

Ney Luiz Piacentini

EUGÊNIO KUSNET: DO ATOR AO PROFESSOR

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, área de concentração Pedagogia do Teatro – Prática do Artista Teatral, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof^ª. Dra. Maria Thaís Lima Santos.

São Paulo

ECA USP

2011

Agradecimentos:

À Profa. Maria Thais Lima Santos, pela dedicação, paciência e perseverança para a ampliação dos horizontes.

E a Alexandre Roit, Prof. André Silveira Lage, Anastassia Bytsenko, Prof. Antônio Araújo, Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, Amir Haddad, Augusto Boal (in memorian), Chico de Assis, Carminha Fávero Gôngora, David Leroy, Dib Carneiro Neto, Ébano Machado Piacentini, elenco e músicos do espetáculo *Ópera dos Vivos* da Companhia do Latão, Profa. Elizabeth Silva Lopes, Eraldo Rizzo, Ety Fraser, Eugênia Thereza de Andrade, Fabiano Moreira, Felipe Moraes, Fernanda Montenegro, Flávio Migliaccio, Francisco Medeiros, Gabriela Rocha Itocazo, Helena Ignez, Helena Niktin, Iara Jamra, Jairo Arc.o-e-Flecha, João das Neves, Prof. Joaquim Alves de Aguiar, João Pissarra, Johana Albuquerque, Joyce Teixeira Porto, José Carlos de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, José Renato (in memorian), Kil Abreu, Prof. Luiz Fernando Ramos, Luiz Gustavo Cruz, Laura Kiehl Lucci, Profa. Lúcia Romano, Prof. Marcos Fernandes, Maria Della Costa, Maria Rita Khel, Maria Tendlau, Marina Henrique, Martim Eickmeir, Miriam Meller, Natacha Dias, Neanddra Lopes, Oswaldo Mendes, Patrícia Gaspar, Paulo Barcellos, Renato Borghi, Reynuncio Napoleão de Lima, Roberta Carbone, Rogério Bandeira, Profa. Silvia Fernandes da Silva, Valmor Chagas, Vicente Latorre, Prof. Yedda Carvalho Chaves, Zeca Bittencourt e, especialmente, a Sérgio de Carvalho.

Resumo

A trajetória de Eugênio Kusnet, de ator a professor, é o objeto deste projeto. Vamos averiguar que, desde quando retomou seus vínculos com o teatro no Brasil, Kusnet era um ator em formação, com pouca experiência artística no seu país de origem - a Rússia, de onde emigrou para o Brasil.

Veremos que a compreensão da obra daquele que foi sua maior influência, Constantin Stanislavski, aconteceu de forma gradativa e observaremos de que modo ele a aplicou exemplarmente na encenação de *Os Pequenos Burgueses* no Teatro Oficina, na década de 1960.

Destacaremos a viagem que Kusnet fez de volta a Rússia em 1968, que provocou nele mudanças que permaneceram entre suas inquietações até o final da vida. Vamos nos deter principalmente no que ele denominou como “Método da Análise Ativa” e investigar como aplicava este procedimento, no qual a direção e os atores de uma peça teatral abandonam os exaustivos estudos do texto sentados ao redor de uma mesa e passam a analisá-lo “com as pernas”, isto é, experimentando compreender a dimensão da obra teatral através de improvisações planejadas.

Os três livros que deixou, principalmente o último, *Ator e Método* - que é para nós uma síntese dos dois anteriores (*Iniciação à arte dramática* e *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*) - é o guia para entender o ponto de vista de Eugênio Kusnet, a tradução prática e teórica no Brasil dos elementos, procedimentos e princípios que ele absorveu de Stanislavski e dos discípulos que trabalharam ao lado do mestre russo.

Palavras-chaves: Eugênio Kusnet, pedagogia teatral, atuação, teatro brasileiro, teatro russo, Constantin Stanislavski.

Abstract

The object of this study is the trajectory of Eugênio Kusnet, from actor to professor. It will investigate that, since he had retaken his linkages with the Brazilian theater, Kusnet was an actor in formation with little artistic experience in his homeland, Russia.

We will see that the comprehension of Constantin Stanislavski's work, his greatest influence, happened gradually. Starting from the Teatro Oficina's staging of *Os Pequenos Burgueses* in the sixties, we will observe how we applied Stanislavski's method.

This work gives a highlight on Kusnet's travel back to his homeland Russia in 1968, and the significant changes that this experience contributed to his work until his final days. It will examine what he called "Active Analyse Method" and see how he applied this procedure, which consists in abandoning the table-read (read-through) by the actors and the director and starting to analyse it "with the legs", or in other words, by experimenting the dimension of the theatrical work through planned improvisation.

The three books that he left, specially the last one, *Ator e Método* - which is, by our comprehension, a synthesis of the former two (*Iniciação à arte dramática e Introdução ao Método da Ação Inconsciente*) - is the guide to understand Eugênio Kusnet's point of view, the practical and theoretical translation in Brazil of the elements, procedures and principles that he has absorbed from Stanislavski and the disciples that worked with the Russian master.

Keywords: Eugênio Kusnet, theatrical pedagogy, acting, Brazilian theater, Russian theater, Constantin Stanislavski.

Sumário

Capítulo 1. Entre a Rússia e o Brasil – o teatro como ponte 11

1.1. Da Rússia ao Brasil: rastros bibliográficos 11

1.2. Entrando de costas na fábrica: a retomada do trabalho de ator 13

1.2.1. O olhar da critica paulista sobre as primeiras atuações de Eugênio Kusnet 16

1.2.2. A aproximação de Kusnet a Constantin Stanislavski 17

1.2.3. Algumas questões sobre a difusão das ideias de C. Stanislavski no Brasil 20

1.3. Eugênio Kusnet no Teatro de Arena: o ator-conselheiro 23

1.3.1. No palco do Arena desenha-se uma nova maneira de atuar 26

1.3.2. Apontamentos sobre um ator – pedagogo 29

Capítulo 2. O ator se transforma

em Professor 37

2.1. A entrada de Eugênio Kusnet no Teatro Oficina 37

2.1.1 O *Curso* de Eugênio Kusnet 38

2.2. Eugênio Kusnet em *Os Pequenos Burgueses* 40

2.3. As implicações pedagógicas do trabalho de Kusnet em *Os Pequenos Burgueses* 44

Capítulo 3. Fundamentos de uma pedagogia em movimento **71**

3.1. O retorno de Eugênio Kusnet à União Soviética – estudos, atualização e aprimoramento sobre o <i>Sistema Stanislavskiano</i>	71
3.2. Prospectiva sobre alguns conceitos e procedimentos do <i>Sistema</i> eleitos por Eugênio Kusnet	72
3.2.1. A ênfase sobre as ações físicas na prática criativa	75
3.3. Um preparador de atores, um pedagogo: do resultado ao processo	79
3.3.1. “Análise Ativa” por Eugênio Kusnet	82
3.3.2. Os elementos fundadores da “Análise Ativa” em Kusnet: Instalação, Visualização, e Contato e Comunicação	88
3.3.3. Questões sobre o papel do inconsciente no trabalho do ator	96
3.4. Exercícios e estratégias pedagógicas: a carta	105

Conclusão.

As lições de Eugênio Kusnet: perspectiva de um pedagogo russo-brasileiro	110
---	------------

Bibliografia	117
---------------------	------------

Introdução

Nesta dissertação de mestrado falaremos sobre Eugênio Kusnet (1998-1975), ator e professor de teatro que atuou na cena brasileira nas décadas de 1950, 60 e 70 – época em que surgiram movimentos importantes de renovação do teatro nacional, dos quais Eugênio Kusnet fez parte.

Neste período sua atuação profissional foi vinculada a três importantes companhias da história do nosso teatro: a primeira delas, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que foi fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari, cuja grande inquietude era a de implementar no teatro brasileiro os mesmos padrões internacionais, convocando inclusive encenadores europeus para a realização de trabalhos na companhia por ele criada. A segunda, o Teatro de Arena, surgiu em 1953 e teve um papel importante como propagadora da dramaturgia nacional e na renovação da nossa cena. A terceira, o Teatro Oficina, que nasceu em 1958 como uma resposta tanto às experiências do TBC quanto às do Teatro de Arena, resultado do processo de transformação do teatro no Brasil entre 1940 e 1960.

O objeto deste trabalho é investigar como Eugênio Kusnet, na medida em que foi aprofundando o seu ofício de ator, transformou-se em um pedagogo teatral dedicado à arte do ator, identificando sua contribuição para a sistematização dos estudos desta arte no Brasil. Nos capítulos que compõem a dissertação vamos analisar sua trajetória de ator, professor e autor de três livros sobre o trabalho do ator: *Iniciação à Arte Dramática*, *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* e *Ator e Método*¹ – este último uma reelaboração dos dois primeiros.

No primeiro capítulo vamos visitar parte de sua trajetória biográfica e observar como Eugênio Kusnet, tendo imigrado da Rússia na década de 1920, se inseriu no teatro brasileiro e fez suas primeiras investidas no campo da pedagogia teatral. Vamos estudar o período em que Eugênio Kusnet retomou sua relação com o teatro, após

¹ *Iniciação à Arte Dramática* foi publicado pela Editora Brasiliense de São Paulo, em 1968; *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* foi publicado pela Fundação Armando Álvares Penteado de São Paulo em 1971; e *Ator e Método* foi publicado pela Fundação Nacional das Artes do Rio de Janeiro em 1975.

vinte e cinco anos de interrupção, até sua entrada no Teatro Oficina, onde iniciou as suas atividades pedagógicas. Trata-se de uma fase, entre 1950 e 1961², na qual o ofício do ator está em primeiro plano, em relação às suas atividades como diretor e tradutor teatral.

Vamos acompanhar uma trajetória em que o interesse pelo ensino da arte de atuar vai paulatinamente ganhando espaço, paralelamente ao seu trabalho como ator, até o momento em que as duas atividades se equiparam.

Como fontes de referência utilizaremos uma entrevista que Eugênio Kusnet cedeu ao Serviço Nacional de Teatro em 1975, depoimentos de profissionais de teatro que atuaram ao seu lado, além de livros e dissertações de mestrado que possuem o trabalho de E. Kusnet entre seus assuntos.

