

Cadernos

letra e ato

O trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina: o texto dramático e a formação kusnetiana versus a "liberdade antropofágica"

Carolina Martins DELDUQUE²⁷

Resumo: Neste artigo, traço um panorama sobre o trabalho do ator nos primeiros doze anos do Teatro Oficina. A tensão entre "um teatro tradicional" e a "liberdade antropofágica" chega ao ápice na encenação de *As Três Irmãs*, em 1972, com a saída de um de seus fundadores em cena aberta. A saída de Borghi representa metaforicamente, por parte do Oficina, um forte questionamento ao uso do texto dramático e à importância da palavra em cena.

Palavras-chave: Trabalho do ator; Teatro Oficina; texto dramático.

Introdução

Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa eram alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, na USP, quando, no final da década de 50, se conheceram num bar, na época local onde estudantes e intelectuais se reuniam para participar de movimentações culturais e empreender discussões filosóficas. Borghi, aos 21 anos, acabara de voltar de sua primeira temporada no teatro profissional, realizada no Teatro Copacabana, com a peça *Chá e Simpatia*, apenas para terminar os estudos da faculdade, como havia prometido à sua família. Zé Celso, como é chamado, era um "jovem muito tímido, de terno, gravata e sobretudo" (SEIXAS, 2008, p. 61), que fazia parte da nata intelectual da cidade. Apesar do ambiente propício, a primeira conversa entre os dois, entretanto, não foi nada intelectual: foi sobre MPB. José Celso perguntou-lhe se conhecia a cantora Isaurinha Garcia.

²⁷ E-mail: caroldelduque@yahoo.com.br. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, bolsista Fapesp, no qual pesquisa encenações brasileiras do dramaturgo russo Anton Tchekhov. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro Os Geraldos. (Fapesp – processo n. 2013/25684-0)

Ver Isaurinha Garcia cantando era uma verdadeira aula de atuação: a cantora usava o Método do Actor's Studio²⁸ para trabalhar na interpretação de suas canções. Quando numa outra noite foram assisti-la, a artista deixou uma impressão tão forte que ficaria marcada para sempre na memória de Borghi. Nessa época, os dois estudantes tinham muito em comum: queriam romper com os padrões da classe média, odiavam Direito e esperavam que algo diferente acontecesse em suas vidas.

Foi então que Zé Celso escreveu uma peça que tematizava o conflito de gerações e a libertação dos valores da família. Junto a eles, se reuniram outros, em sua maioria estudantes de Direito também, e fundaram o Grupo Oficina Amador. Zé Celso escrevia e dava a Borghi os papéis para atuar, já "era meio impositivo" (SEIXAS, 2008, p. 63) mesmo nessa época. Seus papéis no grupo estavam definidos: Borghi, atuava e Zé assumia a direção, atuando também em cena muitas vezes.

Após terminarem a faculdade, em 1960, alugaram um imóvel na rua Jaceguai, 520 – que é sede do grupo Oficina até hoje. Foi nesse momento que o grupo passou a ser profissional.

A formação kusnetiana e o teatro realista

Eugênio Kusnet era ator do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e foi convidado por Borghi para se juntar a eles, em 61. Ele aceitou com a condição de que ministrasse aulas de interpretação ao grupo – era considerado herdeiro de C. Stanislavski. Kusnet esteve com o Oficina durante seus primeiros quatro anos de história e foi em grande parte responsável pela formação desses atores, que eram, nesta época, iniciantes no teatro profissional.

O ator e professor nascera na Rússia, onde havia iniciado sua vida teatral. Ao contrário do que comumente se pensa, nessa época, início do século XX, não chegou a estudar ou ter contato direto com o próprio Stanislavski e seu Sistema. Entretanto, seu fazer artístico foi inevitavelmente influenciado pelas ideias e conceitos que estavam em voga à época na Rússia, cujo modelo ideal eram as peças e os trabalhos de atores do Teatro de Arte de Moscou e, por consequência, as pesquisas do mestre russo.

