impacto dessa síntese interpretativa conseguiu fazer com que os próprios protagonistas reelaborassem suas recordações e, em virtude disso, incorporaram as conclusões de Boal às suas próprias experiências artísticas e sociais. Aliás, esse processo foi discutido, à luz do conceito de *memória histórica*, no texto “A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos”.⁵

Embora o papel que Augusto Boal adquiriu na constituição de uma história e de uma historiografia do Teatro de Arena tenha sido extremamente singular, isso não significa dizer que outras companhias não tiveram aportes no campo da memória e da sistematização de ideias para elaborar interpretações sobre suas trajetórias. Um exemplo disso foi a experiência artística, na década de 1960, do Teatro Oficina que, de agora em diante, será o centro de nossas discussões.

4 Para os que se interessam pelo tema, poderão assistir *Arena conta Arena 50 anos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI>

5 PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/6qCxyMtxXzs7ttS39yfv/abstract/?lang=pt>

II

O Teatro Oficina nasceu nas arcadas da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo (USP), e teve entre seus fundadores José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Luiz Roberto Salinas Fortes, Fauzi Arap, Amir Haddad, Carlos Queiroz Telles, Ronaldo Daniel, entre outros.

Como companhia teatral, manteve-se em contínua atividade. Fez teatro a domicílio. Realizou parcerias com o Teatro de Arena e acolheu diversos atores e atrizes, como Raul Cortez, Célia Helena, Ety Frazer, Beatriz Segall, entre muitos outros profissionais. No entanto, mencionar todos que ali estiveram, incluindo cenógrafos, iluminadores, diretores de palco, nos levaria a fazer um exaustivo catálogo e isso, sem dúvida, não é nossa intenção.

Por esse motivo, no que diz respeito ao lembrar, serão consideradas somente as ponderações de José Celso Martinez Corrêa, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Renato Borghi que foram, a um só tempo, administradores e protagonistas de espetáculos memoráveis, no decorrer dos anos 1960.

Iniciaremos esse mapeamento de memórias com as considerações apresentadas por Ítala Nandi (1989) em seu livro *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*, no qual são narradas, sob seu ponto de vista, experiências estéticas, políticas e existenciais, vivenciadas entre 1963 e 1970.

Oriunda de Porto Alegre (RS), Ítala chegou a São Paulo em 1962, junto com Fernando Peixoto, à época seu marido. Apesar de exercer a profissão de atriz no Sul, empregou-se no Teatro Oficina como contadora. Foi no espetáculo *Quatro num Quarto* que fez sua estreia nos palcos paulistanos, em substituição à atriz Rosamaria Murtinho, que adoeceu.

Mesclando sua trajetória particular com os momentos mais significativos do grupo, Ítala procurou destacar situações importantes, com o intuito de dar a dimensão e o significado histórico dos trabalhos do Oficina, das pesquisas realizadas e dos laboratórios para a construção dos espetáculos. Narra os primeiros sucessos, o reconhecimento da crítica e a situação do grupo após o golpe de 1964, quando assumiu a direção dos negócios, visto que Zé Celso, Renato Borghi e Fernando Peixoto estavam nas listas dos procurados pelo regime militar.

Ao lado de diversos detalhes referentes ao dia a dia do grupo, Nandi expõe seu ponto de vista sobre os processos criativos de alguns espetáculos.

Acerca do trabalho sobre a montagem de *Os inimigos* (Máximo Gorki), escreveu:

Zé Celso sempre conseguia nos dirigir sem parecer que a direção já estivesse pronta em sua cabeça. Ele gostava de descobrir o melhor caminho, criando em conjunto com os atores. Naturalmente esse método de trabalho funciona melhor quando é realizado com os atores da casa, quer dizer, com quem já estamos habituados a contracenar; com quem se tenha intimidade bastante. Só assim perdemos a vergonha e nos permitimos errar quantas vezes forem necessárias. Também, quando o ator está cansado, perde resistências racionais, segue um caminho mais emocional, mais intuitivo e descobre novos sons, novos gestos e emana novas emoções que estão escondidas lá dentro, bem no fundo de sua alma. Por fim, acabamos deixando os mais profundos sentimentos aflorarem. [...]. Zé Celso e nós, no Oficina, colocávamos em prática um novo estilo de dirigir, uma vez que éramos atores-autores de nós mesmos (NANDI, 1989, p. 53).

Em meio ao lembrar dos laboratórios e exercícios para a construção dos espetáculos e, em particular, para a encenação de *O Rei da Vela*, a atriz revela as referências literárias do grupo:

O livro de Caio Prado Junior, *A Revolução Brasileira*, passava de mão em mão. Celso Furtado, Mário da Silva Brito, Régis Debray, Artaud, Maiakovski, circo, teatro, ópera, avacalhão, deboche. Da chanchada a *Terra em Transe*, de Glauber, que seria nosso homenageado no programa da peça, tudo nos distrai, enquanto corações despedaçados procuravam sobreviver (NANDI, 1989, p. 82).

Evidentemente, como o documento é, antes de tudo, um livro de memórias, existem vários episódios relativos a vivências ocorridas fora do país, ao lado de opiniões sobre acontecimentos que ultrapassam o Oficina. Todavia, devido aos limites desse artigo, serão destacadas somente as

considerações que remetam ao Oficina propriamente dito, pois, mesmo que superficialmente, encontram-se, por exemplo, impressões sobre o momento político do país, assim como o impacto causado pelo assassinato de Che Guevara, na Bolívia.

No decorrer do ano de 1968, em relação ao Oficina, a atriz rememora os preparativos do espetáculo *Galileu Galilei*, além de observações sobre o público e a recepção crítica. Porém, acerca dos ensaios propriamente ditos, considerou:

Durante os ensaios de *Galileu*, acontece o meu primeiro desentendimento grave com Zé Celso, e diante de todos. O despotismo e [a] irracionalidade já despontavam com fervor e, pela primeira vez, tivemos um bate-boca rápido, mas concreto. Eu disse que aquela era a última vez que trabalhávamos juntos. Mas ainda não seria. [...]. Discordo também da luta de classes que ele acirrava dentro do elenco, colocando uns contra os outros – os “representativos”, que seríamos nós, os atores com nome, e o “coro” formado pelos novos que entram no grupo e que passavam a ser privilegiados por Zé Celso. Isso me irritava terrivelmente, afinal essa “representativa”, que era eu, continuava a desempenhar diversas funções, sobrecarregada de responsabilidades, enquanto Zé vinha com essa frescura?! Convenhamos. Eu me sentia “usada” dentro do grupo, dando mais do que recebia, vivendo em função do Oficina, que ocupava todos os meus horários, meus pensamentos, minha vida pessoal. E eu queria escrever. [...]. Em *Galileu*, Brecht expõe a luta do Novo contra o Velho. Isso era compreendido internamente de forma completamente infantil, com Zé Celso estimulando e achando engraçadíssimo, por exemplo, que os nossos jovens atores do “coro” tomassem de assalto o bar do subsolo do teatro, explorado por um pobre velho comerciante, como se ele fosse um representante do pior dos capitalistas... Realmente era preciso ter paciência. Como se não bastassem as questões e pressões externas, conviver com esse tipo de “esquerdismo” era insuportável (NANDI, 1989, p. 124-125).

Em meio a essas questões, a atriz recorda o início dos ensaios de *Na Selva das Cidades*, em Curitiba, durante as apresentações de *Galileu Galilei*.

