

Manoel Levy Candeias

**UM ATOR EM MOVIMENTO: RENATO BORGHI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida.

Campinas  
2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA  
UNICAMP

Candeias, Manoel.

C16a Um ator em movimento: Renato Borghi / Manoel Candeias  
– Campinas, SP: [s.n.], 2007.

**Orientador: Márcio Aurélio Pires de Almeida.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual  
de Campinas,  
Instituto de Artes.**

**1. Renato Borghi 2. Teatro brasileiro. 3. Identidade nacional  
I. Almeida, Márcio Aurélio Pires de. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.**

(em/ia)

**Título em ingles “An actor in movement: Renato Borghi”**

**Palavras-chave em inglês (Keywords):**

**Titulação: Mestre em Artes Cênicas**

**Banca examinadora:**

**Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida**

**Profa. Dra. Sara Pereira Lopes**

**Prof. Dr. José Simões de Almeida**

**Profa. Dra. Verônica Fabrini M. de Almeida**

**Prof. Dr. Luis Cláudio Machado**

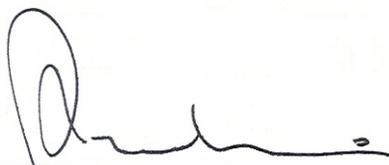
**Data da Defesa: 16-08-2007**

**Programa de Pós-Graduação: Artes Cênicas**

# Instituto de Artes

## Comissão de Pós-Graduação

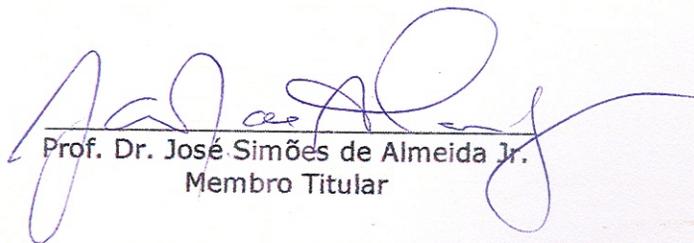
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pelo  
Mestrando Manoel Levy Candeias - RA 40137 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca  
Examinadora:



Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida  
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes  
Membro Titular



Prof. Dr. José Simões de Almeida Jr.  
Membro Titular

200755292

Dedico este trabalho a Maria Lúcia, Piky, Del, Líria e Didó.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha esposa Líria, pela paciência e apoio diários, a minha mãe, Maria Lúcia, por incontáveis motivos, a minha irmã, Piky, pela ajuda em momentos diversos da vida, e ao Del, irmão que oferece constante e enriquecedor diálogo. Agradeço a todos eles também pela torcida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida, que me estimulou desde o início e que muitas vezes me instruiu para além dos temas da pesquisa, e a Renato Borghi, pela confiança demonstrada na sinceridade dos depoimentos a mim concedidos.

Por fim, registro minha gratidão às Profas. Dras. Sara Pereira Lopes e Verônica Fabrini M. de Almeida pelas observações no exame de qualificação e ao Prof. Dr. José Antônio Pasta Júnior, pela qualidade de seu trabalho, que tanto engrandeceu esta pesquisa.

## RESUMO

Esta pesquisa traz uma análise do trabalho do ator, diretor e dramaturgo Renato Borghi, tendo como foco o reconhecimento de elementos que possam determinar um estilo próprio em sua atuação e a identificação de aspectos de brasilidade também a partir de seu trabalho como intérprete. Em um percurso que passa por toda sua trajetória profissional, são ressaltados pontos que permitem, ao final, uma definição dessa marca própria do ator estudado e delineiam um quadro onde se identificam diversos traços característicos da formação brasileira – assim entendidos a partir da obra de autores referenciais sobre o assunto: Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Schwarz, José Antônio Pasta Júnior e Neyde Veneziano, entre outros.

Palavras-chave: Renato Borghi, Teatro Brasileiro, Identidade Nacional.

## ABSTRACT

This research develops an analysis on the work of the actor, director and dramatist Renato Borghi, and focuses not only on recognizing elements that may settle a peculiar style in his acting but also on the identification of Brazilian aspects from his work as interpreter as well.

Through a route that covers Borghi's professional ladder, this paper highlights topics that ultimately allow a definition about this actor's own signature. It drafts a picture in which is possible to identify many peculiar features of the Brazilian constitution – understood in the same way as from the work of recognized authors on the subject, such as Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Schwarz, José Antônio Pasta Júnior and Neyde Veneziano, among others.

Keywords: Renato Borghi, Brazilian Theatre, National Identity.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| 1. Introdução                                 | 17  |
| 2. Referências de Brasilidade                 | 20  |
| 3. Jeito Brasileiro Forjado em Oficina?       | 28  |
| 4. Teatro Vivo: Busca de Novos Rumos          | 75  |
| 5. Teatro Promíscuo: Exercício da Diversidade | 96  |
| 6. Balanço                                    | 121 |
| 7. Referências                                | 135 |

## **INTRODUÇÃO**

A pesquisa aqui apresentada tem como foco o trabalho do ator, diretor e dramaturgo Renato Borghi. Em seus mais de quarenta e cinco anos de carreira, este artista oferece incontáveis possibilidades de estudo. O recorte por mim escolhido teve como objetivos analisar se há características concretas que possam determinar um estilo próprio em seu trabalho como ator e encontrar aspectos de brasilidade também a partir de sua atuação – sejam estes elementos de identidade nacional formadores de um estilo próprio ou não.

Mas por que estudar esse aspecto no trabalho de Renato Borghi? Porque, devido a seu trânsito por diversos estilos de teatro e também ao modo como lida com as influências que adquiriu em todos esses anos, Borghi construiu uma identidade artística diferenciada, com traços comportamentais que remetem à formação do Brasil. Para a identificação destes traços, analiso toda a sua trajetória artística, desde o início, quando ainda fazia teatro amador, até a montagem de *Macbeth*, encerrada em 2007. Embora o foco principal esteja na atuação, registrei todos os passos, como em uma biografia, para que se construísse uma visão mais completa dos fatores que cercam cada passo de sua carreira. Afinal, as opções feitas pelo artista ganham outra dimensão se analisadas dentro de seu contexto, principalmente quando se fala de Brasil, onde há pouco apoio à cultura, e também quando se estuda um ator que sempre buscou se posicionar diante de diversidades como ditaduras e censuras.

A identificação de elementos característicos do país em seu trabalho sobre o palco teve como base algumas obras referenciais sobre o assunto. Complementando-se, elas perfazem um trajeto que passa por visões sócio-histórica, de crítica literária, de artes cênicas, arte popular e cinema. Exponho as descrições e teorias desses estudos no primeiro capítulo, intitulado *Referências de Brasilidade*. Nos três capítulos seguintes, registro, em ordem cronológica, acontecimentos importantes da carreira de Renato Borghi. Divido sua trajetória profissional em três

períodos, destacando, já no decorrer e, principalmente, ao final de cada um deles, alguns pontos mais pertinentes à pesquisa. Encerrando esse percurso, há o *Balanço*, onde são retomados e avaliados os principais aspectos levantados.

As fontes utilizadas para análise do trabalho de Borghi são críticas, matérias de imprensa e programas dos espetáculos, além de entrevistas e depoimentos de parceiros e dele próprio. A opção por não entrevistar pessoalmente outros colegas de trabalho ou críticos deu-se pelo fato de haver suficiente material obtido para os fins da pesquisa e também para evitar que houvesse um excesso de visões retrospectivas – que, embora possam, às vezes, trazer mais clareza devido ao amadurecimento proporcionado pelo passar do tempo, muitas vezes perdem detalhes de contexto apagados pela memória. O olhar onde se encontram propositada mas não exclusivamente essas características é o do próprio Borghi, que entrevistei a respeito de diversos pontos que marcam sua carreira. Houvesse muitas contradições entre os comentários obtidos, ter-se-ia, então, necessidade fundamental de se recorrer a essas outras fontes, mas as opiniões a respeito do trabalho de Borghi, embora não unânimes, têm muitos pontos de convergência, e traçam uma linha palpável, diante da qual as poucas discordâncias tornam-se irrelevantes.

Por fim, explico que os trechos em negrito são grifos feitos por mim apenas para destacar pontos que merecem atenção especial.

## **REFERÊNCIAS DE BRASILIDADE**

Antes de lidarmos diretamente com o material apurado em torno do trabalho e da carreira de Renato Borghi, apresentarei a base teórica das referências que servem de parâmetro para apontar elementos de brasilidade no que analiso no decorrer desta pesquisa.

Essas obras que cumprem aqui a função de determinar o que se alinha com a identidade brasileira são, em sua maioria, reconhecidas como modelos de apreensão dos traços que caracterizam o País. Quase todas são registros escritos porque, como se trata de tema de difícil demarcação, a confiança excessiva em outros tipos de fonte poderia construir um olhar demasiado subjetivo e, conseqüentemente, uma leitura de margens muito imprecisas.

A primeira referência, por ser mais abrangente, pioneira e ponto de partida para a maior parte das outras, é o ensaio *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Nessa obra, importantes aspectos históricos – como a cultura portuguesa, condições de povoamento e modo de gestão de nosso País durante o período colonial – são postos em contraponto a características que o autor identifica no modo de ser do brasileiro, levando-nos a compreender a origem de alguns traços marcantes do comportamento da população nacional.

Neste trabalho recorro a alguns pontos de *Raízes do Brasil*. Há, entretanto, um dos fundamentos dessa obra especialmente importante para minha dissertação. Trata-se dos problemas advindos da tentativa de implantação da cultura européia em terras brasileiras, conforme Buarque de Holanda (1995, p.31), ainda no início do livro, ressalta:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça

parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima, de outra paisagem<sup>1</sup>.

Esse paradoxo é pormenorizado pelo autor no decorrer da obra, incluindo suas conseqüências comportamentais que, apesar de muito pertinentes, não nos interessam tanto quanto este aspecto central. É partindo desse conflito, constituinte da fundação do país, que nasce outra de nossas referências: a teoria das idéias fora do lugar, desenvolvida e apresentada por Roberto Schwarz em *Ao vencedor as Batatas* e em *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. Nestas obras o conflito entre discurso e realidade é abordado pelo autor tendo como foco a tentativa de implantação do regime liberal no Brasil enquanto práticas escravistas permaneciam ainda em voga. A vontade de buscar uma modernização tem seus motivos, afinal, “havíamos feito a independência há pouco, em nome de idéias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional”, afirma Schwarz, destacando também o fato de nossa economia ser parcialmente dependente do mercado externo, que já lidava com os ideais burgueses. Como conseqüência, ressalta a conflitante convivência da tentativa de implementação desse regime com a escravidão e seus defensores que, enquanto assim foi rentável, resistiram a alterar as relações de trabalho herdadas do período colonial.

O dito período estabeleceu, segundo Schwarz (2000, p.15 -16), três classes de população: o latifundiário, o escravo e um homem falsamente considerado livre. E é esta última que ele destaca como motivo de análise. “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande”<sup>2</sup>.

É entre essas duas classes que vai pairar a valorização dos ideais burgueses, enquanto a economia é sustentada à força pela

---

<sup>1</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>2</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 5ªed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

escravidão. Tal situação tornava dependentes de favores até mesmo médicos e tipógrafos, que na Europa eram completamente donos de suas atividades e economia.

O favor, demonstra Schwarz (2000, p.17), era radicalmente contrária aos princípios do regime então pretendido:

No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. – contra as prerrogativas do *Ancien Regime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais<sup>3</sup>.

Mesmo assim, o discurso em prol da independência e do liberalismo persistia, muitas vezes criando uma proteção moral para a escravidão e, principalmente, para o favor, que parecia, assim, justificado. Até porque tal prática chegava a gerar uma boa auto-estima tanto para favorecedor quanto para favorecido. Devido a essa valorização mútua e ao fato de se verem, assim, livres de serem classificados como escravos, nenhum deles tencionava nominar claramente os interesses que sustentavam essas relações.

Após a exposição desse mecanismo social com presença marcante no dia-a-dia do País, Schwarz (2000, p.30, 31) explica a importância de um conhecimento sobre o contexto histórico para a boa análise literária:

(...) digamos apenas que, ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História

---

<sup>3</sup> Ibidem.

– que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados<sup>4</sup>.

Feito isso, questiona a possibilidade de existência de um romance nacional, já que a estrutura desse tipo de literatura deriva de valores burgueses, dos quais depende, portanto, para ser bem sucedida. Esses valores, conforme vimos, não conseguiam se impor no Brasil. As tentativas literárias, então, fracassavam, afirma Schwarz: geravam obras irregulares. Como exemplo, cita algumas produções de José de Alencar que, apesar de terem grande importância na evolução da literatura nacional, trazem fraquezas resultantes desse choque entre molde importado e matéria local. Encerrando esse assunto, afirma (2000, p. 42): “Fiel à realidade observada (brasileira) e ao bom modelo do romance (europeu), o escritor reedita, sem sabê-lo e sem resolvê-la, uma incongruência central em nossa vida passada<sup>5</sup>”. Incongruência esta que vimos acima: a convivência, no país, entre os contraditórios regimes liberal e escravista.

E é nas obras da maturidade de Machado de Assis, segundo Schwarz, que essa incongruência receberá o tratamento adequado, unindo caráter nacional e equilíbrio formal. De que maneira? Trazendo essa dicotomia para o centro de sua composição. O que gera, conforme sua análise de *Brás Cubas*, uma obra conduzida por um narrador volúvel, que **“a todo momento invade a cena e ‘perturba’ o curso do romance<sup>6</sup>”**. Schwarz (2000, p.17,18) considera essas intromissões de *Brás Cubas* “regra de composição da narrativa” e “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira”. E demarca (2000, p.19), em poucas palavras, o “defunto autor” de Machado como *“um narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade.<sup>7</sup>”*

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

<sup>7</sup> Ibidem.

Em termos mais explicitamente ligados à problemática das contradições brasileiras, Schwarz (2000, p.22) afirma que dentro dessa volubilidade, Brás Cubas reveste-se de pomposidade e valores burgueses para depois satirizá-los e logo em seguida retomá-los, numa despudorada e permanente incoerência; e sem aviso ao leitor: “O revezamento das poses é sem transição, um exercício de volubilidade, e o resultado literário depende da viveza e freqüência dos contrastes<sup>8</sup>”. E a seguir (2000, p.23), reforça o desamparo do leitor:

Qual das fisionomias de Brás é a verdadeira? Está claro que nenhuma em particular. Tanto mais que a situação narrativa é troça notória ela também (o defunto autor), o que baralha as coordenadas da realidade ficcional. **Noutras palavras, faltando credibilidade ao narrador, as feições que constantemente ele veste e desveste têm verdade incerta, e tornam-se elemento de provocação, esta sim indiscutível<sup>9</sup>.**

Outros pontos levantados por Schwarz surgirão no decorrer desta pesquisa, assim como anotações feitas por mim em um curso ministrado pelo Prof. Dr. José Antônio Pasta Júnior<sup>10</sup>, na Universidade de São Paulo, em torno da obra machadiana, às quais recorro no último capítulo. Partindo das teorias de Schwarz e de referências como Hegel, Walter Benjamin e Adorno, Pasta apresenta uma leitura em torno dos aspectos sócio-culturais brasileiros presentes na obra de Machado, com desmembramentos bastante pertinentes e que ressoam em outros autores que vieram depois do chamado “bruxo do Cosme Velho”.

Buscando uma aproximação mais direta com a trajetória de Renato Borghi, recorri também a elementos do teatro de revista brasileiro – outro universo importante nessa busca da identidade nacional e que tem presença marcante na carreira e na história do ator aqui em foco.

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Curso realizado no segundo semestre de 2005, na Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

Sobre este tema, que também aparecerá em momentos determinados, vale mencionar um trecho de *Não Adianta Chorar*, obra de Neyde Veneziano (1996, p.50) – pesquisadora das mais importantes do país quando se fala em teatro de revista. Descrevendo o valor de registro social dessas obras, demonstra ter identificado modos de construção bastante semelhantes aos que vimos nas análises de Schwarz:

À *jeunesse dorée* brasileira caberia encontrar um teatro capaz de traduzir a alma brasileira, com seus tipos, seus mulatos, seus malandros, numa frenética mistura de ingredientes bem temperados, sob o ritmo alucinante de nossa música popular, e, ao mesmo tempo, estar em sintonia com o programa de reurbanização subordinado ao signo europeu da modernidade. Um teatro que, lidando com o que vinha de fora e à luz das regras portuguesas e francesas, iria utilizar as raízes folclóricas e regionais, incluindo na cena a cultura brasileira em seus mais diferentes aspectos. Ao combinar os elementos paradoxais de nossa sociedade, o Teatro de Revista encontra a sua fórmula: misturar o carnaval popular com a magia *feérica* de um palco que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora<sup>11</sup>.

Com menos freqüência, remeto ainda a Glauber Rocha – inspiração declarada pelo ator –, e que teve como foco a busca constante de um cinema genuinamente brasileiro, esquivando-se e criticando em filmes e artigos a postura de nossa intelectualidade, que ele considerava vítima e agente de um insistente colonialismo cultural. Para tanto, busca nos mitos populares e na miscigenação característica do País, o material que mostrará a verdadeira face brasileira, constantemente escondida em meio a valores burgueses importados. Glauber busca nesses elementos a realidade concreta, para alcançar uma espécie de cinema-revolução. É o que, resumidamente, aparece, por exemplo, em seu artigo intitulado Cinema Novo 62:

---

<sup>11</sup> MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP; 1996.

A técnica é *haute couture*, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto<sup>12</sup>.

São essas, então, as referências de brasilidade que mais nos interessam neste momento e que serão retomadas quando necessário. Sigamos agora para o trabalho de Renato Borghi.

---

<sup>12</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.52

## **JEITO BRASILEIRO FORJADO EM OFICINA?**

A carreira artística de Renato Borghi iniciou-se no final dos anos 50, mas seu primeiro contato com a arte cênica ocorreu durante a infância, ainda como espectador, freqüentando espetáculos do teatro de revista, no Rio de Janeiro. Convidado pelo avô, assistia admirado a Mesquitinha, Oscarito e companhia. Essa experiência, mais do que curiosa, tornar-se-á, conforme veremos, uma referência em termos de postura artística durante sua carreira profissional. Mas comecemos pelo início.

Borghi estreou como ator em 1958, no espetáculo *Chá e Simpatia*, de Robert Anderson, ao lado Sérgio Cardoso e Nydia Lícia, no Rio de Janeiro. Nessa época, entretanto, já morava em São Paulo e cursava direito na Faculdade São Francisco, onde conheceu José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad, com quem discutia teatro até tarde da noite, em reuniões realizadas em uma carvoaria emprestada por Jorge da Cunha Lima. Nesses encontros noturnos, dos quais participavam também Carlos Queiroz Telles e Fauzi Arap entre outros, foram se estabelecendo as bases do que viria a ser um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil: o Oficina.

O início dessa trajetória deu-se sob a influência do existencialismo e com preocupações de construir um trabalho diferente do que havia no teatro paulistano. Cursos no Instituto Superior de Estudos Brasileiros freqüentados por eles auxiliavam na formação desse pensamento, segundo conta Borghi em entrevista ao jornal *Macunaíma*:

(...) ouvimos muitas palestras de sociólogos, historiadores; e enormes conferências sobre o Brasil, suas tendências coloniais, a força do imperialismo. A partir daí, começamos a entender um pouco mais de política e a ler muito Sartre, também. Sartre foi uma grande influência na nossa cabeça, fomos criando uma coisa própria que não era nem Arena, nem TBC, mas uma coisa muito específica da pesquisa do Oficina<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> **Macunaíma.** (Jornal editado e distribuído gratuitamente pela escola de teatro Macunaíma) São Paulo, 2006. p. 3.

Os primeiros espetáculos, ainda como amadores e dentro do Centro Acadêmico 11 de Agosto, foram *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa, ambos sob direção de Amir Hadad e em 1958. No ano seguinte, uma atriz que terá importante passagem pelo grupo, Ety Fraser, passa a integrar o Oficina. Montam *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa, dirigida por Amir Haddad e *As Moscas*, de Jean Paul Sartre, dirigida por Jean Luc Descaves. Já nessas apresentações iniciais, eles se sentavam ao final com o público para discutir o espetáculo e temas a ele relacionados – normalmente questões existenciais, conflitos familiares ou entre gerações. No caso das peças iniciais escritas por José Celso, abordava-se também uma particularidade autobiográfica do autor, que nascera em Araraquara: as diferenças entre a capital e o interior.

O começo já exigia dedicação. Nessa época, além dos espetáculos levados dentro do centro acadêmico, o grupo arrecadava dinheiro com “teatro a domicílio”, apresentando peças curtas em casas de ricos paulistanos e também em *night clubs*.

Em 1960, começam a entrar nos temas sociais. Primeiro montam uma peça que trata do proletariado rural, de Benedito Ruy Barbosa, denominada *Fogo Frio*. Mas o grande acontecimento daquele ano dá-se ao lerem um roteiro cinematográfico de Sartre, denominado *A Engrenagem*. Borghi e companhia ficam tão impressionados com essa obra do filósofo francês que se vêem forçados a uma revisão profunda de sua postura político-artística.

A trama do roteiro tem como foco um país subdesenvolvido que sofre desumana dominação por causa da engrenagem imperialista. E o grupo vê nisso o material ideal para o momento político de então e entende que deveria levá-lo à cena antes das eleições, que seriam um mês depois de encontrarem o roteiro. Isso significava montar em quinze dias. Resolvem consultar Augusto Boal para saber sua opinião e convidá-lo a dirigir a montagem, já que não tinham experiência suficiente para

levantar um espetáculo em tão curto tempo. O diretor aceita, contribui na adaptação e coordena ensaios diários com duração de 10 a 12 horas.

Quinze dias depois, *A Engrenagem* estreava, sendo classificada pelo grupo como “fruto de uma tomada de posição consciente em face de um conjunto de problemas e diante da realidade histórica brasileira”, conforme consta do texto do programa da peça<sup>14</sup>, onde há também um relato sobre as condições da montagem<sup>15</sup> e uma espécie de auto-análise pública, na qual o grupo afirma estar mudando seu posicionamento em virtude de diversos acontecimentos que os tiraram de uma cegueira individualista. E acrescentam que a peça pode até ser considerada “teatro político”, não apenas por seu conteúdo, mas principalmente pelo que representa para eles:

(...) o que determinou em primeiro lugar a escolha de *A Engrenagem* foi antes a convicção por parte do grupo Oficina de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de nosso tempo e não exclusivamente o valor inegável do texto. Esta convicção foi justamente uma das descobertas – a principal – que estes três anos de existência trouxeram para nós: foi a principal, justamente pelo fato de ela ter determinado o tipo de teatro a ser feito daqui por diante.<sup>16</sup>

Depois dessa conquista ideológica, em 1961, ao se formarem em direito, José Celso, Renato Borghi e Ronaldo Daniel decidem profissionalizar o trabalho do Oficina e compram o Teatro Novos Comediantes, um espaço que até então apresentava montagens espíritas e que ficara disponível. Esperando encontrar uma sala com poltronas e palco, decepcionam-se ao dar de cara com um galpão vazio. Para piorar, o teatro paulistano vivia uma crise. O TBC fecha e o Arena corre riscos de ir pelo mesmo caminho. Mesmo assim, fazem empréstimos, campanhas para arrecadar dinheiro, vendem cadeiras cativas antecipadamente e em agosto daquele ano estréiam *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford

---

<sup>14</sup> Programa da peça *A Engrenagem*, 1960.

<sup>15</sup> Oficina. *História de um espetáculo levantado em 15 dias*. Programa da peça *A Engrenagem*, 1960.

<sup>16</sup> Programa da peça *A Engrenagem*, 1960.

Oddets – primeira montagem sob direção de José Celso Martinez Corrêa e processo em que se iniciam as aulas de interpretação com o russo Eugênio Kusnet, que também integrava o elenco.

Essa parceria entre aqueles jovens artistas e Kusnet começara a se delinear já durante a montagem de *A Engrenagem*, quando discutiam teatro com o ator e diretor. No momento em que resolveram se profissionalizar, convidaram-no para integrar o elenco. Kusnet aceitou sob a condição de ensinar interpretação ao elenco. A partir de então se estabeleceu um refinado trabalho de aprimoramento técnico que alcançaria seu ápice em *Pequenos Burgueses*, conforme veremos adiante.

*A Vida Impressa em Dólar* era uma peça americana que havia sido montada nos Estados Unidos, seguindo os preceitos stanislavskianos, filtrados, evidentemente, pelos critérios locais. A busca, em trabalhos diários, por uma linguagem naturalista com qualidade próxima ao que se ouvia a respeito das montagens do teatro de Arte de Moscou foi, também, meta de Kusnet nesse e em subseqüentes processos dentro do Oficina. Mas também ele fazia sua própria leitura do “método”, criando novos exercícios e adaptando os que conhecia a suas necessidades, até porque não tivera contato direto com Stanislavski.

A estréia da peça de Clifford Oddets e também do teatro da rua Jaceguai foi em 16 de agosto de 1961. No dia seguinte, uma surpresa: o prédio é interditado pela polícia. Entre idas e vindas, alegando, às vezes problemas apontados pela censura em relação ao texto, às vezes falta de condições de funcionamento do prédio (que já havia recebido o “Habite-se”), passa-se uma semana de apreensão. Resolvem-se, finalmente, os problemas e *A Vida Impressa em Dólar* reestréia na semana seguinte, com apenas uma ou outra palavra alterada pela censura e com o “habite-se” para o prédio confirmado, sem necessidade de alterações. Para melhorar, a publicidade do caso chama atenção para o espetáculo. Resultado: sucesso de público.

Em 1962 montam outra peça americana, *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. No programa da peça, um texto assinado por José Celso explica que o nome do grupo refere-se à intenção que têm de estar sempre se aprimorando, buscando um “constante renovação dramática”<sup>17</sup>, e discorre sobre a situação crítica do teatro paulistano que, apesar do grande salto dado com o surgimento de autores nacionais, não teve o público que deveria acolher essas importantes produções. Afirma ainda que o Oficina, sendo o mais jovem dentre esses grupos, vê-se numa posição de perplexidade e reexame. E discorre sobre o fato de escolherem “um texto consagrado da dramaturgia universal”:

Com isso sem dúvida, tanto nós como nossa platéia, seremos beneficiados. Mas é preciso mais, é preciso arrancar um Teatro nacional dos sentidos da nova geração. É preciso trabalhar para eliminar o estilo Pelmex de representação, trabalhar para formulações ideológicas mais realistas e generosas, trabalhar, trabalhar muito para a não estagnação. Enquanto estiver em cartaz “Um Bonde Chamado Desejo”, estaremos na Oficina tentando colaborar na continuação do desenvolvimento interrompido, pois essa é ainda nossa razão de ser. Que nosso nome se justifique como o justificou nosso prédio. Tomara que seja sempre um “veja hoje, porque amanhã vai ser diferente.”

Apesar desse momento delicado que vivia o teatro paulistano e das apostas em reviravoltas futuras anunciadas no texto do programa, Fernando Peixoto – que pouco depois ingressaria no grupo –, pondera, em sua biografia do Oficina, que a decisão de montar *O Bonde Chamado Desejo* trazia razões ideológicas e não o desejo de aproveitar o sucesso da peça na Broadway<sup>18</sup>. Na época o teatro e o cinema americano tinham um valor de renovação do processo de interpretação e ao mesmo tempo de posição contestatória. E Tennessee Williams, assim como Arthur Miller, “parecia preencher a ânsia de discutir a realidade imediata em suas

---

<sup>17</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. *Veja hoje, porque amanhã será diferente*. Programa da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, 1962.

implicações mais conturbadas”, analisa Peixoto, depois concluindo que, apesar de não condenar o sistema capitalista explicitamente, as peças de Williams questionam comportamentos que trazem embutida uma denúncia de que o sistema está podre.