O contato com os conceitos do Sistema de Stanislavski ocorreu quando já estava no Brasil, com a chegada de seus livros aqui, em meados da década de 60:

Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando tive pela primeira vez a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de

²⁸ Espaço que difundiu as ideias de Constantin Stanislavski em Nova York.

seu método alguns detalhes de meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com as minhas, embora muito tímidas e vagas, mas que surgiram sob a influência dele, naquela época, é que concebi a ideia de lecionar a arte dramática na base do método. (KUSNET *apud* PIACENTINI, 2011, p. 29)

O trabalho com o Método feito com os atores do Oficina, além de uma viagem de retorno que fez à Rússia em 1968, na qual teve contato com discípulos diretos de Stanislavski, como Maria Knebel, anos mais tarde levaria Kusnet à publicação de alguns livros, dentre os quais o mais importante, *Ator e Método* (1975). Seu método consistia em uma análise científica do texto dramático num primeiro momento e, depois, na prática de laboratórios de improvisação em que os atores tinham liberdade para aplicar o que ele nomeava de "memória emocional" (KUSNET, 1975).

Segundo Borghi, após dois anos de práticas, foi em 63, na montagem de *Pequenos Burgueses*, de M. Gorki, que os atores passaram a entender melhor os procedimentos de criação aplicados por Kusnet. Neste processo de criação, o grupo teve contato pela primeira vez com a literatura dramática russa e a atuação, em parte graças as suas aulas, foi ganhando em complexidade. Os atores aprendiam também vendo-o atuar em cena e observando o modo como ele próprio aplicava esses procedimentos:

O trabalho de Kusnet para criar o pai Bessenov era assombroso. O texto dele, com as anotações de seus subtextos, devia estar exposto em um museu. O curioso é que o trabalho dele partia de um exame meticuloso, frio e calculado das falas e situações da personagem, mas o que aparecia no palco era de um forte impacto emocional. (SEIXAS, 2008, p. 101)

Além do aprendizado teórico e prático dos ensinamentos de Kusnet, foi com neste momento que os atores descobriram a ideia da vontade e da contra-vontade no estudo dos personagens. Ou seja, há o que o personagem quer, mas também há vontades opostas, assim como na vida real, em que somos um mundo de contradições. Borghi explica que em nosso cotidiano, por exemplo, é bastante comum estarmos ao mesmo tempo fazendo algo, mas com o pensamento em algum outro detalhe da vida que queremos resolver.

Como resultado dessa prática encabeçada por Kusnet, criou-se o espetáculo *Pequenos Burgueses*, encenado em 1963. As cenas eram compostas por personagens realistas, nas quais os atores, por meio de sua atuação, causavam na plateia uma forte empatia e identificação, pois pareciam ser pessoas reais. Tanto que este espetáculo foi o primeiro grande sucesso do Oficina. Segundo Borghi,

Que foi uma coisa que, dizem, foi uma das melhores montagens realistas já executadas no Brasil. Não sei se é verdade ou não, mas o fato é que realmente a peça teve um sucesso estrondoso. Fizemos 1200 apresentações. (Borghgi, BORGHI, 2016)

Os personagens pareciam ser como pessoas reais não só pelas técnicas de atuação adquiridas, como também pelo grupo ter conseguido fazer do espetáculo um retrato coerente com a situação política do Brasil de 63. A obra de Gorki, escrita em 1901, mostrava uma Rússia em mudança, com as primeiras manifestações populares contrárias à injustiça e ao absolutismo do governo czarista. Além disso, tratava de um outro tema que muito lhes interessava: o conflito de gerações entre pais e filhos, com ecos dessa revolução no ambiente familiar. Quando a dramaturgia foi encenada pelo Oficina no Brasil, o presidente Jânio Quadros havia renunciado e Jango Goulart, seu vice, que tinha ideias mais socialistas, deveria assumir. Entretanto, a extrema direita e a classe média mais conservadora não queriam que ele assumisse de forma alguma. De maneira que a situação ficcional parecia, ao grupo, ser uma analogia da situação política do Brasil. E os personagens não eram mais simplesmente russos de outro século que nada tinham a ver com nossa realidade canarina, mas gente com conflitos e ideais muito próximos aos do público brasileiro.

Essa característica de encenar seus espetáculos para discutir algum tema político brasileiro e atual foi se tornando cada vez mais marcante e radical com o passar dos anos. O Oficina sempre buscou, mesmo na encenação de dramaturgias clássicas, uma analogia com a situação política do país, e também com a situação interna do grupo, de seus conflitos e interesses.

Dramaturgia nacional e liberdade antropofágica

A forte repressão a que o Brasil estava sujeito neste período por conta da ditadura tornou o tema da identidade com a cultura brasileira cada vez mais pungente. Tanto que em 67, depois de alguns trabalhos com obras de autores estrangeiros, a escolha foi por encenar *O Rei da Vela*, do brasileiro Oswald de Andrade. O texto, apesar de ter sido escrito em 1932/33, era desconhecido do público até então.