Se em *Galileu e O Rei da Vela* fizemos uma economia absoluta de laboratórios de interpretação, com a *Selva* ocorreu o oposto: foram seis meses de muitos ensaios e laboratórios exacerbados, extenuantes, buscando as mais recônditas e escondidas memórias. Ao mesmo tempo que líamos Brecht, aplicávamos também muito mais o Stanislavski do 2º volume (quase ninguém lê, mas é o melhor), em que ele estuda o gestual teatral, e, ainda, Grotowski, muito relaxamento com a professora Eloá R. Teixeira, kung fu, karatê, capoeira. Procurar novas expressões. Fora do teatro, na rua, em todos os cantos das cidades do país, apareciam cartazes com o rosto dos “subversivos” procurados, como nos filmes de faroeste americano. Em qualquer lugar se lia: “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Uma vergonha. No cenário da *Selva*, assinado por Lina Bo Bardi, ela deixou à mostra toda a estrutura do teatro e, nos muros, fez pichações de frases que os seus operários de obras lhe diziam, como “Lua não dá pra índio!” ou *slogans* da cidade, como “São Paulo, cidade que se humaniza”, acompanhados de um símbolo: uma pá e uma flor. Esse era o período de construção do “Minhocão”. [...]. Não podíamos ser piedosos conosco. *Na Selva das Cidades* era um grito de socorro (em muitos momentos até conformado) mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura. Se não tivéssemos encontrado esse texto e usado em momento tão oportuno, o grupo teria fatalmente se desfeito antes. É que a peça discutia a situação metafísica que se instalara dentro do próprio grupo – o niilismo, de um lado, e, do outro, a consciência da necessidade de lutar. Vivíamos sob a perseguição da polícia (que agia com toda truculência) e dos bons moços reacionários da classe artística e dos meios de comunicação, que nos catalogaram como malditos. Mas quais eram as nossas armas? Ridículo. Não éramos nós os belicosos. Esses estavam usando mal o poder. Recordo quando, um ano antes, correspondentes estrangeiros, que achavam que entre a nossa resistência estavam infiltrados cubanos, maóistas, russos, vietnamitas, sei lá quem mais, tentaram confirmar se os estudantes brasileiros usavam “as mais modernas técnicas de guerrilha urbana”. Vladimir Palmeira, numa entrevista coletiva, responde: “*Tudo o que nós sabemos, aprendemos com a polícia*”. Estávamos aprendendo a ser piores, desconfiados, dedos-duros, falsos e mais pobres culturalmente – a ditadura instalava-se sobre nós com seu braço forte (NANDI, 1989, p. 134-136).

Nesse processo, Nandi propõe uma síntese dos encaminhamentos políticos, estéticos e existenciais.

A “violência” que existia no país infiltrara-se até em nosso palco. Os atores perdiam a noção do que faziam: Samuka e Flávio Santiago viravam bichos a cada espetáculo. Havia uma cena em que eu era currada e eles me seguravam pelos pés, e me rodavam. Numa sessão de domingo à tarde, fui jogada na terceira fila da plateia. Os espectadores, assustados, sem entender nada, me ajudaram a voltar para o palco, com a roupa toda rasgada e sangrando nas costas por causa de um arranhão enorme, que deixou cicatriz até hoje. Eu estava tão transtornada e indefesa que não sabia o que fazer. Ao sair de cena, falo com Zé Celso – ele não me ouve. Estava cego e surdo e achava que aquilo era natural e que eu era fresca. Eu estava diante de um estranho inimigo. Então, para me defender, armo um bafafã enorme. Exijo que o ator seja denunciado ao Sindicato dos Artistas. E eu só desejava que aquela peça acabasse. Eu queria fugir dali, do Oficina, de todos. Eu sabia que tão cedo não faria mais teatro. E foi o que aconteceu (NANDI, 1989, p. 149, 159, 160).

Os relatos de Ítala Nandi apresentam interpretações elaboradas por intermédio de vivências pessoais em diálogo com análises formuladas, muitas vezes, por Fernando Peixoto e Zé Celso, como poderemos ver mais à frente.

Nesse momento, a fim de dar continuidade à exposição do material, nos debruçaremos sobre depoimentos de José Celso Martinez Corrêa, que se exilou do país em 1974 e retornou em 1978. Aos poucos, retomou suas atividades artísticas, na antiga sede do Teatro Oficina, na qual, pouco a pouco, gestou o embrião de sua nova companhia, o Teatro Oficina Usyna Uzona⁶, com espetáculos de grande relevância para a cena teatral contemporânea,

6 Teatro Oficina Usyna Uzona é uma das mais importantes companhias em atividade atualmente no país. Embora, em muitas descrições, sua trajetória apareça vinculada às experiências do Teatro Oficina da década de 1960, em nossa avaliação essa ideia de continuidade, salvo melhor juízo, se apresenta somente pela manutenção da sede do Teatro Oficina, haja vista que o Usyna Uzona se localiza na Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo, bem como pela liderança de Zé Celso. Fazemos essa ressalva porque, em nossa avaliação, o Teatro Oficina e o Teatro Oficina Usyna Uzona são estética e culturalmente distintos.

tais como: *Hamlet, As boas, Para dar um fim no juízo de Deus, Cacilda, Os Sertões, As bacantes, Esperando Godot* etc.

Embora o nome Oficina e a sua sede tenham permanecido, nos dias de hoje, seguramente, é possível dizer que, à exceção da figura de Zé Celso, as experiências da década de 1960 são totalmente distintas das que são levadas a público nas primeiras décadas do século XXI. Por esse motivo, nosso recorte está circunscrito somente ao período anterior (anos 1960).

Com efeito, selecionamos entrevistas e depoimentos do referido diretor publicados pela Editora 34, sob a organização de Ana Helena Camargo de Staal. Sobre o início das atividades do Oficina, Zé Celso recordou:

Montamos então uma peça no Arena, *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa, e fui assistente de direção do Boal. Era o Arena naquele estilo dele, brasileiro, realista, falando acaipirado, imitando povo. No fundo, essa linha dramática não me dizia nada. Esse estilo de *Eles não usam black-tie* (que abria com a célebre frase: “Você gosta de eu?”), essa falsa ingenuidade me irritava ao máximo. Mas, enfim, com o Boal eu aprendi muita coisa. Ele tinha vindo dos Estados Unidos trazendo o método Stanislavski, o que racionalizava a ação e botava uma certa ordem naquela emoção toda. Porque nós, do Oficina, éramos acusados (com *A Incubadeira*) de muito psicologismo, de emocionalismo, de rejeição dos problemas políticos e sociais em troca da expressão exclusiva de nossas emoções pequeno-burguesas. Na realidade, o nosso teatro era literalmente emocionante, comovente mesmo! E, para o Boal, “esse troço”, quer dizer, o Oficina, era algo secundário na vida dele: não passávamos de um grupinho amador que ele estava ajudando temporariamente. Na realidade, ele não dava muita força para a gente e acabava me deixando muito livre porque tinha sempre que sair para fazer as coisas sérias dele. Eu ficava no teatro como assistente e ia trabalhando sem ele. Os atores acabaram gostando demais do que eu fazia. Finalmente, a peça estreou e fez muito sucesso também. Mas o Arena nos explorava. Nós amadores, eles profissionais: “Vocês são amadores, não precisam de nada. Peguem uns vinte ou dez por cento de bilheteria e basta”. A gente não pegava nada e acabou se rebelando contra aquilo. Cortamos com eles, nos afastamos. Começamos a saber que queríamos levar nossas ideias a sério e que estava chegando a hora do curso de Direito terminar. Alguns de nós tinham dinheiro, mas nem todos. Eu, por exemplo, não tinha nada. Era urgente nos definir profissionalmente (CORRÊA, 1998, p. 24-25).

Zé Celso, à medida que rememora, faz questão de estabelecer demarcações com vistas a diferenciar suas expectativas daquelas advogadas pelo Teatro de Arena e, em especial, por Augusto Boal, tanto estética quanto tematicamente.

Ao lado disso, o diretor desloca o debate ideológico para a questão da sobrevivência, no sentido da profissionalização. Mesmo estabelecendo essas ressalvas, o diretor recordou ainda o impacto que Jean-Paul Sartre e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) tiveram em sua formação intelectual, assim como reitera, de forma contínua, os elementos diferenciais do Oficina em relação a outras companhias teatrais.