O elenco de *Um Bonde Chamado Desejo* traz atores convidados como Mauro Mendonça e Maria Fernanda, que faz Blanche Dubois, misturados aos integrantes do grupo, dirigidos por Augusto Boal – que, reforçando a tese de Fernando Peixoto, também sempre esteve ligado a um teatro politicamente engajado.

Em agosto do mesmo ano estréiam *Todo Anjo é Terrível*, adaptação de Ketti Frings a partir de romance de Thomas Wolfe, sob direção de José Celso.

Durante os ensaios o grupo continua praticando leituras e discussões sobre história, sociologia e economia, entre outros temas relacionados ao conteúdo da peça e da encenação, sempre procurando filtrá-la a partir da realidade brasileira, além de compreender todas as nuances da obra sobre a qual trabalhavam.

*Todo Anjo é Terrível* tem boa recepção crítica, mas vai mal de público tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, onde fazem curta temporada. Isso gera uma crise financeira no grupo, mesmo assim, prepara nova montagem: *Quatro num Quarto*, do russo Valentin Kataev.

O texto, trazido por Kusnet, era uma comédia que criticava os valores burgueses. Fazem cortes, adaptações à realidade nacional e chamam Maurice Vaneau para dirigir. Um preparador corporal integra também a equipe para ensinar dança russa ao elenco, que experimenta pela primeira vez uma comédia leve.

No programa da peça, o grupo mantém a aposta no teatro como veículo de expressão de idéias livres, em contraponto à televisão e aos jornais, que estão “destinados a funcionar como instrumentos de

---

<sup>18</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982. pp.31-32.

ampliação do mercado”; listam alguns espetáculos que pretendem montar, e já apontam Brecht como modelo a ser seguido:

<<Galileu Galilei>> de Bertolt Brecht terá pelo menos uma leitura no fim de 63, pois na opinião o caráter anti-simplista, dialético da obra de Brecht a colocam como a primeira obra prima do nosso tempo, como a obra a partir da qual deverão surgir todas as outras enquanto perdurarem as atuais relações de produção<sup>19</sup>.

Terminam o texto do programa afirmando que essas montagens – desmistificadoras de questões políticas, morais e sociais –, visam transformar o Oficina em “um centro de respeito à inteligência e a liberdade do espectador.”

Sobre a temporada, apesar de não acreditarem em sucesso, *Quatro num Quarto* vai muito bem de público, gerando até a formação de dois elencos que se alternavam na temporada. Todas as dívidas são pagas e as apresentações continuam, então, garantindo rendimentos e dando tempo à próxima realização.

A primeira peça que pretendem montar é *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Brecht, sob direção de um convidado: o baiano Luiz Carlos Maciel. Mas não foi possível porque os direitos de montagem estavam com Antônio Abujamra, que pretendia ainda encená-la; depois se voltaram para *Homem por Homem*, também de Brecht, com Borghi e Maciel iniciando já a tradução. Nova interrupção por falta de direitos autorais.

Inscrevem-se em um edital público do Serviço Nacional de Teatro, criado para incentivar montagens de autores nacionais e começam a ensaiar *A Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo. Fernando Peixoto e Ítala Nandi são chamados e passam a integrar o grupo. Ela como atriz e Peixoto como ator e assistente de direção. No meio do processo o edital é cancelado, interrompendo o trabalho.

---

<sup>19</sup> *Oficina 63-63*. Programa da peça *Quatro num Quarto*, 1962.

Começam, então, a ensaiar *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, com direção de José Celso, mantendo *Quatro num Quarto* em cartaz, inclusive com excursões a cidades próximas, garantindo a manutenção da companhia.

Em 1963 estréiam a peça de Gorki. A temporada começa mal, depois de duas semanas, pensam em tirá-lo de cartaz. Persistem um pouco mais e a situação se reverte. Começa o sucesso do espetáculo que, nas palavras de Borghi<sup>20</sup>, “lançou o Oficina nacionalmente”.

Mesmo com a excelente repercussão, no final do ano Ronaldo Daniel deixa a companhia para ir morar em Londres e Etty Fraser entra na sociedade. Em abril de 64, *Pequenos Burgueses* é censurada. Eles montam, então, às pressas, *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera*, de Gláucio Gill, sob direção de Benedito Corsi. *Pequenos Burgueses* é liberada um mês depois, com poucas alterações e volta a cartaz, cumprindo o total de um ano de temporada, com passagens por Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, interior de São Paulo e Uruguai, além de ser remontada em outras ocasiões.

Mas o sucesso não foi apenas perante o público. A montagem do Oficina ficou marcada pela qualidade e homogeneidade das interpretações, expressas de modo categórico pela palavras de Sábato Magaldi, que classificou *Pequenos Burgueses* como o “mais perfeito espetáculo brasileiro, concebido na linha realista”<sup>21</sup>

Reynuncio Napoleão de Lima (1980, p.37), em dissertação de mestrado sobre o período que se inicia com *Pequenos Burgueses* e prossegue com as duas montagens seguintes, descreve-nos um pouco a precisão apresentada no espetáculo:

A direção consegue um efeito correspondente às características efusivamente eslavas das personagens, através da densidade da interpretação do conjunto. Os

---

<sup>20</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

<sup>21</sup> MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. Editora SENAC, 2001. p. 304.

repetidos exercícios de interrelação permitem aos atores criar uma profunda intimidade física e espiritual entre as personagens, possibilitando o envolvimento do público no seu cotidiano banal e decadente<sup>22</sup>.

E destaca também (1980, p.9) pontos relevantes em seu conteúdo:

Ao demonstrar, em termos cênicos, a luta de classes entre esses ferrenhos “inimigos”, exploradores e explorados, o espetáculo do Oficina clarifica pontos básicos da argumentação marxista, sujeita às mais desconstruídas interpretações, possibilitando a simpatizantes e a contestadores discutirem novos aspectos da questão.

E adiante acrescenta (1980, p.50):

Os interrelacionamentos das personagens alcançam uma materialidade cênica tão palpável, pela sinceridade absoluta do elenco, que o espectador tem diante de si o clima propício à participação empática. Esse efeito não defasa, porém, a percepção crítica a respeito do macrocosmo retratado por Górkí.

Seria curioso pensar que a realização máxima do realismo de um grupo dê margem a percepções críticas, se não se tratasse do Oficina. Não que haja uma impossibilidade completa de oferecer espaço para julgamentos em uma encenação realista, sua estrutura, pelo contrário, muitas vezes conduz a narrativa à conclusão de uma tese desenvolvida no decorrer de toda a ação. Porém, procura-se estabelecer com o público uma relação de identificação emocional e não de análise crítica. E era, ao que parece, o que realizava o Oficina. Entretanto, era um grupo que vinha se aproximando de temas sociais e da obra de Bertolt Brecht, autor da teoria do distanciamento. Por todos esses motivos, a tendência era que carregassem, junto à busca da identificação ator-personagem, recomendada para esse tipo de encenação, a consciência do valor social

---

<sup>22</sup> LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980, 214 p. Dissertação de Mestrado.

de cada personagem<sup>23</sup>. Assim, ainda que a interpretação fosse ilusionista, as composições do espetáculo e dos atores provavelmente pautaram-se pelas relações sócio-políticas presentes ou sugeridas pelo texto. Esse recorte pode ser considerado nada mais do que o superobjetivo de Stanislavski, porém, é um superobjetivo determinado por uma direção preocupada em posicionar-se politicamente e em trazer à cena a realidade de um país diferente do que o que gerou a obra em questão. Além disso, a presença de questões sociais tende a promover na audiência um movimento, mínimo que seja, de distanciar-se do teatro para poder comparar aquilo que está sendo mostrado no palco com a realidade que conhece, aludindo, dessa forma, a um autor responsável pela exposição que provoca tal reflexão<sup>24</sup>.

Como não é foco principal deste trabalho e uma análise minuciosa da montagem já não é mais possível, deixemos de lado evasivas conclusões. Registre-se, no entanto, que, muito possivelmente, os impulsos que darão origem aos espetáculos híbridos que vêm a seguir já se manifestavam – ainda sem força suficiente para romper com a linguagem, mas determinando um ponto de vista específico – em *Pequenos Burgueses*, que, consenso entre estudos sobre o tema, fecha um ciclo dentro da história do Grupo Oficina.

Para Jacó Guinsburg e Armando Sérgio da Silva (1992, p.97) – que já pesquisara o histórico da companhia em dissertação depois publicada pela Editora Perspectiva – significa um tipo de teatro em que alguns elementos fundamentais da arte cênica recebem maior ênfase do que outros.

Esses dois autores, em texto sobre a linguagem desenvolvida pelo Grupo Oficina, apresentam um critério de análise baseado no que

---

<sup>23</sup> Para mais informações, consulte: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987; ou RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; 2004..

<sup>24</sup> A crescente emersão de elementos épicos no drama devido a um processo histórico que gera temas já não mais correspondentes à forma dramática tradicional é detalhadamente tratada por Peter Szondi em *Teoria do*

denominam “tríade básica do fenômeno teatral”: ator, texto e público. Assim, da relação ator-texto nasce a máscara “que dá ao teatro, entre os diversos gêneros de comunicação artística interpessoal, o seu lugar próprio”. Da co-presença ator-público resulta a apreensão sensível da obra, a percepção ao vivo. E concluem, então, que nenhum desses elementos pode faltar para que haja uma plena função teatral, além de ser necessário um equilíbrio entre eles para que se construa não apenas uma linguagem, mas também “a riqueza de sua expressão”. Outros pontos são utilizados ainda por eles no estudo do fenômeno teatral, mas essas relações ator-texto-público dão conta, aqui, de nos auxiliar na compreensão da trajetória do Oficina.

Sobre este primeiro período, que se encerra com *Pequenos Burgueses*, Armando Sérgio e Guinsburg afirmam que os atores encontravam-se ainda em estágio de aprendizagem, carregando uma visão bastante tradicional do fenômeno teatral. E, aplicando o critério acima apresentado, entendem que a balança da tríade básica pendia mais para um dos eixos (1992, p.98):

As montagens eram essencialmente calcadas no eixo ator-texto e, como conseqüência, a relação ator-público não recebia maior ênfase, ficando abandonada a si mesma, sem que houvesse qualquer tentativa de ativá-la de algum modo na função teatral, fora dos moldes costumeiros da recepção passiva. Isso vinha de um tipo de abordagem que R. Ingarden chamou de “cena fechada”<sup>25</sup>.

Mesmo nesse tipo de teatro, o que também ponderam os autores, a presença do público, recebendo e até, eventualmente, reagindo à obra, é suficiente para considerá-lo participante de sua construção. Mas essa interação não é algo a que se faça menção no teatro realista, cujo efeito deve ser de uma trama que se move por conta própria,

---

*Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições; 2001. Neste estudo, entre diversos outros pontos, o autor discorre sobre essa contradição entre drama realista e temas sociais.

independente do público presente, para que pareça não uma imitação, mas um acontecimento real. O que ilustra Patrice Pavis (1999, p.327) em seu *Dicionário de Teatro*, recorrendo também a uma elucidativa citação do escritor e poeta francês Guy de Maupassant:

No teatro, o realismo nem sempre se distingue com clareza da ilusão ou do naturalismo. Esses rótulos têm em comum a vontade de duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível. O meio cênico é reconstituído de modo a enganar sobre sua realidade. Os diálogos se inspiram nos discursos de determinada época ou classe socioprofissional. O jogo de ator torna o texto natural ao máximo, reduzindo os efeitos literários e retóricos pela ênfase na espontaneidade e na psicologia. Assim, paradoxalmente, para fazer o verdadeiro e o real, é necessário saber manipular o artifício: “Fazer o verdadeiro consiste, portanto, em dar a ilusão completa do verdadeiro (...) Daí, concluo que os realistas de talento deveriam se chamar, mais apropriadamente, ilusionistas” (MAUPASSANT)

Embora todo o trabalho do grupo visasse bastante a comunicação com o público, considerando problemas sócio-políticos etc., estava, portanto, nos fundamentos da linguagem utilizada a prioridade dada ao eixo texto-ator em relação ao eixo ator-público. E *Pequenos Burgueses* encerrou com brilhantismo esse período, além de esgotar as ambições em torno desse tipo de linguagem. Surgia, então, nova preocupação, segundo relata Luiz Carlos Maciel (1996, p.155):

Depois do sucesso de *Os Pequenos Burgueses*, José Celso me confessou estar preocupado com o futuro do Teatro Oficina.

- Estamos correndo o risco de nos cristalizarmos para sempre como uma companhia de teatro realista – ele temia. A inquietude do diretor não lhe permitia ficar conformado com a repercussão favorável de crítica e público. Na verdade, o Oficina havia mudado de *status*: tinha passado de um teatro

---

<sup>25</sup> GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

feito por jovens promissores para uma “instituição” já consagrada. Mas isso não pareceria suficiente para o diretor. Então ele começou a procurar uma peça em que pudesse realizar um exercício maior para conquistar uma nova linguagem.<sup>26</sup>

Ao mesmo tempo em que os integrantes passavam, agora, a desejar novos desafios cênicos, buscando uma linguagem mais contemporânea, vem o golpe de 64, alimentando o ímpeto pelo posicionamento político e ao mesmo tempo impondo rigorosas restrições por meio da censura. Como protestar com tantas limitações?

Foi dentro desse contexto que o grupo decidiu montar um texto já conhecido por eles: *Andorra*, de Max Frisch, que se passa na segunda guerra mundial e, abordando a perseguição aos judeus, pareceu-lhes um paralelo justo com o que viviam no Brasil. É o que relata Fernando Peixoto (1982, p.46):

Relido, o texto revelou um sentido novo. Uma idéia central norteou a concepção e todo o trabalho de encenação: judeu igual a qualquer bode expiatório. Todos nós éramos “bodes”. Um texto sobre perseguição e violência autoritária. Uma estrutura mais racionalizada, exigindo um novo tipo de trabalho. Uma alegoria realista com endereço certo: defesa dos valores democráticos, apelo aos direitos humanos, condenação do fascismo e seu mecanismo<sup>27</sup>.

Além disso, o texto misturava realismo a momentos épicos, permitindo a eles experimentar com segurança novos recursos de linguagem. Porém, essa estrutura implicava a criação de um espetáculo também híbrido. Napoleão de Lima (1980, p.18) aponta a questão:

No que diz respeito à montagem de *Andorra*, o Grupo enfrenta o desafio de introduzir, no Brasil, o pensamento contraditório de Max Frisch, trágico ainda que

---

<sup>26</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe, memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; 1996.

<sup>27</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982.

paródico, carregado de denúncia social, mas arrasado por um fatalismo invencível. A concepção cênica de José Celso já se exercita nas propostas épicas e se aproxima, com algum embaraço, da “historicização” preconizada por Brecht<sup>28</sup>.

E descreve (1980, p. 117) em pormenores o resultado cênico da empreitada:

O jogo interpretativo vai além do intimismo e das interações profundas entre atores e personagens. Ele se volta, também, para o público, que é olhado na cara. Rompe-se a quarta parede, na busca de uma comunicação mais intensa, que se reconhece eminentemente teatral.

O processo de construção cênica desse texto híbrido, foi pautado em Stanislavski acrescido de uma “intuitiva dosagem de Brecht”, segundo Peixoto (1982, p.47). E, pelo que indicam o estudo de Napoleão de Lima e críticas de então, o resultado não apresentou nenhum choque entre gêneros. Afinal, a mistura é mencionada nesses documentos apenas como característica e não como falha da encenação. Martim Gonçalves, quando da temporada no Rio, termina recomendando a montagem para quem quer um “bom teatro, teatro sério, do verdadeiro”, por se tratar, entre outros motivos, de um espetáculo exige do espectador “um pouco mais de engajamento, um pouco mais do que um simples divertir-se pós-refeição.  
29,,

E Décio de Almeida Prado (1987, p.51) faz algumas ressalvas, principalmente em relação ao texto, que diz apresentar três falsos finais antes de se encerrar de fato, o que afirma que poderia ser corrigido pela direção, mas considera as poucas falhas “insignificantes, comparadas com

---

<sup>28</sup> LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980, 214 p. Dissertação de Mestrado.

<sup>29</sup> GONÇALVES, Martim. Andorra. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06 out. 1966. (apud SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981.p.38)

o altíssimo nível do espetáculo”<sup>30</sup>. Em termos de linguagem cênica, aponta (1987, p.50) um aspecto interessante:

A peça de Max Frisch, ao lado de *Depois da Queda*, é a melhor apresentação teatral que se pode ver atualmente em S. Paulo. Vale a pena tentar uma rápida comparação entre os dois espetáculos. Ambos baseiam-se em pesquisas mais atuais: não revelando qualquer servilismo ou dogmatismo, aproveitam com inteligência as lições do teatro épico, buscando, sem abandonar de vez a técnica realista, uma aproximação mais direta e teatral com o público<sup>31</sup>.

A ausência de “servilismo ou dogmatismo” é característica do Oficina, que, conforme vimos, sempre buscou adaptar as referências estrangeiras aos valores locais. O que nem sempre garante sucesso nessa transposição, mas é uma postura que cresce continuamente dentro do grupo.

Sobre Borghi, Almeida Prado (1987, p.51) afirma estar em franco progresso e acrescenta: “o seu desempenho inscreve-se na mesma linha dos anteriores mas ele possui agora outra variedade de recursos”. Reynuncio (1980, p.121), analisando também o trabalho do ator em *Andorra*, classifica como excepcional, apresentando um desempenho complexo, que funde “elementos de identificação entre atores e personagens com um certo controle intelectual<sup>32</sup>”.

*Andorra* estreou em outubro de 64 e permaneceu em cartaz até fevereiro de 1965. Durante a temporada José Celso viajou para a Europa para assistir ao teatro do velho continente, deixando a direção artística sob os cuidados de Renato Borghi e Fernando Peixoto. Em dezembro de 64 o Oficina faz sua primeira viagem ao exterior, apresentando *Pequenos Burgueses* no 1º Festival Internacional de Teatro, em Atlântida, no Uruguai, onde é recebido com muitos elogios e o título de melhor espetáculo estrangeiro do ano.

---

<sup>30</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1987.

<sup>31</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1987.

Em 1965, estréiam no Rio, repetindo o sucesso de São Paulo. Durante essa temporada, Borghi e Peixoto debruçam-se em uma tradução de *Antígona de Sófocles*, de Brecht, cujo trabalho admiravam cada dia mais.

José Celso volta da Europa com livros, programas e revistas de peças e teatros de diversos países, incluindo, é claro, extenso material do Berliner Ensemble, teatro coordenado e dirigido por Brecht. Um exemplar do Theaterarbeit (ou Model Book) – encadernação com fotos de encenações dirigidas por Brecht, ilustrando alguns de seus conceitos – foi um dos grandes fascínios para o grupo.

Mas ainda não mergulhariam de cabeça em Brecht. No final de 65 José Celso e Fernando Peixoto traduzem *Os Inimigos*, de Máximo Gorki. Porém, o texto é proibido pela censura. Enquanto Zé Celso trabalha na liberação dele, Peixoto começa a reunir o elenco para montar uma comédia de Lauro César Muniz, intitulada *Santa Mulher Magra e... Nua*. Mas *Os Inimigos* é liberado antes do previsto e volta a ser projeto do grupo, interrompendo os ensaios da peça de Lauro César.

Fernando Peixoto conta que neste período começavam a planejar a criação de um repertório com peças de Brecht, seguindo moldes dos grandes teatros europeus, para conquistar e cadastrar espectadores. Ao mesmo tempo em que discutiam muito sobre a necessidade de começarem a escrever. Uma entrevista concedida em 4 de novembro de 1965 ao jornal O Globo, por José Celso e Renato Borghi, demonstra esses anseios e a admiração por Brecht como modelo a ser seguido:

O que colocamos como objetivo do Oficina, quer como dinâmica, interpretação crítica, transformação ou conscientização, tudo isso encontramos nesse autor (Brecht<sup>33</sup>). Queremos viver com ele a nossa experiência do

---

<sup>32</sup> LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980, 214 p. Dissertação de Mestrado.

<sup>33</sup> Nota do autor.

teatro total e, quem sabe, tirar daí os fundamentos para a criação da futura dramaturgia brasileira.”<sup>34</sup>

Com a volta de José Celso e o início dos ensaios da próxima montagem, é Renato Borghi quem segue para a Europa buscando contato com a produção teatral de países como França, Inglaterra, Alemanha, Polônia e Tcheco-Eslováquia entre outros. *Os Inimigos*, de Máximo Gorki estréia em janeiro de 66, no TBC, por ser um espetáculo muito grande para o palco do Oficina – alugado, por sua vez, a Ary Toledo, na época lançando-se ao público.

Nessa montagem, co-existiam o declarado desejo de inovar a linguagem e a preocupação, agora maior do que este, em fazer um teatro que se referisse às questões atuais brasileiras. O texto constante do programa da peça revela a prioridade do grupo:

Nossa preocupação é de realizar um teatro vivo, ligado diretamente à realidade nacional. Acreditamos na necessidade de um diálogo verdadeiro entre espetáculo e público, (...) sobre os problemas mais urgentes, mais contraditórios, de nossa realidade cotidiana. Seja através de um estilo realista ou de um estilo não realista, nos preocupa fundamentalmente a desmistificação da realidade, a análise o mais em profundidade possível de nossas contradições psicológicas, morais, econômicas, sociais, políticas, etc...<sup>35</sup>

Ao contrário de *Andorra*, na peça de Gorki o hibridismo parece causar um certo desequilíbrio. Uma crítica publicada no Tribunal de Imprensa, traz uma interessante análise deste aspecto:

A peça padece de uma contradição básica. A época de Górkí não dispunha de uma carpintaria teatral para tratar de um painel de crônica-histórica. A forma vigente (e nesta peça sente-se a influência de Tchécov) era a de Tchécov, mais conveniente para o drama histórico vivido na consciência ou na inconsciência dos personagens e captado pelo

---

<sup>34</sup> Apud PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982. p.53.

<sup>35</sup> Um Teatro de Análise. Programa da peça *Os Inimigos*, 22/01/1976. Apud SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981.p.40.

espectador no seu estado mais sutil e impressionista. Ora, o conteúdo de *Os Inimigos* é nitidamente político e social. O tema da peça não cabe na sua forma, daí a peça ser uma má peça enquanto dramática e uma peça presa, enquanto peça épica, destinada a exprimir um conteúdo sócio-político<sup>36</sup>.

É consenso entre estudiosos e integrantes do grupo que *Andorra* e *Os Inimigos* são peças de transição no trabalho do Oficina. Eles caminhavam em direção a novos temas e, simultânea ou conseqüentemente, a novos modos de expressá-los. Nesse contexto, talvez por ser a montagem que precede a grande ruptura, *Os Inimigos* parece ter apresentado mais problemas na relação conteúdo-forma do que *Andorra* – pelo menos é o que mostram as análises de então e a inexpressiva recepção de público e crítica em relação à montagem da peça de Gorki. O que, evidentemente, não diminui sua importância, já que eram necessários alguns passos incertos até que se alcançasse o ponto almejado. É o que nos confirma uma consciente avaliação de Fernando Peixoto (1982, pp. 54-55):

Na verdade, mesmo com contradições internas graves e incertezas e hesitações inevitáveis num processo de busca, *Os Inimigos* foi uma das mais corajosas e renovadoras encenações do Oficina. Talvez por isso mesmo mais fascinante e estimulante que outros espetáculos mais coerentes e acabados. Mas Alberto D’Aversa tinha razão: foi o documento de uma transição<sup>37</sup>.

Renato Borghi volta ao Brasil. Terminada a temporada de *Os Inimigos*, um terceiro integrante, Fernando Peixoto, embarca para a Europa para atualizar-se com a linguagem teatral de outros países.

Aqui se encerra o que é considerado a “primeira fase” da trajetória do Oficina, incluindo os dois espetáculos de transição. Tivemos então um período amador, de mergulho em questões pessoais e

---

<sup>36</sup> Municipal com Gorki – III. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 03 de maio de 1966. (Apud LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980, 214 p. Dissertação de Mestrado. p.148)

existenciais, depois um primeiro passo em direção a temas coletivos ou político-sociais ainda sob a estética realista que atinge elevadíssimo grau de realização e um posterior crescimento da temática social, começando a injetar elementos épicos na estrutura realista.

Como vimos, as motivações para tal movimento são atribuídas a dois aspectos: a temática social e a vontade experimentar novas linguagens. Borghi, analisando hoje os fatos de então, afirma:

Eu acho que o Oficina foi um celeiro de artistas curiosos, inquietos. (...) Era todo mundo querendo mudar, fazer de cada espetáculo uma coisa nova. E foi muito o que aconteceu conosco. Acho que o Arena foi muito famoso e glorioso porque era um celeiro de dramaturgia. E acho que nós fomos pela revolução de linguagem em cada espetáculo.

José Celso também demonstrara preocupação em cristalizar-se “para sempre como uma companhia de teatro realista”. Ao mesmo tempo que no texto constante do programa de *Os Inimigos* a linguagem parece não fazer diferença se o conteúdo corresponder ao intento de discutir problemas “mais urgentes, mais contraditórios, de nossa realidade cotidiana”.

Na verdade, não faz muita diferença se um é mais importante do que o outro ou se sobressaía às vezes um às vezes outro. O fato é que eles buscavam conteúdo novo e esse conteúdo necessitaria de outra forma (ou linguagem). E buscavam também outra forma, que necessitaria, por sua vez, de outro tipo de conteúdo. Isso – conforme observado na crítica do jornal Tribunal de Imprensa, cujas ressalvas se assentam justamente nessa falta de correspondência entre forma e conteúdo – acentuou-se em *Os Inimigos*, a última montagem desse período. Afinal, seguindo os critérios, adotados também por Roberto Schwarz, da filosofia

---

<sup>37</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982.

histórica<sup>38</sup>, forma e conteúdo são complementares, sendo o sistema (ou forma) inevitável resultado do processo histórico.

A análise de Guinsburg e Armando Sérgio (p. 103) a respeito desse período não deixa de apontar, em outros termos, esse movimento estrutural do trabalho do grupo:

Nos primeiros espetáculos dessa nova fase, ou seja, *Andorra* e *Os Inimigos* (encenações de aprendizagem e, portanto, de transição) começou a aflorar uma tímida porém importante preocupação com a articulação dos elementos teatrais em termos de uma linguagem cênica. O trabalho do Oficina entrava em processo de complementação vital. Dessa maneira, a partir de uma visada social, cada vez mais forte, ao mesmo tempo que adotava a “cena aberta”, iniciava a maior valorização da presença do público, o terceiro fator do trio fundante do fenômeno teatral. É verdade que não se pode falar, ainda aqui, de uma linguagem própria, pois o ideal é, de certo modo, o modelo brechtiano. Mas na medida em que avança o domínio da verdade cênica, a ampliação dos meios de organização simbólica e a intensificação do envolvimento do público numa co-participação consciente, é possível dizer que se abre caminho de uma expressão teatral com traços específicos. A referência, no caso, é evidentemente *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade<sup>39</sup>.

Esse desequilíbrio não é muito diferente do que Roberto Schwarz apontava nos romances de José de Alencar e nas primeiras obras de Machado de Assis. Obedece a critérios diversos por ser literatura, cujos fundamentos são outros, mas o esforço de tentar conciliar uma forma alheia (nascida de um momento histórico específico) ao conteúdo local, repete-se aqui, sem dúvida. Mas esse equilíbrio seria conquistado em breve. Antes, porém, acontece uma fatalidade que os

---

<sup>38</sup> Segundo as teorias dessa corrente de pensadores na qual se incluem, ainda que com particularidades, George Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno, entre outros, os enunciados do conteúdo e da forma já nascem juntos. Assim, conforme explicação de José Antônio Pasta Júnior no prefácio de *Teoria do Drama Moderno* (SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições; 2001, p.12), de Peter Szondi: “os ‘conteúdos’ temáticos advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem, por seu turno, *enunciados*, isto é, são já *formados*”.

obriga a voltar esforços a outro propósito: Em 31 de maio de 1966 um incêndio toma conta do teatro Oficina, destruindo boa parte do prédio. Sem dinheiro para reconstruí-lo, correm atrás dos amigos. Cacilda Becker cede seu espaço para que façam uma retrospectiva a fim de arrecadar dinheiro para as obras. Remontam *A Vida Impressa em Dólar*, *Os Pequenos Burgueses* e *Andorra*. Depois vão para o Rio, onde o programa passa a incluir também *Quatro num Quarto*.