No segundo capítulo observaremos o paralelismo de sua atividade como ator e a sua atuação como pedagogo, na qual se dedicou a estabelecer um espaço para a pesquisa e o ensino de interpretação teatral na cena nacional. Esta fase aconteceu no Teatro Oficina, onde atuou e preparou o elenco de algumas montagens, com destaque para *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, um marco em sua carreira. Vamos sequencialmente abordar a chegada de Eugênio Kusnet na recém-formada companhia, o espaço que abriu no Teatro Oficina para investigações no campo da atuação teatral, seu trabalho como ator e professor do elenco em *Os Pequenos Burgueses* e as consequências pedagógicas de sua permanência no grupo por sete anos.

Entre as referências para as nossas pesquisas estão os depoimentos dos integrantes do Teatro Oficina, críticas da época, livros e artigos publicados sobre a companhia e sobre Eugênio Kusnet e o livro *Iniciação à Arte Dramática*, que Eugênio Kusnet lançou em 1968, no qual ele faz constantes menções aos livros de Constantin Stanislavski, que versam sobre a arte de atuar.

No terceiro capítulo vamos estudar as consequências que a viagem que Eugênio Kusnet fez de volta a Rússia em 1968 teve em sua pedagogia teatral. Veremos que ele conheceu uma nova literatura sobre Constantin Stanislavski, oriunda dos registros de colaboradores que trabalharam ao lado do mestre russo, das experiências da última fase de Stanislavski, e que foram determinantes para a sistematização que Kusnet fez de um procedimento, assimilado por ele como “Análise

²Na década de 1950. Eugênio Kusnet atuou em dezessete espetáculos teatrais, dirigiu três peças e traduziu dois textos para teatro.

Ativa”, que se tornou o principal meio de sua prática pedagógica. Observaremos ainda sua contribuição na proposição de exercícios e de recursos que deram suporte à aplicação dos fundamentos do *Sistema* de Stanislavski.

Os livros *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* e *Ator e Método*, de autoria de Eugênio Kusnet nos servirão de guias para, em conjunto, observar, principalmente, os livros de Maria O. Knebel e Vasily O. Toporkov, discípulos de Stanislavski, além dos livros do próprio Stanislavski.

O nosso trabalho procurou, em uma primeira instância, partir dos depoimentos de artistas teatrais brasileiros que trabalharam com Eugênio Kusnet, por serem testemunhas de sua prática em ensaios, cursos e espetáculos teatrais. Em paralelo, observando seus livros, seguimos seu trajeto pedagógico, nos quais ele registrou os ensinamentos de Constantin Stanislavski. É evidente que Kusnet também conheceu, além dos escritos de Stanislavski, os livros produzidos por atores, diretores e assistentes que trabalharam ao lado do diretor russo, como Maria. Knebel, Vasily Toporkov e Nicolai Gorchackov e nos dedicamos a cotejá-los, quando achamos pertinente, com a produção teórica kusnetiana. Mesmo cientes da existência, nos mais diversos idiomas, de uma ampla fortuna crítica sobre o *Sistema* de Stanislavski, optamos por nos ater ao círculo acima relacionado, no que diz respeito aos arquivos, instituições e à bibliografia (com algumas exceções) disponíveis no Brasil. Esta escolha se deve à dificuldade de refazer os caminhos percorridos por Eugênio Kusnet, decifrar os meandros de sua viagem de volta a Rússia em 1968, determinar com segurança quais fontes ele realmente teve acesso, com quais profissionais estudou, de que forma ele foi recebido pelas escolas que visitou e, principalmente, que material trouxe na sua bagagem de volta ao Brasil.

Eugenio Chamanski Kuznetsov (Eugênio Kusnet) nasceu na Rússia em 1898 e imigrou para o Brasil em 1926. Em Kerson, sua cidade natal, na região dos Bálcãs, frequentou escolas de teatro e música por sete anos, antes de se transferir para o Brasil. Nas primeiras décadas do século XX acompanhou à distância as mudanças que estavam acontecendo no teatro russo, não chegando a fazer parte diretamente das experiências renovadoras que aconteceram em São Petersburgo e Moscou a partir dos anos vinte. Mas, sem dúvida, na sua juventude sentiu o sopro das influências de uma das mais marcantes transformações do mundo teatral russo - a criação em 1898 do Teatro de Arte de Moscou (TAM), por Constantin Siergueievitch Stanislavski e

Vladimir Ivanovich Nimiróvich-Danchenko – que se propagou nas primeiras décadas do Século XX, não apenas na Rússia.

A chegada no Brasil interrompeu sua incipiente carreira artística tendo se dedicado a outras atividades entre 1927 e 1951, mas participou de alguns poucos recitais de música na primeira metade da década de 1930. Retoma seu vínculo com o teatro apenas em 1951, no Teatro Brasileiro de Comédia, e desenvolve uma sólida carreira interrompida com a sua morte em 1975.

A crítica Mariângela Alves de Lima define bem sua trajetória quando percebeu que Kusnet transitou “do repertório europeizado do Teatro Brasileiro de Comédia para os experimentos mais engajados do Teatro Popular de Arte e, finalmente, para os grupos ideológicos que renovaram a cena paulistana e, por extensão, brasileira”³. Em vinte e cinco anos de trabalho em nosso país, além da atuação, Eugênio Kusnet contribuiu com a formação de centenas de artistas em seus cursos de formação e registrou em livros toda esta experiência. Este rico percurso é reconhecido e seu nome identifica um dos mais importantes espaços teatrais da história do teatro da capital paulista e do Brasil, o Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

³ LIMA, Mariângela Alves de. Celebrando o centenário de Eugênio Kusnet. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 de dez. 1998. Caderno 2, p. D4.

Capítulo 1. Entre a Rússia e o Brasil – o teatro como ponte

1.1. Da Rússia ao Brasil: rastros bibliográficos

Eugênio Kusnet começou sua vida teatral na Rússia em 1920, depois de ter sido soldado por quatro anos do exército russo. Segundo ele mesmo relata no depoimento ao Serviço Nacional de Teatro, a ideia de imigrar para o Brasil surgiu depois de ter tido aulas de português, em seu próprio país, como uma professora alemã de Santa Catarina. Sua intenção era fazer teatro aqui, mas quando chegou aos trópicos mudou de planos, tendo permanecido sem exercer a prática teatral por vinte anos. Podemos conferir em seu relato os motivos deste afastamento:

Cheguei ao Rio de Janeiro e descobri que não havia nenhum teatro funcionando. O único teatro era o de Procópio Ferreira, que estava ausente. Isso me impressionou muito porque na capital da República da Estônia, onde eu trabalhei antes de vir para o Brasil, havia seis teatros para uma população de cento e cinquenta mil habitantes e no Rio de Janeiro, que já tinha um milhão de habitantes, só havia um e estava fechado (...), então em 1927 eu vi que não adiantava teimar, não havia teatros. E o que eu aprendi do português começou a servir para outra coisa, para o comércio (...).⁴

Outra forte experiência que contribuiu para o desencanto de Eugênio Kusnet com o teatro no Brasil foi o estágio em que se encontrava a cena local, como observou Kusnet sobre a prática artística de uma companhia nacional, ao presenciar um ensaio:

O ator entrou pela frente, chegou perto da ribalta, começou a fazer movimentos e um som – não se sabia se eram palavras ou o que os outros atores faziam a mesma

⁴ Depoimento dado por Eugênio Kusnet ao Serviço Nacional de Teatro, realizado no Teatro Anchieta em São Paulo, no dia 08.01.1975. Pag. 01.

coisa, havia um barulho, um zumzum e etc. Cada um dizia o seu papel como ele (o ator) queria e marcavam, faziam marcações. Quando o ator interrompeu o ensaio, uma loirinha muito bonitinha, que fazia parte do elenco dele, aproveitou a pausa e disse: “escute, o que é que eu vou fazer agora?” Ele disse: “como é?” – “eu queria saber nesta marcação onde é que eu vou?” O ator olhou para ela estranhando e disse: “minha querida, vai aonde você quiser”.⁵

O tom irônico, anedótico, do comentário de Eugênio Kusnet sobre o cotidiano, a prática teatral profissional em nosso país fornece uma noção do patamar da cena brasileira em 1927. É compreensível o recuo de Kusnet diante de um esquema no qual um ator, provável dono da companhia, ao mesmo tempo diretor e protagonista das peças que encenava, comandava mecanicamente como ele e os demais intérpretes deveriam se movimentar em cena. A amostragem reduzida do que viu do teatro brasileiro estava muito distante da expectativa de Kusnet em encontrar em nosso país algo similar aos questionamentos renovadores sobre a arte teatral que estavam em voga na Rússia, nos quais se situava Constantin Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou. Se somarmos a estes problemas o limitado campo para se trabalhar com teatro profissional no Brasil, vamos entender o porquê de uma lacuna tão extensa na biografia artística do ator imigrante. É conveniente lembrar que outras expressões teatrais brasileiras da época como o circo-teatro ou o melodrama, não entraram na avaliação de Eugênio Kusnet que tampouco foi ator profissional na Rússia. A sua inserção profissional era uma equação de difícil resolução, pois estava composta por um teatro muito distinto do que ele conheceu em seu país, pela distância cultural e, supomos, pelo não domínio da língua, além de ser ele um artista ainda não estabelecido no ofício, fatores que determinaram, naquele momento, outra escolha profissional que permitisse sua sobrevivência.

Foi apenas depois de duas décadas e meia ganhando a vida, primeiro como motorista de caminhão na construção da estrada de Sorocabana, em seguida como proprietário de uma pequena fábrica de plásticos, que Eugênio Kusnet, em contato com Zbigniew M. Ziembinski⁶, vislumbrou a possibilidade de reatar seus laços com o teatro:

⁵ Cf. nota 3.

⁶ Zbigniew M. Ziembinski: Ator e diretor polonês que imigrou para o Brasil em 1941. Portador de uma das mais importantes biografias teatrais do Brasil é considerado como o diretor teatral que elevou o teatro brasileiro à categoria profissional.