Ora, geralmente, tanto o TBC quanto o Arena seguiam uma linha mais exterior. O Teatro de Arena era feito pela classe média para o povo, com protótipo de povo, para “conscientizar o povo”. O TBC era um teatro para oferecer modelos para a burguesia, uma burguesia aliás supercafona, de primeira leva; um teatro que imitava a classe dominante europeia e ensinava o espectador a tomar uísque, a usar *smoking*, vestido de gala, a sentar, a levantar. A burguesia se ilustrava através das peças do TBC. A classe média mostrava o povo através do Arena e pagava com essa moeda aquele seu eterno tributo de culpabilidade que ela sempre teve em relação aos problemas sociais. O Oficina fazia um tipo de trabalho diferente, em que cada um se punha tal qual. Mas isso só ficou claro para nós quando encenamos *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, porque era uma peça sobre nós mesmos, mostrando ao mesmo tempo o nosso lado mais próximo da radicalização e o nosso lado mais escuro, o lado que a gente tinha e que a gente ia jogar logo na latrina. Assim, o processo de libertação do Oficina começou desde *A Incubadeira*, tentando quebrar o clichê do corpo, o clichê do palco italiano, o clichê da família. Com essa peça nós estávamos nada mais nada menos, quando se quebrava no palco do Teatro de Arena uma farmacinha de vidro, quebrando com a família. Esse tema era a obsessão de muita gente que queria renascer e que sentia uma contradição, um verdadeiro abismo entre si mesma e a família de onde saíra [...] (CORRÊA, 1998, p. 33-35).

Ao mesmo tempo que os espaços vão sendo demarcados, o diretor irá alicerçar o diferencial do Oficina nos ensinamentos sobre Stanislavski do ator Eugênio Kusnet para a formação interpretativa do elenco. Em outros termos: a qualidade teatral da companhia teve no trabalho do ator a sua grande pilastra.

O lembrar de José Celso Martinez Corrêa é muito prolífico em passagens e em interpretações, especialmente pelo fato de que, continuamente, ele está no centro da narrativa como eixo desencadeador, no sentido de se sobressair perante os demais, como em relação à montagem de *O Rei da Vela*.

Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou, pior, estagnação da realidade nacional? Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritava mesmo. Me parecia moderno e futurista. Mas mudou o Natal e mudei eu. Depois de toda a festividade pré e pós-golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E *O Rei da Vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um *cogito* muito especial: *Esculhambo, logo existo*. E esse esculhambar era o meio de conhecimento e de expressão de uma estrutura que a sua consciência captava como inviável. Pois essa consciência se inspirava numa utopia de um país futuro, negação do país presente, de um país desligado dos seus centros de controle externo e consequentemente do escândalo de sua massa marginal faminta. Para captar essa totalidade era preciso um superesforço. Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos brejeiros luso-brasileiros. Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro (CORRÊA, 1998, p. 85).

As ponderações sobre *O Rei da Vela*, ao mesmo tempo em que estabelecem um marco entre o *antes* e o *depois*, desenvolvem uma perspectiva interpretativa para o texto de Oswald de Andrade a fim de contextualizá-lo nos embates constituídos no âmbito dos setores progressistas no período pós-1964, que se materializará, em 1968, em sua entrevista a Tite de Lemos.

Depois de ajudar a mistificar a boa consciência burguesa, antes e imediatamente após o Golpe, qual poderia ser a eficácia política do teatro hoje? O que poderia atuar politicamente sobre a plateia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da “alta burguesia” da classe estudantil? O que vai exatamente procurar esse público que, dentro de uma certa instabilidade de opções, beneficia-se aos poucos das raras e magras possibilidades oferecidas pelo subdesenvolvimento brasileiro? No teatro, e no caso de toda a nossa cultura, esse público, em geral, tem procurado consumir as justificativas da mediocridade de soluções que o seu *status* proporciona enquanto participação na vida nacional. Justificativas ideológicas que têm girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima (emocionada ou gozadora) das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês “reacionário” (o adjetivo é necessário). Essas “desculpas” estão impedindo sua realização e uma participação mais profunda no processo brasileiro; ao teatro se vai para rir ou chorar por causa delas. A justificativa moral: “Nós somos o bem e não temos nada com isso”. Ou então a justificativa historicista: “Essa situação medíocre de hoje é um momento do processo. Nós somos os termos de uma contradição, mas como canta Vinícius de Moraes: um dia virá e eu nem quero saber o que este dia vai ser, até o sol raiar”. Bom... vamos esperar por esse dia... Ou então essa ideologia pode ainda beneficiar-se da imagem mística do homem brasileiro “sempre de pé”: “o sertanejo antes de tudo é um forte”; o carcará que “pega, mata e come”. E não se dá uma transformação social. Esse é o público mais progressista. Não me refiro ao outro: o que economicamente decide o teatro em São Paulo (provindo do TBC), a burra e provinciana burguesia paulista que quer que o teatro lhe forneça ainda a ilusão de sua grandeza. Essa classe, que tem em Primo Carbonari seu mais fiel retratista, continua esperando que a mistifiquem através de subliteratos e dignas Antígonas, ou de fresquíssimas mulheres de branco ao lado de homens de *smoking*, assexuados e com

belas vozes empostadas, tomando chá ou guaraná nas garrafas de uísque estrangeiro, soltando leves plumas, conversando sobre o que a burguesia julga ser de “bom gosto” (CORRÊA, 1998, p. 95-96).

Novos espaços de demarcação se constituíram pela interpretação de Martínez Corrêa, em especial aquele estabelecido entre *reformistas* e *revolucionários*. Como sujeito do processo, estabelece um método de desqualificação das escolhas políticas e artísticas de seus contemporâneos, com o intuito de se apresentar como porta-voz de novas práticas nos âmbitos social, político e cultural, ao mesmo tempo em que chama para o seu trabalho e para o Oficina a bandeira da *cena política*, especialmente quando se debruça sobre a montagem de *Galileu Galilei*.

Hoje, conforme for montada a peça, ela poderá ser uma peça conformista. Pois não há uma luta palpável contra o que se poderia (mal) comparar ao nazismo, aqui no Brasil. *Galileu* levaria o espectador a uma supercrença no poder mágico da dialética, na própria tese engendrando a antítese, nas contradições caminhando por aí; na crença de que há realmente um fenômeno espontâneo de reação histórica ao atual estado de coisas. Enquanto na realidade não há oposição. Esta tem que ser suscitada, provocada, não mistificada e nem fantasiada. O importante não é somente denunciar os generais e os americanos. É mostrar que, enquanto nós nos entregarmos ao nosso oportunismo, somos beneficiários do estado de coisas que eles criaram. E não adianta chorarmos ou rirmos no teatro em que isso é mostrado. Estamos colaborando. A eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de Vietnãs no campo da cultura — uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto, mas também se compra a consciência do consumidor. [...]. Um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecinhos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país (CORRÊA, 1998, p. 97-99).

As problematizações oferecidas por Zé Celso são inúmeras e vão adquirindo complexidade, especialmente pelo fato de agregar ao seu lembrar realizações de grande relevância, no sentido de associá-las ao seu movimento de memorização. Nesse movimento, o espetáculo *O Rei da Vela* associa-se ao filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e às produções identificadas como *tropicalistas*. Contudo, para não perdermos o foco em relação ao Oficina, faremos aqui uma indicação de leitura útil sobre esse assunto.⁷

Em virtude disso, recortamos as ponderações por ele feitas, com relação ao trabalho apresentado em *Na Selva das Cidades*, nas quais são expostas ideias em torno do *fazer teatral*.

Na *Selva* a nossa entrega subjetiva foi total. Começamos a pesquisar muito o corpo, através de muitos laboratórios. A *Selva* era literária, sem dizer uma palavra... silêncio absoluto, buscando uma linguagem do corpo. Muitos resultados foram conseguidos assim; mas, quando tentamos receber subvenções para pagar os atores, então é que começamos a perceber que, no fundo, a peça possuía uma estrutura caríssima, estrutura de empresa, a mais arcaica possível. Era uma contradição evidente: denunciávamos um tipo de teatro dentro de uma companhia teatral inapta para realizar as mudanças que a própria força criadora dessa companhia tinha gerado. A companhia também tinha que se modificar: tudo o que nós criamos durante um ano inteiro de trabalho violento nós mesmos teríamos que destruir em função dos “interesses da empresa Oficina”; da manutenção dessa empresa, considerada a maior companhia teatral do Brasil... Um grupo todo harmonioso começou a se dividir. O pessoal novo brochou totalmente e não rendia mais nada uma vez embalado e estampilhado “Cia. Oficina” (CORRÊA, 1998, p. 169).