A estratégia dá certo e com o dinheiro ganho nas retrospectivas começam as obras no teatro Oficina. A preocupação era realizar uma montagem brasileira e inovadora. Antes de chegar ao texto, o grupo começa a trabalhar sua linguagem. Durante a estadia no Rio, chamam Luiz Carlos Maciel para ministrar uma oficina depois denominada Laboratório de Interpretação Crítica. Segundo Maciel (1996, p.155) esses estudos misturavam interpretação crítica e “laivos de práticas de psicodrama”<sup>40</sup>, propostos por José Celso, que tinha como meta alterar o modo de interpretação do grupo.

Maciel e José Celso partiram dos ensinamentos de Brecht, principalmente do conceito de *Gestus*<sup>41</sup>, mas adaptavam-nos visando encontrar um modelo de interpretação específico para o ator brasileiro. “Um trabalho de ator que expressasse, não teórica mas carnalmente, nossa realidade”, era o que José Celso queria, segundo conta Maciel (1996, p.155). Com provocações do diretor do Oficina para que os atores assumissem seus “fantasmas” durante os exercícios e aproveitassem a liberdade para estabelecer personagens, eles trabalhavam com longas improvisações coletivas nas quais se manifestavam experiências e obsessões cotidianas dos integrantes, muitas vezes elevando a temperatura do ambiente.

---

<sup>39</sup> GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

<sup>40</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe, memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; 1996.

Embora houvesse toda essa liberdade, inclusive para a escolha dos personagens, havia exigências elementares, conforme relata Maciel (1996, p.164):

Podia ser um vizinho que se vê todos os dias, o habitante de um país que não se conhece ou de um tempo que já passou. O importante era ter uma concepção tridimensional desse personagem mas conscientizando em particular a sua dimensão social. Todos os atores deveriam pesquisar como colocar ou expressar o seu personagem para a platéia, através de elementos de composição física – voz, gestos, posturas, movimentos etc – que permitissem uma visão crítica daquele personagem por parte do espectador. O elemento crítico era fundamental, o principal critério de seleção e avaliação de cada recurso<sup>42</sup>.

No meio desse processo, José Celso afirma a Maciel que aquilo era o começo do que ele pretendia fazer: um espetáculo de ruptura. E pede sugestão de texto para montar. Maciel menciona *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça que já havia sido lembrada por Borghi, mas recusada. Resolvem reavaliar e, após uma leitura em voz alta, decidem-se, convictos, por montá-la. Ali entenderam estar presentes elementos verdadeiramente nacionais. Começam, então, os ensaios, agora exercitando-se com os personagens da peça de Oswald e tipos brasileiros que têm a ver com a montagem. Borghi, por exemplo, conforme registra Armando Sérgio (p.150), “incorporou, em seu personagem, muitas características do político Ademar de Barros”. Mas não parou por aí:

(...) como era uma personagem dentro do circo, ele foi buscar inspiração no velho palhaço mais conhecido do grande público, Abelardo Barbosa, o “Chacrinha”. É sabido o fato de que Renato “passou semanas assistindo programas de TV, revistas, chanchadas brasileiras, para compor sua personagem<sup>43</sup>”.

---

<sup>41</sup> Para mais informações consulte: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987; ou BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 2005.

<sup>42</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe, memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; 1996.

<sup>43</sup> SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981.p.40.

Para o grupo foi um grande acontecimento, a guinada que buscavam. E parecia haver consciência disso. Em texto constante do programa da peça, intitulado “*O Rei da Vela*”: *manifesto do Oficina*, José Celso relata a busca do grupo por um texto que refletisse o aqui e o agora do Brasil de então. E que o encontraram mais de 30 anos antes, em 1933, no texto de Oswald. “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?”, pergunta. E prossegue:

Para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar as formas que captassem essa nova realidade. E Oswald nos deu no *O Rei da Vela* a fôrma de tentar apreender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era o oposto de todas as revoluções. *O Rei da Vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução. (...) *O Rei da Vela* acabou virando manifesto para comunicarmos no *Oficina* através do teatro e do anti-teatro a chacriníssima realidade nacional. (...) *O Rei da Vela* de 1933, escrita por uma consciência dando (sic) dos entraves que são os mesmos de 1967, mostra a vida de um país em termos de show, teatro de revista e opereta. Não há história, não há sentido hegeliano. A tese não engendra sua anti-tese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substituto de história e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela. História não há. Há representação da história. Muito cinismo por nada<sup>44</sup>.

Nesse trecho há pontos bastante relevantes. Primeiro a convicção de ter encontrado material que corresponda de fato ao aqui e agora do país; segundo, a atribuição à inovação de forma e conteúdo como meio de chegar a essa correspondência, reforçando a idéia de que o grupo percebia a dificuldade de conciliar matéria local com forma

---

<sup>44</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. “*O Rei da Vela*”: *manifesto do Oficina*. Programa da peça *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967.

importada – que gerara as dificuldades de *Andorra* e, principalmente, de *Os Inimigos*.

Mas quais seriam essas inovações? O que seria a “vida de um país em termos de show, teatro de revista e opereta”? O texto indica que esses espetáculos visuais dão o tom da peça de Oswald, ao menos na leitura do grupo. E foi, realmente, o que determinou a linguagem utilizada por eles. *O Rei da Vela* do Oficina apresentava um primeiro ato circense, um segundo ato ao estilo do teatro de revista e o terceiro em tom operístico. Em termos de linguagem é isto. E o que significa a história sem dialética, onde “a tese não engendra sua anti-tese por si só”, que é apenas um “representação da história” de que ele fala? É uma descrição que muito lembra as teorias de Sérgio Buarque de Holanda e posteriormente de Roberto Schwarz, observadas no primeiro capítulo. Afinal, podemos dizer que o país fazia uma espécie de “encenação” diária, fazendo-se crer uma nação que adotava as modernas idéias liberais, enquanto, na prática, os valores da escravidão permaneciam intactos. Este fenômeno não raro na história nacional foi denominado “modernização conservadora” pelo sociólogo Florestan Fernandes<sup>45</sup>.

Em termos simples, podemos entender, pela descrição do texto de José Celso, que a representação do Brasil em *O Rei da Vela* está no fato de existir um tom espetacular (de show, teatro de revista e opereta) que serve para desviar os olhos para longe da realidade e dar uma falsa idéia de movimento a uma história que não anda. Além do conteúdo que, grosso modo, mostra de maneira escancarada as intenções individualistas de um agiota que se aproveita das brechas oferecidas pelo capitalismo para lucrar em cima da miséria alheia. Mas a montagem, como

---

<sup>45</sup> Esse conceito (exposto por José Antônio Pasta Júnior durante curso na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, em 2005) refere-se a momentos importantes da História do Brasil, como a independência, que marcou um movimento de progressão (de colônia a nação independente), ao mesmo tempo em que mantinha elementos fundamentais do período colonial, como o tráfico negreiro, a monocultura, a economia voltada para o exterior e o poder monárquico. Assim, a declarada modernização, põe de volta, em termos práticos, modos antigos. E é um fenômeno que, segundo Pasta Júnior, Florestan Fernandes e outros estudiosos de nossa história, está presente em todos os grandes momentos históricos do país.

não poderia deixar de ser, carrega muitas características próprias da leitura do grupo. O que também é anunciado no texto do programa:

Fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música, etc. (...) A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do cinema novo<sup>46</sup>.

*O Rei da Vela* foi uma montagem caracterizada pela criatividade e é considerado um dos espetáculos mais importantes do teatro nacional. Luiz Carlos Maciel (1996, p.166) fala sobre o quão surpreendente e indescritível era a encenação que, mesmo para as pessoas que ouviam relatos antes de ir ao Oficina, causava surpresa e fascínio. “Estavam soltos no palco uma energia inédita e desabusada, uma liberdade, uma petulância, um prazer em representar que nunca se viu antes”, comenta ele, que faz depois uma leitura sobre quais eram os elementos propulsores dessa recepção pelo público:

---

<sup>46</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. “*O Rei da Vela*”: manifesto do Oficina. Programa da peça *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967

Havia, por certo, uma denotação ideológica no texto, uma intenção política nítida por parte de Oswald. Mas o que realmente desconcertava o espectador não era isso, efeito possível nos anos trinta, quando a peça fora escrita, mas improvável nos sessenta.

Era a conotação afetiva que era comunicada, principalmente, pelo espetáculo desreprimido de José Celso. O que desconcertava era a sua desfaçatez tropicalista. O Brasil era aquilo que o espectador via no palco – tanto pelo menos quanto era o que igualmente se via em *Terra em transe*, de Glauber, ou se ouvia na *Tropicália* de Caetano<sup>47</sup>.

As críticas, ainda que com alguns senões, trazem muitos elogios e dão um panorama da irreverência da montagem. Décio de Almeida Prado explica um pouco o aspecto “desreprimido” de que fala Maciel :

O que tanto Oswald quanto a encenação de José Celso conseguem com muita felicidade é incorporar à ficção alguns elementos tradicionalmente encarados como chulos: aquela espécie de folclore masculino, constituído de anedotas, casos e reminiscências pessoais, gestos obscenos de uso corrente, expressões vulgares, frases feitas, palavrões girando com muita frequência sobre símbolos sexuais, principalmente masculinos, tal como aparecem na representação, folclore que acompanha o homem brasileiro desde o ginásio (pelo menos) até a senilidade, nunca figurando, entretanto, em seu mundo oficial. (...) De modo geral, estes aspectos cômicos, grotescos ou paródicos, são os melhores da peça: quando se leva menos a sério é que Oswald se torna mais sério artisticamente. Em contraposição, o texto entra em colapso, desligando-se do público, sempre que a filosofia ou a literatura se intrometem. (...) O terceiro ato é o menos convincente, da peça e do espetáculo. A alusão à ópera parecia ter sido criada apenas por simetria (1º ato: circo; 2º ato: revista; 3º ato: ópera), introduzindo uma nota de paródia que nos parece alheia ao texto. A influência já não é de Oswald de Andrade, mas de Glauber Rocha – o anti-Oswald por definição.

---

<sup>47</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe, memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; 1996.

E conclui:

Nem tudo é bom em “O rei da vela”. Mas o que é bom, é muito bom<sup>48</sup>.

Sábato Magaldi reverencia o espetáculo como retrato de nossa crua realidade:

Inteligente, estimulante, audacioso, agressivo – estas são as palavras que de imediato ocorrem, já no final do primeiro ato de *O Rei da Vela*, o espetáculo-manifesto do teatro oficina. O diretor José Celso Martinez Corrêa manipulou a admirável peça de Oswald de Andrade com uma volúpia criadora irresistível e devolveu à platéia, como num espelho, a “chacriníssima” imagem do país. (...) A generosa iniciativa do Oficina é um momento importante do teatro brasileiro, uma tomada de consciência em nível elevadíssimo e um desafio à capacidade de raciocínio do espectador. Não bastariam essas considerações? (...)

José Celso elaborou a encenação com requinte interpretativo. Nunca assistimos no Brasil a um espetáculo tão prenhe de intenções, com uma exegese que não se prende aos elementos óbvios, mas busca sua validade na obra inteira de Oswald e numa meditação sobre todo o teatro moderno e a realidade do país.

(...) O espetáculo é cruel e desagradável. Acautelem-se as sensibilidades frágeis. Mas não é essa, sem véus, a triste verdade do mundo de hoje?<sup>49</sup>

As críticas de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi apontam uma característica muito comentada a respeito de *O Rei da Vela* e que marcou definitivamente o trabalho dos integrantes do grupo: a mistura de referências. Foi esse comportamento, em perfeito acordo com o movimento antropofágico, criado pelo autor de *O Rei da Vela*, que parece ter gerado a almejada linguagem inovadora. Mesmo sendo o texto de Oswald e todas as questões formais e estruturais que ele trazia fundamentais ao espetáculo, a liberdade na criação da cena (uma fidelidade ao espírito apregoado por Oswald, conforme afirma José Celso

---

<sup>48</sup> PRADO, Décio de Almeida. A Encenação de “O rei da vela”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 out. 1967.

no texto do programa) foi o que proporcionou a grande ruptura. Jacó Guinsburg e Armando Sérgio da Silva (pp. 103-104) comentam sobre alguns valores embutidos no resultado cênico do espetáculo:

Pela primeira vez o grupo procurava reagir conscientemente aos modelos alheios, com a segurança de quem descobria um meio de expressão ligado ao país onde vivia. De outro lado, também era a primeira vez que encontrava um texto nacional que atendia às proposições do elenco, no fundo e na forma. Sem maior receio, tudo quanto a companhia assimilara em seu largo estudo das correntes cênicas modernas foi integrado ao espetáculo. Mas, em contrapartida, tudo isso se viu submetido a um singular reprocessamento, em que se mesclaram, numa fusão integrada, elementos colhidos em pesquisas sobre “a chanchada brasileira”, “os mitos populares”, “a Semana de Arte Moderna”, “a criação coletiva de cenários e figurinos” e o “novo método de interpretação” baseado na função social da personagem. Repositório de muitos estilos, glosa das mais variadas propostas, a montagem combinou livremente múltiplos estímulos e influências em um espetáculo pletórico, espoucante, desbragado, furioso em seu grito e em sua crítica, mas dotado de indubitável originalidade e unidade, de riqueza dramática e pregnância significativa, com uma fala que fez, das numerosas inflexões estrangeiras nela embutidas, uma voz prosódica e sintaticamente nacional, a “grande comédia histórica” brasileira<sup>50</sup>.

Essa linguagem que nascia da mistura era consciente. O processo de ensaio incluiu leituras muito diversas como Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Mário da Silva Brito, Louis Althusser, Bernard Dort, Regis Debray e Guevara, Leôncio, Artaud e Brecht, Reich e Meyerhold. E há, naquele mesmo texto do programa da peça, outro trecho, em que José Celso comenta:

Aparentemente há desunificação. Mas tudo é ligado às várias opções de teatralizar, mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes

---

<sup>49</sup> MAGALDI, Sábato. É um rei da irreverência. **Jornal da tarde**. São Paulo, 03 out. 1967.

<sup>50</sup> GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

potências. E onde não há ação real modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde só o faz de conta tem vez<sup>51</sup>.

E para o elenco, *O Rei da Vela* foi também uma descoberta, que teve essa mesma carga de ruptura, de encontro com sua identidade. Todos falam muito em descolonização, como mostra uma declaração de Renato Borghi:

Acho que, dentro de quase toda a história do Oficina, tive uma atitude colonizada, inteiramente submissa à opinião crítica, sabe? Me sentindo inseguro quando não era aceito. Não conseguindo falar (...) No Rei da Vela resolvi encerrar essa transa de colonizado. Então, eu fiz um troço que ninguém esperava de mim. No Rei da Vela eu estava falando do Brasil que eu conheço – “Te conheço, te identifico, homem recalçado”. (...) Eu precisava encontrar isso, porque era estilo. Realmente eu não tenho nada que ver com esse padrão de outro teatro. (...) Eu tenho mais a ver com Dulcina, Jaime Costa, Procópio do que com Paulo Autran e Leonardo Vilar<sup>52</sup>.

Fernando Peixoto (1982, pp.61-62) reforça esse aspecto, e fala da quebra de posições pessoais que representou para eles o processo:

*O Rei da Vela* foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começavam agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente de deboche e irreverência. (...) Decidimos questionar o público habitual, que nos parecia anestesiado e adormecido, e assim questionar também o próprio teatro<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. “*O Rei da Vela*”: manifesto do Oficina. Programa da peça *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967

<sup>52</sup> Apud SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo : Editora Perspectiva; 1981.p.151.

<sup>53</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982.

Foi, de fato, uma revolução. Mas a repercussão trazia também muita polêmica. Pessoas choravam, outras se levantavam e agrediam verbalmente os atores e a Oswald de Andrade; eram recorrentes as ameaças de depredação do teatro. Em matéria sobre essas reações de público, José Celso afirma não estar preocupado e aponta os aspectos positivos da montagem:

Ao contrário da televisão e do cinema, o teatro tem por obrigação afirmar as verdades que os outros estilos de artes, devido à sua comercialização, não podem mostrar. Devemos saber que o teatro está tomado de novos rumos. (...) Eu, de minha parte, incluí no espetáculo todas as inovações que o moderno teatro permite. Felizmente não está tudo perdido. Os estudantes e, por conseguinte, os jovens, têm aplaudido o espetáculo em pé. Não acredito que alguém possa nos prejudicar. A peça foi censurada, e nada foi alterado depois de alguns cortes<sup>54</sup>.

Depois de longa e polêmica temporada, o grupo Oficina é convidado a representar o Brasil nos festivais de teatro de Florença, na Itália e Nancy, na França. Pedem apoio do governo para financiar a viagem, mas não conseguem o que desejam e partem para meios alternativos. Pegam empréstimos, doações e parcelam o restante para pagar do próprio bolso. E, mesmo com a revolucionária linguagem encontrada em *O Rei da Vela*, a busca por novas referências continua em pauta na trajetória do grupo. Em matéria do *Jornal da Tarde* sobre essas viagens, o repórter conta sobre José Celso:

Ele acha que será uma boa oportunidade para que o elenco faça contatos com seus colegas europeus e conheça novas técnicas de teatro. Ítala Nandi, a principal atriz da peça, estará esperando por eles em Roma. Ela viajou há alguns meses, com uma bolsa de estudos<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Oswald de Andrade provoca polêmica 30 anos depois. **Diário da Noite**. São Paulo, 04 out. 1967.

<sup>55</sup> A Difícil Viagem do Teatro. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 15 abr. 1968.

E assim, em constante revisão, continuará o trabalho do grupo. Mas antes de seguir, analisemos alguns pontos. Primeiramente, atentemos para as características de brasilidade do espetáculo. Além de o texto levar escancaradamente à cena aspectos não comentados do comportamento dos brasileiros e de apresentar uma estrutura que retrata a história cínica (sem anti-tese, nas palavras de José Celso) do país, a encenação ressalta esses pontos e utiliza, entre outras linguagens, o teatro de revista. Isso já vimos. Outro dado que, de um modo diverso, liga-se também ao teatro de revista, é a mistura de referências, conforme demonstra Neyde Veneziano (1996, p.50):

Ao combinar os elementos paradoxais de nossa sociedade, o Teatro de Revista encontra a sua fórmula: misturar o carnaval popular com a magia *feérica* de um palco que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora. E, ao levar o carnaval mais característico do mundo para os palcos do Teatro de Revista que, em sua gênese, já é carnavalizado, deu a guinada definitiva que imprimiria, ou fixaria, indelevelmente, a cara do Teatro de Revista, não mais à brasileira, mas brasileiro, Brasileiríssimo. Brasileirinho. Brasileiro da gema<sup>56</sup>.

Uma descrição que muito lembra as críticas e comentários sobre *O Rei da Vela*, um espetáculo que, utilizando-se da liberdade antropofágica, misturou referências diversas para finalmente, de modo bem brasileiro, “tratar do aqui e agora”.

É curioso também observar que antes mesmo de chegar ao texto de Oswald, o grupo praticava um laboratório que trazia proximidades com as composições do teatro de revista, cuja função original, falando em termos simplificados, era retratar políticos e outras figuras públicas marcantes, traçando um quadro cômico e crítico da realidade atual da França – país onde foi criado. *La revue des théâtres*, que em seguida ganharia também o nome de “revista do ano”, ilustrando principalmente

---

<sup>56</sup> MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP; 1996.

fatos políticos, a partir desses tipos conhecidos do público para refletir sobre os rumos do país. Os anos e os países que a assimilaram foram fazendo adaptações. E no Brasil, onde ela se carnavalizou, os tipos nacionais sempre estiveram presentes<sup>57</sup>. Assim também ocorreu nos laboratórios de Interpretação Crítica que o Oficina fazia antes mesmo de decidir-se por montar *O Rei da Vela*, o que, para Renato Borghi, teve um significado especial:

A gente fazia laboratórios com gestos de executivos, de operários, de dona de casa, de pai de família, enfim, todos os comportamentos que agente conhecia e ficava observando na rua, a gente ia trazendo para o palco e fazendo laboratórios. Isso foi dando uma visão muito clara de uma coisa nacional porque eu acho que nossos espetáculos ainda tinham um pouco, uma leve influência daquele teatro muito bem feito do TBC e ao mesmo tempo também era uma coisa meio Actor's Studio, meio teatro do Stanislavski, Teatro de Arte de Moscou, estávamos muito ligados nessa coisa. Aí surgiu uma necessidade imperiosa de partir para uma coisa, uma cara de Brasil mesmo, né? E nesses laboratórios eu fui travando contato com uma coisa que tinha me impressionado muito na infância, porque eu vi teatro desde os 6 anos no Rio: Meus avós me levavam para ver teatro de revista, quando eu vi Oscarito, Grande Otelo, Dercy, Mesquitinha... os grandes atores da época, Procópio, Jayme Costa, Dulcina, Conchita de Moraes, Alda Garrido, aquela gente toda que fazia o teatro, na Broadway carioca, né? Ali na Cinelândia. (...) E quando cheguei em São Paulo, com 17 anos, eu matei essa influência. O TBC foi uma coisa tão forte, depois o Stanislavski, mais isso, mais aquilo, mais aquilo, eu larguei mão dessas. E de repente, com esses laboratórios com o Maciel, isso voltou. Quer dizer, voltou o prazer da ribalta, a vontade de contracenar com o público. Voltou um chanchadeiro que eu matei. E aí eu fui fazer *o Rei da Vela*<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Para mais informações sobre o assunto, consultar: MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP; 1996.

<sup>58</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

O resultado desse reencontro entre Borghi e Revista é comentado até hoje, mas, ao lado de elogios, guarda certas considerações curiosas nas críticas de Sábato Magaldi:

Renato Borghi deixou de ser o ator eficaz e bem comportado, para se abrir numa surpreendente riqueza interpretativa, de quem enfrenta o diálogo com um prazer lúdico. Falta-lhe ainda a comicidade espontânea para o papel, compensada por uma composição inteligente e um aprofundamento progressivo no grotesco de Abelardo I<sup>59</sup>.

E também nas palavras de Décio de Almeida Prado:

Renato Borghi (“Abelardo I”) sabe como representar o papel mas falta-lhe às vezes a comunicabilidade imediata, não conceitual, não estabelecida através de palavras, do cômico de revista, e também um pouco mais de truculência física<sup>60</sup>.

Sabemos que não se pode considerar um trabalho por uma ou duas resenhas e nem é intenção fazê-lo aqui. Porém, os dois críticos, apontando uma compensação por meio de outras qualidades, alegam sentir falta de comicidade à interpretação que o ator faz de Abelardo I. Reforce-se que não podemos considerar isso um fato, até porque ambas as críticas foram publicadas em datas muito próximas à estréia e teatro, como sabemos, é obra aberta, em movimento. De qualquer modo, o relato que Borghi faz de seu trabalho na montagem não deixa de esclarecer uma diferença de ponto de vista, que mostra a opção por uma interpretação na qual o humor, ainda que pudesse estar presente, não era tom exclusivo:

E eu fiz *O Rei da Vela* dentro de um estilo de interpretação que não tinha mais nada a ver com o Renato de antes. Era uma coisa que trazia um deboche, mas não o deboche pelo deboche, era um deboche enfiando a faca no peito. Ou seja:

---

<sup>59</sup> MAGALDI, Sábato. É um rei da irreverência. **Jornal da tarde**. São Paulo, 03 out. 1967

<sup>60</sup> PRADO, Décio de Almeida Prado. A Encenação de “O rei da vela”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 out. 1967

quando debochava doía. (...) Um deboche machucado mesmo<sup>61</sup>.

E durante a temporada de *O Rei da Vela* mais transformações internas em Renato Borghi:

Eu me lembro que uma noite disse para o diretor Zé Celso: “Eu já fiz esse espetáculo até a intoxicação, e agora quando olho para o cenário, visto a minha roupa de cena, tenho vontade de vomitar”. Era o cafajeste brasileiro que eu tanto conhecia dos meus anos de Tijuca, era a esculhambação, o gosto duvidoso, a sacanagem, falta de educação, e eu sendo brasileiro e todas as noites representando o meu país e fazendo o público rir da nossa desdita, tudo isso me fez ficar doente<sup>62</sup>.

E assim cumpriu-se uma longa e polêmica temporada desse importante espetáculo para a história do teatro nacional.

Quando vão para o Rio de Janeiro com a peça de Oswald, José Celso faz sua única direção fora do Oficina: *Roda Viva*, de Chico Buarque. O elenco, evidentemente, também era outro. Embora esteja fora do repertório do grupo, é uma montagem que interferirá bastante em seus rumos, porque foi nesse processo que José Celso criou o que ficou conhecido como “coro antropofágico” – um coro de atores que provocava o espectador e às vezes até o agredia, obrigando-o a participar da encenação – que seria depois reproduzido em montagens do Oficina, contribuindo bastante para as muitas desavenças internas. Problema que começa já nas discussões em torno de qual seria o texto a ser encenado depois de *O Rei da Vela*.

Depois de muitos debates internos, decidem-se por um Brecht: *Galileu Galilei*, que, para Fernando Peixoto (1982, pp.74-75), resolveria as divergências:

---

<sup>61</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

<sup>62</sup> KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; 2000. P.492

Para mim, a encenação de Galileu recolocaria o Oficina nos trilhos justos: o teatro como reflexão crítica da sociedade, um confronto decisivo e conseqüente com a realidade objetiva, uma pedra em cima de um equivocado surto de irracionalismo e anárquico radicalismo político-cultural<sup>63</sup>.

Mas não foi o que ocorreu. Alguns integrantes, principalmente José Celso, estavam voltados a um irracionalismo e outros, não, o que dificultava o processo. Peixoto (1982, p.75) conta que montar aquele texto de Brecht, para boa parte do grupo equivalia a “retomar e aprofundar um teatro de efetiva participação na questão política e democrática”, enquanto que para outros “o texto parecia fascículo da Abril Cultural”<sup>64</sup>, expressão usada por José Celso em alguns momentos.