O que me atrapalhou a vida foi o Ziembinski, que chegou e fez o seu teatro Os Comediantes. De repente eu vi a possibilidade de haver no Brasil teatros, e a fabriqueta, coitada, sofreu. Como disse a minha mulher, eu entrava de costas na fábrica. Então eu comecei no TBC e até agora tenho 25 anos de teatro no Brasil.⁷

Eugênio Kusnet se refere a duas companhias em seu depoimento: a primeira, Os Comediantes, nascida em 1938, que pretendeu inserir o teatro brasileiro na modernidade, influenciada pelo movimento modernista de 1922, iniciativa cultural que transformou a arte brasileira na década de 1920; a segunda, O TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), fundada em 1948 pelo empresário Franco Zampari, que teve a ambição de elevar o teatro brasileiro a padrões internacionais, encenando peças de reconhecida qualidade da dramaturgia nacional e universal.

Enquanto a Companhia Os Comediantes teve Zbigniew M. Ziembinski como um importante quadro para cumprir os seus objetivos, o TBC contou com a presença de diretores advindos da Europa, especialmente os italianos Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, para estabelecer um novo paradigma em nosso teatro. Eugênio Kusnet, sensível a esta renovação, voltou à cena pelas mãos de Z. M. Ziembinski e justificou seu ânimo dizendo que reconheceu naquele período o “espírito de teatro de equipe”⁸, diferente do cenário precário com o qual havia se deparado em 1927. E a partir de 1951 suas atividades teatrais não seriam mais interrompidas, até a sua morte em 1975.

1.2. Entrando de costas na fábrica: a retomada do trabalho de ator

Já nas primeiras experiências como ator no Brasil, quando Z. N. Ziembinski o convocou para fazer parte do TBC em 1951, Kusnet apresentava características que o distinguiam dos atores brasileiros, como atesta o depoimento de Fernanda Montenegro⁹.

Acho que ele percebeu que o nosso modo de representar era demasiadamente solto e se deparou também com a influência italiana muito extrovertida, mediterrânea. E

⁷ Depoimento dado por Eugênio Kusnet ao Serviço Nacional de Teatro em 1975. Pag. 02. A primeira peça em que Eugênio Kusnet atuou no Brasil foi *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida e direção de Zbigniew M. Ziembinski, estreada em dez de janeiro de 1951, pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

⁸ Cf. nota 3. Pag. 05.

⁹ Fernanda Montenegro, em depoimento a Ney Piacentini em 30.05.2011

nós vimos que ele trazia o sentimento eslavo de cavoucar um pouco mais a alma. Ou seja, ele tinha um caminho mais interior.¹⁰

É importante observar no depoimento de Fernanda Montenegro que ela não associa Kusnet a Stanislavski, embora identifique uma tradição eslava que se manifestava em contraste com os excessos externos dos intérpretes, em vigência nos palcos do Brasil da década de 1950. O traço interiorizado da atuação de Eugênio Kusnet apontado pela atriz não tinha ainda relação com as descobertas promovidas pelo ator e diretor russo, Constantin Stanislavski, embora o meio teatral brasileiro já tivesse conhecimento das ideias nascidas no Teatro de Arte de Moscou, pois “o Stanislavski já estava no nosso imaginário lá pelos anos 50”.¹¹

O que podemos subtender da entrevista F. Montenegro é que esta característica de atuar de Kusnet era, talvez, decorrente da personalidade artística do ator e, talvez, de aspectos presentes na tradição cultural eslava, e não de conhecimentos dos procedimentos específicos de uma determinada escola, a qual poderia estar associado na Rússia, pois “Kusnet não nos falava de Stanislavski quando trabalhei diretamente com ele. Só mais tarde, em conversas informais, falamos sobre o mestre russo.”¹²

Para Maria Della Costa, Eugênio Kusnet era “um ator muito meticuloso, que construía passo a passo seus personagens, dando-lhes vida própria”. O mundo interior dos personagens, do qual nos falou Fernanda, deveria receber, por parte do ator Kusnet, uma atenção detalhada, constituindo-se com autonomia em relação ao ator, alcançando uma “vida própria”.

Os depoimentos das duas atrizes apontam as características de Eugênio Kusnet como ator, detalhes do seu comportamento artístico e sua bagagem técnica no período em que retoma sua atuação profissional. Lembremos que Fernanda Montenegro foi atriz substituta nas duas peças em que atuou com Kusnet, enquanto que Maria Della Costa ensaiou e fez temporadas completas com ele. Se Fernanda Montenegro não destacou a germinal tendência de Eugênio Kusnet em se dedicar à pedagogia teatral, Maria Della Costa descreveu como Kusnet agia no processo de montagem de *O Canto*

¹⁰ Fernanda Montenegro atuou no Brasil ao lado de Eugênio Kusnet em *O Canto da Cotovia* em 1954, de Jean Anouilh e direção de Gianni Ratto; e em Portugal em 1956 em *Manequim*, de Henrique Pongueti e direção de E. Kusnet, ambas pelo Teatro Maria Della Costa.

¹¹ Cf. nota 8.

¹² Cf. nota 8.

da *Cotovia*, sob direção de Gianni Ratto: “Sua prontidão para ensinar e orientar os colegas deu a ele o posto de assistente de direção, que exercia com muita paciência, estudando com os todos os atores as particularidades de cada personagem”.¹³

Observemos que um traço de Kusnet como ator, a sua “meticulosidade”, foi transferido para a sua função de assistente de direção, uma vez que propunha aos atores que não se limitassem às generalidades de um papel, mas revelassem as singularidades dos personagens. Parece-nos que Kusnet tentou fazer com seus colegas entendessem que, para que os personagens ganhassem corpo e alma, era preciso trabalhar com mais afinco, dedicando-se a detalhes que não estavam acostumados.

As recomendações transmitidas por Kusnet à época podem hoje parecer óbvias, porém temos que levar em conta que, na década de 1950, poucos atores brasileiros tinham os melhores recursos para representar peças do reconhecido repertório europeu, como foi o caso de *O Canto da Cotovia*. Neste sentido, as primeiras intervenções de Eugênio Kusnet no campo da atuação foram bem-vindas, de acordo com o que nos relataram seus pares de cena.

Sugeri a Maria que considerasse o seu teatro o fator mais importante do mundo, que se compenetrasse na ideia de que a falta de seu teatro em São Paulo prejudicaria o futuro de gerações inteiras... Assim, através de um paralelo, os objetivos do personagem tornaram-se grandiosos, empolgantes para a atriz.¹⁴

Kusnet relembra que lançou mão de um problema real da vida da atriz e empreendedora teatral, a fim de nela provocar uma motivação para a sua personagem enfrentar uma situação fictícia. O episódio entre Kusnet e Maria Della Costa na peça de Jean Anouilh demonstra o início do uso de um procedimento – o de estabelecer possíveis analogias entre situações reais e imaginárias, com suas aplicações no campo da atuação teatral.

Como o próprio Kusnet reconhece em suas reflexões no livro *Ator e Método*, as atividades de ator e professor já estavam vinculadas desde que recomeçou suas atividades com teatro no Brasil. O que podemos observar é que, como veremos no

¹³ Maria Della Costa, em depoimento a Ney Piacentini em 23.03.2010. A atriz trabalhou com Eugênio Kusnet no começo da década de 1950 nas mesmas peças em que Kusnet contracenou com Fernanda Montenegro e em 1958 em *A Alma Boa de Setsuan* de Bertolt Brecht e direção de Flaminio Bollini; em 1958 em *Desejo*, de Eugênio O'Neill e direção de Ziembinski; e em *Gimba*, de Gianfrancesco Guarniere e direção de Flávio Rangel. As produções foram do Teatro Maria Della Costa.

¹⁴ Kusnet, Eugênio. *Ator e Método*. Funarte, Rio de Janeiro. 1997. Pag. 33.

próximo capítulo, o que eram indicações meramente intuitivas foram sistematizadas e ganharam bases teóricas mais sólidas.

1.2.1. O olhar da crítica paulista sobre as primeiras atuações de Eugênio Kusnet

Décio de Almeida Prado, um dos mais reconhecidos críticos da cena brasileira, escreveu sobre Eugênio Kusnet em três de suas primeiras atuações no país: *Paiol Velho*, *Convite ao Baile* e *O Canto da Cotovia*.

As duas primeiras críticas de Décio de Almeida Prado não reservaram espaço especial a Eugênio Kusnet, limitando-se a dizer que em *Paiol Velho* Kusnet correspondia à expectativa de seu papel em que imprimia ao seu personagem frieza e um ar dominador (Tio Jorge); em *Convite ao Baile* o considerou como “engraçado e natural”¹⁵, porém em *O Canto da Cotovia*, o crítico põe uma lupa sobre o ator:

Só temos admiração por Eugênio Kusnet. É interessante o método pelo qual esse ator, formado no teatro de outros países, impõe a sua autoridade em cena. Os nossos atores, quando querem dar a impressão de vigor, esbravejam, forçam a voz, destacam palavras, lançando-as ao rosto do público, forçando-o a aceitá-las. Kusnet, a exemplo de Ziembinski, vale-se de outros recursos, da variedade de timbres, percorrendo do falsete até a voz plena, numa modulação musical constante, persuadindo pela sutileza. Como *Cauchon*, todavia, pareceu-nos um pouco abaixo de suas possibilidades, talvez esmiuçando em demasia as frases, com prejuízo do ritmo do espetáculo. Estes textos franceses são para serem ditos como belos discursos, não para serem vividos, palavra por palavra.¹⁶

O que diagnosticamos do trecho acima recortado é uma recepção que enfoca as qualidades técnicas da voz de Kusnet na peça, tanto na primeira parte, em que ressalta as qualidades no ator, quanto na segunda, em que o crítico vê restrições à atuação de Eugênio Kusnet. O desenho da voz do ator não era, deduzimos, apenas fruto de sua possível técnica, mas de suas preocupações em dotar seus personagens de personalidade. E talvez por isto tenha cometido equívocos nesta encenação, pois o texto de Jean Anouilh pertence a uma tradição narrativa, que solicita uma postura dos

¹⁵ PRADO, Décio Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno – Crítica Teatral*. (1947-1955). São Paulo: Martin Editora, 1956. Pag. 388.