Ao lado dessas ideias e elaborações, há que se recordar que Zé Celso é o único artista que participou de todos os momentos do grupo e, sob esse aspecto, a sua trajetória e as suas opiniões, na maioria das vezes, são tratadas

7 RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. “Terra em transe” e “O Rei da Vela”: estética da recepção e historicidade. *Confluente. Revista Di Studi Iberoamericani*, v. 4, n. 2, p. 124-141, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/3436>

como posições “oficiais”, ou seja, como a mais qualificada, a de maior autoridade.

Ele também apresentou suas considerações sobre *Gracias Señor* (1972), além das divergências que estabeleceu com críticos como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Roberto Schwartz e Anatol Rosenfeld, que também serão abordados em outras oportunidades.

Outrossim, há que se destacar: os documentos arrolados no livro citado (CORRÊA, 1998) apresentam uma dimensão muito significativa das interpretações de Zé Celso sobre o período 1958-1974. Articulando preocupações específicas, relativas à área teatral, com análises que procuram dimensionar questões que diziam respeito ao cenário brasileiro e internacional, ele sintetizou questões teóricas e estéticas que estimularam realizações do período. Em meio a esse manancial de informações e ideias, Zé Celso relatou processos de criação de trabalhos como *As Três Irmãs* (A. Tchecov), entre outros.

Consta, ainda, desta publicação um manifesto intitulado *S.O.S.*, elaborado no início da década de 1970, quando o teatro foi invadido por forças policiais e integrantes do grupo, além do próprio diretor, foram presos. Após estes acontecimentos, Zé Celso exilou-se em Portugal, viajou pela Europa e pela África, onde, em Moçambique, realizou o filme 25.

Outro membro de extrema importância na trajetória do Teatro Oficina foi Renato Borghi. Em depoimento concedido a Tania Brandão, o ator falou sobre o grupo, sobre seu trabalho e a importância dos mesmos na conjuntura brasileira dos anos 1960 e início de 1970. Também vêm à tona, em seu depoimento, dados que estão presentes nos testemunhos dos demais participantes, a saber: a importância do ISEB e a perspectiva em construir um trabalho diferenciado do Arena. Porém, é importante ressaltar, em seu relato, o processo que resultou na encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

Durante as apresentações no Rio de Janeiro, no *Teatro Maison de France*, como a gente só trabalhava de noite, fizemos uma base de estudos. Um dia, era filosofia com Leandro Konder. Era discussão sobre nosso trabalho. E era Luís Carlos Maciel fazendo, duas vezes por semana, um laboratório que a gente descobriu lá com ele. Era um laboratório de comportamento que foi de uma utilidade incrível. Era uma técnica que o Brecht usava muito, de imitar o comportamento das pessoas, dos profissionais, dos tipos. O comportamento dos intelectuais da época, dos críticos, as pessoas do cinema, os gestuais todos. Vinham atores

que nem estavam na companhia. [...]. Isto nos deu uma grande dimensão de liberdade, de repente brincar com elementos da vida, do concreto, da camada social a que você pertence. Foi de uma utilidade incrível. E eu comecei a pensar num trabalho em que este tipo de pesquisa estivesse presente. Era hora de falar numa dramaturgia brasileira, nossa dramaturgia estava muito universal. Nós não tínhamos uma dramaturgia nacional ao nosso alcance, como acontecia com o Arena, que tinha um seminário de dramaturgia. Aí apareceu uma peça que estava na minha estante, *O Rei da Vela*. [...]. Foi uma batalha que eu ganhei. [...] Oswald tinha essa coisa devoradora, era devorar o Brasil e vomitar no palco. Era um vômito em cena. Batia demais com meu temperamento na época. Era um tipo de pensamento muito bonito, que Zé Celso também tinha, que era uma coisa de não ter medo de pensar, não ter medo de dizer o que estava pensando; quando fosse o caso, esculhambar. Era esculhambar mesmo, descer o pau nas coisas que a gente não gostava. E a peça permitia também devolver vomitada a ditadura que a gente estava vivendo há três anos (BRANDÃO, 1982, p. 275-276).

Renato Borghi foi o último do grupo original, excetuando José Celso Martinez Corrêa, a deixar o Oficina. Ao comentar a sua saída, o autor fez questão de enfatizar que não era um árduo defensor do que se denominava *discurso racional*, mas se viu impelido por divergências a se desligar do grupo.

Quando chegamos a São Paulo de volta dessa maratona, estávamos com muito material para fazer o “trabalho novo” em São Paulo e Rio, que seria *Gracias Señor*. Mas quem pensava o trabalho e quem defendia em nível de ator eram as pessoas mais experientes. As pessoas novas, que representavam o homem do futuro, não estavam preparadas. Eram frágeis, despreparadas. Algumas, que se juntaram ao grupo durante a excursão, simplesmente não aguentavam a barra de São Paulo. Piravam. [...] E era considerado pecado mortal sentir-se frágil, as pessoas eram julgadas por isto. [...] O espetáculo foi retirado de cartaz, existiu um mundo de

denúncias contra ele. Agentes de segurança assistiam às apresentações, nossos passos eram seguidos por tiras do DOPS. Propus a montagem de *As Três Irmãs*, do Tchecov, para dar um tempo e conseguir dinheiro. [...] Fizemos a peça num clima muito difícil, onde se considerava importante não a capacidade de representar, mas a contribuição da pessoa dentro do grupo. Então os ensaios foram muito difíceis, houve trocas dolorosas de papéis pelas quais fui responsável, pois algumas pessoas não tinham condições de trabalho. [...] No dia 31 de dezembro de 1972, o espetáculo seguia e pessoas da comissão de teatro assistiam para liberar ou não verbas para o grupo. À meia noite comemorou-se a passagem do ano. Fui para o camarim para recomeçar a segunda parte. De repente ouvi uma coisa antiga “Corrente — firma”. Quando voltei não era mais o espetáculo que estava em cena, as pessoas estavam fazendo corrente com a plateia como em *Gracias Señor*. E o que estava em jogo nem era mais dinheiro de salário, era dinheiro para comer. Cheguei e disse que tinha que seguir o espetáculo até o fim. Eu estava sendo odiado, as pessoas queriam me matar. Antes do fim instaurou-se novamente a tentativa de transformar tudo num *happening*. Então, ponderei: “o que é que estou fazendo aqui? No máximo o que posso estar fazendo é amarrando um processo que talvez tenha que seguir seu curso. Tenho que experimentar minhas coisas por própria conta, o que não posso é experimentar dentro de um lugar em que eu sou um elemento que entrava o processo. Eu sempre fui uma pessoa que jogou o processo para a frente; como, agora, vou levar o processo para trás? Existe uma discordância total, clara e nítida. Hoje é o dia que vou decidir, vou embora”. Foi onde declarei que saía pela porta em que entrara, seguia meu caminho e deixava o teatro nas mãos do Zé desejando boa sorte, que ele realmente fizesse o trabalho dele (BRANDÃO, 1982, p. 278-279).

Por fim, Fernando Peixoto, ao contrário dos demais colegas, concedeu poucas entrevistas e/ou depoimentos sobre sua atuação no Oficina. No entanto, se, por um lado, são escassas suas manifestações, no sentido de lembrar, de outro ele foi o integrante que mais confeccionou interpretações acerca do processo, que se tornaram bibliografia de inúmeros trabalhos que versaram sobre a companhia. Por esse motivo, essas produções serão apresentadas no nosso próximo item.