Chamam para o papel principal Cláudio Corrêa e Castro e estréiam em 1968. No decorrer da temporada a cena do carnaval vai ganhando mais espaço dentro da encenação, inclusive sendo mais trabalhada por José Celso do que o restante do espetáculo. O elenco se divide entre duas facções denominadas “representativos”, que detém os principais papéis da peça e a “marginalia”, dos quase figurantes que compunham o coro. José Celso começa a introduzir a idéia de comunidade na companhia e a inserir idéias místicas. Depois de algum tempo em cartaz, Cláudio Corrêa e Castro abandona o espetáculo por causa de outros compromissos. Para surpresa de Borghi, todos sugerem que ele troque de papel e assumo o protagonista:

O Galileu era um trabalho que eu não poderia fazer, era uma tentativa que contrariava os padrões dos cânones teatrais, eu, em sã consciência, não podia fazer aquele papel. Se eu fosse o diretor, jamais entregaria o Galileu para um ator com minhas características. (...) não queria fazer o papel, mas fui encostado na parede. Era questão de postura de grupo, e o Zé Celso me obrigou a fazer, e todo o elenco colaborou com a decisão do diretor: “você tem que fazer, Renato!”<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; 2000. P.464

E o resultado agradou ao próprio Borghi, que estava com 57 quilos, e entrava em cena com uma barriga de pano e uma barba colada: “E me dei bem, me dei bem porque eu estava me descobrindo como ator, eu estava numa boa<sup>66</sup>”, lembra o ator, revelando sua disponibilidade para a experimentação, para o risco, mesmo após o sucesso de *O Rei da Vela*. *Galileu Galilei*, apesar de não trazer inovações e carregar as crises internas do grupo, vai bem, oferecendo tempo para a preparação do espetáculo seguinte: *Na Selva das Cidades*, também de Brecht. Esse processo, que acentua as divergências entre os componentes do Oficina, caminhou mais um pouco na busca pelo irracionalismo, tendo Jerzy Grotowski como referência principal:

A gente dizia que era baseado no método do Grotowski, mas ninguém tinha visto Grotowski, né? Então eu me lembro que a gente criou uma coisa chamada de artificialismo, que eram estranhamentos assim: eu estou dizendo “essa gente, essa gente boa que fabrica pontes e mesas boas para os bons comedores de pão, com suas boas famílias que são tantas que já viraram multidão e não aparece ninguém, Meu Deus, para dar um pontapé na bunda deles e mandar eles para o inferno com um pontapé no rabo.” Aí, em vez de parar aí, tinha um momento de gritar feito um bicho, que dava uma loucura na platéia e em nós também porque de repente ia ficando muito esquisito, né? Mas aquilo não era Grotowski, era o nosso Grotowski, o que a gente entendeu do Grotowski. Mas com um resultado brilhante. Talvez tenha sido o espetáculo mais lindo que o Oficina já montou. Graças à direção inspirada do Zé Celso e graças à Lina Bo Bardi que fez não mais um cenário, mas uma ambientação, que era um ringue de boxe no meio do teatro<sup>67</sup>.

Nada mais natural ao grupo que montara *O Rei da Vela* do que esse reprocessamento, a seu próprio modo, da teoria de Grotowski ou qualquer que fosse. E o resultado surpreendeu crítica e público. Sábado Magaldi elogia a criatividade da direção e a qualidade do elenco:

---

<sup>66</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

Provavelmente nunca vimos, em São Paulo, uma montagem de diretor brasileiro tão criadora, que faz do próprio cenário destruído uma metáfora de incomparável riqueza. (...) Eis um espetáculo inspirado, que não teme buscar as raízes do sofrimento e do desespero. (...) todo o desempenho é coeso, inteligente, lambusado de verdade e de interiorização. Os atores não temem o ridículo de chegar às elementares articulações animais, jogando-se de corpo inteiro em cada cena. Não há uma incompreensão do papel, uma linha discutível, e se alguns intérpretes apresentam um resultado melhor é que têm mais talento ou se identificaram mais à personagem. Renato Borghi é um ator que se vem construindo com impressionante inteligência e devotamento. Seu Garga explora todas as facetas do papel<sup>68</sup>.

Yan Michalski mostra-se perplexo com o que assistira:

Poucas vezes senti, com tão incômoda nitidez, a inutilidade de qualquer tentativa de convencer as pessoas de que determinada obra de arte é boa, quando o impacto dessa obra de arte esbarra na autodefesa erigida por essas pessoas em decorrência de respeitáveis condicionamentos extra-artísticos. Devo a *Na Selva das Cidades* uma das mais fortes emoções que o teatro me tenha proporcionado nos últimos anos – mas dou-me conta de que não conseguirei explicar esta emoção a quem não a sentiu durante o espetáculo. É uma pena: estas pessoas não sabem o que estão perdendo<sup>69</sup>.

Depois discorre sobre a maturidade do espetáculo que ele diz não ofender o público como *Roda Viva*, nem oferecer a ele uma imagem hedionda de si mesmo. Afirma que, ao contrário das outras duas montagens, *Na Selva das Cidades* causa um choque natural, por não ser ele a finalidade suprema da direção de José Celso, que visa mesmo é “a transformação em imagens cênicas fortes, sinceras e eficientes, do fluxo de idéias que o texto de Brecht fez nascer em sua sensibilidade de artista criador”. E conclui: “O choque, é evidente, vem como uma inevitável

---

<sup>68</sup> MAGALDI, Sábado. **Jornal da tarde**. São Paulo, 17 set. 1969.

<sup>69</sup> MICHALSKI, Yan. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 out. 1969.

conseqüência – e, vindo desta maneira, é bem mais profundo e enriquecedor<sup>70</sup>”.

Complementando o panorama, Jefferson Del Rios reconhece a criatividade, mas faz ressalvas:

José Celso joga tudo na tentativa de provar que o teatro pode dizer sempre algo de novo, de decisivo, contribuindo para esclarecer. (...) O vigor e a honestidade de quem não se permite a menor concessão é impressionante, sem paralelo no teatro brasileiro. (...) A extensão e o ritmo às vezes claudicante da peça, deixa embotado o raciocínio e a capacidade sensorial da platéia.

Ninguém negará a espantosa criatividade de José Celso, o impacto de sua alucinatória concepção cênica, culminando com a destruição do cenário, onde dois homens cavam o chão buscando o passado do ser humano. Ao final entretanto, persiste a desagradável impressão que o espetáculo ficou tão fechado, que fala a pouca gente, embora o teatro brasileiro saia enriquecido por uma experiência arrojada, principalmente no aspecto formal.

José Celso em seu trabalho conta com companheiros dispostos a acompanhá-lo em todos os riscos. O elenco tem uma garra admirável e a exata noção do que está fazendo, sem temer o exagero e o ridículo. Renato Borghi irradia magnetismo, aquela subjetiva e tão verdadeira chama interior que move o bom ator, independente da técnica e explora todos os contornos do personagem. (...) Com todos os defeitos, “Na Selva das Cidades” deve ser vista. É um Brecht difícil nas mãos de um diretor disposto a não simplificá-lo<sup>71</sup>.

*Na Selva das Cidades* começa a radicalizar esse abandono da racionalidade e o avanço em direção ao público. O que, utilizando os critérios adotados por Jacó Guinsburg e Armando Sérgio da Silva, trazia novamente um desequilíbrio na tríade básica do fenômeno teatral, conforme apontam ao analisar este período. E acrescentam (1992, pp.105-106) :

---

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> RIOS, Jefferson Del. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 set. 1968

Seja como for, mesmo àquela altura, quando tal evolução apenas se iniciava, a postura contemplativa e recepção audiovisual passiva, por parte da audiência, não mais contentava o diretor paulista e seu elenco. Findara-se o tempo da crítica bem elaborada, na base da reflexão amadurecida. O Oficina ingressava no seu período de agressão irreverente. Do ataque indireto e, no fim de contas, apesar do grosso calibre de seu grotesco de contestação, apenas intelectual e espiritual, encenado em *O Rei da Vela*, passava à provocação direta e ao ataque físico em *Roda Viva* – espetáculo em que o grupo não participou como tal, mas que, por seus efeitos sobre os rumos teatrais de José Celso e do Oficina, não pode ser separado do processo conjunto. (...) Artaud tornar-se-ia, então, sem dúvida, o grande inspirador do teatro Oficina, embora não exercesse uma tutela exclusiva, pois Brecht, por exemplo, continuava sendo um nome dominante. Mas, o muro que se pretendia desfechar no grande dorminhoco, o público, não visava somente a acordar sua consciência crítica<sup>72</sup>.

E continuam (1992, p.109):

As sérias pesquisas sobre o pensamento teatral de Jerzy Grotowski, empreendidas durante os ensaios de *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, só contribuíram para que o grupo continuasse a acentuar, de maneira cada vez mais extremada, não a inter-relação, mas a inter-ação ator-público. Com efeito, o ponto central do trabalho do diretor polonês reside justamente no confronto: durante o processo de ensaio, na confrontação do intérprete com a personagem, mas no curso da apresentação, fundamentalmente na confrontação do ator com o público, do novo comportamento proposto pelo intérprete e o comportamento cotidiano da assistência – entre a arte e a vida, entre a vida e a morte. A bem dizer, já compareciam em *Na Selva das Cidades* quase todos os ingredientes de que se comporia o “te-ato”. Faltava apenas um, o fundamental. Pois se a máscara define praticamente o teatro, sua destruição, o des-mascaramento, deve destruí-lo, abolir o jogo entre ficção e realidade no palco.

---

<sup>72</sup> GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

E essa ruptura radical estava, de fato, a caminho. Para Fernando Peixoto (1982, p.80), que participou do processo, “o desafio maior não era a complexidade do texto, mas montar algo que questionava o próprio ato de representar, a própria noção tradicional do teatro”. E aponta (1982, p.81) outra tendência do grupo:

Na verdade desta vez misturamos e esgotamos Stanislavski-Brecht-Grotowski num só espetáculo. Pessoalmente tive divergências sérias, nem sempre justas, durante o processo de trabalho. Mas foram úteis, nunca me impediram uma entrega completa. Como ator, creio que nunca realizei um trabalho tão fascinante (ao menos para mim mesmo). Como membro da empresa, entretanto, comecei a me afastar. Quase sem perceber...<sup>73</sup>

As divergências se acentuavam. Depois de *Na Selva* ficaram sem saber o que fazer. Deram uma pausa, cada um foi para um lado. José Celso e Renato Borghi viajaram separadamente para a Europa, Estados Unidos e países da América Latina. Fernando Peixoto foi fazer espetáculo no Teatro de Arena. Marcaram encontro 3 meses depois.

Na volta resolvem montar *Don Juan*, de Molière, com Gianfrancesco Guarnieri no papel principal, sob direção de Fernando Peixoto. Durante os ensaios recebem o revolucionário grupo inglês Living Theater e o Grupo Lobo, de Buenos Aires. Tentaram uma troca de experiências que gerou uma pequena contribuição dos argentinos, mas não funcionou com os britânicos por eles virem mais com intenção de catequizar os brasileiros e anexar pessoas do que de estabelecer um diálogo. Renato Borghi participou desse “intercâmbio”, mas não integrou o elenco de *Don Juan*. A peça estreou em 18 de julho de 1970.

E continuava um impasse a respeito dos novos rumos. Decidem-se, então, por fazer algo que serviria para ganhar tempo, saldar dívidas e repensar tudo: Saldo para o Salto – uma mostra em São Paulo

---

<sup>73</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982

com *Galileu Galileu* e *Dom Juan* (agora com novo elenco) e no Rio, com *Pequenos Burgueses*, *Galileu Galilei* e *O Rei da Vela* (com vários cortes feitos pela censura em relação ao original).

No final de 1970, infeliz com as divergências internas, Fernando Peixoto deixa o Oficina.

Em 1970, o grupo filma *O Rei da Vela*. Depois, rebatizado com o nome “Oficina Brasil”, parte em viagem para pesquisar a realidade não mais nos livros, mas ao vivo. Borghi sente-se contrariado e insatisfeito com a viagem, como demonstra sua declaração relatada por Fernando Peixoto (1982, p.94):

A viagem recebeu críticas severas de Renato Borghi, num depoimento prestado após sua saída do Oficina: ele afirma que fracassou justamente a busca de um entrosamento entre os elementos da comunidade, ressaltando o crescimento de um espírito autoritário em José Celso, que só admitia uma contestação de tipo emocional que nada transformava, uma impossibilidade de discussão interna que fazia sua nítida aparição no autoritarismo de certas manifestações teatrais realizadas no período; afirmando ainda que o grupo viajou fechado em si mesmo e que ele atravessou o país sem ver o país, tomado por uma espécie de cegueira de que só depois teve consciência<sup>74</sup>.

Essa viagem deu início ao que seria chamado pelo grupo de teatro e reuniu material para o espetáculo *Gracias Señor*, que estrearia pouco depois. Eles praticavam atos públicos que tinham como objetivo fazer a população local participar de ações simbólicas como construir uma ponte de pedra em uma cidade cercada por um rio ou pegar pedaços de pano e uni-los até dar a volta na cidade.

Em 1971, antes de estrear em *Gracias Señor*, Renato Borghi ainda atuou em *Castro Alves Pede Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, com a Othon Bastos Produções Artísticas e direção do próprio autor. No mesmo ano vem à cena, então, *Gracias Señor*, criação coletiva

dirigida por José Celso, inspirada na viagem mencionada acima, apresentando uma linguagem muito diferente do que haviam construído até ali e do que Borghi, o último dos integrantes originais grupo, gostaria de fazer:

O Oficina ficou muito influenciado pela filosofia do Living Theater, que na época condenava a palavra, eles desejavam a morte da palavra, e sem as palavras como é que podia existir teatro? Eles desejavam matar a palavra, e naturalmente isso foi o estopim que detonou a minha saída<sup>75</sup>.

Mas ele ainda não abandona o Oficina. Sob seu ponto de vista, as dificuldades de encontrar um pensamento comum se iniciaram entre 68 e 69. Em *Gracias Señor* sua insatisfação era enorme e foi o limite, como vimos, mas mesmo assim, ele persistiu porque esperava uma solução: “Ainda participei de algumas coisas porque eu tinha criado aquele grupo e acreditava que íamos encontrar uma linguagem comum, uma organicidade, coisa que não consegui até meus últimos dias lá<sup>76</sup>”, lembra.

No entanto, José Celso não acreditava mais no teatro em seu sentido tradicional. Afirmava em cena a morte da palavra e, em entrevista concedida a Philomena Gebran, em 1972, que “o teatro está morto. Está morto porque a cultura brasileira está morta por asfixia<sup>77</sup>”. E, pelos critérios de Jacó Guinsburg e Armando Sérgio, *Gracias Señor* (1992, p. 111) declarava em termos práticos a morte do teatro:

Toda essa visada encontrou expressão sensível em *Gracias Señor*. Na “confrontação”, que constituía a primeira parte do espetáculo-evento, discutia-se o tipo de comunicação a ser estabelecido em seguida com os presentes nos assentos aparentemente reservados ao público. Os atores se recusavam a representar ao modo tradicional, rejeitavam a

---

<sup>74</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982.

<sup>75</sup> KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; 2000. p. 511

<sup>76</sup> **Jornal Macunaíma**. (Publicação editada e distribuída gratuitamente pela escola de teatro Macunaíma) São Paulo; 2006. p.5

<sup>77</sup> Apud PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982. p. 98

divisão entre palco e platéia, *repeliam a máscara* e todo o *fascínio da mentira*.

Com isso, a tríade básica do fenômeno teatral se desequilibrava por inteiro e, na prática, era despojada de um de seus elementos constituintes... a personagem. Com efeito, já não se podia mais falar de um teatro stricto sensu, mas de um outro tipo de comunicação<sup>78</sup>.

Depois de muitas ameaças, a censura proibiu *Gracias Señor* em todo território nacional.

Em 1972, Borghi integra o elenco de *O Casamento do Pequeno Burguês*, dirigido pelo irmão de José Celso, Luiz Antônio Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, em produção de seu Grupo Pão e Circo.

No mesmo ano, José Celso e ele se reencontram, depois entram em contato com Fernando Peixoto, em busca de opções de texto para encenarem e retomar o trabalho. Decidem-se por *As Três Irmãs*, de Antón Tchekov. Os problemas, entretanto, não se acabaram. É o que descreve Peixoto (1982, p.104):

(...) um espetáculo brilhante, vigoroso, de extrema força poética, com instantes de inesquecível beleza visual. Mas minado pela queda na contradição, sem dúvida historicamente justificável, que antes já havia levado ao impasse – o elenco formado por atores convidados e profissionais ao lado do grupo que vinha das inseqüentes experiências nas 'transas'. A nova tentativa de misturar duas visões de cultura e sociedade, trabalho e profissão, desequilibram e comprometem o resultado artístico. E atingem também os bastidores<sup>79</sup>.

Essa desarmonia é apontada também por Armando Sérgio da Silva (1981, p.93):

O público e a crítica receberam friamente o novo espetáculo daquele grupo que jamais deixara de alcançar

---

<sup>78</sup> GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

<sup>79</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982. p. 98.

sucesso. Segundo grande parte da crítica, o que faltava à montagem era justamente aquilo que o Oficina havia já dominado em 1964, com *Pequenos Burgueses* – o domínio artesanal do teatro tradicional. Os novos atores, em sua maioria, não haviam feito curso com Eugênio Kusnet<sup>80</sup>.

*As Três Irmãs* foi o último espetáculo com mais de um dos fundadores do grupo. No entreato de uma apresentação em 31 de dezembro de 1972, ao ver a cena do coro antropofágico se estender a perder de vista, Renato Borghi declara, diante da platéia, que não faz mais parte do Grupo Oficina e sai pela porta do teatro.

Termina aqui o que podemos considerar período de formação desses jovens artistas. Depois de *As Três irmãs* cada um segue sua trajetória. É interessante ressaltar alguns pontos antes de passarmos ao próximo período. Sobre os aspectos de brasilidade, já fizemos uma revisão depois de *O Rei da Vela*, onde há consenso de que o país estava ali expresso. Não por acaso, é considerado por muitos como o espetáculo mais brasileiro da história do teatro. Observamos também que depois da peça de Oswald, a liberdade de criação e o “método” absorver e reprocessar fontes diversas tornaram-se *modus operandi* do grupo. Digamos que a filosofia antropofágica oswaldiana tornou-se jeito de ser. Isso, de certa forma, garante algo de brasilidade, ao menos no modo de lidar com as referências estrangeiras, nos espetáculos seguintes.

O processo de trabalho também sempre misturou elementos diversos, com a vantagem de carregar a base construída sob orientação de Eugênio Kusnet. Também ele, sem ter tido contato direto com Stanislavski e estando num país de clima bem diferente da Rússia, misturava teorias do diretor do teatro de Arte de Moscou com exercícios que ele próprio criava. E Brecht e Stanislavski nunca foram incompatíveis para ele, que questionado sobre o tema, comentou: “Uso no curso e nas minhas interpretações o método Stanislavski. O método não é estilo, é

---

<sup>80</sup> SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Ed. Perspectiva; 1981.

técnica de teatro. Pode-se fazer Brecht com o método Stanislavski<sup>81</sup>. E foi também este mesmo mestre no realismo que, atuando em *Andorra*, inspirou a seguinte crítica de Décio de Almeida Prado:

“É o ator brasileiro que nos parece realizar melhor o ideal de distanciamento sugerido por Brecht: faz a personagem mas destacando-lhe todos os defeitos através de uma ironia extremamente sutil. Sem cair na caricatura fácil, jamais deixa de oferecer ao público a sua perspectiva crítica sobre o papel.<sup>82</sup>”

Apenas para completar essa questão e reforçar a importância da base deixada por Kusnet, cito trecho em que Armando Sérgio (1981, p.40) relata comentário de José Celso sobre a montagem de *Os Inimigos*:

Sobre o processo de elaboração de *Os Inimigos*, José Celso mencionou a dificuldade de criar uma interpretação épica, com que se depararam os atores que não haviam passado pelas mãos de Kusnet. Para que esses atores comesçassem a render cenicamente, necessitariam de um preparo de 3 meses, no mínimo<sup>83</sup>.

Outro ponto de destaque nos processos de criação do grupo é um crescente investimento de emoções pessoais no trabalho. Há também, nos depoimentos em matérias, livros e programa das peças, uma sinceridade que deixa transparecer uma estreita ligação entre inquietações pessoais e discurso cênico. Ainda que haja alguma separação entre bastidores e cena, artista e obra interpõem-se claramente. E pelo material que temos disponível, isso parece vir se construindo desde o texto quase confessional de *A Engrenagem* até a “queda da máscara” em *Gracias Señor*, passando pela absorção das várias referências, pela teoria “de Grotowski” (que estimula essa postura)

---

<sup>81</sup> Apud RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; 2004. p.110.

<sup>82</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1987 p. 51

<sup>83</sup> SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Ed. Perspectiva; 1981.

e mesmo pelo psicodrama que se misturava aos Laboratórios de Interpretação Crítica pré-*O Rei da Vela*!

Fernando Peixoto (1982, p.78), comentando sobre o difícil processo de *Na Selva das Cidades* ilustra ainda mais esse ponto:

Pessoalmente considero *Na Selva das Cidades* a mais extraordinária realização de José Celso. Creio que foi o mais intenso e o mais poético, o mais corajoso e o mais criativo, o mais inteligente e o mais provocante de todos os espetáculos do Oficina. José Celso conseguiu uma penetrante unidade dialética entre o texto de Brecht e a realidade brasileira de 1969, **inclusive engravidando o trabalho com a própria crise do grupo**<sup>84</sup>.

A esse comportamento, que diz carregar como uma das heranças do período de Teatro Oficina, Renato Borghi denomina autopenetração<sup>85</sup>.

E para não esquecermos do teatro de revista presente na infância de Borghi no Rio de Janeiro e no reencontro em *O Rei da Vela* convém introduzir sua relação com mais este ponto, que podemos enxergar com clareza a partir de um trecho da tese de Sara Pereira Lopes (1997, pp. 70-71) em torno da identidade brasileira presente em nossas canções e teatro populares:

O que a Canção e o Teatro populares conseguem, é dar forma e expressão a essa ambigüidade difusa que permeia o pensamento brasileiro como um todo, **resultado da permanente discrepância entre a realidade e as formas de representação, o que torna os contornos entre o que se reconhece como realidade e fantasia, racional e irracional, falso e verdadeiro, próprio e impróprio pouco claros ou coerentes.**

Tendo como material de sua proposta estética as manifestações de um povo que se está formando e, como instrumental, um modelo oral, coerentemente importado, os

---

<sup>84</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982.

<sup>85</sup> Termo utilizado pelo ator em conversa com o autor desta pesquisa no dia 24/05/2006

artífices da Canção e do Teatro populares acabam por sistematizar um código de identidade nacional<sup>86</sup>.

Nessa dualidade, que pode ter a “autopenetração” como ferramenta importante, cria-se uma indefinição de limites ou divisórias aos olhos do espectador. Algo que traz também muito de Brasil e que analisaremos mais para frente. Por ora, deixemos os anos iniciais para trás e partamos para a nova fase na trajetória do ator, para quem o teatro estava era vivo.

---

<sup>86</sup> LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando!: a vocalidade poética e o modelo brasileiro*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1997. 141p. Tese de doutorado.

## **TEATRO VIVO: BUSCA DE NOVOS RUMOS**

Se a saída de Borghi do Grupo Oficina deu-se por ele não enxergar o teatro da mesma maneira que José Celso e não tencionar fazer o tal do te-ato, por outro lado, não havia ainda para ele uma visão clara de suas intenções. Era um passo incerto, de quem negava um caminho sem ter ainda como afirmar qual seria o novo rumo. A busca agora era, em grande parte, encontrar seu próprio caminho como artista, conforme ele hoje analisa<sup>87</sup>.

O primeiro espetáculo após sua saída do Oficina não foi, ainda, uma assinatura pessoal. Convidados para um projeto de Maurício e Beatriz Segall, ele e Esthér Góes, então sua esposa, integraram o elenco da montagem de *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt, sob direção de Fernando Peixoto, no Theatro São Pedro. As críticas ao espetáculo foram bastante favoráveis. No jornal O Estado de São Paulo, Ilka Marinho Zanotto parece assinar embaixo da decisão tomada por Renato Borghi em relação ao Oficina: “Com esta encenação o Teatro São Pedro assume definitivamente a liderança que se tornara vaga após o desvio de rumo do Oficina e a dissolução do Arena.”<sup>88</sup>

E tece elogios a seu trabalho:

(...) um “olé” de interpretação, verdadeiro desafio entre Frank V (Sérgio Mamberti) e seu fiel Egli (Renato Borghi), o primeiro mantendo virtuosisticamente o equilíbrio perfeito entre o grotesco e sua contínua ironização, o segundo entregando-se à lava de uma caracterização estupendamente extrovertida – ambos passando aos espectadores a inteligência perfeita de um texto inteligentíssimo.

Aqui vale ressaltar a descrição “estupendamente extrovertida”. Quando Ilka afirma que Renato Borghi trazia essa caracterização, podemos entender que ele fazia um trabalho que visava comunicar com o outro, expandindo-se para fora, conforme o sentido desse adjetivo por ela escolhido. Bernard Dort, em crítica publicada no Jornal da Tarde, se não

---

<sup>87</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 24/05/2006.

<sup>88</sup> ZANOTTO, Ilka Marinho. *Frank V*. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1973.

aponta este traço, mostra, por outro lado, enxergar na composição de Renato tendências brechtianas: “Fiquei verdadeiramente maravilhado por Renato Borghi, que faz de Egli um Arturo Ui em potencial.<sup>89</sup>”

Para Borghi, a participação em *Frank V* foi um momento muito importante para “pôr a cabeça no lugar<sup>90</sup>”. Durante o processo de montagem e a temporada deste espetáculo é que se delinearam os preceitos da companhia Teatro Vivo, que criaria, ainda naquele ano de 1973, com Esthér Góes.

O nome da companhia foi uma resposta direta às novas propostas do Grupo Oficina, que afirmava, principalmente pela voz de José Celso, a morte da palavra e do teatro. A vontade de Esthér e Renato, com esta nova companhia, era “peitar” a ditadura, discutir o momento do País, o que, conforme afirmação dele próprio<sup>91</sup>, retomava princípios de diversas montagens anteriores do Grupo Oficina.

Em entrevista para o jornal *Opinião* Borghi explica o surgimento do novo grupo:

Nasceu de uma tendência que apareceu por volta de 1970, declarando que a manifestação teatral estava morta. E o nome Teatro Vivo expressa a convicção oposta, minha e de Esthér; o relacionamento que surge entre o palco e a platéia permite um tipo de comunicação inerente à presença do ator com seu corpo, sua voz, seu sangue, muito mais importante do que a possibilitada pela TV ou pelo cinema. (...) Não tenho preconceito contra teatro de palco e com cadeiras, ou sem cadeiras. Basta que exista um conteúdo importante a comunicar às pessoas presentes<sup>92</sup>.

Este texto permite-nos entender que, para eles, o mais importante no teatro era ter um “conteúdo importante a comunicar às pessoas presentes” e que fosse expresso desse modo que consideram

---

<sup>89</sup> DORT, Bernard. *Frank V – Crítica*. **Anuário das Artes**. São Paulo, 18 abr. 1973. p. 34-5, 1972-1973

<sup>90</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 24/05/2006.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> O que Mantém um Homem Vivo? **Opinião**. Rio de Janeiro, 04 mar. 1974. p. 16

vivo e específico da arte tetral. Era essa atitude o que lhes importava. Sigamos com as realizações.

A primeira montagem foi *O que Mantém um Homem Vivo?* – compilação de obras de Bertolt Brecht. O elenco era composto apenas por Esthér e Renato e a direção teve as assinaturas de José Antônio de Souza e do próprio Borghi. O processo de criação compôs-se de leitura, canto e exercícios cênicos em torno de poemas, canções e textos teatrais do autor alemão. Além de análise e estudos de mesa da obra de Brecht – trabalho que Borghi havia experimentado anteriormente no Oficina, mas que vinham, desta vez, com outra perspectiva, com a entrada de novos parceiros e estabelecendo agora sua visão emancipada de teatro.