¹⁶ *Ibid.* pag. 331.

atores para que a história da peça, mais do que o estrito envolvimento dos intérpretes com seus papéis, esteja em primeiro plano.

As atuações de Kusnet em outras peças mereceram comentários positivos e os críticos passaram a reconhecer a capacidade de Kusnet em humanizar seus personagens. É o caso da crítica sobre *O Profundo Mar Azul*:

Eugênio Kusnet – Sr. Miller –, num papel de muitas responsabilidades, teve atuação digna de maiores louvores. Conservou, nos dois primeiros atos, aquele ar suspeito de que se devia aureolar o ex-presidiário e ex-médico, e no ato entremostrou o que de realmente humano havia dentro dele. Um belo trabalho, que dificilmente a gente esquece.¹⁷

Descontados os adjetivos, a substância da crítica capta o critério do ator em levar em conta o passado do personagem, gerador de seus conflitos internos. Relacionando o que Fernanda Montenegro e Maria Della Costa afirmaram sobre o ator russo e a opinião dos críticos, podemos perceber que a busca por detalhes e minúcias dos personagens, somados a seus dados biográficos (em parte fornecidos pelos autores mas, que podem ter sido complementados por Kusnet), os transformavam em figuras mais vivas e presentes no palco. Podemos supor que estas experiências como ator, referendadas pelos críticos, teriam dado a ele uma confiança maior em investir em um projeto maior: atuar e ensinar atuação.

1.2.2. A aproximação de Kusnet a Constantin Stanislavski

É evidente que o passo que fez Eugênio Kusnet avançar como ator e como pedagogo foi o acesso aos livros de Constantin Stanislavski. Para nós, é relevante o fato de que este contato foi travado no Brasil, uma vez que no início do século, período em que Kusnet morava na Rússia, os livros de Stanislavski sequer havia sido escritos. A confirmação desta informação consta tanto no seu primeiro livro quanto no seu último livro:

¹⁷ *O Profundo Mar Azul*. No Teatro Ginástico in *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 04.06.1955.

Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando tive pela primeira vez a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de seu método alguns detalhes do meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com as minhas, embora muito tímidas e vagas, mas que surgiam sob a influência dele, naquela época, é que concebi a ideia de lecionar a arte dramática na base do método.¹⁸

E em sua fala ao Serviço Nacional de Teatro, encontramos informações mais precisas:

Entre em contato teórico com o método de Stanislavski aqui no Brasil. Eu conheci o método naqueles sete anos de teatro na Europa, mas pelo conhecimento do teatro dele. Agora encontrei aqui a primeira edição em russo, de 1950, dos livros dele – *A Formação do Ator*. Lendo aquele livro eu encontrava frequentemente aquilo que fazia instintivamente, quer dizer, o método me explicou o que eu fazia instintivamente. E daí formou-se a ideia da aplicação já em forma de livro, a aplicação de um ensino no Brasil.

¹⁹

Mesmo sendo semelhantes as duas citações, consideramos necessário publicá-las, pois a segunda elucida lacunas deixadas pela primeira. Em ambas Kusnet nos conta que foi no Brasil que tomou conhecimento da obra de Stanislavski, mas na segunda esclarece que leu um dos livros do mestre em russo e, pelo título descrito por ele – *A Formação do Ator*, deduzimos que o primeiro livro que Kusnet leu de Stanislavski foi *O trabalho do ator sobre si mesmo*, obra editada em dois volumes e que, no Brasil, foi traduzida como *A Preparação do Ator* e *A Construção da Personagem*.

A lembrança de Kusnet dos detalhes da publicação é imprecisa (ele se refere a 1950), pois a primeira edição na Rússia, do referido título, foi em 1938 e a segunda parte do mesmo livro foi publicada em 1948. Contudo, se nos pautarmos pelos conteúdos da primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, muito próximos aos que Kusnet viria a adotar, é possível afirmar que foi o primeiro e não o segundo volume da série que Kusnet conheceu no Brasil, antes de outras edições dos demais livros de Stanislavski.

Preocupamo-nos em levantar como historicamente se deu a influência de Stanislavski sobre Kusnet, pois este é um aspecto em que há divergências entre

¹⁸ KUSNET, Eugênio. Introdução in *Iniciação à Arte Dramática*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1968.

¹⁹ Cf. nota três. Pag.29.

algumas pesquisas. No que diz respeito à aproximação de Kusnet aos ensinamentos de Constantin Stanislavski registremos que, de acordo com os seus depoimentos, ele não frequentou o Teatro de Arte de Moscou, não teve acesso aos Estúdios ligados ao TAM, muito menos conheceu pessoalmente Stanislavski. Na Rússia, como afirmamos anteriormente, Eugênio Kusnet estudou Arte Dramática em Kerson, sua cidade de origem, na região do Cáucaso. Esta parte de sua biografia pode ser confirmada através do diálogo entre o diretor Ademar Guerra e Eugênio Kusnet, extraído do depoimento ao Serviço Nacional de Teatro²⁰:

Ademar - Quer dizer, o seu contato, com o Stanislavski, com o método do Stanislavski, veio então *a posteriori*, quer dizer, você se enfronhou mais nisso no Brasil.

Kusnet - Olha, durante os meus trabalhos em sete anos de teatro (na Rússia), a influência do Stanislavski foi permanente, como acontece em todos os teatros russos, mas nunca teoricamente, porque não existia o ensinamento dele escrito. Havia alguns artigos apenas. O que serviu para nós, atores, foram os exemplos do espetáculo dele. Nós procuramos realizar aquilo que constatamos no Teatro de Arte de Moscou.

Ademar – Você chegou a testemunhar espetáculos do Teatro de Arte?

Kusnet – Certo. Não muitos, mas via alguns, que nunca se apagaram da minha memória²¹.

Eugênio Kusnet, como conta a Ademar Guerra, apenas assistiu a alguns espetáculos dirigidos por Stanislavski em produções do Teatro de Arte de Moscou. Ou seja, havia um contexto cultural, no início do século XX, no qual Stanislavski estava inserido, que chegou até a cidade onde Kusnet estava vivia – Kerson, que rebateu em sua na formação. Portanto, para nós, de acordo com estas informações, não se pode afirmar que Eugênio Kusnet recebeu, por transmissão direta, os ensinamentos stanislavskianos.

Este esclarecimento é importante porque Kusnet foi visto, no Brasil, como alguém cujos laços com Stanislavski, durante sua juventude na Rússia, eram maiores do que a realidade. O cineasta Rodolfo Nanni, por exemplo, ao apresentar Eugênio Kusnet na contracapa de *Iniciação à Arte Dramática*, estabelece uma relação próxima entre Kusnet-Stanislavski, ainda que imprecisa:

²⁰ No depoimento ao Serviço Nacional de Teatro em 1975 estavam presentes o diretor teatral Ademar Guerra, o ator Renato Borghi e a crítica teatral Mariângela Alves de Lima e José Roberto Silveira.

²¹ Cf. nota três. Pag. 04.

Kusnet, com sua enorme experiência, torna suas aulas plenas de ensinamento, úteis para o jovem artista, entremeando-as de algumas sugestivas passagens de sua longa vida profissional, de sua época de jovem ator na Rússia, e de seus contatos com Stanislavski. Esses contatos exerceram grande influência na vida profissional de Kusnet que agora, como professor, põe em prática os métodos daquele excepcional inovador do teatro.²²

Em outra fonte, na biografia sobre Eugênio Kusnet da Enciclopédia Itaú Cultural Teatro, consta: “Nascido na região dos Balcãs, emigra para Moscou onde se forma num dos Estúdios ligados a Stanislavski.”²³ Neste caso não há imprecisão, mas um erro, pois Kusnet não chegou a frequentar qualquer um dos três estúdios ligados ao Teatro de Arte de Moscou e não há indícios de que Kusnet morou em Moscou.

1.2.3. Algumas questões sobre a difusão das idéias de C. Stanislavski no Brasil

Os dados de como, quando e através de quem, ou de quais experiências cênicas, as ideias de Constantin Stanislavski chegaram ao Brasil, são inexatos. A adoção das teses de Stanislavski, que aqui ganharam a denominação de “Método Stanislavski”, deu-se de maneira gradual e esparsa.

A publicação dos livros de Stanislavski nos fornece uma pista do período de divulgação de suas ideias e dos possíveis equívocos desta difusão. No Brasil, como em grande parte da América e da Europa, os textos publicados foram traduzidos das versões americanas. Entre nós encontramos, já no final dos anos cinquenta, uma tradução de *Minha Vida na Arte*, publicada em 1956, pela Editora Anhembi, e traduzida pela atriz Esther Mesquita, a partir da tradução francesa. Como a edição americana - publicada com inúmeros cortes, o que motivou a revisão feita pelo seu autor para a primeira edição russa – a edição brasileira é incompleta e somente em 1989 foi publicado a versão integral pela Editora Civilização Brasileira, na tradução direta do russo feita por Paulo Bezerra.

²² Rodolfo Nanni em comentário sobre Eugênio Kusnet na contracapa de *Iniciação à Arte Dramática*, de Eugênio Kusnet. Editora Brasiliense. São Paulo, 1968.

²³ Enciclopédia Itaú Cultural em site da internet.