Contudo, em meio a esses escritos, Peixoto, em certa ocasião, não se furtou em se pronunciar sobre realizações das quais participou e sobre sua posterior saída do Teatro Oficina.

O Zé Celso era diretor do Teatro Oficina, mas os nossos espetáculos eram criações coletivas. A sensibilidade do Zé, como diretor, permitiu que ele aproveitasse muito bem as sugestões dos atores. Ele incorporava e organizava a forma como cada um tratava o seu personagem.

[...]. Quando me separei do Oficina, foi muito claro: não queria ficar aceitando coisas que não concordava, nem ficar criando problemas com tudo que acontecia. Nós não éramos mais juntos e várias pessoas foram saindo pouco a pouco, porque a personalidade do Zé Celso se desenvolveu segundo uma trajetória pessoal que não nos agradava. O Arena trabalhava muito com textos brasileiros, porque o seu coletivo era formado por muitos autores. Todo mundo escrevia feito louco. Já no Oficina isso não acontecia. Nós íamos buscar textos estrangeiros e, através da linguagem da encenação, procurávamos “abrasileirar” no sentido de dar pela interpretação, pela linguagem cênica, um conteúdo que fosse uma reflexão com a realidade brasileira daquele momento. Buscávamos textos de Máximo Gorki, Brecht, Max Frisch. De repente, encontramos um texto da década de 30 de Oswald de Andrade para corresponder à realidade imediata do período. Havia essa coisa de coletivo. Trabalhávamos com Gorki, com Brecht, como se eles estivessem ao nosso lado ou fossem companheiros de trabalho (PEIXOTO, 1997).

A apresentação dos fragmentos acima teve o intuito de expor, mesmo que de forma sucinta, depoimentos e/ou entrevistas concedidos pelos que, a um só tempo, administraram e protagonizaram os espetáculos

mais representativos do Teatro Oficina na década de 1960. Com isso, nossa intenção foi a de evidenciar essas memórias individuais que se tornaram as principais pilstras sobre as quais foi construída uma historiografia atinente a essa companhia teatral.

III

Em diálogo direto com o item anterior, que procurou evidenciar *memórias individuais*, este tópico vai expor pesquisas que buscaram, em algum nível, apresentar uma *visão de conjunto* da atuação do Teatro Oficina, no decorrer da década de 1960.

Nesse sentido, inúmeros trabalhos deixarão de ser abordados aqui porque, em alguns casos, suas análises foram verticalizadas, ou dissertando acerca de um espetáculo específico, ou tratando de situações significativas, assim como não foram consideradas, neste artigo, investigações que dizem respeito a realizações artísticas desenvolvidas pelo Usyna Uzona (denominação adotada pelo Teatro Oficina a partir de 1984).

Feitos esses esclarecimentos, iniciaremos essa sistematização bibliográfica com o clássico *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, a fim de localizar o *lugar* ocupado pelo Oficina neste painel e, com isso, observou-se que ele não foi objeto de reflexão, exceto pela menção ao diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, no seguinte contexto: “[...] depois de banhar-se na adolescência que busca uma afirmação individual autêntica (*A Incubadeira*), passa na adaptação de *A Engrenagem* sartreana (juntamente com Augusto Boal) para os amplos painéis sociais, prometendo obra de fôlego” (MAGALDI, 1997, p. 278).

É evidente: nessas palavras há o limite histórico do texto, escrito em 1962. No entanto, a 3ª edição, de 1997, foi revista e ampliada, tendo sido acrescentados a ela dois textos. No apêndice I (*O Texto no Teatro Moderno*), sobre a peça *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), há considerações sobre o texto escrito em 1933. Já no que se refere à encenação, é feita a seguinte observação: “*A Morta* espraia-se em generosidade de criação poética, à espera apenas da ressonância em um encenador de alma irmã, como a violência tropical de *O Rei da Vela* ecoou na imaginação de José Celso Martinez Corrêa”

(MAGALDI, 1997, p. 297). A referência a essa obra é muito importante, porque ela foi e, acreditamos, continua sendo uma referência fundamental para os estudos de teatro no Brasil. Um forte indicador disso é o número de citações recebidas: 868 (conforme Google Acadêmico – março/2023).

Feitas essas ponderações, devemos nos voltar para a dissertação (1977), de Sônia Goldfeder (*Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*), a fim de sistematizar suas considerações sobre o Teatro Oficina.

A autora arrolou espetáculos com a finalidade de elaborar uma síntese histórica, respeitando a cronologia dos acontecimentos. Entremendo informações sobre as peças, são apresentadas as perspectivas de interpretação dos atores, em particular, o desenvolvimento de um trabalho no âmbito do realismo psicológico, a partir da presença de Eugênio Kusnet e dos escritos de Stanislavski.

Feito esse preâmbulo, Goldfeder destacou a montagem de *Andorra* e sua crítica à omissão e à indiferença, que se valeu de um despojamento cênico e deu ênfase ao trabalho corporal.

Após registrar o incêndio (ocorrido em 31/05/1966), que destruiu o Oficina, e tratar da retrospectiva do grupo no Teatro Cacilda Becker, a autora retomou da encenação de *O Rei da Vela*. Na sequência, surgem as encenações de Brecht (*Galileu, Galilei e Na Selva das Cidades*), de Tchecov (*As Três Irmãs*), entre outros, até chegar à criação coletiva *Gracias Señor*.

Nesse processo, depois de evidenciar a ausência de uma cena pedagógica no Teatro Oficina, Goldfeder se voltou para o trabalho de direção que, para ela, definiu o *grande projeto estético e conseqüentemente ideológico* do grupo, na medida em que Zé Celso buscou não a unanimidade, mas o exercício crítico, como destacou no espetáculo *Na Selva das Cidades*:

A montagem da *Selva* é talvez a única resposta formulada pelo teatro profissional do período ao avanço dos organismos de censura. Não uma resposta que apresentasse uma alternativa em termos políticos: não visava propor soluções e nem projetos de superação da situação sociopolítica que estava se definindo. Tratava-se de “fotografar” a realidade que passava por uma reformulação imposta por um sistema que se fechava em vista de uma radicalização das forças de contestação, neste momento, restrita aos setores da classe média: estudantes, intelectuais, artistas. “Fotografar o caos” que se anunciava para os próximos

anos, talvez [fosse] a proposta central deste espetáculo ao mesmo tempo que um alerta à própria autodestruição do indivíduo dentro deste sistema e o esfacelamento do próprio grupo teatral atuante (GOLDFEDER, 1977, p. 206).

O segundo trabalho a ser apresentado intitula-se *Oficina - O trabalho da crise*, de Tania Brandão (1983), que inicia tecendo considerações teóricas sobre o fenômeno teatral entre os séculos XIX e XX e, a partir deste introito, passa a circunstanciar a História do Teatro na qual o Oficina deve se inserir.

Ao Oficina coube sem dúvida a melhor compreensão produtiva. E isto se faz numa modalidade de processo sem sujeito, atuação de trabalhadores no espaço da produção, onde não se deve localizar a figura de indivíduos visionários como força motriz, mas a figura do trabalho de arte como produção. Nenhuma análise histórica pode negar, aliás, o sentido do percurso profissional do grupo encerrado numa evidente metáfora: a oficina é o lugar do trabalho, o trabalho começa com vento forte para papagaio subir a ponte. Compreender o Oficina só é possível a partir de uma certa análise do TBC e do Arena, portanto (BRANDÃO, 1983, p. 21).

Para isso, a autora elaborou um panorama sobre as críticas sofridas pelo TBC, por parte de membros do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, pois estes, imbuídos da vontade de demonstrar suas contribuições para a arte teatral brasileira, minimizaram a importância das atividades do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Assim, em meio a este contexto histórico, Tania Brandão recupera o surgimento do Oficina e a sua proximidade inicial com o Arena, sem deixar de lado os seus distanciamentos.