*O que Mantém um Homem Vivo?* exigia bastante dos dois intérpretes, o que leva Renato a considerá-lo um dos trabalhos mais importantes de sua carreira: “Fazíamos vários personagens diferentes e isso é um ótimo exercício para o ator.<sup>93</sup>” Como podemos perceber ao ler o texto do programa da peça assinado pela dupla de atores – também recheado de citações de Brecht –, o espetáculo era um chamado público à mudança e um elogio à razão como sua ferramenta:

Pensar é um dos maiores prazeres da raça humana.  
Comunicar o produto do saber é mudar os homens. O poder se apóia no obscurantismo. A importância de estar de acordo. Eu acredito nos homens! Eu acredito na potência suave da razão. (...) Evite canções indecentes. Mau é o tufão, pior é o furacão. Mas o pior de tudo é o homem. Primeiro vem a barriga – só depois vem a moral. Com calcinha ou sem calcinha? What keeps a man olife? Mas, o que é um homem? Todo mundo sabe, ele anda na rua, toma café, tem uma cara que você vê, uma voz que você escuta... Você está vivo? – Estou!<sup>94</sup>

Apesar deste elogio à razão e de boa parte do processo ser estruturado sobre estudos teóricos, a criação compôs-se também de elementos circunstanciais, lembrando o reprocessamento ou antropofagia

---

<sup>93</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 24/05/2006.

oswaldiana que Borghi ajudara a dar nova vida quando no Oficina. Embora não faça uma análise dos motivos ou ideais que determinavam seus métodos, Borghi nos dá uma noção dessa proximidade em entrevista concedida ao jornal Opinião:

Qualquer texto de Brecht, em montagem purista, fica no campo do intelectualismo vazio e não comunica. Ficar no respeito irretocável a alguma obra que foi feita na Europa é trair o espírito de criação. O fato de Brecht conhecer tão bem os tipos humanos praticamente exige que as caracterizações de suas peças, nos diferentes países, acentuem os tipos nacionais, ampliando a comunicação<sup>95</sup>.

A segunda frase deste depoimento oferece-nos uma espécie de axioma, que transcende a especificidade do assunto de que Borghi falava. Não se refere apenas a sua montagem de Brecht, mas a qualquer obra européia que atravessa o oceano e ganha os palcos nacionais. O ator afirma que o respeito excessivo, ou a subserviência ao molde original, trai o espírito de criação. Ou seja: um criador deve absorver a tradição daquele autor europeu e reprocessá-la conforme a realidade de seu entorno. Isso novamente nos remete imediatamente à antropofagia pregada pelos modernistas e à revista – influências importantíssimas na montagem de *O Rei da Vela*, que analisamos no primeiro capítulo.

Essa é a referência evidente. Outra grande semelhança, apesar de não haver, pelo menos aparentemente, um contato, é a teoria das idéias fora do lugar, de Roberto Schwarz. Ora, se o desequilíbrio das obras literárias nacionais anteriores a Machado de Assis provinha da importação de uma forma narrativa incompatível com a realidade do País, a solução veio, segundo Schwarz, da ruptura com o modelo. E o que Borghi sugere nesta frase é a liberdade em relação ao modelo. Mesmo reconhecendo os traços de universalidade do alemão, afirma que ela

---

<sup>94</sup> Programa da peça *O que Mantém um Homem Vivo?*

<sup>95</sup> O que Mantém um Homem Vivo? **Opinião**. Rio de Janeiro, 04 mar. 1974. p. 16

“praticamente exige” um acréscimo local, em qualquer lugar que seja encenada.

*O que Mantém um Homem Vivo?* cumpriu temporada até o ano seguinte, passando por diversas cidades do Brasil. Ao final, Renato e Esthér decidiram associar-se a Othon Bastos e Martha Overbeck, com quem montaram *Caminho de Volta*, de Consuelo de Castro, depois *Absurda Pessoa*, de Alan Aickbourne, com direção de Borghi e elenco formado por Esthér Góes, Miriam Mehler, Márcia Real e Tony Ramos.

Um teatro constantemente censurado e com falta de recursos começava a exigir ainda mais força de vontade dos atores que pretendiam produzir espetáculos politicamente engajados. Em entrevista sobre *Caminho de Volta*, Othon Bastos e Martha Overbeck declararam:

Talvez seja romantismo – dizem eles – mas não dá para fazer teatro com o objetivo primeiro de ganhar dinheiro. Não somos empresários; somos atores que começaram a produzir por necessidade. À medida que os núcleos, como o Arena e o Oficina, foram acabando, ficamos diante de duas alternativas: ou produzíamos nossos próprios espetáculos, ou, para sobreviver, seríamos obrigados a trabalhar em coisa que não queríamos<sup>96</sup>.

Nesta mesma entrevista, podemos ter idéia de como esta realidade se apresentava para Borghi, reconfortado pela parceria: “Nesse tempo difícil, em que quase perdemos a esperança de continuar com o teatro em que acreditamos, o reencontro foi revitalizante para mim<sup>97</sup>.” Para se ter uma idéia, antes de iniciarem a montagem, *Caminho de Volta* ficou três meses na censura, quase os levando a desistir, até que foi liberada, com a condição de ser reavaliada no ensaio geral.

Pela companhia Teatro Vivo, às vezes com parceiros, às vezes em produção independente, vieram ainda os espetáculos *Mahagony – A Cidade dos Prazeres*, de Bertolt Brecht, sob direção de Adhemar Guerra;

---

<sup>96</sup> AJUZ, Christine. O Medo da Realidade no “Caminho de Volta”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 abr. 1975.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

*O Amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuil, sob direção de Gianni Ratto e, em 1977, uma montagem de *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí – com Borghi fazendo parte do elenco e assinando uma direção inspirada na consagrada montagem da qual participara quando membro do Teatro Oficina.

Sobre a remontagem, ele conta que não se tratava de uma homenagem ao ex-companheiro de grupo, que estava nesta época exilado, mas sim de uma vontade de reafirmar aquelas idéias. “Eu achava que as pessoas precisavam ver aquela peça. Era o momento de falar novamente sobre aquilo<sup>98</sup>”, relembra.

Como Borghi permanecia renovando-se, ainda que tivesse concebido a remontagem inspirada no espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, o resultado, evidentemente, era diferente. O que nos mostra a comparação feita pela crítica Ilka Marinho Zanotto:

Para quem esteve presente à encenação seríssima, rigorosamente calcada nos moldes do mais exacerbado realismo psicológico e perpassada pelo sopro quase ufanista de um grupo que aspirava moldar a realidade pela ficção moralista mostrada no palco, esta segunda versão profissional de *Pequenos Burgueses* é, no mínimo, desconcertante. E, felizmente, imune à mumificação das reconstituições arqueológicas. (...) De fato, a semelhança com a anterior atém-se à superfície do trabalho atual do TAIB: muitas das marcações, certas entonações, a empostação tendendo ao realismo, mas não tão realista que não permita uma certa ironia brechtiana na composição dos personagens, e, principalmente, não tão solene que impeça a verve de Górkí – até aqui apresentado ente nós como porta-voz hierático de verdades irrecusáveis – de aflorar livremente. Tão livremente que casada ao tom coloquial que assumiu a montagem, transforma muitos dos momentos mais dramáticos da antiga encenação em tragicomédia do mais amplo rendimento cênico, aos quais o público reage às gargalhadas<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 24/05/2006.

<sup>99</sup> ZANOTTO, Ilka Marinho. *Pequenos Burgueses*. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 7 ago. 1977.

Aqui o dramaturgo é russo, mas a autoria que deveria ser “desrespeitada” ou recriada para manter a obra viva, era a direção de José Celso. É relevante lembrar que até *Pequenos Burgueses* o trabalho desenvolvido pelo Grupo Oficina tinha como característica o realismo e, conforme análise dos próprios integrantes, reverenciava o estilo europeu de trabalho, muito por influência do TBC, onde predominava a escola italiana. E quando dirigiu sua montagem de *Pequenos Burgueses*, Borghi já havia se desvinculado dessa “colonização” ao estilo TBC, desenvolvido o “jeito brasileiro” de *O Rei da Vela* e aprendido com as teorias oswaldianas a se alimentar do outro para recriar. O que ainda não havia ocorrido quando o Oficina montara a peça de Gorki. Tudo isso certamente contribuiu para gerar essa nova leitura, com menos reverência ao autor e com espaço para momentos de “ironia brechtiana”, conforme relata a crítica acima.

Paralelamente ao trabalho da companhia Teatro Vivo, Renato Borghi participou também de outros espetáculos: *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, com direção de Paulo José; *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Fernando Peixoto; *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, novamente com direção de Fernando Peixoto; e *Pegue e Não Pague*, de Dario Fo, com direção de Gianfrancesco Guarnieri. Todas essas montagens faziam parte de uma corrente chamada Teatro de Resistência, com diversos autores que se colocam contra o regime militar de 1964. Os textos falavam de censura, de desigualdade social e repressão à liberdade, utilizando-se de fatos históricos, ou alegorias e metáforas. Durou de 1964 a 1984, mas a fase de maior força vai de 1969 – ano em que foi decretado o Ato Institucional 5 – a 1980, quando se iniciava a distensão.

Em 1982 Renato e Esthér remontaram *O que Mantém um Homem Vivo?* Neste espetáculo, agora dirigido apenas por Borghi, novamente percebe-se uma renovação de concepção. Esthér e ele recriaram as personagens, utilizando-se de figuras populares do momento,

o que remete aos laboratórios de *O Rei da Vela*, porém dentro de contexto bastante diverso e com propósitos menos revolucionários. Isso, evidentemente, trouxe novo tom à remontagem de *O que mantém um Homem Vivo?* se comparada à anterior, até por causa das diferenças de contexto político que separam as duas versões, conforme observa o crítico Sábado Magaldi:

Os tempos mudaram, respira-se um clima de relativa liberdade (quando não se lembram de que não está revogada a Lei de Segurança Nacional) e *O que Mantém um Homem Vivo?* deveria fornecer outro alimento ao ano de 1982. O casal de atores, sensível à nova realidade brasileira, transmitiu ao espetáculo uma atmosfera menos tensa. O humor corrosivo de Brecht salta para o primeiro plano. Sem perder a contundência crítica, a encenação não teme dar passagem à vitalidade incontrolável do autor<sup>100</sup>.

Além de comentar a atualização desta remontagem, Sábado elogia o trabalho dos intérpretes:

Em todo o espetáculo os atores estão relaxados, seguros, piscando o olho maliciosamente para a platéia. Renato ainda se prende a uma forma semelhante de externar réplicas, ao passo que Ester se empenha mais no esforço bem sucedido de versatilidade. No conjunto, um desempenho adulto, de técnica impecável<sup>101</sup>.

“Piscando o olho maliciosamente para a platéia” e “externar réplicas” dão idéia da relação com o público, mas como se trata de uma montagem de textos brechtianos, essa informação não nos revela grande surpresa – embora valha como mais um registro da linguagem da encenação. Adiante, Magaldi analisa um momento em que os atores encenam um trecho de *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, e aponta novos traços:

---

<sup>100</sup> MAGALDI, Sábado. Um Caloroso Reencontro com Bertolt Brecht. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 20 out. 1982.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

Aí Ester e Renato sublinham a comicidade, satirizando o ridículo do juiz que, a serviço do nazismo, não sabe para quem fazer justiça. Os vários papéis interpretados por Renato, Ester mostrando um juiz em pânico, emprestam deliciosa vivacidade à situação<sup>102</sup>.

Aqui temos uma acentuação da comicidade e uma sátira ao ridículo do personagem, características que sugerem um distanciamento na interpretação – o que condiz com uma montagem de textos de Brecht, evidentemente, mas o modo como são descritas permite também uma aproximação teórica com características da linguagem da revista.

Em outra crítica publicada sobre esse espetáculo, ainda que tendo uma construção gramatical que parece ter alguma falha decorrente dos meandros jornalísticos, há afirmações interessantes sobre as características do trabalho de Borghi. Trata-se da resenha assinada por Jefferson Del Rios, na qual ele comenta que “Renato Borghi incorpora ao sólido aprendizado de autor – fase Teatro Oficina o temperamento histriônico inteligente que já é uma espécie de sua marca registrada.”<sup>103</sup>

O termo “temperamento histriônico inteligente” não nos permite uma compreensão exata, mas sugere um certo exagero na expressão e a presença do raciocínio do ator, de certa forma, visível em cena. Mesmo que não se possa concluir se esse raciocínio aparece ao crítico como dosador da histrionice ou apenas acompanhando-a, registremos esses pontos e atentemos para outro aspecto da frase: o fato de que o crítico enxerga “uma espécie de marca registrada” no trabalho de Borghi nestas características.

Depois desta remontagem de *O que Mantém um Homem Vivo?* Renato e Esthér seguiram para produções que os convidavam, deixando um pouco de lado o trabalho da companhia. Foi um período em que, segundo ele, começavam as experiências com outros diretores, com

---

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> RIOS, Jefferson Del. O Humor Cruel de Brecht para Manter um Homem Vivo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 nov. 1982.

“novas visões de teatro.<sup>104</sup>” Iniciava-se a fase mais longa de sua carreira em que ficaria sem trabalho de grupo.

No mesmo ano da remontagem de *O que Mantém um Homem Vivo?* Borghi atuou também em *Presença de Vinicius*, sob direção de Celso Nunes; em 1983 em *Édipo Rei*, de Sófocles, sob direção de Márcio Aurélio – trabalho que lhe rendeu prêmios de melhor ator; e em 1984, *Com a Pulga Atrás da Orelha*, de Georges Feydeau, sob direção de Gianni Ratto.

Um exame das montagens desde sua saída do Grupo Oficina até aqui, permite-nos entender que, conforme o País caminhava para a abertura democrática, oficializada em 1984, os textos teatrais escolhidos por Renato Borghi distanciavam-se do discurso político direto. Inicia-se com Brecht, defensor da explicitação do discurso de cunho político-social e, conforme a rigidez da repressão diminui, caminha-se para um teatro em que o efeito da quarta parede torna-se importante. Trata-se de uma mudança estética que, como sabemos, é reflexo direto do grau de mobilização ou conscientização esperado da obra teatral sobre o público. E esta trajetória de recuo do discurso direto está presente também no conteúdo das peças deste período. Tanto que em 1984, ano em que foi decretada a democracia no Brasil, Renato Borghi resolveu montar, depois de tantos textos antitadadura, uma comédia de Feydeau, que tem como tema o adultério.

É evidente que se pode lidar com metáforas ou outras figuras de linguagem capazes de discutir, mesmo que indiretamente, quaisquer questões, sociais ou não. Mas avaliar se esse “tipo” de teatro cumpre melhor esta função do que as obras consideradas menos engajadas não é o intuito aqui. O que procuramos apontar é que as peças do início do período analisado neste capítulo são de autores e temas consideramos mais engajados em termos políticos e sociais. Até porque, além de Brecht,

---

<sup>104</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 24/05/2006.

foram muitas montagens de autores nacionais, escritas como resposta direta à ditadura.

Mas mesmo neste teatro menos engajado, talvez mais condescendente com o público que procura entretenimento, os longos anos de teatro de grupo permaneceram em seu processo de criação. Borghi conta que fez diversos laboratórios em torno da traição por que passa seu personagem em *Com a Pulga Atrás da Orelha*, de Feydeau, e decidiu-se por um início mais dramático para, aos poucos, apontar os traços cômicos da situação. Ele lembra que “os outros atores ficavam olhando aquilo e pensando: mas é uma comédia!<sup>105</sup>”. O resultado foi muito bom e levou-o a perceber que sabia fazer comédia, segundo sua análise.

A postura artística desenvolvida nos tempos de Oficina parece ter seguido também com o ator. Foram diversas montagens engajadas, em anos de teatro de resistência e Teatro Vivo. Criações “devoradas” e atualizadas em suas direções, e traços de “jeito brasileiro” ou de tendências brechtianas em seu trabalho sobre o palco.

Entretanto, neste momento em que entramos agora, produzir um espetáculo teatral com recursos próprios era já um empreendimento bastante arriscado, porque muitas vezes não havia retorno financeiro suficiente para recuperar o investimento e saldar dívidas. E não havia mais o movimento de grupos, o teatro com ideais, com temas pertinentes a discutir. Ganhava espaço o teatro de entretenimento. Essa situação levou Borghi a constatar que a ausência de trabalhos televisivos prejudicava sua capacidade de produção, pois “o teatro estava muito subserviente à televisão<sup>106</sup>”.

Em 1985 ele foi contratado por dois anos pela extinta TV Manchete, onde fez as novelas *Antônio Maria* e *Dona Beija*. Esta última fez bastante sucesso e trouxe um reconhecimento ainda não experimentado por ele, já que, apesar da repercussão e do enorme

---

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Ibidem.

público freqüentador das montagens do Oficina, o alcance das novelas televisivas brasileiras, como sabemos, é muito maior.

Nesse momento em que o teatro paulistano parecia viver uma crise e Borghi seguiu para o Rio de Janeiro para fazer novela, uma entrevista concedida por ele à revista *Amiga*, revela um pouco como ele enxergava o momento. A repórter começa perguntando se ele acredita que interesses comerciais prejudicam as artes. Ele afirma não ser idealista a ponto de dizer que a arte sobrevive sem dinheiro: “Acho que, para se fazer um bom teatro, é preciso ser muito bem produzido, é preciso ter grana por trás. É preciso que haja um tempo para se elaborar esse espetáculo, para ir-se até as últimas conseqüências<sup>107</sup>”. E explica que, embora entenda que o ator é a base do teatro e possa subir ao palco sem recursos, a produção com dinheiro traz muito mais condições de retorno, esclarecendo o que entende por isto:

O retorno significará que o público foi e gostou. E, se ele foi, está preenchendo a minha alma. Então, não estou apenas ganhando dinheiro, estou sendo testemunhado, assistido, visto, e o dinheiro está voltando por causa disso, entendeu?<sup>108</sup>

Em seguida Borghi faz uma distinção entre o que considera uma postura boa ou prejudicial no teatro comercial:

Acho que o comercial pejorativo prejudica porque monta-se (sic) uma coisa por ela ser uma fórmula fácil de ganhar dinheiro, e conta-se com uma certa limitação de público. É uma certa burguesia generalizada, porque você sabe que, dentro disso, as pessoas não estão pedindo mais. É isso que elas querem então, não vou levar mais nenhum dado, não vou acrescentar mais nada à vida delas, e vou simplesmente explorar aquele mundo a que elas já estão habituadas, fazer uma graça dentro disso e pronto. Isso eu não faço, não gosto<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> JARDIM, Vera. Renato Borghi : um bom teatro deve ter grana por trás. *Amiga*. Rio de Janeiro, ago. 1986.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

Mais adiante Borghi fala sobre o besteiro, gênero que estava em alta na época e o contrapõe à situação geral do teatro, que iniciava nova trajetória pós-ditadura:

Não sou uma pessoa fechada num gênero só. Acho que as coisas que vão acontecendo têm resposta histórica num determinado momento. O besteiro é fruto de uma resposta a tanta coisa estrangeira que foi enfiada pela goela abaixo: então, eles respondem com citações, ironias. Parece um pouco com Oswald de Andrade, de *O Rei da Vela*, uma coisa antropofágica que devora o Brasil e toda a colonização, e vomita ele no palco. E isso é bonito. (...) Nós estamos num ponto de marco zero, em que tendências novas estão surgindo. E a coisa só não está ainda totalmente encontrada, porque tudo o que aconteceu durante esse tempo fez com que eles conseguissem nos separar, dividir e acabar com o grupo, com a idéia de teatro permanente. Então, sinto que estamos criando solitariamente. Acho bonito o besteiro porque eles já são unidos, têm uma filosofia de grupo<sup>110</sup>.

Em seguida a repórter pergunta sobre a trajetória dele e de outros colegas paulistanos que no mesmo período se mudaram para o Rio de Janeiro. Borghi atribui esse movimento à falta de parque televisivo em São Paulo e à concentração de mercado na capital carioca, depois afirma que, em seu caso, tem um público cativo que comparece quando a peça é boa e que optou por fazer televisão para se comunicar com outra camada da população. Fechando o assunto, reclama da falta de espaço concedido pela imprensa paulistana aos artistas da cidade:

(...) ela, de uma certa maneira, começa a prestigiar somente aquilo que já foi mostrado na vitrine carioca. Não é uma experiência pessoal, não, mas, de repente, você percebe que os filhos da cidade, que têm um grande valor e estão investindo grandes somas em espetáculos, às vezes têm espaços muito pequenos de divulgação de seus espetáculos. E isso é um erro da imprensa paulista. Ela já foi diferente. São Paulo já teve cadernos de cultura abertos, as pessoas

---

<sup>110</sup> Ibidem.

estavam produzindo cultura na cidade: hoje, não; isso está muito deturpado<sup>111</sup>.

Enfim, era esse o cenário de então. Borghi entrou no mundo televisivo, onde gozou de um respiro financeiro depois de tantos anos de luta pelo teatro e, com a tranqüilidade que isso trouxe, pode experimentar outro meio de expressão: a dramaturgia. Neste período de *Dona Beija*, Renato Borghi escreveu, junto com João Eliseo Fonseca, *A Estrela Dalva* – texto teatral em homenagem a Dalva de Oliveira, cantora de quem era profundo admirador. A montagem estreou no Rio de Janeiro, em 1987, sob direção de Roberto Talma, com ele, Marília Pêra e Soraya Ravenie no elenco. O espetáculo teve grande público, quebrando recordes de bilheteria no Teatro João Caetano, no Rio.

Em 1988 estréia outro texto de sua autoria: *Lobo de Ray-ban*, pelo qual foi contemplado com os prêmios Molière, Mambembe, APCA e Apetesp de melhor autor. Dirigida por José Possi Neto, a montagem teve no elenco Christiane Torloni, Raul Cortez, Renato Modesto e Renato Dobal, e lotava a sala do Teatro Bibi Ferreira, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, em São Paulo. Neste mesmo ano volta a trabalhar com Esthér Góes em *O Amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuil, sob direção de Gianni Ratto.

Em 1989 Borghi atua em *Decifra-me ou Devoro-te*, outro texto seu, desta vez em parceria com José Rubens Siqueira. A peça é uma revisão de todo o período em que esteve no Teatro Oficina e foi montada sob direção de Roberto Lage, rendendo-lhe novamente o prêmio Apetesp de melhor autor. É interessante que, embora alcançasse o público freqüentador de produções com fins meramente comerciais, tanto *Lobo de Ray-ban* quanto *Decifra-me ou Devoro-te* são peças que tratam de temas concernentes ao universo teatral e, principalmente no caso da segunda, com linguagem e intensidade não muito favoráveis ao simples entretenimento. Assim, mesmo dialogando com o público que, segundo

---

<sup>111</sup> Ibidem.

sua avaliação na entrevista acima citada, era uma burguesia generalizada sem muitas pretensões ao ir ao teatro, Borghi não deixava de escrever sobre os assuntos que lhe interessavam.

Em 1990, o ator estréia nova montagem de *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí, com direção de Jorge Takla, desta vez assumindo o papel que havia sido de Eugenio Kusnet, na montagem de 1963. Neste espetáculo inicia-se o intercâmbio com atores de gerações mais novas, que integraram o elenco.

Depois vieram *Rancor*, de Otávio Frias Filho e *Pentesiléias*, adaptação de Daniela Thomas para obra de Heinrich Von Kleist. Nestas duas montagens, dividiu o palco com Bete Coelho, que, embora de geração menos experiente, já imprimia personalidade forte a seus trabalhos.

Aqui já não havia um grupo e o período pós *Dona Beija*, dos sucessos como autor e lucro pelas produções teatrais, terminara. Faltavam tempo e tranqüilidade financeira para escrever e produzir. Renato lembra-se deste momento como uma fase de desilusão, de “vontade de abandonar o teatro.”<sup>112</sup> Talvez ele estivesse, sem saber, procurando novamente o teatro de grupo. Talvez estivesse em busca de parceiros. O fato é que em um período de pessimismo, Renato decide remontar *Pequenos Burgueses*, retomando momento especial do Oficina, segue para duas montagens consecutivas com artistas da nova geração e parece um pouco à deriva, mas pouco depois, quando tudo parece desinteressante, quando parece faltar um “conteúdo importante a comunicar às pessoas”, encontra outros parceiros que direcionam sua carreira para uma nova companhia. Trata-se do Teatro Promíscuo, que começava a nascer para revelar uma nova fase – a ser analisada no capítulo seguinte. Em matéria da Folha de São Paulo sobre a estréia de *Pentesiléias* no teatro Oficina, Borghi, entre comentários ligados ao prédio

---

<sup>112</sup> Em depoimento ao autor deste trabalho em 24/05/2006.

onde atuara tantas vezes, menciona o primeiro projeto do novo grupo, já em andamento:

Agora, em seu segundo espetáculo com Bete Coelho, Renato Borghi diz estar sentindo "um momento de retomada". Daí a volta ao teatro, ainda que sem a direção de Zé Celso. Daí, por outro lado, os projetos de direção própria, entre eles o de "Édipo". A montagem da tragédia deve lançar seu novo grupo, que ganhou o nome de Companhia de Teatro Promíscuo, em que vai dirigir novos atores como Élcio Nogueira, Cristiane Esteves e Amaziles de Almeida. Com novo texto, a partir daqueles de Sófocles e Sêneca, "Édipo" está em ensaios<sup>113</sup>.

Porém, antes de seguirmos para a fase Teatro Promíscuo, um pequeno balanço do período abordado neste capítulo. Em um apanhado dos depoimentos dos críticos e do próprio Borghi, encontramos, de relevância para este trabalho, alguns trechos. Interessam-nos alguns pontos principais. Primeiro, como elementos que se referem a uma possível "marca registrada", conforme denomina o crítico Jefferson Del Rios, podemos ressaltar relatos que nos apresentam opiniões objetivas.

Duas resenhas de Ilka Marinho Zanotto (citações 88 e 99) e outra de Bernard Dort (citação 89) apontam, em graus diferentes, traços brechtianos no trabalho de Borghi. Retomemos a frase "ambos passando aos espectadores a inteligência perfeita de um texto inteligentíssimo", constante da crítica de Zanotto (citação 87) a *O que Mantém um Homem Vivo?* que pode apontar mais um talento para realizar o que Brecht recomenda do que propriamente uma definição sobre sua "marca". Concluindo ou não que Borghi seja ou tenha sido um ator brechtiano, podemos deduzir que possuía das mais importantes capacidades esperadas pelo autor alemão, conforme nos mostra o texto escrito por Brecht em *Pequeno Órganon para Teatro*:

Sem juízos críticos e sem um objetivo bem determinado, é impossível fazer uma reprodução. Sem conhecimentos, não

---

<sup>113</sup> SÁ, Nelson de. Borghi volta ao Oficina com 'Pentesiléias'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 ago. 1994.

é possível mostrar coisa alguma; como discernir o que é que vale a pena saber? O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano, que são patrimônio da sua época, tende adquiri-los participando da luta de classes. (...) Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante<sup>114</sup>.

A luta de classes não esteve sempre em pauta nos trabalhos de Borghi, mas os problemas sociais, certamente, estão presentes na grande maioria dos trabalhos que realizou. E, mais do que isso, a consciência do que estava sendo dito aparece, sim, como aspecto que ele considera importante para o teatro, conforme sugerem seu comentário ao jornal Opinião, em que ele afirma a importância de haver um conteúdo para comunicar às pessoas (citação 92), e o texto constante do programa da peça *O que Mantém um Homem Vivo?* (citação 94) no qual faz elogios ao uso da razão.

Isso não é suficiente para dizer que se trata de um ator brechtiano, mas aponta uma posição conforme à esperada por Brecht. Outro aspecto a ser analisado é a influência da antropofagia de Oswald de Andrade, presente, conforme vimos, na relação de Borghi com a obra do dramaturgo alemão, (citação 95), quando o ator afirma ser contra o respeito excessivo a obras estrangeiras, e segundo podemos depreender de outro trecho deste mesmo depoimento, em que Renato Borghi tece opiniões acerca de Brecht, revelando a posição de que todos os países devem reinventar a obra do alemão quando a encenarem. Parece ser, portanto, uma postura mais modernista do que brechtiana. Ainda que estas não sejam, neste ponto específico, teorias incompatíveis.