No espetáculo, cuja musa era Chacrinha, símbolo máximo da brequice brasileira, Borghgi conta que havia "aquela vontade de devorar o Brasil e depois vomitá-lo em cena de uma forma poética" (BORGHI, 2016). Esta encenação ficou conhecida como um marco

do teatro moderno brasileiro. Entretanto, assim como na primeira encenação de *Vestido de Noiva*²⁹, no início da década de 40, o público demorou a reagir ao novo teatro que assistia.

Posteriormente, houve uma experiência de Zé Celso fora do Oficina, que traria grandes influências para a forma de atuação posterior do grupo, ao longo de toda sua história. Ele dirigiu o musical *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro. Nessa época, o diretor começou a trabalhar misturando jovens sem qualquer experiência teatral anterior com alguns atores mais experientes, para fazer o que ele chamava de "coro antropofágico". Tratava-se de um corpo coletivo de pessoas, conduzidas por corifeus, que, em conjunto, por meio da expressão corporal e de movimentos agressivos e sedutores, se movimentavam em um ritmo que ia aumentando, como "uma grande trepada" (SEIXAS, 2008, p. 141). Esse coro tinha grande importância no desenvolvimento do espetáculo e, em certo momento, avançava em direção à plateia, que se apavorava – esse tipo de intervenção, naquela época, no Brasil, era algo novo.

A mistura de procedimentos do teatro épico com propostas antropofágicas

Após estas experiências antropofágicas, o Oficina recuou um pouco na direção da radicalidade de suas propostas cênicas, pois a censura artística estava cada vez mais presente. Em 68 estreou *Galileu, Galilei*, de Bertold Brecht. A peça narra a vida de Galileu Galilei, italiano que no século XVII defendeu o heliocentrismo e teve de renunciar publicamente sua descoberta para não ser queimado pela inquisição. Esse foi o ano em que o Ato Institucional número 5 foi aplicado, e por meio dele, dentre outras medidas radicais, a tortura foi institucionalizada. Então este texto era muito propício à discussão que o grupo queria levantar. Foi nesta encenação que, pela primeira vez, Zé Celso trouxe a ideia do coro de *Roda Vida* – “destemido e antropofágico” (SEIXAS, 2008, p. 164) – para dentro do Oficina. Além disso, com esta montagem, o grupo começou a radicalizar nos princípios de encenação e interpretação do teatro épico, expondo a teatralidade, ou seja, os mecanismos de construção da cena, ao espectador.

Em seguida veio a encenação de *Na Selva da Cidade*, ainda de Brecht, quando o coro antropofágico teve seus dias de glória. Neste momento, começou a haver um certo estranhamento e divisão entre os recém-chegados, que compunham o coro, e os atores mais antigos, que estavam no grupo desde sua fundação. Segundo Borghi,

²⁹ *Vestido de Noiva*, marcou o início do teatro brasileiro moderno, escrita por Nelson Rodrigues e encenada pela primeira vez no Brasil em 1943, por Ziembinski.

Nesse momento estava se criando no Oficina uma coisa meio radical, assim, nós, os chamados representantes, éramos atores que tinham nome, tinham carreira, tínhamos prêmios, e os da regimália, que eram o coro. Tinha uma certa animosidade, principalmente deles em relação a nós. (BORGHI,, 2016)

O termo "regimália", a que Borghi se refere, é uma gíria trazida pelo diretor argentino Victor García ao teatro brasileiro, sinônimo de "os porra louca". Em defesa do coro, Zé Celso explica que

Não era uma questão ideológica, mas uma concreta e maravilhosa emersão de uma contradição enriquecedora e nova, não só no Teatro Brasileiro, mas Mundial: o ressurgimento, depois de milênios, dos Coros da Tragédia Grega. (Zé Celso, <https://blogdozelso.wordpress.com>)

Claramente existia uma separação: haviam os membros mais antigos, da formação inicial do Oficina (como Renato Borghi, Fernando Peixoto, Esther Góes, Othon Bastos, entre outros), que eram considerados "caretas" – os atores da palavra, que falavam o texto e representavam bem – e o coro, ou a regimália, que eram os atores do corpo. É evidente que Zé Celso namorava a nova corrente, se encantando cada vez mais com a possibilidade de agir sobre o público desta maneira. Por ser o diretor e um dos líderes do grupo, o coro antropofágico foi ganhando cada vez mais espaço nos espetáculos. Simultaneamente, ia encontrando cada vez menos resistência, na medida em que os atores mais antigos iam deixando o grupo por causa destas discordâncias.