Para discutir algumas premissas do grupo, a autora se reportou a espetáculos como *Pequenos Burgueses*, *Andorra*, *Os Inimigos* e *O Rei da Vela*, com ênfase maior ao primeiro e ao último textos, por meio de Stanislavski e Brecht. A análise dessas encenações, junto com depoimentos, textos e entrevistas, busca explicar o porquê dessas escolhas.

Em meio a esse percurso, no que diz respeito ao repertório intelectual do Oficina, Brandão levantou várias hipóteses de trabalho que, embora não tenham sido resolvidas, são muito instigantes, como a que se segue:

No segundo caso, a questão da negação do moderno no trabalho, trata-se de um “projeto-Brasil” que é antes de mais nada indivíduo. Indivíduo que pensa, reflete, busca, procura e debate-se sempre no interior da questão. Poder-se-á até mesmo dizer, num certo sentido, que o Oficina se estrangulou pela impossibilidade de responder — chegou ao limite de sua arte, sua “virtude” produtiva acabou em “prisão”. Um outro trabalho poderia traçar em termos epistemológicos a trajetória: compreende no mínimo a localização de Aristóteles, Hegel, Marx, Sartre, Nietzsche, Brecht e Artaud (BRANDÃO, 1983, p. 29).

A pesquisa seguinte é uma referência fundamental aos estudos sobre o Teatro Oficina. De autoria de Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do Teatro ao Te-Ato* tem o mérito de sistematizar importante documentação, em especial em relação a críticas teatrais.

A obra está dividida em duas partes. A primeira denomina-se *História*, enquanto a segunda intitula-se *Análise Crítica* e está subdividida em dez capítulos. Nesse material localiza-se um movimento presente em outros trabalhos: descrição dos espetáculos, interlocução com Stanislavski e Brecht, entre outros, ao lado do impacto da encenação de *O Rei da Vela*.

Dando continuidade na busca de um fio condutor, o autor se voltou para o espetáculo *Roda Viva* (Chico Buarque), que foi, na verdade, uma direção de Zé Celso fora do grupo. Ao arrolar este trabalho como uma realização do Oficina, Armando Sérgio da Silva deseja discutir não só o impacto de *Roda Viva* no cenário cultural e político do Brasil nos anos 60, mas, sobretudo, tem como objetivo perceber de que maneira a história individual de Zé Celso se confunde com a história do grupo, ou seja, Armando Sérgio acaba contribuindo para que seja reforçada essa identificação entre as perspectivas estéticas de Zé Celso e o Teatro Oficina, diminuindo a importância de outros participantes.

A próxima abordagem de Armando Sérgio voltou-se para o espetáculo *Galileu Galilei*, visto como hiato entre espetáculos em direção ao *irracionalismo*, pois, ancorado em uma conferência realizada no Teatro Aliança Francesa, em 1977, de Fernando Peixoto, o autor enfatiza o conflito entre *representativos* e *ralé*.

A cena do Carnaval passou então a ser um problema para nós, atores, que não concordávamos com ela. Para mim, por exemplo, era um absurdo frente à proposta que nós estávamos defendendo nas outras cenas. Era muito difícil, para nós todos, fazer a cena seguinte à do Carnaval, porque quando nós entrávamos no palco já estava tudo revirado. Não tinha mais ninguém num canto, estava todo mundo do outro lado, sei lá. Era uma salada de movimento de pessoas. Eles faziam o que queriam. Para nós, era difícil voltarmos a estabelecer a racionalidade, a reflexão científica... Era uma divisão muito estranha dentro do elenco. Por exemplo... quando Caetano Veloso viajou para Londres, nos deu uma mesa de pingue-pongue, mesa essa que passou a ser usada, pouco antes de começar o espetáculo, de uma forma estranhíssima... Nós ficávamos todos ao redor da mesa de mãos dadas. Eu, que já era profundamente ateu militante, ria de tudo aquilo, mas ria por dentro, por fora ficava com uma cara de idiota. Um dia, José Celso me disse: “Está acontecendo alguma coisa horrível, o espetáculo está começando sempre mal”. Daí eu respondi: — “Mas, claro que está começando mal. A gente está entrando em cena quase dormindo de sono”. Daí, subversivamente, sugeri que, em vez da gente ficar em volta da mesa de mãos dadas, a gente jogasse pingue-pongue. Foi ótimo, esquentava, todo mundo entrava em cena animado, alegre. Era uma grande forma de nos dar vitalidade para entrar em cena. Essa divisão entre “ralé” e “representativos” começou a se radicalizar e isso começou a pesar dentro do grupo” (SILVA, 1981, p. 177).

Assim, ancorado neste depoimento de Fernando Peixoto, Armando Sérgio conclui:

Parece-nos ter ficado claro, portanto, que o impasse enfrentado pelo Teatro Oficina, durante as apresentações finais de *Galileu*, não se constituiu, simplesmente, em uma luta de grupelhos dentro de um conjunto de teatro. Na verdade, era a discussão, em termos estéticos, das divergências existentes entre as grandes linhas contestatórias da década de sessenta. Era o aparecimento, dentro do grupo paulista, da “contracultura”. Os que defendiam a racionalidade de Brecht contestavam apoiados no marxismo (SILVA, 1981, p. 177-178).

Por fim, são apresentados documentos relativos às encenações de *Na Selva das Cidades*, *Don Juan* (direção de Fernando Peixoto) e o percurso em direção ao Te-Ato, as viagens pelo Nordeste, a busca de um trabalho coletivo que passasse a envolver a população de uma cidade ou a plateia. Em verdade, uma ousada tentativa de redimensionar a relação palco/plateia, mesmo que isso significasse o fim desta última e, por consequência, o surgimento de uma nova maneira de conceber a arte teatral.

O próximo ensaio a ser analisado é de autoria de Fernando Peixoto, sob o título *A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980)*⁸, que narra a trajetória do grupo a partir de suas encenações. Esse texto, publicado em 1982, possui uma função particular no volume 26 da Revista *Dionysos*, porque sistematiza os trabalhos do grupo, organiza informações e dados importantes sobre os espetáculos e, nesse aspecto, orienta a leitura dos documentos de época que também compõem o volume. Não bastasse essa contribuição, o autor apresenta algumas ideias importantes para se avaliar a importância do Oficina, tanto do ponto de vista estético quanto histórico e cultural.

Hoje nem mesmo a questionada rebeldia de José Celso (sejam quais forem seus erros, sincera e apaixonada) consegue recusar uma verdade: o Oficina é um patrimônio cultural do país. Mas um patrimônio que se sustenta inclusive porque constantemente procura dinamitar-se a si mesmo. Duas virtudes ninguém pode deixar de reconhecer: do princípio até hoje o grupo entregou-se, com acertos e erros, a um trabalho de confronto com a realidade mais imediata (soube inclusive responder a 64, conheceu o desespero inconformado depois de 68, desceu aos infernos sem perder a consciência, nunca silenciou nem mesmo quando fez uma opção de trabalho que privilegiava o indivíduo em detrimento da análise crítica do processo social e ainda pôde, ninguém ignora isso, retomar uma parcela de liderança no processo cultural do país, pois seus planos hoje incluem tudo menos a submissão); e, finalmente, lutou com unhas e dentes para não permitir que fosse assimilado e anestesiado pelo sistema, um dragão que revelou

8 Este texto possui uma versão abreviada, que foi publicada na coleção “Tudo é História”, da Editora Brasiliense, sob o título *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo, 1982.

inesgotável capacidade de cooptação da intelectualidade. [...]. Em muitos instantes fez da liberdade de criação uma conquista irreversível. Pagou o preço desta coragem. Inclusive cometendo erros. Mas não deixou de contribuir de maneira muitas vezes decisiva e inesperada para o processo cultural do país. Devorou e deglutiou Stanislavski, depois Brecht, depois Grotowski e Artaud, na busca de identificação de uma linguagem cênica específica. Em certos instantes chegou a fazer mais do que aqueles que estavam com os pés fincados na realidade objetiva, mas circunstancialmente paralisados. O Oficina sonhou o impossível, mas não aceitou algumas armadilhas do sistema. Caiu em outras, o que certamente foi inevitável (PEIXOTO, 1982, p. 38-39).