Essa tendência ao distanciamento crítico em relação às personagens ou obras, remete, de fato, a alguns aspectos das teorias de Brecht, conforme algumas destas afirmações. Vale ressaltar, entretanto, que isso é só uma parte da teoria e que o distanciamento crítico realizado fora do contexto completo da obra brechtiana, pode perder sua função

---

<sup>114</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 2005. p.152

original. Afinal, o trabalho do ator é apenas um dos elementos de realização da teoria do distanciamento, cujos fundamentos percorrem desde a estrutura dramática à composição de figurinos, cenários, trilha sonora e assim por diante. Isso significa que o distanciamento observado no trabalho de Borghi pode não ser Brecht, mas sim uma apropriação recriada, ou, em outras palavras – uma atitude antropofágica que carrega um pouco de Brecht. Analisemos.

Pelas informações colhidas, parece-nos que neste período de Teatro Vivo e montagens isoladas, Renato Borghi apresentou como características brechtianas o distanciamento crítico, a consciência sobre seu discurso artístico, a vontade de discutir temas importantes, pertinentes à realidade de seu entorno, e a busca da capacidade de transmitir esse conteúdo ao público.

Por outro lado, reprocessou o distanciamento a seu modo e parece tê-lo levado a espetáculos que não tinham relação com o teatro épico do dramaturgo alemão, assim como “devorou” obras como *Pequenos Burgueses* e *O que Mantém um Homem Vivo?* dando a elas uma nova leitura.

Ora, isso pode ser entendido como transformação de elementos estranhos ou estrangeiros em ferramenta para um novo sentido, uma nova identidade. O distanciamento brechtiano aparece sim na montagem de Brecht, mas em meio a uma pesquisa de tipos locais e dentro de uma leitura própria. E também aparece fora de Brecht. Então é Brecht, mas não é. Assim como há um distanciamento, mas não aquele distanciamento original, porque está em outro contexto. Trata-se de um entre outros elementos assimilados e agora utilizados de maneira própria por ele. Então, é distanciamento e não é. Assim como é Brecht e não é.

Sabemos, aliás, que o teatro de revista também praticava um tipo de distanciamento, diferente do brechtiano, como ilustra a descrição de Neyde Veneziano (1996, p.108):

Com ar de quem ri de tudo o que é profundo ou superficial, complexo ou simples e até de si mesmo, o jeito brasileiro de fazer teatro veio se impondo desde os tempos da comédia de costumes. Uma interpretação que induzia o ator a desvincular-se, em cena, da personagem e, nessa atitude distanciada, fazer um comentário com o público<sup>115</sup>.

E mais adiante retoma (1996, p.110):

O distanciamento à brasileira, por meio da ironia, também conduzia à crítica. Como em Brecht, a platéia sabia algo a mais do que o personagem. E quem passava essa outra informação era o ator<sup>116</sup>.

No trabalho de Borghi, apesar de termos críticas que muito se assemelham a essas descrições do teatro de revista, isso parece surgir de maneira mais sutil. Caso contrário, essa característica seria mencionada e ele estaria sempre destoando da linguagem dos espetáculos de que participa, já que a revista não é utilizada com frequência e nem se ajusta a qualquer tipo de encenação. Ou seja: tal qual ocorre com o brechtiano, o que Borghi pratica é o distanciamento da revista ao mesmo tempo em que não é.

Ao que parece, ele se apropria conscientemente de referências diversas, sem abandonar nenhuma delas, nem segui-las totalmente; adotando desta forma, a postura antropofágica que deriva do discurso de Oswald de Andrade. Entretanto, como não poderia deixar de ser, depois de devorá-lo, transcende também a ele. É talvez o “jeito brasileiro” desenvolvido no Oficina e mantido vivo anos depois, ao modo de seu portador, claro. Possibilidade reforçada por depoimento de Borghi em outro trecho da entrevista concedida por ele à revista Amiga. Questionado se Brecht contribuiu para que chegasse à qualidade de ator que ostenta, ele afirma negando:

---

<sup>115</sup> MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP; 1996.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

**Sem dúvida.** Porque, hoje, nós temos posturas na arte muito diferentes. As pessoas têm a tendência de rotular a gente. Tenho uma matéria dos meus 25 anos de teatro que fala: “Ele é um dos grandes atores brechtianos do Brasil.” O outro fala: “Ele é o ator oswaldiano”, porque fiz Oswald de Andrade, e alguns Brecht e, aí, o rotulam. **Não é nada disso.** Sou um ator brasileiro<sup>117</sup>.

Começa com “Sem dúvida” e termina com “Não é nada disso,” para arrematar com “Sou um ator brasileiro”. Mas o que é um “ator brasileiro”? É brechtiano, oswaldiano, antropofágico? Parece que para Borghi sim, desde que seja tudo isso junto e ao mesmo tempo não seja. E de que modo isso determina uma identidade brasileira? Veremos mais para frente. Por ora, sigamos para o período seguinte, quando Borghi envereda-se, junto a artistas de geração mais jovem, no Teatro Promíscuo.

---

<sup>117</sup> JARDIM, Vera. Renato Borghi : um bom teatro deve ter grana por trás. **Amiga**. Rio de Janeiro, ago. 1986.

**TEATRO PROMÍSCUO: EXERCÍCIO DA  
DIVERSIDADE**

Em 1995, ainda sem estabelecer um grupo, Renato Borghi estréia ao lado de seu filho Ariel, o espetáculo *Senhora do Camarim*, texto de sua autoria, sob direção de Cristiane Esteves e Élcio Nogueira Seixas. A peça era uma homenagem a estrelas que vão desde Tônia Carrero e Cacilda Becker aos astros da revista, que Borghi parece considerar pouco valorizados, conforme demonstra trecho de matéria sobre a montagem:

"Eu não posso tratar os meus ancestrais, que são Aracy Cortez, a Dercy, o Mesquitinha, Oscarito, o Jaime Costa, este pessoal, dizer que eles não existiram e ficar evocando só ancestrais alemães", diz, sempre com ironia, o ator, muito conhecido por sua interpretação do "Galileu" do alemão Bertolt Brecht<sup>118</sup>.

Essa montagem foi a primeira parceria com Élcio Nogueira Seixas, com quem fundaria seu novo grupo: Teatro Promiscuo, cuja estréia se deu em 1996, com a montagem de *Édipo de Tabas*, escrita por Sêneca a partir da peça de Sófocles. Renato Borghi dirigiu esse espetáculo, além de atuar ao lado de Élcio Nogueira e grande elenco composto por bom número de jovens atores. E foi justamente esse encontro com a nova geração uma das principais motivações do ator para seguir esse novo rumo:

Tinha que passar o bastão. Fazer um teatro pertinente ao Brasil, um teatro que discutisse o país. Quero responder às perguntas que fazia no Oficina \_ Por quê? Para quê? Para quem? Quando perdemos essa bússola caímos em um abstracionismo. Temos o teatro do estético pelo estético. Mas não é minha corrente. Queria este teatro mais necessário. Encontrei essas pessoas<sup>119</sup>.

O nome da companhia é algo que Borghi considera "maravilhoso", por afirmar bem a proposta de trabalho deles, que, como

---

<sup>118</sup> SÁ, Nelson de. Beijo na língua do teatro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 ago. 1995.

não poderia deixar de ser, visa a pluralidade de linguagens e estilos: “Nós não gostamos da unidade.(...) Nós gostamos da diversidade, do diálogo com tendências diversas<sup>120</sup>”, descreve.

A montagem de *Édipo de Tabas* trazia, já em sua concepção, uma elaboração "promíscua", que recorreu a referências diversas como Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e a material colhido em workshops e julgamentos de rua que enfocavam a tragédia de Édipo. Tal pesquisa determinou um viés menos psicanalítico e mais social na abordagem da direção sobre o texto, conforme demonstra matéria publicada na semana de estréia:

"É um espetáculo emergencial. Mostra até que ponto voltar-se para a célula familiar incestuosa traz a necessidade de cegar-se para encontrar a luz do social", diz Borghi. Segundo ele o objetivo da encenação é fazer o Brasil se olhar de outra forma<sup>121</sup>.

A opção pela versão de Sêneca também tem como motivo seu eco na atualidade: "O texto do Sêneca traz um espetáculo mais contemporâneo, de horror. Porque ele é do tempo da decadência romana, da decadência do Império. Um momento de fim de século, como o que a gente vive agora", afirma Borghi na mesma entrevista<sup>122</sup>.

Essa primeira montagem oficialmente como Teatro Promíscuo já teve um episódio que ilustra uma divergência que se estenderá por alguns anos entre opinião crítica e Borghi diante da proposta da companhia de valorizar a diversidade. Borghi afirma que os críticos e acadêmicos não entendem a linguagem que tal proposição gera. E explica: “Se estão esperando um teatro onde todos falam e se mexem igual, não vão encontrar isso conosco porque nós não gostamos disso.”

---

<sup>119</sup> MAIA, Mônica. Borghi traz versão social para mito de “Édipo”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 jan. 1996.

<sup>120</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

Embora se queixe da incompreensão, Borghi, aos poucos, abandona a tentativa de ajustar os pontos de vistas. Nesse primeiro passo, entretanto, enviou à Folha de São Paulo uma réplica à resenha de Nelson de Sá, crítico que introduziu um estilo informal e às vezes agressivo ao jornal, seguido alguns anos depois por Sérgio Sálvia Coelho, nessa mesma empresa<sup>123</sup>.

Em sua resenha a respeito de *Édipo de Tabas* Nelson de Sá primeiramente sugere que Borghi, como diretor, seria uma imitação mal sucedida de José Celso Martinez Corrêa:

Nada mais parecido com um espetáculo de Zé Celso do que um espetáculo de Renato Borghi. Pelo menos, este espetáculo, "Édipo de Tabas". Com o perdão do trocadilho, trata-se, porém, de antropofagia mal digerida<sup>124</sup>.

E em seguida os compara, afirmando que José Celso, ainda que com exagero, leva à cena apenas o que sugere a literatura, enquanto Borghi deturpa o mito para poder abordar a AIDS como tema da montagem, que lhe parecera, pelo modo como lida com a doença e pelo fraco trabalho de seu protagonista (Élcio Nogueira), mais melodrama do que tragédia. Em sua réplica, Borghi responde:

Esperei que a temporada de "Édipo de Tabas" fosse chegando ao seu final (domingo, 14 de abril) para esclarecer ao leitor sobre alguns pontos fundamentais referentes a meus direitos de autoria artística, comprometidos por insinuações, no mínimo desinformadas, presentes na apressada e preconceituosa crítica de Nelson de Sá em 3 de fevereiro de 1996.

O plágio

A referida e confusa crítica insinua que plagiei Zé Celso: "Nada mais parecido com um espetáculo de Zé Celso do que

---

<sup>123</sup> Embora possuam cada um seu estilo particular, esses dois jornalistas costumam imprimir um tom coloquial à resenha, aproximando-se do comentário oral cotidiano, além de justificarem menos suas observações em contextos estéticos ligados à obra analisada, como faziam Décio Almeida Prado, Sábato Magaldi e outros críticos de gerações anteriores. A agressividade mencionada não era regra de composição, mas mostra-se com frequência em tom e adjetivos que passam, muitas vezes, pela ironia.

<sup>124</sup> SÁ, Nelson de. *Édipo de Tabas*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 mar. 1996.

um espetáculo de Renato Borghi". Eu diria: nada mais natural que um espetáculo de Renato Borghi tenha semelhanças intrínsecas com um espetáculo de Zé Celso. Nascemos no mesmo dia, do mesmo mês, do mesmo ano. Começamos a fazer teatro juntos em 1959 na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Criamos juntos o Teatro Oficina da rua Jaceguai, onde nasceu um movimento que mudou muita coisa no panorama teatral e cultural na década de 60. Fizemos, ao longo de 13 anos de parceria, um teatro presentificado, negando as abstrações e rompendo com as regras rígidas de um teatro acomodado em valores burgueses. Destruímos o palco italiano, aposentamos as poltronas, trouxemos Lina Bardi, Flávio Império e Hélio Eichbauer, sempre à procura de um estilo brasileiro de interpretação (muito a partir de minha inquietação de ator tupiniquim frente a meus amados monstros sagrados do TBC). O maior marco desse movimento acabou sendo o "Rei da Vela"<sup>125</sup>.

E refuta a presença da AIDS na montagem, afirmando que não tiveram intenção de criar essa associação, para ele e algumas testemunhas, inexistente: "Ouvimos opiniões de pessoas tais como Marcelo Coelho, Zé Celso e Jacó Guinsburg e nenhum deles identificou a Aids em nosso espetáculo<sup>126</sup>". Encerra, então, sua réplica explicitando ainda mais, não com pouca ironia, seu incômodo com o texto do jornalista:

#### A indigestão

Lamento que meus condimentos sejam muito picantes e fortes para o delicado estômago de "Noviça Rebelde" do nosso chamado crítico. O público de São Paulo, entretanto, parece não sofrer de tal gastrite e tem comparecido e saboreado o nosso banquete antropofágico. P.S. Resta um único momento de brilho na referida crítica: Nelson aproveita para divulgar a estréia das "Bacantes". Para alguma coisa serviu!<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> BORGHI, Renato. Considerações sobre uma crítica indigesta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 abr. 1996.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Ibidem.

Em meio às acentuadas críticas à direção, Nelson de Sá faz elogios ao talento de Borghi como ator e aponta características que considera estarem ligadas a seu trabalho:

Quanto ao humor, a ironia, é e sempre foi a característica maior da interpretação de Renato Borghi, um dos grandes atores brasileiros, o primeiro ator do Oficina nos anos 60. O humor do ator Renato Borghi, porém, não se transfere para o diretor Renato Borghi. Como intérprete, neste espetáculo, no papel de Tirésias (não à toa, talvez, o mesmo personagem de Zé Celso nas "Bacantes", a tragédia clássica que já apresentou em Ribeirão Preto e que chega a São Paulo este ano) é o Renato Borghi conhecido e consagrado, saltando da tragédia para o sarcasmo com um sorriso. É um comediante genial, na grande tradição dos comediantes brasileiros, do teatro de revista de que ele tanto gosta e que expressou tão bem em sua última peça. Mas são breves as suas passagens em cena, desta vez. E como diretor ele não ensina, não leva o que sabe aos seus atores<sup>128</sup>.

Embora sejam elogios utilizados para reforçar as ressalvas em torno da direção, esmiuçar essa questão não é o que nos interessa, mas, sim, observar termos como "sarcasmo com um sorriso", "ironia", "humor", descritos pelo jornalista como elementos próprios da presença cênica de Borghi. São comentários que reforçam tanto a ligação com o teatro de revista, também afirmada de modo explícito no texto, como a idéia de que se pode identificar um estilo pessoal no trabalho de Borghi. Portanto, como não poderia deixar de ser, já que grandes transformações não ocorrem de maneira abrupta, o que se observa no período anterior permanece no início do trabalho com essa nova companhia.

Alberto Guzik também menciona, em sua crítica, enxergar influências do estilo de José Celso, no tom carnavalesco e no sincretismo da montagem, porém sem dar grande importância a isso, e aponta características observadas por ele no trabalho do grupo que iniciava sua trajetória:

---

<sup>128</sup> SÁ, Nelson de. Édipo de Tabas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 mar. 1996.

*Édipo de Tabas* é um espetáculo indignado. Para expressar sua fúria contra a situação política, social e cultural do Brasil de hoje, o ator e diretor Renato Borghi concebeu uma montagem interativa e furiosa da tragédia do herói que, inadvertidamente, mata o próprio pai e casa-se com a mãe. (...) Renato Borghi deixa à mostra a ossatura teatral em *Édipo de Tabas*. O espetáculo descompõe-se e se recompõe aos olhos dos espectadores. Os atores trocam de roupa em meio ao público. A narrativa, criada a partir das tragédias de Sófocles e Sêneca, tem intervenções musicais (é muito bom o trabalho do compositor Théo Werneck) e improvisações. Resulta daí um espetáculo movimentado, festivo<sup>129</sup>.

Depois pondera que a manutenção da estrutura da tragédia original torna a adaptação cênica à realidade brasileira frágil, já que o mito grego põe em questão se o destino do homem é determinado por suas ações ou pelos deuses, enquanto que a crítica que o Teatro Promíscuo faz à realidade brasileira supõe que o homem – com sua tendência à corrupção, por exemplo – seja o causador da tragédia em que se encontra o país. No texto acima vemos novamente a mistura de referências: um distanciamento que se transfere para a direção que “deixa à mostra a ossatura teatral” e um tom indignado, furioso, que levam o crítico Nelson de Sá a solicitar mais humor, assim como fizera Sábato Magaldi diante do deboche doído de Borghi em *O Rei da Vela*<sup>130</sup>. Alberto Guzik, por sua vez, reconhece o tom da encenação sem ressalvas a esse aspecto e encerra elogiando o protagonista:

Apesar do descompasso, de cenas que se arrastam, de desnecessários excessos teatralistas, *Édipo de Tabas* é um espetáculo vigoroso. Não busca a limpeza, a pureza, mas a imperfeição. Talvez a alguns pareça um revival dos anos 60, mas gerações posteriores às experiências radicais daquela década terão outra visão da montagem. No elenco destacam-se Renato Borghi e Ary França. Cida Moreno, que vive Jocasta, mãe e mulher de Édipo, tem forte presença de

---

<sup>129</sup> GUZIK, Alberto. Um Édipo irregular, mas a ser visto. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 07 fev. 1996.

<sup>130</sup> Cf. Cit. 59, Cap.2

cena. E Élcio Nogueira, com seu Édipo passional, visceral, é uma revelação de ator. Édipo de Tabas é irregular, desigual, mas marca o início de um grupo radical, o Teatro Promíscuo, que deve ser acompanhado com atenção<sup>131</sup>.

Sigamos, então, para os passos seguintes, que se iniciam pela montagem de um Brecht, em 1998, intitulado por eles: *Galilei – A vida de Galileu por Bertolt Brecht*. Trinta anos depois de viver Galileu no Oficina, Renato Borghi retorna, então, sob direção Cibele Forjaz, ao papel do famoso cientista. Desta vez Nelson de Sá faz da resenha uma homenagem ao ator:

Talvez pela experiência anterior, talvez por ser, simplesmente, muito talentoso, trata-se de uma interpretação extática. Renato Borghi domina cada palavra, cada inflexão de Galileu, o cientista que questionou o céu e pagou na Terra. Salta do humor brechtiano de cabaré ao frio raciocínio distanciado e à emoção mais envolvente \_esta última quando o cientista questiona a própria ciência\_ como quem entende dialeticamente o que cada passagem expressa: a sua razão e a sua arte. Ele é corajoso, empolgado, mas também um covarde nada auto-indulgente. Luta, briga pelo avanço do conhecimento, mergulha nele, mas sabe e avisa de seus perigos (e nunca é demais lembrar que "A Vida de Galileu" foi reescrita por Brecht depois da bomba atômica). Um personagem destes tempos, em que se acredita, mas logo se questiona aquilo em que se acreditou. Dialeticamente, algo nihilisticamente, mas não sem emoção \_mas uma emoção que exige uma inteligência própria de um ator maior, como é o caso<sup>132</sup>.

Pouco depois, em crítica resumida, dentro de um caderno comemorativo ao centenário de Brecht, escreve uma avaliação sobre a montagem, considerando que a atualidade do texto – já não mais a questão da censura e sim da polêmica em torno das inovações científicas –, estaria sendo mal explorada, relegando o espetáculo a uma homenagem à montagem do Oficina de 1968, quando a censura estava com toda força no país:

---

<sup>131</sup> GUZIK, Alberto. Um Édipo irregular, mas a ser visto. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 07 fev. 1996.

(...) a encenação de Cibele Forjaz reporta sem parar aos anos 60. Nas músicas dos Beatles, na locução do AI-5 (editado na estréia do primeiro "Galileu"), na camiseta de Che. A peça funciona, um e outro ator se destacam (Adão Filho, pela presença cênica, Élcio Nogueira, pelo sarcasmo próprio de Brecht). Borghi, com a experiência nas costas e o talento assombroso, leva Galileu como um espetáculo à parte. Mas é inevitável notar que a montagem é uma homenagem, alegre, bem realizada, mas a uma história que não se repete<sup>133</sup>.

O espetáculo seguinte da companhia, ainda em 1988, foi *Tio Vânia*, de Tchekov, com direção assinada por Élcio Nogueira Seixas – montagem que Borghi considera “uma das coisas mais bem realizadas do Teatro Promíscuo”. Ele destaca, inicialmente, o processo de criação, que partiu de improvisos com palavras dos próprios atores até que se levantasse a peça toda, para, então, inserir as falas originais do texto de Tchekov. O que, segundo ele, serviu para integrar “todo um processo de relacionamento intrínseco entre os personagens”, possibilitando a compreensão das “correntes do Tchekov, que correm por baixo da peça”. E sobre o resultado desse trabalho, afirma: “acho que foi uma coisa muito bem sucedida.”<sup>134</sup>

É perceptível que o diálogo com a geração que surgia trouxe novo fôlego àquele ator que, poucos anos antes, pensara em desistir da carreira e lamentava falta de condições de trabalho. A satisfação agora era fato e ia além de sua trajetória pessoal. Em entrevista a Alberto Guzik, quando da estréia de *Tio Vânia*, Borghi analisa o momento do teatro brasileiro:

Depois de muito tempo de delírios, palcos cheios de fumaça e nenhum conteúdo, a coisa está mudando. O ator volta a ocupar o centro do palco e o texto ganha de novo a importância que tem de ter. Jovens encenadores, como Élcio, com quem estou trabalhando, sabem aliar as duas

---

<sup>132</sup> SÁ, Nelson de. Borghi incorpora dúvidas de Galileu. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 jan. 1998.

<sup>133</sup> SÁ, Nelson de. "Galileu" volta aos 60. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 fev. 1998.

<sup>134</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

coisas, o aspecto plástico do espetáculo, que ganhou tanta preponderância, e a preparação do ator. Os novos diretores sabem dirigir atores e gostam de fazer isso. Isso é muito importante<sup>135</sup>.

Além das improvisações, o processo de montagem ofereceu a todo o elenco ferramentas para praticar aquilo que Borghi denomina auto-penetração, conforme revela matéria publicada na Folha de São Paulo:

Para fugir do "erro tchecoviano" \_nas palavras do próprio Borghi\_ e não o tornar "um chato", o grupo passou por um processo de criação que incluiu desde fotos da família dos atores a quase dois meses de improvisação. "Cada um trouxe fotografias marcantes de sua vida. Entramos nesse universo da família, dos almoços de domingo, onde se encontra a atmosfera tchecoviana", contou a atriz Mariana Lima<sup>136</sup>.

Sobre a direção, na mesma matéria, ao discorrer sobre a presença do tédio na peça de Tchekov, Élcio explica que este não deve ser entendido como morte, paralisação, interpretação que ele julga ser "o maior erro de quem monta as obras do dramaturgo". Em seguida, explica como lidou com esse aspecto:

Em seu lugar, Nogueira instaura sua "tedioatividade", "ondas de ansiedade e angústia que acometem os personagens". Ou seja: nada de longas pausas, falas contidas, gestos compridos. "As aflições têm de explodir em ações, senão você escraviza a platéia e afasta Tchecov do espectador."<sup>137</sup>

Mário Vitor Santos avalia as opções da direção como um ajuste de Tchekov ao gosto de espectador, enquanto a abordagem mais comum estabelece o oposto: transporta a platéia para o mundo do autor. E faz ressalvas ao trabalho de Borghi:

---

<sup>135</sup> GUZIK, Alberto. Renato Borghi comemora seus 40 anos de palco com Chekhov. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 09 abr. 1998.

<sup>136</sup> SALLUM, Érika. Borghi enfrenta o tédio em "Tio Vânia". **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 mar. 1998.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

A interpretação que Borghi confere ao personagem central tem muito da embriaguez dos pessimistas, imersos muitas vezes em processos de dor e prazer. Seu Vânia, porém, parece ainda pouco amadurecido, restaurando inflexões que o ator imprime a tantos de seus personagens, o que transparece principalmente nas falas<sup>138</sup>.

Nelson de Sá observa uma evolução no espetáculo ao comparar a apresentação vista em São Paulo com a da estréia, no Festival de Teatro Curitiba; e afirma que Borghi é exceção, dentre o elenco, no modo se apropriar dos sentimentos da personagem:

A montagem ganhou coerência, desde a estréia em Curitiba. A iluminação trabalhada, algumas mudanças de marcação e cenário, uma firmeza maior nas atuações \_foi o bastante para compor um segundo ato (da encenação) coeso, de qualidade. Mas a infelicidade ainda segue mais falada, descrita, do que vivida. Renato Borghi, a partir do momento em que seu Vânia vê Ielena, que acordou nele uma paixão tardia, com Astrov, mergulha em tristeza verdadeira<sup>139</sup>.

Alberto Guzik reforça esse ponto e conclui seu ponto de vista sobre a montagem – que, segundo ele, perde ritmo quando entra no tom realista e ganha nos momentos em que se aproxima do simbolismo:

Renato Borghi dá a Vânia uma interpretação emocionada, intensa. O ator, seguro de si, mergulha sem medo na emoção e leva o espectador a vivê-la em sua companhia. A falta de regularidade no ritmo e as derrapadas realistas não fazem deste *Tio Vânia* um espetáculo perfeito. Mas é uma montagem que captura a atenção da platéia e provoca reflexão<sup>140</sup>.

A montagem ofereceu reflexão junto com emoção, o que, pode-se dizer, está presente já no texto de Tchekov. Mas é interessante notar que a interpretação de Borghi teve como destaque aspectos de

---

<sup>138</sup> SANTOS, Mário Vitor. Peça dá leveza a Tchecov. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 abr. 1998.

<sup>139</sup> SÁ, Nelson de. 'Tedium vitae' contamina encenação de 'Vânia'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 abr. 1998.

<sup>140</sup> GUZIK, Alberto. Chekhov ganha asas longe do realismo. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 28 abr. 1998.

identificação ator-personagem, como não ocorria há algum tempo. Mário Vitor Santos não entendeu dessa maneira e parece ter enxergado o ator se repetindo em inflexões já utilizadas por ele em outros trabalhos. Nelson de Sá, entretanto, afirma que, ao contrário do elenco, que mais comenta do que vive a infelicidade dos personagens, Renato Borghi “mergulha em tristeza verdadeira”. E Guzik também utiliza a imagem do “mergulho” na emoção, para descrever o que considera uma interpretação “intensa”, “emocionada”, que leva o espectador a vivê-la junto com ele. Parece que diante do realismo Tchekoviano, o deboche, o sarcasmo, o distanciamento e outros pontos que vinham se revelando característicos do modo como Borghi encara seus personagens, deram lugar à emoção profunda, à expressão que em vez de apenas comentar, identificava-se com a dor do personagem. O que não exclui a autopenetração de que ele fala e que parecia estar presente no processo de construção do espetáculo, conforme vimos. A dor, aliás, poderia ser tanto “*de Vânia*” quanto de Borghi. A diferença está no modo como a relação entre ator e personagem é demonstrada. Ou seja: para Borghi, pelo menos, o fato de ter um estilo de atuação característico, ou identificável, não exclui a versatilidade adquirida, como se pode pensar. Afinal, uma possível repetição de inflexões, conforme aponta Mário Vitor Santos, é comum a atores com longa carreira e pode até ter sido o caso, mas caracteriza-se mais como falta de inovação de um aspecto “isolado” do que como repetição no modo de interpretar, ou traduzir para a cena, um personagem.

Aquela exigência de unidade de linguagem que Borghi afirma ser uma dificuldade de críticos e acadêmicos entenderem a proposta da companhia – de valorizar a diversidade da criação em detrimento da uniformização –, aparece em outro trecho da crítica de Nelson de Sá a *Tio Vânia*:

Mas no mais se nota uma busca quase individual, de caminhos que não se cruzam, por Mariana Lima, Leona Cavalli, Luciano Chirolli, Wolney de Assis. São bons atores que parecem não dialogar, eles próprios. Uns tentam furar a

quarta parede, outros se fecham nela. Uns abrem-se ao arrebatamento, outros o recusam. "Não existe um contato puro, livre, imediato", ouve-se a certa altura da peça, no que mais parecia uma piada sobre as interpretações. Falta uma direção, no sentido de um caminho único para todos, capaz de integrar e fazer crescer os esforços isolados<sup>141</sup>.