Traduzidos por Pontes de Paula Lima, o livro I de *O trabalho do ator sobre si mesmo* foi publicado em 1964 com o título de *A Preparação do Ator*. O livro II foi publicado em 1970 com o título de *A Construção da Personagem. O Trabalho do ator sobre o papel*, traduzido como *A Criação de um Papel* foi publicado em 1972, e a edição completa de *Minha Vida na Arte*, em 1989.²⁴

A pesquisadora Tânia Brandão revela que o crítico Yan Michalsky considerava que o ator e diretor polonês Zbigniew M. Ziembinski²⁵ tenha desembarcado no Brasil com uma bagagem considerável sobre Stanislavski, “apesar do método de Stanislavski não ser ainda moeda corrente na Polônia.”²⁶ Tânia Brandão também nos informa que Flamínio Bollini:²⁷

(...) chegou com um método diferente de tudo o que fora feito aqui até então, com a adoção de procedimentos do método de Stanislavski que ele aprendera do *Actor's Studio*²⁸. Pela primeira vez o diretor no TBC nem ensinava, nem sugeria, nem ordenava; simplesmente dizia ao ator que fizesse, lançando-o ao fogo; teria sido adotada pela primeira vez a “técnica do laboratório”. O método causou espanto e revolta. O diretor recebeu um apelido (“faça ver”), derivado de sua frase mais frequente para os atores. Celli chegou a ser chamado pelo elenco para ver um ensaio, mas a rebelião fracassou, pois o diretor geral adorou a forma usada para dirigir o texto.²⁹

Em 1944, segundo o diretor e crítico de teatro Fausto Fuser, há registros de que Z. M. Ziembinski estava entre os professores que ministraram um curso sobre “os princípios de encenação”, no Teatro Fênix no Rio de Janeiro³⁰. Assim é de se supor que noções sobre o arcabouço stanislavskiano já estivesse ganhando algum espaço nas experiências de formação teatral no Brasil. Clóvis Garcia, crítico e professor teatral, aponta que:

²⁴ Todas as publicações foram pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro. As traduções de Pontes de Paula Lima foram feitas das versões americanas, elaboradas por Elizabeth Hapgood, cuja edição suprimiu partes dos textos originais de Stanislavski. As versões americanas dos originais russos são hoje motivo de contestação por vários estudiosos, em diversas partes do mundo, por verem nos editores norte-americanos uma apropriação parcial do legado stanislavskiano.

²⁵ Zbigniew M. Ziembinski: Ator e diretor polonês que imigrou para o Brasil em 1941. Portador de uma das mais importantes biografias teatrais do Brasil é considerado o diretor teatral que elevou o teatro brasileiro à categoria profissional.

²⁶ BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos. Companhia Maria Della Costa*. São Paulo. Editora Perspectiva. Petrópolis. 2009. Pag. 62

²⁷ Flamínio Bollini e Adolfo Celli. Diretores teatrais italianos que foram trazidos da Itália para o Brasil, em 1947 e 1950 respectivamente, pelo fundador de Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o empresário Franco Zampari.

²⁸ O *Actor's Studio* foi fundado em 1947 em Nova York – EUA e ganhou expressão por ter proposto um método para atuação, a partir de alguns dos elementos de Constantin Stanislavski. Entre seus principais integrantes estiveram Elia Kazan, Robert Lewis e Lee Strasberg.

²⁹ BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos. Companhia Maria Della Costa*. São Paulo. Editora Perspectiva. Petrópolis. 2009. Pag. 250.

³⁰ FUSER, Fausto, em prefácio do livro *Ator e Estranhamento*, Eraldo Rizzo, sobre Eugênio Kusnet. Editora Senac, São Paulo. 2001. Pag. 15.

O Ziembinski deve ter sido influenciado muito pelo Stanislavski, todos foram. Mas o resultado do trabalho dele me parece apresentar um rigor técnico típico do que é proposto por Stanislavski. Veja bem, o *Vestido de Noiva*, que foi o primeiro grande espetáculo dele no Brasil era de linha expressionista, que escapa um pouco do realismo stanislavskiano. O Teatro de Arte de Moscou não era apenas realista, era até naturalista, não é? Você sabe que o Ziembinski foi diretor da Escola de Teatro na Polônia, foi artista plástico, formado em Letras, fez curso de Filosofia. Tinha, portanto, uma formação cultural muito ampla (...).³¹

Por sua vez Valmor Chagas, que trabalhou ao lado de Ziembinski e Eugênio Kusnet em *A Rainha e os Rebeldes* em 1957, no Teatro Brasileiro de Comédia, nos afirmou que, também para ele, o introdutor de Stanislavski no Brasil foi Ziembinski: “As pessoas sempre falam que o Kusnet trouxe o Stanislavski para o Brasil mas não é verdade. Quem trouxe o Stanislavski para o Brasil, sem falar que era o Stanislavski, foi Ziembinski. Ele era ator lá na Polônia e o Stanislavski influenciava o teatro na Polônia.”³²

José Celso Martinez Corrêa, um dos fundadores do Teatro Oficina e uma personalidade fundamental do teatro brasileiro, reforçou, em depoimento que nos concedeu, as características stanislavskianas de Ziembinski. Não obstante José Celso lembra que, para ele, foi Augusto Boal³³ que trouxera dos Estados Unidos uma nova forma de interpretar que quebrava com o modo vigente, e propôs sua utilização no Teatro de Arena.

Augusto Boal foi, de fato, quem promoveu a difusão de Stanislavski entre nós, criando, entre outras frentes no Teatro de Arena, o laboratório de interpretação, o que é confirmado por Gustavo A. Doria, quando aborda em seu livro como se processavam as novidades trazidas por Boal dos EUA:

O laboratório de interpretação visava estudo e adaptação dos textos de Stanislavski e o processo do seu ensinamento pelo *Actor's Studio* para um possível aproveitamento pelo teatro brasileiro, ou melhor, por aqueles que nele atuavam. Em cada

³¹ DINIZ JUNIOR, Jurandir. Anexo de entrevista a Jurandir Diniz Jr. Dissertação de Mestrado *A Emoção do Ator no Método de Eugênio Kusnet*, ECA-USP, São Paulo, 1990.

³² Valmor Chagas, em depoimento a Ney Piacentini em 23.01.2010.

³³ Augusto Boal, dramaturgo e diretor teatral brasileiro que estudou teatro nos Estados Unidos, entre 1953 e 1955, onde frequentou o *Actor's Studio*, espaço que difundiu as ideias de Stanislavski em Nova York. De volta ao Brasil trabalhou junto ao Teatro de Arena partir de 1956, seguindo depois uma longa carreira onde construiu as ideias sobre o Teatro do Oprimido, conhecido em diversas partes do mundo.

reunião, às quintas-feiras de cada semana, um ator faria um relatório sobre um capítulo da obra do encenador russo, discutindo depois, com os demais, a conclusão que chegara.

34

Além dos estudos teóricos sobre os escritos de Stanislavski, veremos, mais adiante como Augusto Boal e a equipe do Arena traduziram as ideias do encenador russo na prática. Porém, se artistas e historiadores consideraram Boal como peça chave para a chegada do método de Stanislavski no Brasil, ele, por sua vez, resgata raízes anteriores à sua: “(...) *no Serviço Nacional de Teatro, havia um curso onde Luiza Barreto Leite e Sadi Cabral foram, que eu saiba, as primeiras pessoas a lecionar Stanislavski no Brasil. Pelo menos no Rio.*”³⁵

O que podemos concluir, das diversas versões que aparecem nas fontes coletadas, é que Stanislavski chegou ao Brasil por múltiplas vias - pelas mãos de alguns artistas de teatro, que tiveram no exterior acesso a uma parte dos ensinamentos do teatrólogo russo e aqui introduziram, a seu modo, as proposições dos princípios da atuação stanislavskiana.

Neste contexto nos parece que Eugênio Kusnet, mesmo não sendo lembrado como um pioneiro, foi aquele que levou adiante a herança de Stanislavski no Brasil.

1.3. Eugênio Kusnet no Teatro de Arena: o ator-conselheiro

Em 1958 o diretor José Renato³⁶ convidou Eugênio Kusnet para fazer parte do elenco de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarniere, peça que obteve enorme repercussão junto ao público e à crítica, transformando-se em um dos marcos do teatro no Brasil. Como relatam os historiadores, o Teatro de Arena se diferenciou das companhias que o antecederam em vários aspectos, mas vamos nos ater a aquele que tem relação direta com o nosso tema: o Arena colocou em cena a classe operária brasileira justo em *Eles não usam Black-Tie*, que inaugurou sua fase nacionalista.

Diante da considerável fortuna crítica sobre este acontecimento teatral, direcionaremos nossa atenção para o trabalho de Eugênio Kusnet em *Black-Tie*, em

³⁴ DORIA, Oswaldo A. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas Raízes*. Coleção Ensaios. Serviço Nacional de Teatro. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1975. Pag. 162

³⁵ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro, Editora Record. 2000. Pag. 134.

³⁶ José Renato, diretor teatral, fundador do Teatro de Arena.

diálogo com parte da bibliografia disponível sobre o Arena e com os depoimentos colhidos junto aos seus colegas, da referida encenação.

Começando pela sua postura diante do ofício, averiguamos que, assim como seus pares do período que antecedeu sua experiência no Arena, a equipe de *Eles não usam Black-Tie* confirma que Kusnet era um ator metódico, rigoroso, concentrado, evitando as brincadeiras entre os atores que eram, para ele, dispensáveis, na medida em que os fazia perder tempo nos ensaios e nas apresentações. A disciplina de Eugênio Kusnet não tinha finalidade exclusivamente organizacional, mas visava à prática criativa: “Ao se concentrar ele visualizava o personagem e isso o levava a se fazer passar pelo personagem, gerando uma crença no que estava fazendo e uma credibilidade em quem assistisse a sua atuação que faziam com que alguns colegas seguissem seu exemplo.”³⁷

Possivelmente a veracidade da atuação de Kusnet era decorrente de uma composição que se sustentava nas circunstâncias propostas pelo texto e que permitiam ao ator explorar as atitudes, o comportamento da personagem. Este traço, a busca incessante de lastros para as suas ações em cena, ficou na memória de Miriam Meller, que atuou ao seu lado na obra de Gianfrancesco Guarniere: “Ele não levantava um dedo sem uma motivação”.³⁸

Ao procurar pelos motivos deste ou daquele gesto, as razões pelas quais o personagem agiria ou reagiria em uma determinada situação, Kusnet reduzia o grau de imprecisão física de seu personagem, dando às ações corporais nitidez e expressão cênica.

Em relação ao período anterior de seu trabalho em *Eles não usam Black-Tie*, podemos notar que tendo adquiridos novos saberes, pois, além dos cuidados com a composição dos papéis que representava, temos agora um artista compenetrado em produzir dimensões internas e externas em seus personagens, contribuintes das verdades cênicas.