Na sequência desta sistematização bibliográfica, trataremos do estudo de Edélcio Mostaço (*Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*), com a preocupação de resgatar a interpretação realizada sobre a trajetória do Teatro Oficina, considerado pelo autor a *mais importante ensemble teatral do país*.

O leitor que se debruçar sobre essa pesquisa observará um esforço em matizar intelectual e socialmente o repertório encenado pelo Teatro Oficina, com destaque para o Golpe de 1964, visto como momento chave nessa trajetória artística. Para Mostaço, uma das respostas aos impasses do Golpe foi a montagem de *O Rei da Vela*.

Ainda que marcadas por um calor da época e [pelo] momento em que tais declarações vieram à luz, a importância das efetivas realizações concretizadas em cena demonstram ser *O Rei da Vela* um marco divisório claro, sob muitos aspectos, com a política e a prática teatral que se fazia no país. Por irônico destino (“o anarquismo de minha formação foi incorporado à estupidez letrada das semicolônias”, O. de A.) ou a declarada incompetência dos analistas locais, salvo algumas raras exceções que não desmentem a regra. [...]. Retomar as melhores constituintes do espírito de 22 foi a capital tarefa do Oficina para as novas gerações, com sua encenação desabusada de Oswald de Andrade. Discurso insurrecional, *O Rei da Vela* não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem,

dedicada ao Glauber de *Terra em Transe*, capitalizou uma série de inquietações geracionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito *Tropicália* sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de *O Rei da Vela*. Retomada do melhor espírito de projeto da Semana de Arte Moderna, o tropicalismo constituiu-se num discurso abrangente dentro da cultura brasileira recente, ainda não totalmente decodificado em sua enorme ressonância. O rompimento do Oficina, como se vê, é total. Na melhor tradição de Oswald (o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio), o Oficina mostrava a burguesia já não mais da perspectiva da própria burguesia (como fizera em *Os Inimigos*), mas de marginais. Sem encampar o “falso proletário” em voga nas diatribes do Opinião e do “povo de pé” exortado pelo Arena, o Oficina não apenas recusa continuar “companheiro de caminho” de propostas estético-políticas equivocadas e disparatadas, rompendo com violência o quadro ideológico da *cultura de esquerda*, posicionando-se numa terceira via. Distante da burguesia e das esquerdas instituídas, o Oficina e o geral dos tropicalistas optaram pela marginalidade em relação ao sistema, cientes de que possuíam táticas desestabilizadoras em seu programa e seu projeto muito próximas da verdadeira luta que, ainda camufladamente, já começava a se agitar nas entranhas do país (MOSTAÇO, 1982, p.101-104).

Com o intuito de enfatizar o caráter de ruptura do Oficina em relação aos demais grupos e a outras propostas estético-ideológicas, o autor rebateu Augusto Boal como crítico do tropicalismo, assim como se debruçou sobre as demais montagens do Oficina, além de refletir sobre o fim da companhia no início dos anos 1970.

Por fim, para encerrar este brevíssimo balanço historiográfico, mencionamos a pesquisa de Daniel Martins Valentini (2016), *História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*, na qual o historiador visa desenvolver uma análise conjuntural da sociedade brasileira, especialmente no que diz respeito às circunstâncias vivenciadas a partir do Golpe de 1964. Vale ressaltar: o autor apresenta a trajetória artística do Teatro Oficina para, em um capítulo específico, apresentar o uso de narrativas na história da companhia.

Como já tivemos a oportunidade de discutir em inúmeras outras publicações, em especial no que se refere ao Teatro Contemporâneo, depoimentos e processos de lembrar são matéria-prima para a construção de bases documentais para investigações da área de Artes Cênicas e de áreas afins.

Nesse sentido, o capítulo da obra de Valentini, destinado a apresentar os depoimentos coletados, com vistas a mostrar convergências, dissonâncias e a perspectiva de outras memórias, se alicerçou em premissas instigantes sem, contudo, enfrentar a construção de uma memória histórica sobre o tema.

IV

Chegamos ao momento de estabelecer algumas sínteses com relação ao material que foi aqui apresentado. Em primeiro lugar, como foi destacado acima, depoimentos, entrevistas, biografias e autobiografias, ao lado de críticas, fotos e, nos dias de hoje, registros filmicos, são suportes documentais para pesquisadores que se voltam para fenômenos da cena. Aliás, tais procedimentos, via de regra, fazem parte da rotina de qualquer investigador que se coloca diante da tarefa de recompor processos histórico-culturais.

Feitas essas pequenas ressalvas, voltemo-nos para as questões principais que compõem este artigo. Em relação aos depoimentos selecionados, cabe, primeiramente, esclarecer os motivos pelos quais foram privilegiadas as declarações de José Celso Martinez Corrêa, Ítala Nandi, Fernando Peixoto e Renato Borghi.

De fato, é inegável que o Teatro Oficina, ao manter atividades ininterruptas por mais de uma década, acolheu inúmeros profissionais, que estabeleceram distintas relações com a companhia, isto é, existiram aqueles que atuaram em apenas um, ou em vários espetáculos, fosse para desenvolverem novos interesses, fosse por outros compromissos profissionais. Vários deles concederam depoimentos e/ou entrevistas sobre a experiência vivenciada, em uma dimensão específica, sem abarcar o processo em seu conjunto.

Como o nosso intento é evidenciar as estratégias adotadas, para que se constitua a periodização, que se traduz em trajetória profissional do Teatro Oficina, as escolhas recaíram sobre aqueles que estiveram envolvidos na administração, na concepção, no processo criativo e na interpretação dos espetáculos, que foram vistos e tidos como marcos do próprio grupo e da história cultural da cidade de São Paulo na década de 1960.

A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões. Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história (VESENTINI, 1997, p.163).

É cristalino: essas observações de Vesentini dizem respeito a um momento muito específico do processo histórico brasileiro: Revolução de 1930 e seus temas. No entanto, as implicações teórico-metodológicas dessas ideias são extremamente significativas e amplas. Por isso, abrem possibilidades de questionamento da periodização já cristalizada e que, com o passar dos anos, transformou-se no próprio acontecimento.

Buscando inspiração nas ideias de Vesentini, expostas acima, é possível observar que, do ponto de vista político, os projetos do Teatro Oficina foram derrotados, já que se vinculavam aos denominados segmentos progressistas. Porém, no que se refere à história do teatro no Brasil, eles se tornaram marcos vitoriosos no processo de memorização e, ao mesmo tempo, capazes de redefinir propostas de questionamento em distintas perspectivas, estimulando o palco e diferenciadas imagens do país.

Tais interpretações historiográficas, alicerçadas nesse processo de memorização, adquirem força reforçando acontecimentos e/ou encenações, graças aos depoimentos e/ou entrevistas de seus participantes, embora a diversidade de depoentes seja menor. Não obstante, a quantidade de entrevistas e de reflexões produzidas por alguns integrantes, como José Celso Martinez Corrêa, possibilitou a construção de um referencial teórico e histórico das atividades do Oficina.

Nesse sentido, se as entrevistas e/ou depoimentos de Zé Celso trouxeram uma riqueza de informações e análises, o mesmo também pode ser observado no relato de Ítala Nandi que, evidentemente, privilegiou os eventos dos quais participou e a percepção que deles teve. Ao lado desse lembrar, a atriz nos forneceu informações valiosas sobre o repertório cultural, as atividades realizadas internamente e as leituras feitas, com o intuito de conferir maior consistência ao trabalho dos envolvidos no processo de criação.

Em meio ao material apresentado, deve-se destacar o depoimento de Fernando Peixoto, bem como os fragmentos da conferência largamente utilizada por Armando Sérgio da Silva em sua dissertação de mestrado. Cabe observar, ainda, que, além de vários depoimentos, Fernando Peixoto escreveu ensaios e livros, em que construiu interpretações sobre a trajetória do Oficina que, posteriormente, foram utilizados por seus colegas do Oficina e pela historiografia produzida sobre o Teatro Oficina.