Nessa época, o grupo também estudava técnicas de interpretação de J. Grotowski³⁰ e queria aplicá-las, sem ter qualquer vivência daqueles conceitos lidos: os atores faziam do seu próprio jeito o que entendiam daquelas leituras, buscando, principalmente, acrescentar práticas corporais constantes durante o processo de criação: “Quanto aos laboratórios, se eram grotowskianos ou não, penso que não teve muita importância. Fomos criando uma nova linguagem, muito nossa, que brotaria durante os improvisos sobre os temas da peça.” (SEIXAS, 2008, p. 168) Os procedimentos para o trabalho criador se acumulavam e somavam-se: ainda realizavam ensaios de mesas de leituras (aprendidos com Kusnet) e, aos laboratórios práticos (onde improvisavam os temas da peça), acrescentavam práticas corporais de luta e alongamento.

O encontro com o *Living Theatre*: mais liberdade e menos texto dramático

³⁰ Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro experimental do século XX. Buscando um teatro mais ritualístico, Grotowski leva as últimas consequências as ações físicas elaboradas por Stanislavski.

Logo em seguida, ainda por conta da perseguição pela censura, Borghi e Zé Celso foram passar um tempo na Europa, onde conheceram o *Living Theatre*. Segundo Borghi, este coletivo, expulso dos EUA por ser considerado muito revolucionário, pregava o fim do texto dramático e de personagens psicologicamente construídos. Seus espetáculos funcionavam da seguinte maneira: eram construídos roteiros previamente e, no momento da apresentação, o público era levado a participar do evento através da animação. Havia alguns ideais que faziam parte também: “liberdade individual e coletiva através do prazer e do orgasmo.” (SEIXAS, 2008, p. 177).

Estas novas descobertas, formas diferentes de fazer e pensar arte, assim como as experiências que Zé Celso teve nesta época em Nova York, outros países da América Latina, inclusive Cuba, trouxeram muitas mudanças e influências para o Oficina.

O coletivo norte-americano veio ao Brasil e passou quase um ano convivendo com o grupo brasileiro. Segundo Borghi, eles faziam um certo "imperialismo intelectual", pregando o "fim ao texto dramático" e "ode às drogas e ao sexo grupal". Entretanto, este movimento, somado à ideia do coro antropofágico, não era aceito por todos os integrantes e acirrou a divisão entre os atores, especialmente Zé Celso e Renato Borghi.

Nessa época, o Oficina virou a "Casa das transas", com muitos acontecimentos ao mesmo tempo. A escolha ia se radicalizando em trazer experimentações ousadas, misturando os diversos gêneros artísticos nas salas de apresentações. Os eventos artísticos vinham acompanhados de comidas, baseadas em pratos típicos dos moradores do Bexiga. O problema era que as peças eram dirigidas a um público em potencial sem poder aquisitivo. A solução para amenizar o problema financeiro foi remontar o antigo repertório. As temporadas foram verdadeiros sucessos de público.

Com o dinheiro conseguido, o grupo investiu em um trabalho novo inspirado no *Living*: viajaram por algumas cidades do Brasil, nas quais se apresentavam em laboratórios de criação abertos ao público. Sem o apoio de um texto dramático, havia bastante interação com a plateia, a partir de temas que giravam em torno da ditadura e da consequente apatia da classe média em relação a essa situação política. Além disso, as turnês contavam com apresentações de seu antigo repertório para grandes públicos, chegando a serem assistidos por 6 mil pessoas em uma única sessão.

Quando retornaram a São Paulo em 72, aproveitando os laboratórios realizados pelo Brasil, estrearam *Gracias, Señor*. Nesta encenação, de dramaturgia autoral, não havia barreira entre público e atores. Neste momento, o desacordo entre os modos de atuação foi levado ao extremo. Borghi (2016) conta que os atores chegavam a rasgar documentos do

público, como a identidade e carteira de trabalho. O ator considerava esse tipo de ação um comportamento impositivo em relação à plateia, porque ele se preocupava com o trabalho que a pessoa teria depois para obter uma segunda via de seus documentos destruídos. Por fim, o espetáculo foi severamente proibido pela censura após alguns meses de temporada e não pode ser apresentado em território nacional.