O detalhamento, já presente na fase anterior, agora se calça em fitos concretos, a fim de provocar um mecanismo psicofísico em que as motivações psicológicas provoquem reações físicas que correspondam ao estado interno do personagem. Temos que levar em conta que a passagem de Kusnet no Teatro de Arena

³⁷Flávio Migliaccio, em depoimento a Ney Piacentini em 15.01.2010

³⁸Miriam Meller, em depoimento a Ney Piacentini em 04.07.2011

proporcionou a ele um mergulho em um rico personagem, o Otávio de *Black-Tie*³⁹, porta voz na peça de uma postura política determinante, o que, para nós, forneceu a Kusnet farto material de trabalho, como poderemos constatar adiante.

O diretor José Renato recordou as preocupações de Eugênio Kusnet no cotidiano dos ensaios de *Black Tie* quando este o procurou para debater sobre o comportamento de seu personagem: para o ator, Otávio não podia encarar o filho na cena em que ele vinha se despedir do pai, pois na sua análise não seria mais possível as personagens sequer se olharem, quando o rompimento entre os dois já se mostrava irreversível.

Entre um exercício e outro, diretor e ator experimentaram improvisar a cena com os personagens de costas um para o outro. O improviso se mostrou acertado e foi incorporado à encenação, uma vez que a dificuldade do pai em aceitar a atitude do filho, contrária a sua posição, ganhava expressão física no espaço (dois atores de costas um para o outro) e, simultaneamente, na forma de encenação em arena, beneficiava a ampla visibilidade que os espectadores poderiam ter desta disposição espacial. Para o diretor, este episódio trouxe para a encenação um “*achado*”,⁴⁰ na medida em que a análise e proposições do ator contribuíram para o conjunto da obra.

Kusnet demonstra neste episódio uma perspectiva diversa ao trabalhar minuciosamente as motivações da personagem, explicitando-as através de uma ação cênica, psicofísica, que descarta as formas conhecidas de reação de um personagem ao outro. Seria talvez suficiente que o seu Otávio não olhasse para o filho, devido à mágoa provocada anteriormente, mas o ator foi adiante revelando a impossibilidade do personagem encarar um instante crônico, que se traduzia no ato de sequer poder ficar à frente do filho. Exemplos como este, que denotam o desenvolvimento de uma prática de construção de texto cênico através da ação psicofísica que viria a se constituir em uma característica em seu processo criativo.

Os detalhes de comportamento do personagem são relatados pelo diretor de *Eles não usam Black-Tie* em outro momento do espetáculo:

(...) Kusnet tinha um gesto muito visível: sempre arrumava as calças para cima com os dois braços. Provavelmente o personagem comia mal e emagrecia

³⁹ O personagem conduzido por Eugênio Kusnet em *Eles não usam Black-Tie* foi Otávio, militante político que não aceita que o filho tenha uma postura diferente da dele na greve em andamento na peça de Gianfrancesco Guarnieri.

⁴⁰ José Renato, em depoimento a Ney Piacentini em 25.11.2009.

constantemente e as calças sobravam. Ela era grande, folgada, e ele levantava sempre as calças no auge da conversa.⁴¹

A suposição do diretor era a de que para Kusnet, seu personagem Otávio, sem deixar que a família percebesse, alimentava-se pouco para que os demais integrantes do núcleo familiar, naquele momento de escassez, consequência da greve em vigência na peça, tivessem porções maiores. É bem possível que Otávio, o provedor da família, grevista convicto e defensor da causa operária contra a exploração da fábrica em que a comunidade trabalhava, ao se deparar com o corte de salários provocado pela extensão da greve, omitisse que estava se alimentando mal para que os seus fossem minimamente beneficiados, numa espécie de heroísmo invisível.

Kusnet acrescentava ao seu personagem um texto próprio, criado pelas ações realizadas pelo ator, que revelava outras camadas de sentido que não aqueles fornecidos pela dramaturgia, mas plenamente de acordo com a estrutura e com o tema da obra. O resultado desta construção paralela, elaborada em silêncio pelo ator, era o gesto de subir as calças com os braços, pois pelo estado de pobreza sequer cintos para segurá-la tinha, o que seria perfeitamente justificável e por isso mesmo aceito pelo diretor.

1.3.1. No palco do Arena desenha-se uma nova maneira de atuar

O Teatro de Arena provocou mudanças em diversas frentes: no modo de produção teatral, na dramaturgia, nas escolhas temáticas, no uso do espaço cênico, na relação com o espectador e, obviamente, os reflexos no terreno da atuação foram inevitáveis. Até o surgimento do Arena o que, via de regra, havia no teatro paulistano, por exemplo, em termos de referências sobre a interpretação teatral, era o que se estava praticando em companhias de cunho empresarial como o Teatro Brasileiro de Comédia e nas escolas, como a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Mesmo a formação do ator era pautada, como demonstra o depoimento de Mirian Meller, em um aprendizado em que *“tinha-se que aprender a falar certo, com*

⁴¹ Cf. nota 39.

*todas as letras, pronunciar tudo muito bem e depois até modificar este aprendizado, mas primeiro tínhamos que aprender uma base que era falar tudo muito bem.”*⁴²

Se na Escola de Arte Dramática a pronúncia era prioritária, no Teatro Brasileiro de Comédia os atores, normalmente, seguiam, com exceções é claro, um padrão externo às necessidades dos personagens, o que foi objeto de questionamento pelo coletivo do Arena, como lembrou o ator Flávio Magliaccio:

O TBC era uma coisa empostada, você tinha que aprender a acertar, até a se pentear. O ator era maquiado, o ator se vestia bem, as roupas eram luxuosas, a gente acabou com tudo isso. Não tem que aprender a falar, a sentar, tem que viver... (imitando um modo impostado de atuar) “ah se não fosse o amor!” e a gente ria disso como estamos rindo agora e dizíamos: não é nada disso! Tínhamos que quebrar com tudo isso e inventar uma nova coisa. E aconteceu que o Arena deu esse passo...”⁴³

A ruptura com o padrão anterior, excessivamente formal, foi inexorável, pois já não era mais possível manter os parâmetros que estavam em desacordo com as necessidades impostas pelos novos fatores que contribuíram para um verdadeiro salto no modo de atuar, que repercutiu em todo o país.

Vejamos uma apreciação crítica sobre as causas que estão na base destas mudanças:

O Teatro de Arena, entretanto, possui características diferentes. Difere de todos os outros. Feito sob moldes específicos, miniatura que é de teatro de antanho, pudera, no entanto, exibir tudo quanto os grandes, monumentais teatros representam. Prescindindo de complicadas carpintarias e luxuosos cenários o teatro de arena tem a seu favor a facilidade de movimento de seus artistas, dentro de uma direção mais severa de seus responsáveis. O contato que se estabelece mais íntimo, mais próximo, entre a assistência e os interpretes, dá, talvez a estes, uma responsabilidade maior na caracterização e na maneira de interpretar os personagens que vivem.⁴⁴

Sem dúvida que a influência do espaço é um fator determinante na forma de atuação. Quanto menor a distância entre os atores e os espectadores, maior a

⁴² Cf. nota 37.

⁴³ Cf. nota 36.

⁴⁴ Retirado do site Arena conta 50 anos de Arena, projeto de pesquisa da Cia. Livre de São Paulo de 2004. O misto de notícia e crítica aparece como Notícias Teatrais - Inauguração do Teatro de Arena. Está reproduzida no site sem identificação de onde foi publicada e o autor consta somente como H. Andrade.

necessidade do elenco se envolver com as relações entre os personagens, pois a tolerância do público com a falta de comprometimento com a ficção em cena diminui.

Chico de Assis traduz esta hipótese de modo direto: “A quebra da interpretação altissonante praticada no TBC se deu porque o Arena era minúsculo em relação a um teatro de quinhentos lugares. Lá no palco italiano você tinha que falar alto para que o público ouvisse, aqui era o contrário.”⁴⁵

A própria dramaturgia de *Eles não usa Black-Tie* exigia que os atores falassem o português brasileiro praticado nos morros das grandes cidades, cuja condição socioeconômica era precária. E isto era muito distinto do modo de se expressar dos personagens das peças estrangeiras, que predominavam em nossos palcos.

Podemos acrescentar ao conjunto de razões provocadoras da ruptura da atuação empostada, a influência da experiência de Augusto Boal nos Estados Unidos. Quando voltou da América do Norte, em 1955, Boal veio com o aprendizado que teve da apropriação americana de Stanislavski. Em 1956 ele entra no Teatro de Arena e ali propagou nos atores “uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência do método Stanislavski, difundido pelo famoso *Actor’s Studio*”.⁴⁶ “Com a participação do Boal, começamos a fazer um trabalho de interpretação totalmente anti-TBC, que colocamos como o símbolo do ecletismo que a gente rejeitava.”⁴⁷

Em uma entrevista realizada em 2009 Augusto Boal declarou que chegou a trocar ideias com Eugênio Kusnet sobre o mestre russo e, das conversas com seus parceiros e da leitura de textos da literatura stanislavskiana, Boal veio a propor os laboratórios de interpretação:

No Arena se fazia laboratórios sobre Stanislavski o tempo todo. Uma delas, meio inventada, meio tirada dos livros de Stanislavski, que era assim: a pessoa tinha que fechar os olhos, pegava o microfone e lembrava algum acontecimento, ou inventava algo que queria que acontecesse. E solitariamente, a pessoa falava. “Bababa”. Depois reunia o grupo e íamos ouvir o que foi dito: “o que você sentiu quando disse isso?” Eu tinha aprendido um pouco de Stanislavski antes com Sadi Cabral, no Rio de Janeiro. Mas era

⁴⁵ Chico de Assis, em depoimento a Ney Piacentini em 18.04.2011.

⁴⁶ BASBAUM, Hersch. *José Renato Energia Eterna*. Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009. Pag. 70.

⁴⁷ Ibid. Trecho do depoimento de José Renato ao Basbaum. Pag. 75.

mais teoria. E depois eu frequentei o *Actor's Studio*, que na época era bom. (risos). Não gosto de falar mal de ninguém.⁴⁸

De acordo com a entrevista que Boal nos deu, a apropriação de Stanislavski no Arena não era restrita ao conteúdo de seus livros e havia espaço para se propor experiências a partir dos escritos do criador do *Sistema* russo. Mas, se Boal se deu à liberdade de inventar partindo da base stanislavskiniana, Eugênio Kusnet ainda não se sentia seguro para dar este passo. Mesmo inserido em um contexto em que os meios de expressão da atuação estavam em transformação - e ele mesmo participou ativamente deste processo no TBC e no Arena - a impressão que temos é que Kusnet vinha coletando informações e conhecimentos, práticos e teóricos, das idéias de Stanislavski, inclusive através da prática de alguns homens de teatro no Brasil como Augusto Boal e José Renato, para propor, como veremos no segundo capítulo da nossa dissertação, uma forma mais consistente de se ensinar a atuação em nosso país.