Sob esse prisma, quando se buscam referências *mais objetivas* sobre as atividades do grupo, via de regra os trabalhos que procuram analisar o Oficina têm como notas de rodapé as investigações de Fernando Peixoto. Por sua vez, quando são buscados *elementos explicativos* que permitam compreender as *opções estéticas* dos trabalhos da companhia, na maioria das vezes, a voz de autoridade é de José Celso.

As diferenças existentes entre os estudos dizem respeito, inicialmente, à utilização da documentação: ora privilegiam as críticas existentes sobre os espetáculos, ora destacam os depoimentos e as análises dos participantes. No entanto, independentemente da opção feita, o que se evidencia é a ausência de um *tratamento crítico do corpus documental*. Isto pode ser dito porque, na maioria das vezes, a documentação é usada como se fosse portadora (sem maiores esforços analíticos) das interpretações corretas sobre os acontecimentos. Em outros casos ilustram, com maior riqueza de detalhes, os eventos.

Esse procedimento pode ser encontrado na historiografia relativa ao Teatro Oficina. As críticas realizadas à época dos eventos e as análises

feitas pelos membros do grupo são, mais uma vez, utilizadas como *vozes de autoridade* para compreender o significado histórico e estético das atividades da companhia.

Sob esse prisma, uma discussão a ser enfrentada diz respeito aos *testemunhos* e às *interpretações*. Carlos Alberto Vesentini, ao problematizar essa questão, recorreu à distinção entre *história tradicional* e *história moderna ou revisionista*, discutindo os argumentos de Emília Viotti da Costa.⁹

A Autora nota as dificuldades envolvidas nos “fatos conhecidos”, como até mesmo a possibilidade do desaparecimento de quaisquer fatos, a favor da interpretação – “esquemas novos”. Análises vazias, saídas do puro esquema, no ar, seriam um grande risco. E o fato perderia sua historicidade, sequência necessária. Outro lado do mesmo problema, para Viotti da Costa, seria lastrear esses estudos renovadores, numa insuficiente crítica das fontes e dos fatos delas saídos, herdando-se, nesse caso, elementos de uma imagem deformada, superficial e imediata dos acontecimentos. O que não significa recusa. O caminho parece aberto e, nele, enfrentar esses senões torna-se uma tarefa prática.

Agora, o ponto específico trazido por essa distinção e colocado à prática do especialista, algo como seu ofício, estaria na felicidade e na técnica necessárias para clivar a interpretação do fato, de forma muito refinada. Não se trata mais, a meu ver, de fato e ideia: aqui a análise nova se entende por interpretação, surge *a posteriori* e implica ciência. O arsenal tecnológico de nosso ofício elaboraria num grau superior fontes e fatos em bruto, como que dando-lhes certa qualidade científica, liberando-os daquele mundo de paixões e percepções parciais, interessadas, de forma a garantir à análise, desde então e sobre aquela base, pontos firmes de apoio. E versões contemporâneas, friso, em que a disputa turva e, mais, impede a visão de conjunto. Isolá-las, cotejá-las, depurá-las, seria equivalente, suponho eu, a abrir caminho à ciência e às suas interpretações. Nestas, lastreadas, residiria o conhecimento. Existem duas nuances que comentarei neste momento, a me parecerem problemáticas nesta distinção classificadora, a partir

9 O autor utilizou dois artigos, “Sobre as origens da República” e “A Proclamação da República”, que originalmente tinham sido publicados nos *Anais do Museu Paulista*, tomos XVIII e XIX, respectivamente. Estes textos foram republicados no livro *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

deste ponto especial, visto logo acima. A primeira delas já foi apresentada. Expulsar roupagens subjetivas, a ideia imediata do fato, é uma pretensão extremamente complicada. Se advém de pensar em separado, como distintos, ideia e fato, pelo qual ela apenas o “invadiria”, no decorrer das ações, por quem as vive, a complicação só aumenta. Esta subjetividade da ideia não se coloca como exterioridade, “fora” e colada a ele. Ou ela *reside no próprio interior do fato*, constituindo-o, ou ele não nos aparece como fato. Em segundo lugar, como decorrência, salvo pelo gongo do nosso esforço, esse procedimento se encontra com o movimento próprio ao fato, no caminho da unicidade, a partir da qual toma certo ar despido, de coisa bruta. Poderíamos, ironicamente, por isso mesmo, cair na sua força de atração, gravitando em torno dele. Nenhuma novidade, mas ainda não o tínhamos visto precisamente neste terreno da ciência (VESENTINI, 1997, p. 84-85).

A partir da complexidade presente nas discussões que envolvem *testemunhos e interpretações*, será necessário, em outras oportunidades, analisar como os *testemunhos* foram, na história do teatro no Brasil, incorporados às interpretações, contribuindo, assim, para a elaboração de uma percepção unitária do processo.

No caso do Teatro Oficina, existe, na maioria das abordagens, uma cronologia de espetáculos que se organiza a partir de obras que são consenso entre os quatro depoentes, e todas sob a direção de Zé Celso, sem considerar, por exemplo, as montagens dirigidas por Fernando Peixoto na companhia: *Poder Negro* (LeRoy Jones), em 1968, e *Don Juan* (Molière), em 1970. Esse dado é de extrema importância na medida em que foi possível, até o momento, observar que um tratamento mais adequado, do ponto de vista teórico-metodológico, a esta questão pode, futuramente, abrir possibilidades de construir percepções mais plurais do processo histórico vivenciado pelo Teatro Oficina.

Os historiadores sempre procuram se mostrar críticos com relação aos documentos com os quais trabalham e, quando pensamos nos materiais consultados anteriormente, essa afirmação se reforça ainda mais. O questionamento das metodologias se apresenta, pois, como algo necessário e incontornável. Por fim, vale enfatizar: trazer a público as nuances do pequeno *x* e dos diálogos entre *coletivo* e *indivíduo* é um estimulante desafio para a escrita da história no mundo contemporâneo.

Referências

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo criativo*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRANDÃO, Tania. Depoimento do ator Renato Borghi sobre o Teatro Oficina. *Dionysos*, Rio de Janeiro: MEC/SEC - SNT, n. 26, jan. 1982.

BRANDÃO, Tania. Oficina - O trabalho da crise. In: *Monografias/1979*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN, 1983. p. 11-62.

CARVALHO, Sérgio. *Ópera dos Vivos: estudo teatral 4 atos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

CORDEIRO, Fábio. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: SENAC-RJ, 2006.

CORRÊA, José Celso Martinez. Romper com a família, quebrar os clichês (trechos de depoimentos gravados no Teatro Eugênio Kusnet, São Paulo, 1980, e no Museu da Imagem e do Som, Curitiba, 1981). In: STAAL, A. H. C. (org.). *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Campinas, 1977. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/6qCxyMtxXzs7ttS39qyfv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 01 de março de 2023.

LORIGA, Sabina. *O pequeno X: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão: tempos de viver e de contar*. São Paulo: SESC-SP, 2001.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião - uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

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

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História* (São Paulo), v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005.

PEIXOTO, Fernando. A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980). *Dionysos*, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, n. 26, jan. 1982.

PEIXOTO, Fernando. *Um encontro com Fernando Peixoto: o teatro brasileiro em questão*. Depoimento concedido a Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, em 1997, no Teatro de Arena de São Paulo. Mimeo.

PIACENTINI, Ney. *O ator dialético: vinte anos de aprendizado na Companhia do Latão*. São Paulo: Hucitec, 2018.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. “Terra em transe” e “O Rei da Vela”: estética da recepção e historicidade. *Confluente. Revista Di Studi Iberoamericani*, v. 4, n. 2, p.124-141, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/3436>. Acesso em 01 de março de 2023.

RINALDI, Miriam. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1.II*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo 2007.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VALENTINI, Daniel Martins. *História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

ENVIADO EM: 02/06/2023
APROVADO EM: 22/10/2023