A crise, o retorno ao texto dramático e a cisão definitiva em *As Três Irmãs*

Além da censura artística como forte inimiga e das discordâncias internas artísticas e ideológicas, o grupo, nesse ano, passava por uma forte crise financeira. Com toda essa novidade, os poderes públicos estavam fechando as portas para o Oficina. A experiência estava se mostrando inviável economicamente. Para completar o panorama crítico, muitos atores saíram, ficando, da formação original, somente Zé Celso e Renato Borghi.

Diante desta encruzilhada, Borghi conta que

Então nós resolvemos fazer um clássico para tirar os olhos do Exército de cima da gente, porque nós estávamos vigiados, às vezes presos, às vezes com aquelas fotografias de frente de perfil, com o dedão, na polícia federal, coisa e tal. Estávamos muito visados, todos. Aí essa coisa era uma coisa diplomática mesmo, de fazer um Tchekhov, que o Tchekhov sempre fala sobre tudo o que a gente quer falar. É impressionante. (BORGHI, 2016)

A escolha recaiu sobre a obra *As Três Irmãs*, escrita pelo dramaturgo russo Anton Tchekhov em 1901, vinda de um grupo liderado por Borghi, que via uma possibilidade de trazer o Oficina de volta ao palco e recuperar seu prestígio. Tratava-se de uma obra com pouquíssimas encenações no Brasil, todas no teatro amador ou universitário. O ator enxergava nessa escolha uma opção mais segura, de trabalhar com uma dramaturgia no sentido clássico do termo, uma tentativa de recuperar o teatro, que talvez, segundo sua opinião, estivesse sendo deixado de lado.

O contexto russo é o da pré-revolução socialista, quando a classe intelectual e mais abastada, não agia para alterar os abusos e injustiças de seu governo czarista. Zé Celso achava que no Brasil vivíamos uma situação análoga: os anos de ditadura estavam passando e nada era feito para que algo mudasse. Além disso, o diretor via o mergulho nesta obra como uma possibilidade de fazer uma viagem em profundidade sobre o que havia sido estes anos do grupo e, também, uma oportunidade de unificação. Ele entendia a peça *As Três Irmãs* como um movimento de um relógio, circular, mas que num dado momento se quebrava.

A partir desta primeira visão, o grupo estudou o texto a partir de uma série de viagens com mescalina orgânica³¹, à beira mar, em Boracéia-SP, trabalhando em cima de uma mandala circular desenhada no chão. Segundo Zé Celso (1998), a sensação provocada pelo uso do alucinógeno fazia-os se sentirem como se estivessem em sintonia com os militares russos, passando um recado para que eles aqui também fizessem sua revolução, passando a limpo a de lá.

O processo de criação contou com laboratórios de improvisação, nos quais os atores buscavam vivenciar as situações propostas pela dramaturgia. A ideia era explorar ao máximo cada uma das situações e improvisá-las como se estivessem acontecendo na vida real, não se preocupando com o tempo de duração estendido. Borghi explica que "A gente vivia cenas, com as próprias palavras, com as ações que a coisa inspirava. Uma cena que teria 10 minutos, durava às vezes 5 horas." (BORGHI, 2016)

Apesar dessa dimensão ritualística, a encenação se manteve bastante fiel ao texto, cuja tradução foi revisada e assinada pelo próprio Zé Celso, que também atuava em cena. Aproximadamente após quatro meses, o espetáculo, com quatro horas de duração, entrou em temporada de estreia no final de Dezembro de 1972, sendo que uma das apresentações ocorreria no dia 31 para 01, passagem do ano. Nesta ocasião, eles iriam começar às 22h para comemorar a virada do ano em cena.

Já era um pouco mais de meia-noite, nesta apresentação da virada do ano, corria o início do terceiro ato em cena, que na ficção se dá logo após um grande incêndio que assola a vizinhança. Estavam todos drogados. Zé Celso conta que sentiu que ali, da mesma maneira como no enredo da peça temos um ato cheio de explosões e revelações, também estava se dando uma quebra no Oficina. Alguns atores, muito ligados, nesse momento, saíram da marca estabelecida e começaram a criar uma confusão em cena. Nas palavras de Zé Celso: "A partir daí, o terceiro e o quarto ato foram levados num nível de confrontação extrema. De um lado, um teatrão que queria voltar ao teatro do palco, do outro um teatro sagrado recém descoberto. O fim da peça virou uma guerra de teatros." (MARTINEZ CÔRREA, 1998, p. 235)