1.3.2. – Apontamentos sobre um ator - pedagogo

Nos relatos dos seus parceiros de cena podemos apreender que Eugênio Kusnet já propunha aos seus pares procedimentos que, provavelmente, teria extraído de suas leituras dos livros de C. Stanislavski. Um destes parceiros de cena de *Black-Tie*, o ator e dramaturgo Chico de Assis, que dividiu o camarim com Kusnet, lembra que eles discutiam sobre como um personagem poderia dialogar melhor com o outro. Para isso seria preciso superar o mero rebatimento da fala de um personagem na fala do outro.

Segundo Chico de Assis, Kusnet falava aos seus colegas sobre a necessidade de criar um *filtro* na dinâmica do diálogo dos personagens. Seria preciso, antes de responder ao texto de outro, que quem estivesse ouvindo pensasse sobre o que estava sendo dito, evitando o automatismo nas respostas. Em *Black-Tie*, o hábito das repostas imediatas em um diálogo, foi substituído por um pensamento anterior às perguntas entre os personagens. O objetivo deste dispositivo era o de fazer com que as

⁴⁸ Entrevista de Augusto Boal a Ney Piacentini e Rodrigo Antônio, publicada no número sete da Revista Vintém, da Companhia do Latão, no segundo semestre de 2009. Pag. 43.

palavras surgissem como reação da situação em que se encontravam os personagens, sem que os atores se preocupassem em impor velocidade à cena. Se voltarmos à Stanislavski, encontraremos:

Que absurdo é quando um ator em cena, sem haver sequer escutado o que dizem a ele e o que o perguntam, e sem haver permitido ao outro que comunique uma ideia importante, se apressa em interromper o companheiro que está a ele falando. Acontece que as palavras essenciais de uma réplica se dissipam e não chegam ao interlocutor, com o que toda a ideia perde sentido.⁴⁹

A recomendação de Stanislavski a seus atores é similar a de Kusnet a Chico de Assis e ambas apontam na direção da superação do recorrente “vício” de se replicar uma fala encima da outra, sem que se atente ao sentido dos conteúdos da cena. Com a diferença de que Stanislavski durante toda a sua vida artística tinha organizado teoricamente suas ideias, ao passo que Kusnet mal começava a refletir sobre pedagogia teatral, o que aconteceria mais tarde, quando ingressou no Teatro Oficina.

Ainda assim, as intervenções relatadas no Teatro de Arena, não só como ator, já apontavam um grau mais intenso de proposições sobre o processo criativo do que as que observamos no período anterior, no TBC. Mais evidente é a sua progressiva intervenção sobre os outros intérpretes, que o transforma em um “aconselhador de atores” e que, gradativamente, se equipara à sua ação como ator. José Renato lembra que Kusnet o ajudava com o elenco e quando “(...) precisava explicar alguma coisa para os outros ele dizia em termos mais ou menos o que eu queria, e eu me sentia sempre muito grato a ele neste sentido.”⁵⁰

Além de auxiliar o diretor da peça, esclarecendo suas recomendações aos atores, propunha aos que estavam ao seu lado novas atitudes e lembrava que a função do ator era a de observar a realidade e de criar no palco aquilo que havia apreendido das observações. José Renato assegura que a inspiração para estas indicações era o trabalho realizado por Stanislavski em *Ralé* de Máximo Górkki, quando ele levou os atores para debaixo de uma ponte para entender certos processos da vida de mendigos.

⁴⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. Pag 144-145.

⁵⁰ Cf. nota 39.

Relacionando um problema da peça que estava em curso – neste caso, em *Black-Tie*, sobre a vida de uma comunidade operária no Brasil da década de 1950 –, com suas referências do Teatro de Arte de Moscou, Kusnet ampliou o horizonte dos atores brasileiros na direção do olhar para a vida e para o mundo como uma prática permanente, fornecendo-lhes uma ferramenta perene de trabalho, como o próprio Stanislavski o fez:

Um ator deve ser um observador atento não só da cena, com também da vida real. Deve concentra-se com todo o seu ser no que o atrai; deve olhar um objeto, não como um transeunte distraído, mas com compenetração, porque do contrário seu método criador não guardará relação com a verdade da vida, nem com sua época.⁵¹

Kusnet tratou no Arena, além da observação, de outros aspectos que envolvem a atuação em uma encenação. No que se refere à aproximação à dramaturgia, Kusnet fez com que alguns contornos ficassem mais nítidos, como depôs Chico de Assis:

Nos camarins ele nos falava aos poucos. Por exemplo, que o texto teatral tinha que ter uma análise precisa. Que não tínhamos que nos preocupar em memorizar o texto, mas sim compreendê-lo. O importante era o entendimento da lógica do texto e a revelação de suas intenções, não apenas as imediatas como as de outras implicações.⁵²

O que para nós é importante ampliar desta fala de Chico de Assis é que Kusnet já não lidava apenas com suas intuições, mas operava com pressupostos externos às suas experiências empíricas. Ao recomendar aos atores que analisassem a lógica do texto, ele estava recomendando que a aproximação ao texto fugisse da obrigatoriedade da memorização das palavras e se voltasse para a sua compreensão. E quando Kusnet falava aos atores em revelar as intenções do texto, tanto as explícitas quanto as que podem estar em outras camadas subjacentes ao texto, ele se aproxima do que Stanislavski definiu como o superobjetivo da obra, que seria seu propósito maior, de onde partem as unidades que a compõem.

Se lermos em Kusnet que as intenções de um texto revelam seu objetivo, podemos conferir em Stanislavski que, por exemplo, com o superobjetivo, de grande parte do que escreveu, Anton Tcheckov “combatia o trivial da vida burguesa e

⁵¹ Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003, p. 171)

⁵² Chico de Assis, em depoimento a Ney Piacentini em 17.04.2011.

sonhava com uma vida melhor”.⁵³ Como encontramos este e outros exemplos nas obras de Stanislavski, que deixam claro o que é superobjetivo de uma obra, seria possível dizer que Kusnet também os encontrou e teria se baseado neles para melhor aconselhar os atores sobre como entender um texto teatral.

Além da compreensão da dramaturgia os atores do Arena debatiam outros temas como os problemas que envolvem a composição de uma personagem. As recomendações que Eugênio Kusnet aos atores de *Black-Tie* não são se limitaram, de acordo com o relato de Chico de Assis, ao modo de contracenar dos atores e ao texto.

Em relação ao personagem seria necessária uma visão completa da mesma: além de sua constituição básica, o que o personagem poderia esconder. E teríamos que estar aquecidos para que isso viesse à tona, de modo a transformar uma personagem em uma pessoa específica, com ações e emoções específicas. A ponto do fluxo de consciência, aquilo se passa continuamente na mente de uma pessoa, tornar-se o fluxo da mente do personagem e não o fluxo do ator que representa a personagem.⁵⁴

Reconhecemos no recorte citado, o propósito de Eugênio Kusnet em sugerir um procedimento que possa atribuir uma dimensão maior ao personagem. Em primeiro lugar, através da construção de um pensamento simultâneo – que revele o que está aparente nas palavras e o que está oculto nas atitudes internas. Depois, que o ator possa constituir, com a sua imaginação, um mundo psíquico, um universo do personagem. Na mesma perspectiva José Renato refez as conversas com Kusnet e seus apontamentos sobre a construção da personagem teatral:

Ao incorporar o personagem o ator deve entrar no pensamento da personagem e não jogar a sua interpretação para fora, isto é, chamar o personagem para dentro e integrá-lo à sua experiência sentimental, emocional e não imitar aquele personagem que você imagina. A exteriorização não deve ser preocupação, tem que ser preocupação entender e interiorizá-lo. Então nem a emissão de voz, nem exteriorizações de nenhuma espécie, como colocá-lo para fora, jogá-lo aos espectadores, etc. é fundamental. O fundamental é você incorporar o pensamento do personagem.⁵⁵

⁵³ Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003, p.238).

⁵⁴ Cf. nota 51.

⁵⁵ Cf. nota 39.

No segundo capítulo veremos que alguns dos procedimentos que aqui mencionados foram mais bem elaborados e ganharam denominações específicas nas experiências que se seguiram.



Maria Della Costa e Eugênio Kusnet em *O Canto da Cotovia*

Fotografias de Eugênio Kusnet

Retiradas da Dissertação de Mestrado *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. De de Reynuncio Napoleão Lima. USP/ Escola de Comunicações e Artes. 1980.

Obs – As fotografias foram fornecidas ao Prof. Reynúncio Napoleão Lima pela esposa de Eugênio Kusnet, Sra. Irene Kusnet.



Gianfrancesco Guarniere e Eugênio Kusnet em *Eles não usam Black-Tie*



Eugênio Kusnet e José Celso Martinez Corrêa

Capítulo 2. O ator se transforma em professor

2.1. A entrada de Eugênio Kusnet no Teatro Oficina

Em 1960 Eugênio Kusnet inicia seu trabalho como ator no Teatro Oficina no papel de Scholeler em *A Engrenagem*, de Jean-Paul Sartre, com direção de Augusto Boal. No ano seguinte, em *A Vida Impressa em Dólar*, com direção de José Celso Martinez Corrêa, atua no papel de Jacob e, em 1962 em *Todo o Anjo é Terrível*, de Kitti Frings, com o mesmo diretor, na pele de W. O. Grant.