Depois de *Tio Vânia* a "promiscuidade" seria praticada com mais força em outro Tchekov, *O Jardim das Cerejeiras*. Em 2000, quando pretendiam começar a produção do espetáculo, foram assistir à peça *Um Equilíbrio Delicado*, cuja protagonista era interpretada por Tônia Carrero. Adoraram o trabalho da atriz e, jantando com ela naquela mesma noite, descobriram uma surpreendente coincidência, conforme relata Borghi em entrevista a Alberto Guzik:

Perguntamos a ela que peça gostaria de fazer a seguir. Ela disse que adoraria trabalhar em Chekhov, de preferência *O Jardim das Cerejeiras*. Quase caímos de costas. E dissemos a Tônia que estávamos ali para convidá-la para fazer *O Jardim conosco*<sup>142</sup>.

*O Jardim das Cerejeiras* estreou ainda em 2000. Ao comentar sobre a montagem, Borghi ressalta um aspecto em especial: a diversidade dos artistas envolvidos, claro:

Tinha um tronco de árvore no TBC, com a Tônia Carrero, misturado com um teatro intermediário que era a Beth Goulart e a Nicete Bruno, de corrente, com a Dirce Migliaci, que era uma outra coisa, misturado comigo, um remanescente do Oficina, então de repente de uma mistura de vozes nasceu seu canto, entendeu?<sup>143</sup>

Isso era realmente valorizado por eles e virou tema de boa parte das matérias que cobriram a estréia da montagem, dirigida por Élcio Nogueira Seixas, que em entrevista a Valmir Santos, afirmou se sentir

---

<sup>141</sup> SÁ, Nelson de. 'Tedium vitae' contamina encenação de 'Vânia'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 abr. 1998.

<sup>142</sup> GUZIK, Alberto. Chekhov põe em cena três gerações dos palcos. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 11 dez. 2000.

<sup>143</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

como num processo de alquimia diante da diversidade de gerações presente no espetáculo, que trazia 12 atores no elenco:

Eis que a matéria-prima da montagem está lançada: "O ator é a base de tudo", afirma Nogueira, 28, que não esconde entusiasmo com a "babel" que conseguiu reunir em torno do grupo Teatro Promíscuo, que fundou com Borghi há cerca de seis anos<sup>144</sup>.

Em seguida, algumas consonâncias desse encontro são declaradas pelos "*nomes de peso*" da montagem:

"Eu tenho um desejo enorme de continuar fazendo um teatro que fale de valores universais, que faça com que o público se identifique com o que vê no palco", afirma Borghi, 63. "O Tchecov é danado: todos os personagens têm universo absolutamente rico, contraditório." (...) Para Tonia Carrero, "Jardim das Cerejeiras" traça o painel de uma classe social habituada a "não lutar pela vida, como continua existindo no Brasil de hoje". (...) A afinidade com Borghi converge para uma concepção "educativa" do teatro, segundo a qual, afirma a atriz, o público deve sair "enriquecido de idéias"<sup>145</sup>.

*O Jardim das Cerejeiras* não teve grande repercussão, apesar de cumprir temporada em São Paulo e no Rio de Janeiro. Alberto Guzik avalia, em sua crítica, que faltava nitidez à narrativa de Tchekov em meio a soluções cênicas "pouco felizes". E reprova, de modo geral, a atuação do elenco:

Mas a diversidade dos atores, que poderia ser um trunfo, não funciona. Tônia Carrero fica longe do tom da personagem, a frívola proprietária do jardim, Liúba Andréievna. (...) O desequilíbrio de Tônia, figura central do drama, tira do eixo os demais atores. Há uma boa série de momentos individuais. A começar por Renato Borghi como Gaiev, o irmão de Liúba, que mostra bem a perplexidade e a inseqüência do personagem. Beth Goulart e Ana Kutner, como filhas de Liúba, também têm atuações intensas.

---

<sup>144</sup> SANTOS, Valmir. "Jardim das Cerejeiras" cruza gerações. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 dez. 2000.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

Milhem Cortaz, como o capitalista emergente Lapakhin, e Roberto Alvim, como o idealista Trafimov, são atores vigorosos. Estão deslocadas na produção as interessantes intervenções dos atores veteranos Dirce Migliaccio, que faz a governanta Charlotta, de Abrahão Farc, como o vizinho endividado Pichtchik e do palhaço Picolino, ou Roger Avanzi, que estréia no teatro aos 78 anos<sup>146</sup>.

E encerra com um balanço sobre a direção:

Élcio Nogueira é um encenador inquieto, sensível, inteligente. Mas ainda não é senhor da linguagem que aspira dominar. O Jardim fica longe de se comunicar com a platéia<sup>147</sup>.

A despeito de considerações sobre a direção ou a qualidade do espetáculo, Borghi afirma que a opção da companhia pela diversidade da linguagem, evitando a unidade – que considera uma necessidade burguesa de padronização –, é algo que estava muito presente neste espetáculo e que, mais uma vez, não teve boa compreensão: “(...) é uma coisa que foi difícil para eles entenderem, muito complicado entender essa proposta.<sup>148</sup>”

Em 2001 Renato Borghi foi convidado a integrar o elenco de *Vassah, a Dama de Ferro*, de Máximo Gorki, com direção de Alexandre de Mello – montagem que não chamou muita atenção. Marcelo Coelho, em sua crítica ao espetáculo, afirma que o texto, ao contrário do que pretendia a direção, não tem grande ressonância na realidade brasileira, depois faz uma interessante análise do trabalho de Borghi:

Ele entra em cena como se o piso do palco fosse de algodão. Tem a ginga do malandro e é, ao mesmo tempo, muito tchecoviano. Seu personagem é o de alguém que, num ambiente de total decadência, parece agarrar-se a uma euforia improvisada, a um otimismo de curto prazo, a um otimismo de naufrago. Mêlnikov tem a alegria de uma pessoa

---

<sup>146</sup> GUZIK, Alberto. Uma só peça no palco no fim de ano. E não convence. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 29 dez. 2000.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

que, para esquecer que engana a si mesma, consola-se enganando os outros. Aqui, sim, estamos em terreno bem brasileiro \_e russo também<sup>149</sup>.

Uma afirmação, com todas as letras, de que Borghi traz, para a cena, por si só, a brasilidade, principalmente, segundo o ponto de vista do crítico, no desenho de um personagem que engana aos outros para poder esquecer que engana a si mesmo. Ou seja: em cidadãos que praticam um jogo de aparências para não terem de enxergar a realidade. O que não se distancia muito da idéia de portar a imagem de pátria liberal, enquanto na prática apóia-se no escravismo. Porém, é uma frase curta, sem espaço para desenvolvimento detalhado. De qualquer forma, vale registrar mais essa asserção de brasilidade na atuação de Borghi. E, observemos que a brasilidade aparece nesse texto também um pouco na “ginga do malandro”, mas sobretudo, no fato de ser **ao mesmo tempo** “muito tchekoviano”.

Em 2002 a companhia realiza o que Borghi considera a “promiscuidade máxima” ao levarem à cena o que ficou denominado *Mostra de Dramaturgia Contemporânea*, na qual ele, Élcio e as atrizes Débora Duboc e Luah Guimarães encenaram textos de 15 autores, com 13 diretores diferentes. O projeto começou em 2001, com encontros para leitura das peças na sala da casa de Borghi. A intenção inicial era mostrar cinco ou seis peças brasileiras inéditas, mas receberam vinte e cinco e se surpreenderam com o bom nível das obras, decidindo, então, montar quinze delas. Entre fevereiro e abril de 2002, oito das quinze selecionadas foram apresentadas em ensaios abertos pelo interior de São Paulo. Já na capital, durante a mostra, que ficou em cartaz no Teatro Popular do Sesi, na Avenida Paulista, eram encenados três textos curtos por semana, agrupados em uma sessão por noite, de quinta a domingo. Os dramaturgos participantes eram Aimar Labaki, Alberto Guzik, Bosco Brasil, Dionísio Neto, Fernando Bonassi, Hugo Possolo, Leonardo Alckmin,

---

<sup>149</sup> COELHO, Marcelo. Tchecov e Górkí encontram-se na crise brasileira. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22

Marcelo Rubens Paiva, Marici Salomão, Mário Bortolotto, Newton Moreno, Otávio Frias Filho, Pedro Vicente, Samir Yazbek e Sérgio Salvia Coelho.

Em matéria publicada no *Jornal da Tarde*, temos uma idéia da maratona particular de Borghi, que, mesmo diante da difícil tarefa de compor quinze personagens simultaneamente, comemora a realização:

“Estou um caco, pois tenho 65 anos e tenho de entrar no ritmo dos outros atores, que são jovens”. Borghi garante que em 43 anos de carreira, este é seu maior desafio. “O que mais tem me preocupado é o monólogo de Fernando Bonassi e Victor Navas ‘Três Cigarros e a Última Lasanha’. Esqueci um trecho durante um ensaio e fiquei apavorado”. Para o ator, o grande prazer em fazer a mostra é poder falar bons textos feitos por dramaturgos brasileiros. “Saboreio cada palavra que digo, assim como fiz com ‘O Rei da Vela’, de Oswald de Andrade<sup>150</sup>.”

E em matéria publicada na *Folha de São Paulo*, exclama: “É um projeto que tem a função de servir como um manifesto, como explosão”<sup>151</sup>. Impulsionados ou não pela mostra, muitos dos autores seguiram sendo montados e vêm ganhando espaço no teatro brasileiro. E era mesmo esse o foco do projeto que, além das montagens, promoveu debates entre dramaturgos, diretores, críticos, historiadores e outros pensadores da arte. A satisfação da companhia foi tão grande que após a mostra algumas das montagens seguiram, em separado, para outras salas de teatro e em 2003 veio a *2ª Mostra de Dramaturgia Contemporânea*.

Nesta segunda edição a companhia decidiu-se por montar peças com duração maior do que as da primeira edição e também a se limitar a um total de seis textos. “O critério deste ano foi a excelência”, explica Borghi em matéria quando da estréia da mostra, acrescentando: “São peças de duração maior, com cerca de uma hora. Dá para sentir

---

ago. 2001.

<sup>150</sup> Peças no computador e o medo do monólogo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 mai. 2002.

<sup>151</sup> LIMA, Jefferson de. Mostra Sesi apresenta 15 textos inéditos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31 mai. 2002.

mais o fôlego do autor<sup>152</sup>". Outra diferença foi no perfil dos autores que em vez de contar apenas com moradores da cidade de São Paulo, como na anterior, teve também um nordestino, um português e um Uruguaio. "É uma oportunidade de mostrar outras manifestações, com uma variedade temática maior", discorre Borghi na mesma matéria. Seis diretores foram chamados para assinar as encenações que cumpriram temporada novamente no Teatro Popular do Sesi. Desta vez receberam cerca de 180 textos que passaram inicialmente pela curadoria da pesquisadora Silvana Garcia e do dramaturgo Aimar Labaki.

A segunda edição da mostra foi tão bem sucedida quanto a primeira, cumprindo o objetivo da companhia de fomentar a nova dramaturgia e de escapar um pouco dos clássicos. Em matéria sobre esta segunda mostra, Borghi relata a Valmir Santos essas motivações:

Cerca de três anos atrás, após a temporada de "Jardim das Cerejeiras", o ator Renato Borghi sentou-se em sua casa, numa cadeira cenográfica da dona da fazenda na peça (...), e perguntou aos seus botões: "E agora, o que vou fazer? Estou farto dos clássicos". Nada pessoal contra os clássicos, tampouco contra o dramaturgo russo Anton Tchecov (1860-1904), de quem montou duas peças dos anos 90 para cá, mas "sentia necessidade de textos mais relativos ao Brasil". Ligou para um, para outro, e assim nasceu a Mostra de Dramaturgia Contemporânea<sup>153</sup> (...)

Realizadas duas edições da mostra, viria, então, um clássico? Ainda não. Viria uma comemoração-balanço de seus 45 anos de sua carreira por meio do espetáculo *Borghi em Revista*, dirigido por Élcio Nogueira Seixas. Essa montagem, permeada por fotos, vídeos e música, era uma espécie de autobiografia com homenagens ao teatro e a muitos colegas de profissão, tanto no palco, quanto na platéia, quando estes estavam presentes. Em matéria sobre a montagem, delineiam-se alguns motivos para a montagem:

---

<sup>152</sup> NOVAES, Tereza. Mostra de Dramaturgia volta diversificada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 nov. 2003.

<sup>153</sup> SANTOS, Valmir. Drama fora do eixo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 nov. 2003.

“Sou filho do trabalho de grupo. Nunca acreditei na arte pela arte. E hoje as companhias voltam a se estruturar no teatro brasileiro.” Borghi em *Revista*, de certa forma, propõe a ligação entre antigos e novos grupos. “Acho que será um espetáculo agradável de ser ver, como uma *Revista*. No mínimo, é uma prestação de serviço ao teatro e uma homenagem às gerações anteriores à minha, que me ensinaram a amar essa arte.”<sup>154</sup>

Conforme acompanhamos, não é apenas nesse momento em que põe em revista seus 45 anos de carreira que Borghi homenageia os artistas que o influenciaram, nem é a primeira vez que retrata o teatro em cena. Os textos que escreveu possuem sempre um desses dois temas, o que demonstra sua admiração e gratidão à arte teatral e a seus fazedores. Em sua crítica ao espetáculo, Sérgio Sálvia Coelho inicia apontando o que considera o risco do gênero autobiográfico: cair numa autopromoção que tende a valorizar mais o evento do que o espetáculo em si. E afirma, em seguida, que esse não é o caso de *Borghi em Revista*, por ter um artista que “desfia sua ‘renatopéia’ antes de tudo com um imenso humor”<sup>155</sup>. E explica:

Logo de saída escracha com o que poderia haver de autocelebrativo na proposta: entra em cena apresentado entusiasmado como um grande cantor, que é o que seria se não tivesse sido seduzido quase por acaso ao teatro. Além de desautorizar o que poderia ser um museu de cera de seus grandes momentos, essa auto-ironia é particularmente útil como contraponto de evocações ainda dolorosas, como a ditadura e o confisco de Collor. Por outro lado, não se limita a narrar o que protagonizou no teatro, apesar de seu repertório de 45 anos de aventuras glórias e inglórias<sup>156</sup>.

Os elogios se acumulam numa descrição da montagem como uma “aula de um professor incomparável, que não só sintetiza períodos

---

<sup>154</sup> NÉSPOLI, Beth. O balanço da geração que viveu 100 anos em 10. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 abr. 2004.

<sup>155</sup> COELHO, Sérgio Sálvia. Renato Borghi sintetiza produção brasileira. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 mai. 2004.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

inteiros em fórmulas irresistíveis (...) como imita com desenvoltura uma mágica galeria de atores”, referindo-se a Procópio Ferreira, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Fauzi Arap e outros homenageados. Ao final o crítico descreve o trecho que mais o mobilizou e sintetiza sua visão do espetáculo:

No momento de maior emoção, quando às imagens do jovem Abelardo do "Rei da Vela", em 1968, se sucede uma performance ao vivo, com o mesmo figurino e juventude, é impossível não pensar na fórmula de Patrice Pavis: a memória do teatro só se conserva por inteiro no corpo dos atores. Assim, todo ator é um arquivo vivo do teatro, apesar de só os maiores atores conhecerem a glória de batizar teatros, se tornarem um nome comum. Mas há os que vão ainda além: por sua generosidade e entusiasmo constantes, tornam-se pontos de encontro. Todo o teatro brasileiro se encontra em Renato Borghi<sup>157</sup>.

Depois desse espetáculo, que cumpriu boa temporada, Borghi integrou, já em 2005, o elenco de *Liberdade, Liberdade*, texto de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com direção de Cibele Forjaz. O espetáculo deu início ao projeto Teatro nas Universidades, que promove apresentações de montagens de autores nacionais em quarenta universidades do estado de São Paulo, seguidas de debates sobre temas relacionados. Em entrevista a Valmir Santos, Borghi comenta sobre a peça e o projeto:

"É um espetáculo de contraposições entre os discursos pelas liberdades bélica e utópica", diz Borghi, 68, estimulado a reencontrar o público universitário, maioria nas platéias dos anos 60 e 70<sup>158</sup>.

Enquanto participavam do Teatro nas Universidades, Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas, que também estava no elenco de *Liberdade, Liberdade*, preparavam a próxima montagem de seu Teatro

---

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> SANTOS, Valmir. Peça "Liberdade, Liberdade" volta ao palco aos 40 anos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 abr. 2005.

Promíscuo: Timão de Atenas, peça que Borghi queria encenar desde a década de 70 e que marcaria sua estréia na obra de Shakespeare. "Quando o li, a primeira coisa que me chamou a atenção era esquisita: soava como uma parceria de Shakespeare com Brecht", analisa Borghi em entrevista a Valmir Santos, explicando seu ponto de vista em seguida: "Era uma sensação nítida de que continha a clareza que Brecht gostaria de transmitir a respeito do sistema capitalista, mas dentro de um Shakespeare de 400 anos antes. Parecia uma transmissão espiritual<sup>159</sup>". Em matéria de Beth Néspoli, ele discorre mais sobre o assunto:

"Nessa peça, mais que em nenhuma outra, se unem as almas de Shakespeare e de Brecht", observa Borghi. "Do primeiro está presente a beleza poética e a complexidade da alma humana; do segundo, a demonstração clara da inclinação do homem pela corrupção, pelo desejo de acumulação acima da solidariedade, da amizade, de qualquer valor humanista.<sup>160</sup>"

Dirigido por Élcio, o espetáculo estreou em 2006, no mesmo palco em que apresentaram as mostras de dramaturgia, o Teatro Popular do Sesi. E a atualidade da crítica à ambição humana é o aspecto valorizado por Borghi nessa mesma matéria:

"Tem trechos desse texto que, tenho certeza, o público vai pensar que a gente reescreveu, e no entanto estão lá, no original", observa Renato Borghi, que interpreta o protagonista, Timão, cidadão de Atenas, não por acaso berço da civilização ocidental, onde se passa o primeiro ato<sup>161</sup>.

Ao lado da crítica à ambição, Borghi ressalta, em entrevista, a ingenuidade de Timão, contraponto necessário para que haja o avanço dos ambiciosos e que o leva à pobreza e à desilusão completa com o ser humano:

---

<sup>159</sup> SANTOS, Valmir. 'Timão de Atenas' ri de mundo lobista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 ago. 2006.

<sup>160</sup> NÉSPOLI, Beth. Borghi e o mal-estar da civilização. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 24 ago. 2006.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

"A peça é lobby puro", diz o ator protagonista. "Fala muito desse aspecto com o qual a gente tem se defrontado demais ultimamente, essa coisa mesquinha, corrupta, individualista, cada um querendo dar o seu golpezinho e se sair bem." (...) "O segundo ato, para mim, é um gozo. É tesão total. É delirante", diz Borghi. "O Timão paga o casamento de um, resolve a vida do outro, dá presentes caríssimos. Em troca da dádiva absoluta, ele cria uma dívida absoluta, porque acredita que a qualquer momento a fortuna dele garantirá aquela sociedade idealizada. E, na verdade, quebra a cara, saca que estava completamente enganado."<sup>162</sup>

Em crítica à montagem, Mariângela Alves de Lima inicia afirmando ver coerência na escolha do texto, diante da proposta da companhia que, segundo seu ponto de vista, privilegiara como tema até o momento "a exclusão voluntária do indivíduo oprimido ou rejeitado pela norma social". E explica:

A tonalidade desaforada, o gesto provocativo e a exasperação provocada pela acomodação social e artística tornaram-se o estilo interpretativo do Teatro Promíscuo e revestem o tema central da rebeldia. Coincidem, desse modo, os traços formais de *Timão de Atenas* e a vocação que o grupo tem demonstrado<sup>163</sup>.

A seguir, afirma que falta criatividade à direção do espetáculo, talvez por essa identificação tão evidente, e que, devido a essa deficiência e ao longo texto que "afirma e reafirma os mesmos sentimentos expressos por uma comprida lista de vitupérios", Renato Borghi vê-se na difícil tarefa de carregar a peça nas costas. *Timão de Atenas* não teve grande repercussão crítica, mas cumpriu temporada com frequência razoável diante do público do Sesi.

Antes de passarmos à montagem seguinte, observemos a descrição que Mariângela Alves de Lima faz do trabalho da companhia. O desaforo, a provocação e a exasperação provocada pela acomodação social e artística. Note-se que se referem ao teatro Promíscuo, mas são

---

<sup>162</sup> SANTOS, Valmir. 'Timão de Atenas' ri de mundo lobista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 ago. 2006.

traços que aparecem com frequência em análises do trabalho de Borghi em toda a carreira. Não que, necessariamente, sempre estejam em cena, mas percorrem, ao menos de modo intermitente e em graus diferentes, toda sua trajetória artística.

Neste mesmo ano de 2006, enquanto estavam ainda em cartaz no Teatro do Sesi, Borghi e Élcio montam outro Shakespeare. Desta vez é *Macbeth*, com direção de Maurício Paroni de Castro, que interpretava o papel de Apelmanto em *Timão de Atenas*. A maratona era intensa, já que estavam em cartaz no Sesi de quinta a domingo e passaram a se apresentar também às segundas e terças, no Espaço dos Satyros, na praça Roosevelt, restando apenas a quarta-feira para descansar. "Faço uma participação, uma pequena bruxinha. Se não, não dou conta. Mata o velho", afirma Borghi em matéria sobre a estréia de *Macbeth*<sup>164</sup>.

Uma análise do período nos mostra que Renato Borghi mantém a versatilidade de quem passou por tantos experimentos, por estilos tão diversos de teatro, mas tem priorizado, junto com o parceiro de trabalho Élcio Nogueira Seixas, montagens com tom crítico, nas quais aparecem mais a ironia, o sarcasmo e a autopenetração, e que permitem, mesmo que com variações específicas a cada espetáculo, o exercício do distanciamento, uma espécie de depoimento sutil caminhando ao lado da ficção. A montagem que parece mais se distanciar desse perfil talvez seja *Tio Vânia*, que despertou, conforme vimos, comentários elogiosos a respeito do mergulho emocional de Borghi nas dores do personagem tchekoviano.

O Teatro Promíscuo assumiu, então, um tom próximo ao que parece marcar toda a trajetória de Borghi. Dentro de sua diversa gama de trabalhos, esse modo crítico de se portar em relação à arte e ao mundo é o que mais se comenta a seu respeito, o que não significa ser o único

---

<sup>163</sup> LIMA, Mariângela Alves de. A falta que faz o esforço criativo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 18 nov. 2006.

<sup>164</sup> DUBRA, Pedro Ivo. Renato Borghi monta o seu segundo Shakespeare. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 out. 2006.

recurso de que dispõe como artista. Isso ocorre, talvez, por sua qualidade em se expressar desse modo e, muito provavelmente, por ser uma escolha constante sua colocar-se nesse tom e dessa maneira.

Um ponto interessante a ser analisado é que o Teatro Promíscuo, como vimos, propõe-se a um diálogo radical com a diversidade, o que chega a tirar a paciência de Borghi com os julgamentos e pedidos de unidade de linguagem. A proposta, ao menos em teoria, tem antecedentes na antropofagia e também em Glauber Rocha, a quem o ator confessa admiração. É o que nos mostra artigo escrito pelo cineasta em 1980:

As “mil faces do cinema novo” desorientam os críticos nacionais (inter) que buscam a “coerência” típica das culturas ricas, desconhecendo a complexidade multirracial e econômica do Brazil<sup>165</sup>.

O princípio, sem dúvida, está ligado a esse. De que maneira ele deve ser traduzido em cena e se o resultado atende a esse propósito já seria tema para outra pesquisa ou, ao menos, parte dela. Vale-nos, conceitualmente, a referência.

Outro ponto interessante é que em uma companhia que absorveu o estilo de um de seus fundadores, consiga reinar, assim mesmo, a diversidade. E é esta, independente de seu sucesso ou fracasso estético, uma proposta legítima da companhia. Não há imposições estéticas por parte de seus fundadores. Confirma-nos isso o resultado cênico das montagens, em que cada ator explora sua poética pessoal sem ter de se moldar a uma unidade coletiva. O que dá a entender que o que une os artistas envolvidos nas montagens da companhia são posições sócio-artístico-políticas, ou a postura crítica diante do mundo. A partir disso, que cada um se expresse a seu modo, dando vida a um discurso política e artisticamente coerente e, nem por isso, deixando de ser heterogêneo, diversificado ou, em outras palavras,

---

<sup>165</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

Promíscuo. E diante de toda essa mistura, Renato Borghi, evidentemente, utiliza também com liberdade a expressão que lhe convier.

Em seu site, a companhia apresenta um histórico que, ao mesmo tempo, contextualiza seu trabalho:

Em 1993, sintonizado com os movimentos a sua volta, Renato Borghi retomou o que sempre foi o motor de sua carreira: o trabalho de grupo. Passou a conviver com jovens como Elcio Nogueira Seixas, Christiane Esteves, Amazyles de Almeida, Leonardo Alckmin, Gustavo Machado e outros. Leituras, discussões estéticas, laboratórios de interpretação foram os motivos das primeiras reuniões, tal como no início do Oficina no final dos anos 50. Surgiu uma proposta de grupo, que foi curiosamente chamada de Teatro Promíscuo: uma companhia que seria destinada à pesquisa das mais diversas linguagens teatrais, livre de preconceitos estéticos. A análise da trajetória do grupo explica por si a escolha de nome tão polêmico. Em primeiro lugar, para melhor compreensão da filosofia do grupo, **é importante salientar que ele nasceu da associação de atores que não se identificavam com a liderança exclusiva de um diretor.** A principal proposta do Teatro Promíscuo era e continua sendo a troca de experiências com artistas oriundos de formações diferentes e com variadas orientações. A crença do grupo no intercâmbio com correntes e gerações distintas **se fundamenta no evidente desenvolvimento dos atores como entidades criativas independentes e conscientes de seus próprios rumos**<sup>166</sup>.

Para encerrar o período, consultemos a definição do nome da companhia em dicionário: “Adj. Agregado sem ordem nem distinção; misturado, confuso<sup>167</sup>”. Muito lembra as críticas ao trabalho deles, sem dúvida. Mas também funciona, e muito bem, como relato sobre o modo como foi colonizado o nosso país.

---

<sup>166</sup> HISTÓRICO Teatro Promíscuo: site Teatro Promíscuo. (acesso 11 junho 2007). Disponível em <<http://www.teatropromiscuo.com>>.

<sup>167</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

## **BALANÇO**

No que diz respeito à questão de Renato Borghi ter uma marca própria como ator, as afirmações de alguns críticos a esse respeito e a proximidade entre as descrições de seu trabalho parecem apontar que sim. Quanto à identificação das características que a determinam, apareceram pontos interessantes: ironia, sarcasmo, distanciamento brechtiano, comediante de revista, ginga de malandro e mais alguns adjetivos e descrições. A questão a ser pensada é o fato de esses elementos que constituem seu estilo, postura, ou marca, não se associarem claramente a definições estéticas universais ou canônicas. Afinal, ele transitou por muitas correntes estilísticas, sempre (ou desde a “descolonização” de *O Rei da Vela*), expressando-se a seu modo, mas sem fugir à coerência das montagens, ressalte-se. As únicas menções que temos a correntes mais bem definidas referem-se a Brecht e ao teatro de revista. Influências, de fato, presentes, ainda que de um modo diverso de suas origens e sem descreverem por completo o trabalho de Borghi. Pode-se considerá-las, então, assim como a postura antropofágica que se faz notar justamente na recriação que ele faz dessas e de outras influências. Porém, tem-se ainda uma definição pouco precisa. O estudo de Jacó Guinsburg e Armando Sérgio da Silva sobre a linguagem do Teatro Oficina enfrenta limitação semelhante. A questão, para eles, é verificar se o grupo desenvolveu uma linguagem própria. Depois de comentar diversos pontos, entendem que, se isso ocorreu, foi apenas em *O Rei da Vela*, e então, avaliam (ano, p. 111-112):

(...)De outro lado, cabe pensar também, e esta é uma hipótese a ser investigada mais detidamente, que a “linguagem própria” pode não ter-se configurado nesta ou naquela encenação, porém na maneira de o elenco da Rua Jaceguai encarar o fenômeno teatral, ainda que não exista uma atitude uniforme a abranger as várias faces de evolução da troupe. Em todo caso, é lícito discernir, por entre as sucessivas mudanças de enfoque e interesse, uma constante

preocupação com a vivência e a autenticidade, com a busca experimental e a renovação de valores nos diferentes domínios do humano, com a relação entre arte e vida, expressão e linguagem, estrutura e forma, que exerceu efeitos significativos e peculiares no modo como o Oficina produzia teatro e no caráter de sua produção<sup>168</sup>.