Quando Zé Celso menciona esta "guerra dos teatros", faz referência à divergência interna que havia sobre o que era o teatro para cada uma das partes do grupo. Uma queria voltar ao palco, à representação. A outra, por outro lado, parecia ansiar por radicalizar

³¹ Este alucinógeno foi sintetizado e seu uso se tornou mais popular na década de 60 quando houve algumas obras que descreviam sua utilização pelas tribos indígenas e os efeitos na mente humana. O uso da mescalina provoca alterações cognitivas, e podem durar até 10 horas. Pode intensificar a percepção, principalmente a visual. Além disso, o indivíduo perde a noção dos limites do próprio corpo, tem distorções da percepção do espaço e do tempo, entre outros.

ainda mais as experiências anteriormente vividas pelo grupo, na redescoberta do que chamavam de um teatro sagrado: não se buscava simplesmente representar o incêndio (acontecimento ficcional da dramaturgia), alguns atores pareciam querer vivenciar esta experiência, e ao mesmo tempo, expor isso em cena.

É neste momento que Borghi decide se retirar:

Aí eu cheguei no meio do palco, interrompi aquela batucada toda e falei: “Zé, da mesma maneira que eu entrei ali há onze anos atrás, eu estou saindo. Eu não concordo com isso, não acho que o teatro morreu, não acho que a palavra morreu.” Eu tinha que declarar isso no *Gracias Señor* e era muito dolorido: “O teatro está morto. A palavra está morta.” Mas eu não acreditava nisso. Então por discordância mesmo de orientação eu estou indo embora. Foi um prazer enorme trabalhar com você. Adeus. (1, BORGHI 2016)

A tensão estava tão extrema que um dos fundadores do Oficina se despede e deixa o grupo em cena aberta. Quando Borghi sai, ao perceber não haver mais espaço no grupo para o teatro "de representação", mesmo ele sendo seu último representante, a estrutura interna do grupo fica bem fragilizada. Afinal, Borghi era um pilar fundamental. Tanto que, mesmo após sua saída, o grupo tentou substituí-lo às pressas e foi se apresentar no Rio de Janeiro para continuar com a temporada, mas, nas próprias palavras de Zé Celso: “A peça era linda, mas não aguentou o desmoronamento do coração interno do grupo.” (MARTINEZ CÔRREA, 1998, p. 237)

Considerações Finais

Ao longo da trajetória dos primeiros doze anos do Teatro Oficina – quatorze se contarmos desde o momento em que os amigos de faculdade fundaram o grupo amador –, Renato Borghi e Zé Celso foram optando por percorrer diferentes caminhos. Enquanto Borghi resistia em acreditar na força de um teatro estruturado e apoiado na palavra e na construção de personagens, Zé Celso levava o grupo a experiências com o coro antropofágico e de cisão com a palavra. Grande admirador e amigo de Zé Celso, Borghi entendia que nesse momento histórico, "uma hora a corda tinha que estourar" (, BORGHI 2016).

Sua saída representa metaforicamente, por parte do Oficina, um forte questionamento ao texto dramático e à importância da palavra em cena. Tanto que, nos anos seguintes, o jeito de atuar do Oficina foi ganhando cada vez mais uma identidade própria: com espetáculos muitas vezes voltados para grandes multidões e de longa duração, sempre com grande interação performática e provocativa com a plateia, extrapolando os

limites entre ficção e realidade, ator e público. Para este teatro, a proposta cênica vale muito mais enquanto um acontecimento que pode ser vivenciado corporalmente pelo público, e não só imaginado.

Referências bibliográficas:

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1975.

MARTINEZ CÔRREA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1959-1974)* / José Celso Martinez Côrrea: seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Stall. São Paulo, Editora 34, 1998.

PIANCENTI, Ney Luiz. *Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). ECA, USP, São Paulo, 2011.

SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghí em Revista*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2008.

Site consultado:

<https://blogdozelcelso.wordpress.com/tag/teatro-oficina/page/5/> 28/03/2015 acesso em 08/06/2016.

BORGHI, Renato. São Paulo, 23 jun. 2016. Entrevista concedida à autora.

Abstract: In this article, I make an overview of the actor's work in the first twelve years of the Teatro Oficina. The tension between "a traditional theater" and "anthropophagic freedom" reaches its climax in the staging of *The Three Sisters* in 1972, with the departure of one of its founders in open scene. A Borghi output represents metaphorically by the Oficina, a strong questioning to the dramatic text and the importance of the word in scene.

Keywords: Working actor; Teatro Oficina; dramatic text.