Eles concluem que, se houve uma linguagem característica, ela se restringe a um espetáculo apenas – o que não significa dizer que a fama que o grupo ostente de revolucionar a linguagem cênica seja enganosa. Eles refutam a existência de uma linguagem própria do grupo e não de linguagens inovadoras que vão mudando. Porém, levantam a hipótese de haver uma postura característica da companhia, que alinharia toda essa trajetória heterogênea. Estará também nesse aspecto a possibilidade de definição para a marca do trabalho de Borghi? Será ela mais postura do que linguagem? É possível. Desde a sua saída do Oficina, são constantes os comentários a esse respeito. Entretanto, ele próprio ora afirma ter uma marca, ora recusa. Não que a intenção do criador necessariamente esteja de acordo com a mensagem, imagem ou signo que passa, mas analisemos o que pensa ele sobre o assunto.

No livro *Bastidores*, Simon Khoury (2000, p.544) pergunta a Borghi se ele vê alguma analogia entre o trabalho de Rubens Corrêa e o seu, ao que ele responde:

Vejo sim. Sou um ator dedicado, acho que tenho talento, sensibilidade, sou criativo e **tenho uma marca**, ou seja, eu não sou um ator igual aos outros, **disso tenho certeza e orgulho**, e o Rubens Correa tinha também todas essas características<sup>169</sup>.

Sobre o fato de alguns críticos considerarem-no um ator brechtiano, ele afirma:

---

<sup>168</sup> GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

<sup>169</sup> KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; 2000.

Eu acho que só pode ser uma grande honra, porque para mim o Brecht é o maior dramaturgo do século XX. Ele é muito moderno, é extraordinário nas suas propostas. *Galileu Galilei*, *O Círculo de Giz Caucásiano* são duas obras primas, a *A Mãe* eu só comparo mesmo é com Shakespeare, então **esse rótulo de ator brechtiano só me agrada**, pois é sinônimo de me chamar de um ator lúcido, inteligente e crítico, que foi sempre a postura que eu procurei ter no teatro<sup>170</sup>.

E em seguida, na mesma entrevista:

De uma certa forma, eu entrei dentro dessa atmosfera do Brecht sacando uma outra coisa, que era de representar com sentido crítico, divertido, segurando a rédea do personagem, caminhando o espetáculo de um modo leve, gostoso e, ao mesmo tempo, chegando ao espectador através do riso, da diversão, com um certo afastamento, como se de uma maneira sutil tivesse dizendo: ‘Olha aí pessoal, observa como realmente o Brecht deve ser levado. O negócio é assim.’ É por isso que se comenta que o Brecht que nós apresentamos no Oficina era muito bem realizado, como mais tarde, por conta própria, nos espetáculos que fiz. **Deve ser por causa disso que começaram a me rotular como um ator brechtiano, que eu acho que não sou**<sup>171</sup>.

No primeiro trecho Borghi afirma ter uma marca, depois diz que considerarem-no um ator brechtiano é uma honra, mas não chega a concordar explicitamente, nem negar. No trecho seguinte, entretanto, recusa o “rótulo”. Em outro momento da mesma entrevista, mais sobre a questão:

S... - Você se considera mais um ator europeu, brasileiro ou universal? R... Brasileiro. Eu sou muito cafaeste e isso é uma das minhas limitações, eu fiz Édipo Rei, fui muito bem aceito, tive ótimas críticas, mas havia pessoas que me diziam que eu estava fazendo um personagem da esquina da rua Farne de Amoedo com Praça General Osório, em Ipanema, no Rio de Janeiro. (Ri.) O meu grego eu fazia com lances

---

<sup>170</sup> KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; 2000. p.520

<sup>171</sup> *Ibidem*. p. 521

que eu achava que ele tinha que ter. Eu não ficava fazendo Comedie Française ou Actor's Studio.<sup>172</sup>

Perguntei-lhe então sobre o modo como acha que se expressa em cena o comportamento brasileiro. Para responder, ele utiliza um acontecimento ilustrativo que testemunhou:

O comportamento brasileiro dá passagem a um leve cafajestismo. Comecei a reparar quando, uma vez, fui ver uma peça no teatro Procópio Ferreira, chamada *A Amante Inglesa*, da Marguerite Duras, com a Tônia Carrero e o Paulo Autran. Bom, a burguesia toda pensou que era uma comédia de amante, amante inglesa, eles adoram. E era uma peça dura de roer, poética, os dois sentados numa cadeirinha, falando, falando... Aí, na platéia tem um marido desses de classe média burguesa, que fala pra mulher: "Porra, você me apronta cada cilada, hein, caralho!" Sabe, é um homem rico, estudado, e tem um traço cafajeste. É muito difícil uma pessoa apurada, sempre vaza uma cafajestada. Eu acho uma graça total, eu adoro. Acho muito engraçado<sup>173</sup>.

Depois se insere no contexto:

E eu entendi que sou um ator brasileiro. Então, acho ridículo eu fazer um mordomo inglês. Se eu fizer, faço de brincadeira, como um brasileiro curtindo o mordomo inglês.<sup>174</sup>

Em trecho de seu livro sobre o teatro de revista, Neyde Veneziano (1996, p. 81.) relata o modo como o musical americano era tratado pelos brasileiros, possibilitando-nos enxergar outro ponto de aproximação entre Borghi e seus "ancestrais":

Mas sempre que imitávamos os americanos, imitávamos mal (Graças a Deus...!) Nada resultava perfeito: nem as coreografias, nem a harmonia, nem o inglês de nossos intérpretes. A saída foi aquela sempre encontrada pelo

---

<sup>172</sup> Ibidem. p. 518

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> Ibidem.

Teatro de Revista, a mais perfeita de todas e que nos livrava de passarmos de uma forma de colonialismo cultural para outra mais poderosa: o escracho. Carnavalizavam-se estes números, juntando-se aí o processo de dessacralização e deturpação, ria-se dos ritmos alienígenas impostos pela indústria cinematográfica. Era comum, por exemplo, uma caricata ou um cômico, na cena das coreografias americanas, não acertar o passo com os outros, destacando-se com recursos oriundos do burlesco<sup>175</sup>.

O processo é muito semelhante, embora Renato Borghi não costume fazer uso do escracho. “É uma forma crítica de interpretação, não um deboche<sup>176</sup>”, esclarece. Ao recusar a tentativa de reproduzir o modo estrangeiro, o que já observamos na sua afirmação de que Brecht deve ser recriado pela localidade onde for encenado<sup>177</sup>, Borghi tem como fundamento principal dialogar com o “aqui e agora” – postura com a qual também nos deparamos em alguns momentos diferentes de sua trajetória. E assim permanece:

Eu não vou fazer aquela coisa que parece de um século atrás, não vou representar Shakespeare em posição de 3/4 . Não vou fazer essas coisas e na verdade **eu presentifico muito tudo. Isso é uma marca do Renato**. Presentifico muito. **É aqui e agora**. Nesse momento, nessa sala, com esse público. (...) Tenho um estilo de presentificar aquilo que eu estou fazendo, transferir para a primeira pessoa<sup>178</sup>.

Ao ser perguntado se ele se considera, então, mais próximo de Brecht ou da revista, ele responde:

Ah, hoje em dia eu acho que meu processo de interpretação é uma mistura. De repente se resolve ir para um lado, ou para outro. Quando precisa de uma integração, de uma emoção violenta mesmo, eu recorro a Stanislavski, lembro do Kusnet, às vezes dou a afastada brechtiana, às vezes eu dou

---

<sup>175</sup> MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP; 1996.

<sup>176</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007.

<sup>177</sup> Cf. Cit. 95, Cap. 3.

<sup>178</sup> Em depoimento ao pesquisador deste trabalho em 21/03/2007

a cafajestada da revista... eu vou fazendo conforme a intuição me diz para caminhar<sup>179</sup>.

Borghini tem boa consciência dos recursos que apresenta em cena. De fato, naquilo tudo que se apresentou a seu respeito há muitas características de Brasil. No teatro de revista, na cafajestada que vaza e na postura com traços de antropofagia, que reprocessa referências diversas, utilizando-as conforme lhe convém para chegar a uma expressão genuína. O que não exclui, evidentemente, as referências estrangeiras. Inclui, mas jogando-as neste balaio de recursos a serem devorados e reutilizados de outro modo. Mas há ainda outras características brasileiras no trabalho de Borghini. Voltemos, primeiramente, a Roberto Schwarz (2000, p.17). Ao lermos sua explicação sobre o comportamento do narrador volúvel que Machado de Assis apresenta em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, podemos enxergar boa aproximação com o que Borghini observou no casal que assistia à peça de Marguerite Duras, no teatro Procópio Ferreira:

A persistência na afronta, sem a qual as *Memórias* ficariam privadas de seu ritmo próprio, funciona como um requisito técnico. Para cumpri-lo **o narrador a todo momento invade a cena e “perturba” o romance**. Essas intromissões, que alguma regra sempre infringem, são o recurso machadiano mais saliente e famoso<sup>180</sup>.

Schwarz (2000. p.17-18) trata esse comportamento do narrador como “regra de composição da narrativa” e como “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira”<sup>181</sup>. Talvez haja alguns fatores que alteram um pouco o contexto devido à distância temporal que separa os dois momentos, afinal, Machado de Assis escreveu essa obra em 1880. Porém, em essência, a dicotomia entre uma aparência nobre

---

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

<sup>181</sup> Ibidem.

(vontade herdada dos tempos da monarquia lusitana<sup>182</sup>) e um jeito alheio, que na prática a nega, existe tanto em Brás Cubas como no casal analisado por Borghi; e também, como visto, na estrutura social do país, onde conviviam, como se nada houvesse de estranho, regimes completamente contraditórios. E ainda, evidentemente, no exemplo dado por Borghi (citação 174) para uma interpretação de um mordomo inglês, por meio da qual se entrevê, em cena, um ator brasileiro que em vez de fingir (ou acreditar) completamente que é um mordomo, “curte” um mordomo inglês.

Dentro dessa mesma idéia, Schwarz (2000, p.19-20) aponta o modo oscilante como o narrador machadiano se porta em relação aos valores burgueses importados:

A todo momento Brás exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconseqüência que o curso do romance vai normalizar. É como se a conduta ilustrada fosse credora de respeitosa consideração, tanto quanto de escárnio, e funcionasse ora como norma indispensável, ora como trambolho – complementaridade que delineia um modo de ser<sup>183</sup>.

Retomemos uma descrição de Sara Pereira Lopes (1997, p. 70-71) a respeito da canção e do teatro populares (dentro do qual se situa o teatro de revista) nacionais, para que analisemos melhor os valores embutidos nessa volubilidade identificada por Schwarz no narrador de Machado de Assis:

O que a Canção e o Teatro populares conseguem, é dar forma e expressão a essa ambigüidade difusa que permeia o pensamento brasileiro como um todo, resultado da permanente discrepância entre a realidade e as formas de representação, o que torna os contornos entre o que se reconhece como realidade e fantasia, racional e irracional,

---

<sup>182</sup> Para mais informações sobre o assunto, consulte: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>183</sup> SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

falso e verdadeiro, próprio e impróprio pouco claros ou coerentes. Tendo como material de sua proposta estética as manifestações de um povo que se está formando e, como instrumental, um modelo oral, coerentemente importado, os artífices da Canção e do Teatro populares acabam por sistematizar um código de identidade nacional<sup>184</sup>.

Eis que dentro desse código de identidade nacional sistematizado pelas expressões populares os contornos tornam-se pouco claros. Característica que muito se aproxima da volubilidade de Brás Cubas e também da leitura que José Antônio Pasta Júnior faz da obra machadiana a partir de conceitos de Hegel e Adorno<sup>185</sup>. E que, como veremos, remete à autopenetração praticada por Borghi.

#### REGIME DO LIMITE

Partindo, principalmente, das referências acima mencionadas e do estudo de Schwarz, Pasta destrincha e faz nova leitura dos significados e dos reflexos brasileiros na obra de Machado de Assis. Roberto Schwarz, como vimos, afirma que o autor de Brás Cubas submete o “fluxo estrangeiro” a uma espécie de filtro local, e, ao fazer esse movimento, libera a essência da matéria histórica brasileira, identifica o sentido da formação do país.

Isso se mostra explicitamente nas características do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que traz um ponto de vista que não se formou e que, por isso, oscila. É um ponto de vista impossível, resultante do fato de não ser possível fazer um romance nacional, já que não há o ponto de vista subjetivo realmente autônomo no país. E a volubilidade, criada por Machado, é justamente esse ponto de vista que não se assenta, que é oscilante, de **um narrador que se desidentifica o**

---

<sup>184</sup> LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando!: a vocalidade poética e o modelo brasileiro*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1997. 141p. Tese de doutorado. pp. 70-71.

<sup>185</sup> Todo este trecho que discorre sobre as teorias de José Antônio Pasta Júnior, incluindo as explicações em terceira pessoa, é resultado de anotações feitas por mim durante curso ministrado por ele na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Disciplina denominada *O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História*, e freqüentada por mim durante o segundo semestre de 2005.

**tempo todo e oscila entre: moderno x arcaico; capitalista x escravista, que muda continuamente de opinião, de atitude.**

Para José Antônio Pasta a volubilidade não explica completamente o romance. À pergunta se “Brás Cubas é o das primeiras linhas ou o outro, a outra personalidade?”, ele responde: “É a passagem. Um instante infinitesimal entre um e outro. O limite entre um e outro.” Porque o ponto de vista machadiano nasce da imposição de duas características históricas: de “o mesmo é distinto do outro” (liberalismo) e “não há distinção entre o mesmo e o outro” (escravismo). Em Brás Cubas o mesmo vai ao seu limite e se desfaz no outro, em vez de retornar a si e criar um conceito de sujeito.

Brás Cubas está, portanto, no regime do limite, de fronteiras, de entre dois e de hibridismo. Essa é a condição do Brasil e foi Machado o primeiro autor que trouxe isso à tona, que deu forma a isso. Brás Cubas está sempre entre vida x morte; razão x sandice; delírio x vigília. Afinal, se Brás Cubas está vivo e morto simultaneamente, ele está, de fato, no limite. **E o limite é o lugar da síntese impossível**, que fica no lugar onde ficaria a síntese, onde ela é exigida.

“Isso aparecerá também”, lembra José Antônio Pasta, “na obra de Guimarães Rosa, em especial no conto *A Terceira Margem do Rio*<sup>186</sup> (a margem que não existe, aquela que não é ou que é não sendo.)” E analisa que, no conto, o filho espera do pai o limite, então o pai vai até o limite e ali se instala, deixando o filho interdito, sem possibilidade de formação, o que explica o narrador melancólico. E essa terceira margem, um limite que não existe, pode ser perfeitamente entendida como a síntese inexistente. Novamente, “aquela que não é, ou que é não sendo.”

Esse limite mal definido está, então, diretamente ligado ao movimento do “sujeito” que vai até o outro e nele se desmancha em vez

---

<sup>186</sup> Conto constante de: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. p. 32-37.

de retornar a si. Não há distinção entre o mesmo e o outro. Isso gera, ainda segundo Pasta, outra questão: a formação supressiva.

### FORMAÇÃO SUPRESSIVA

Se não há distinção entre o mesmo e o outro, o mesmo é outro e o outro é o mesmo. Então, o ser é o não ser. Porque se o mesmo vem a ser sendo outro, se ele só ganha existência quando faz a passagem para outro, ele tem que desaparecer para existir. Então, pode-se afirmar que a cada passagem desta acontece uma morte e é aí que ele nasce, nessa morte. Ele nasce morrendo. Brás Cubas é uma espécie de extrapolação deste esquema. Ele (defunto autor e não autor defunto) nasce morrendo. Ao mesmo tempo em que ele ascende acima de todos, ele não é mais nada por estar morto. É como se o brasileiro se conhecesse na morte. Por isso Machado usa o ponto de vista da morte (da passagem do mesmo para o outro), do limite: o ponto de vista impossível.

A partir disso, Pasta afirma que a morte é tema abordado na literatura de todo o mundo, mas que temos uma maneira particular de lidar com ele:

No Brasil a morte é um momento epistemológico por excelência. Há muitas obras nacionais em que o presente não consegue se impor porque o passado retorna como uma alma penada, já que não foi superado: *Macunaíma*, *Brás Cubas*, *Vestido de Noiva*, *Terra em Transe*... É como se os artistas brasileiros descobrissem que o sujeito passa a ser quando ele desaparece<sup>187</sup>.

A isso ele denomina “formação supressiva”. E cita uma frase de Paulo Emílio Salles Gomes que se aproxima da questão: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original,

---

<sup>187</sup> Anotação feita por mim durante curso da FFLCH da USP. São Paulo, 2005.

nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro<sup>188</sup>”.

Pasta aponta esses e outros conceitos (que não abordaremos aqui) também como características estruturais do país, profundamente exploradas por Machado de Assis, e que se refletem em diversos autores nacionais que surgiram depois dele. A diferença dele para outros autores está na visão crítica que tem dessa falta de contornos nas relações sociais brasileiras. Machado de Assis descobriu talvez o único meio de criticar o país: indiretamente. Afinal, segundo explica Schwarz, a grande maioria dos países tem uma ideologia que, pelo menos em teoria, corresponde à realidade, que procura justificar ou ocultar certas relações sociais. Estas ideologias, então, podem ser diretamente questionadas. Já no Brasil, como a ideologia é ornamental e não justificativa para algo, uma crítica direta a ela não teria força. É importante acrescentar que todos esses pontos a que se referem Schwarz e Pasta estão explícitos em *Brás Cubas*, mas continuam, de modo menos evidente, porém não mais fraco, nas obras posteriores de Machado de Assis.

Embora estejamos traçando um paralelo entre duas linguagens distintas, há muito das características reveladas por esses estudos que se aplicam ao trabalho de Borghi. O teatro, aliás, possui já linhas muito tênues neste sentido, pelo fato de apresentar uma ficção que ganha corpo na realidade do aqui e agora, oferecendo uma possível confusão entre obra e artista (atores, no caso), uma propensão à indistinção entre ator e personagem. Mas Borghi, especificamente, aproveita-se dessa característica. Há, em seu trabalho, um assumido jogo de interpenetração ou de formação supressiva entre ele e personagem (jogo que faz parte sim da natureza do teatro, mas que se acentua no trabalho dele). Ao vê-lo em cena, fazendo uso da autopenetração de que fala, não se tem sempre clareza de quem está falando. Se é o ator retirando a máscara da

---

<sup>188</sup> Frase constante do livro: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

personagem (suprimindo-o) para utilizar-se de suas palavras, de seu espaço (matando a personagem para nascer e assim também morrendo) ou se é a máscara do personagem. Isso ocorre pelo fato de Borghi atuar propositadamente no regime do limite. Afinal, é Borghi e é, ao mesmo tempo, o mordomo. É o mesmo que é o outro. E isso vale tanto para sua presença em cena como para a definição de seu estilo ou marca. Vemos nele o distanciamento crítico, que aparece em graus diversos conforme a montagem, e que não se deixa enquadrar precisamente como malandragem brasileira, revista ou Brecht, e que, para ele próprio, é tudo isso, ao mesmo tempo em que não é. Ou em outras palavras: é Brecht não sendo, e é revista não sendo.

Isso talvez não seja feito com as mesmas motivações de Machado de Assis, mas fala do Brasil sem mencioná-lo diretamente. Reproduz o comportamento do brasileiro que, nascido dentro de um país contraditório, oscila entre pontos de vistas opostos, entre identidades, que carrega uma aparência de nobreza sob a qual vive o cafajeste que, de repente, emerge, desmentindo a primeira. Os personagens “vividoss” por Borghi em cena desidentificam-se de si mesmo, lembrando a oscilação de Brás Cubas. Assim, ao permitir que o cafajeste invada o mordomo, Borghi acaba por retratar a falsa formação do sujeito no Brasil. E quando o faz em uma montagem estrangeira, isso fica ainda mais ressaltado pelo fato de serem, normalmente, obras criadas com nítida separação entre o mesmo e o outro. Nitidez que o brasileiro gosta de fingir existir e que Borghi, em cena, revela como falha.

E isso é parte da marca de Borghi. Talvez seja mais comportamento, ou postura, do que linguagem, tal qual a conclusão de Guinsburg e Armando Sérgio sobre o Teatro Oficina, mas traduz-se visivelmente em linguagem. Porque, embora não seja registrado em termos estéticos já estabelecidos, é um comportamento tornado princípio de composição e identificável esteticamente. Comportamento que se

revela em todos esses aspectos levantados durante a pesquisa e que culminam nos conceitos da vulnerabilidade do ponto de vista, no regime do limite e na formação supressiva que, de modo complexo e fugidio, refletem o país. Borghi tem, de fato, uma visão bastante ajustada com o resultado de seu trabalho. É ele mesmo um ator brasileiro, e muito. E é brasileiro porque o é não sendo. É brasileiro que vive no regime do limite, do hibridismo. É por isso que uma definição de seu estilo em termos estéticos estabelecidos também se tornaria imprecisa. Porque o estilo está nesse entrelugar do mesmo que é o outro, está na síntese impossível (como o país). O estilo não se assenta: é movimento.

## **REFERÊNCIAS\***

---

\* Baseadas na norma ISSO 690-2: 1997

AJUZ, Christine. O Medo da Realidade no “Caminho de Volta”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 abr. 1975.

BORGHI, Renato. Considerações sobre uma crítica indigesta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 abr. 1996.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 2005.

COELHO, Marcelo. Tchecov e Górkí encontram-se na crise brasileira. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001.

COELHO, Sérgio Sálvia. Renato Borghi sintetiza produção brasileira. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 mai. 2004.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Veja hoje, porque amanhã será diferente*. Programa da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, 1962.

\_\_\_\_\_. “O Rei da Vela”: manifesto do Oficina. Programa da peça *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967.

DORT, Bernard. Frank V – Crítica. **Anuário das Artes**. São Paulo, 18 abr. 1973. p. 34-5, 1972-1973.

DUBRA, Pedro Ivo. Renato Borghi monta o seu segundo Shakespeare. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 out. 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

GONÇALVES, Martim. Andorra. **O Globo**. Rio de Janeiro, 06 out. 1966. (apud SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina:do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981.p.38)

GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In SILVA, Armando Sérgio da, org. *Jacó Guinsburg: Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992. p.93-113.

GUZIK, Alberto. Um Édipo irregular, mas a ser visto. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 07 fev. 1996.

\_\_\_\_\_. Chekhov ganha asas longe do realismo. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 28 abr. 1998.

\_\_\_\_\_. Renato Borghi comemora seus 40 anos de palco com Chekhov. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 09 abr. 1998.

\_\_\_\_\_. Chekhov põe em cena três gerações dos palcos. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 11 dez. 2000.

\_\_\_\_\_. Uma só peça no palco no fim de ano. E não convence. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 29 dez. 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JARDIM, Vera. Renato Borghi : um bom teatro deve ter grana por trás. **Amiga**. Rio de Janeiro, ago. 1986.

KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; 2000.

LIMA, Jefferson de. Mostra Sesi apresenta 15 textos inéditos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 mai. 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. A falta que faz o esforço criativo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 18 nov. 2006.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980, 214 p. Dissertação de Mestrado.

LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando!: a vocalidade poética e o modelo brasileiro*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1997. 141p. Tese de doutorado.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe, memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; 1996.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. Editora SENAC, 2001.

\_\_\_\_\_. É um rei da irreverência. **Jornal da tarde**. São Paulo, 03 out. 1967.

Paulo, 7 ago. 1977.

\_\_\_\_\_. Um Caloroso Reencontro com Bertolt Brecht. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 20 out. 1982.

MAIA, Mônica. Borghi traz versão social para mito de “Édipo”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 jan. 1996.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP; 1996.

NÉSPOLI, Beth. O balanço da geração que viveu 100 anos em 10. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 abr. 2004.

\_\_\_\_\_. Borghi e o mal-estar da civilização. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 24 ago. 2006.

NOVAES, Tereza. Mostra de Dramaturgia volta diversificada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 nov. 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.187

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) – Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982. pp.31-32.

*Oficina 63-63*. Programa da peça *Quatro num Quarto*, 1962.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1987.

Um Teatro de Análise. Programa da peça *Os Inimigos*, 22/01/1976. Apud SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina:do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981.p.40.

\_\_\_\_\_. A Encenação de "O rei da vela". **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 out. 1967.

RIOS, Jefferson Del. O Humor Cruel de Brecht para Manter um Homem Vivo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 nov. 1982.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; 2004. p.110.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SÁ, Nelson de. Beijo na língua do teatro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 ago. 1995.

\_\_\_\_\_. Édipo de Tabas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 mar. 1996.

\_\_\_\_\_. Borghi volta ao Oficina com 'Pentesiléias'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 ago. 1994.

\_\_\_\_\_. Borghi incorpora dúvidas de Galileu. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 jan. 1998.

\_\_\_\_\_. "Galileu" volta aos 60. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 fev. 1998.

\_\_\_\_\_. 'Tedium vitae' contamina encenação de 'Vânia'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 abr. 1998.

SALLUM, Érika. Borghi enfrenta o tédio em "Tio Vânia". **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 mar. 1998.

SANTOS, Mário Vitor. Peça dá leveza a Tchecov. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 abr. 1998.

SANTOS, Valmir. "Jardim das Cerejeiras" cruza gerações. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 dez. 2000.

\_\_\_\_\_. Drama fora do eixo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 nov. 2003.

\_\_\_\_\_. Peça "Liberdade, Liberdade" volta ao palco aos 40 anos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 abr. 2005.

\_\_\_\_\_. 'Timão de Atenas' ri de mundo lobista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 ago. 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 5ªed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina:do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981.p.40.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Frank V. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1973.

\_\_\_\_\_. Pequenos Burgueses. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 7 ago. 1977.

#### REFERÊNCIAS SEM AUTORIA

A Difícil Viagem do Teatro. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 15 abr. 1968.

HISTÓRICO Teatro Promíscuo: site Teatro Promíscuo. (acesso 11 junho 2007). Disponível em <<http://www.teatropromiscuo.com>>.

Macunaíma. (Jornal editado e distribuído gratuitamente pela escola de teatro Macunaíma) São Paulo, 2006.

Municipal com Górkí – III. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 03 de maio de 1966. (Apud LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980, 214 p. Dissertação de Mestrado. p.148)

O que Mantém um Homem Vivo? **Opinião**. Rio de Janeiro, 04 mar. 1974. p. 16

Oswald de Andrade provoca polêmica 30 anos depois. **Diário da Noite**. São Paulo, 04 out. 1967.

Peças no computador e o medo do monólogo. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 30 mai. 2002.

Programa da peça *A Engrenagem*, 1960.

Programa da peça *O que Mantém um Homem Vivo?*