Os seus desempenhos como intérprete, como aconteceu na fase anterior, continuaram a obter reconhecimento de seus pares e da crítica, o que não poderia excluir os espectadores. José Celso resgata a singularidade e a importância da experiência de Kusnet, quando da sua chegada ao Oficina:

Quando ainda éramos amadores, ele fez maravilhosamente bem conosco *A Engrenagem*. Ele fazia o papel do embaixador americano. Uma figura! Nós éramos todos jovens, teatro militante, e, de repente, chegava aquela figura respeitosa de “embaixador”! Era impressionante! Em todas as peças, a presença dele nos marcava porque ele ocupava um espaço na cena e sabia o que estava fazendo.⁵⁶

O ator Jairo Arco e Flecha, que contracenou com Kusnet em encenações como *A Engrenagem*, para lembrar sua participação secundária na obra de Jean-Paul Sartre, usa o mesmo adjetivo que José Celso, *marcante*⁵⁷ e a atriz Ítala Nandi descreve a atuação de Kusnet em *Todo Anjo é Terrível* como um *show*⁵⁸.

Fora do Teatro Oficina, em 1962, na encenação dirigida por Valmor Chagas sobre a obra prima de Friedrich Dürrenmatt, *A Visita da Velha Senhora*, os críticos se manifestaram. Marcos Pacheco considerou seu personagem Mordomo “corretíssimo”⁵⁹. Paulo Francis vai além, opinando que “o único que me parece

⁵⁶ STAAL, Maria Helena Camargo (Org.). *Zé Celso Martinez Corrêa: primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*, 1958-1974. São Paulo: editora 34, 1998. Pag. 41.

⁵⁷ Jairo Arcoé-Flecha, em depoimento a Ney Piacentini em 11.08.2011.

⁵⁸ NANDI, Ítala. *Teatro Oficina, onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989. Ver antes da pag. 29).

⁵⁹ PACHECO, Marcos. in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27.06. 1962.

Dürrenmatt é Eugênio Kusnet, pois comenta ironicamente o texto o tempo todo”⁶⁰. Tantas distinções recebidas por Kusnet poderiam tê-lo transformado em um ator satisfeito com os elogios conquistados e que apenas teria que esperar os convites para outros trabalhos, como acontece com muitos profissionais. Mas ele, ao contrário, fez com que o retorno obtido pela sua dedicação e talento reafirmasse suas preocupações metodológicas, procurando novos desafios em seu percurso artístico, o que supomos tenha lhe assegurado confiança para dar sequência ao seu intento pedagógico.

Foi a partir do momento em que o Teatro Oficina definiu que iria encenar *A Vida Impressa em Dólar*, que Eugênio Kusnet começa a colaborar com a companhia não somente como ator, mas também como formador dos atores do grupo. De acordo com os relatos obtidos, a maioria dos depoentes se refere ao espaço no qual Kusnet recebia os atores, dentro do próprio Teatro Oficina, como seu *Curso*. Porém, as aulas ministradas funcionavam como em um Estúdio, pois não eram nos moldes convencionais.

2.1.1 O *Curso* de Eugênio Kusnet

Nas manhãs que antecediam os ensaios propriamente ditos do Oficina, Eugênio Kusnet aprofundava as questões dos atores sobre as obras encenadas pelo grupo e recebia a visita de atores de outras produções, que buscavam os aconselhamentos do ator-professor sobre dificuldades específicas em seus papéis. José Celso nos contou que mesmo os integrantes do Teatro Brasileiro de Comédia, que tinham outra linha de interpretação, iam escondidos ao *Curso* em busca dos ensinamentos de Kusnet.

Em um ambiente informal, instituiu-se um laboratório, em que era permitido que uns assistissem às sessões de seus colegas, criando um processo de aprendizado, de troca, que se baseava na prática criativa, no exercício da matéria cênica - um funcionamento livre, se comparado aos padrões das escolas de teatro da época. Não havia disciplinas, ou treinamentos técnicos – físico ou vocal – mas sim ensaios e uma abordagem direta da matéria criativa. Os atores chegavam e o indagavam sobre uma

⁶⁰ FRANCIS, Paulo. In *Última Hora*. Rio de Janeiro, sem referência de data (arquivo da atriz Célia Luca) dos anexos da dissertação de mestrado de Jurandir Diniz Jr. Cf. nota 30.

e outra cena que não estavam conseguindo alcançar e Kusnet os conduzia a descobrir, a perceber o porquê dos bloqueios. Por meio de exercícios e laboratórios, Kusnet direcionava os atores para objetivarem suas dúvidas:

Ele nos questionava do porque o personagem agia ou fazia certas coisas ou não, pedia para que buscássemos a motivação interna dos personagens, que não nos contentássemos com as primeiras respostas, em um contínuo e maior questionamento. Depois de passar pelas aulas do Kusnet eu fiquei conhecida como a “senhorita porque”, pois tudo eu queria saber o porquê. O diretor pedia para que eu me sentasse e eu perguntava por que, qual era a motivação. Ou seja, o ator tem que saber por que está sentando, porque levanta a mão em uma cena. Quem teve acesso a ele saiu sabendo como analisar um personagem, como construir um papel de dentro para fora.⁶¹

A prática do ator de se inquirir resgatada por Miriam Meller tem paralelo, para nós, com um caso em que Kusnet orienta o ator Renato Borghi em *A Vida Impressa em Dólar* descrita em *A Iniciação à Arte Dramática*. Borghi fazia um jovem pobre que estava com dificuldades com a namorada. Mas antes dos atores enfrentarem o texto da peça, Kusnet dizia que seria preciso responder, para eles mesmos, uma série de perguntas que não estavam diretamente colocadas pela dramaturgia, mas que situariam melhor os personagens “o que estava acontecendo naquela cidade”, “como era o bairro em que os jovens enamorados viviam”, “como eram suas moradias”, “onde trabalhavam ou estudavam”, “que idade exata teriam”, “como se vestiam”, e assim por diante. Assim seriam estabelecidas as “Circunstâncias Propostas” – elemento que Kusnet retirou de Stanislavski, como veremos mais adiante ao analisarmos as implicações pedagógicas de *Os Pequenos Burgueses*.

Para Jairo Arco-e-Flecha no *Curso* se buscava fundamentalmente a prática dos conceitos teóricos. E lembra o exemplo de um ator que dizia a Kusnet estar seguindo todos os preceitos acerca dos procedimentos: “Conheço esse personagem inteiramente, dos pés à cabeça, sei tudo sobre ele, sei o que deseja, quais suas motivações, tudo que é necessário saber, eu me vejo diariamente indo tomar um cafezinho com ele, porque não consigo interpretá-lo?”. Ao que Kusnet respondeu: “Aí é que está o problema, você não deve ver-se tomando um cafezinho com ele,

⁶¹Cf. nota 37.

enquanto fizer isso, o personagem será outro, não será você. Você é que tem que tomar esse café.”

Kusnet advertiu o ator que se deve *dar vida às situações* da ficção e não somente estudá-las. A aprendizagem do ator no processo de migração de um estágio para outro, da análise para a existência dos personagens, foi a tarefa pedagógica que Kusnet tomou para si, como poderemos observar ao longo deste capítulo. O que por hora queremos deixar sublinhado é que o *Curso* de Kusnet propunha aos atores que se dedicassem, além dos ensaios, em desenvolver uma base técnica para a atuação. Seu método, neste momento, ia do particular para o geral: os atores vinham com uma dificuldade pontual e o professor alargava a questão introduzindo conceitos e procedimentos, os quais, ele mesmo, vinha experimentando e aprofundando.

Consideramos, pelos indícios da sua trajetória, que seu domínio do pensamento de Stanislavski ainda era parcial, mas na progressão de suas aulas, ensaios e temporadas das peças que participava, ele se aprimorava a cada dia, o que o deixou melhor preparado para enfrentar um acontecimento ímpar em sua biografia, que foi sua atuação em *Os Pequenos Burgueses*.

Ao nos depararmos com esta montagem histórica do Teatro Oficina, iremos sintetizar as razões da escolha do texto de Máximo Gorki, a inserção de Kusnet como ator e professor nesta experiência criativa e ainda as suas implicações didáticas. Os aspectos pedagógicos eram abordados simultaneamente, como parte do escopo dos elementos constitutivos da atuação, dentro do projeto geral de *Os Pequenos Burgueses*.

2.2 Eugênio Kusnet em *Os Pequenos Burgueses*

Como o trabalho de Eugênio Kusnet com *Os Pequenos Burgueses* foi sua mais notória façanha dentro da companhia liderada por José Celso Martinez Corrêa e, para muitos, de toda a sua carreira, vamos primeiro situar este projeto na história da companhia.

Na longevidade do Teatro Oficina, *Os Pequenos Burgueses* se enquadra em um ciclo anterior à sua opção tropicalista. A encenação, sintonizada com a dramaturgia, ressaltou seu sentido realista e sua filiação às ideias e à metodologia proposta pelo encenador russo C. Stanislavski – em boa parte atribuída à presença de

Eugênio Kusnet no elenco e na preparação dos atores. O que era para ser apenas uma passagem, um aprendizado para enfrentar a dramaturgia de Anton Tchekhov, segundo afirma José Celso Martinez Corrêa em 1964 em uma carta⁶², terminou por ser uma encenação referencial no repertório do Oficina e do teatro brasileiro. Sua repercussão junto à imprensa, aos espectadores e à crítica foi imensa, a ponto de levantar premiações no Brasil e no exterior⁶³.

A empresa de enfrentar grandes textos da dramaturgia universal faz parte do desejo da maioria dos conjuntos teatrais, pelo anseio de colocar no palco temas que possam interessar à sociedade. Este é o caso de *Os Pequenos Burgueses* para o Teatro Oficina, que embutia um paralelo entre o que estava para acontecer na Rússia antes de 1917 e o Brasil do início da década de 1960. A peça trazia o desejo de mudança, de superação social, conforme assegura seu diretor, discorrendo sobre seu cenário humano:

Como todos estão oprimidos pela realidade que a casa simboliza, todos os choques têm de se fazer surdos, camuflados em mil e um pretextos, todos se encontram no grande grito abafado de angústia em que corre todo o sangue da peça, um grito que clama por uma transformação. Há uma impossibilidade de vida da pequena burguesia, para todos, inclusive para os pequenos burgueses, e há uma vontade violenta de saída.⁶⁴

O projeto contemplava uma aspiração do grupo de ir ao encontro de uma temática social e, internamente, a companhia dava continuidade à sua aproximação ao realismo, já iniciada nas investidas anteriores⁶⁵. Contudo com *Os Pequenos Burgueses* houve uma vontade de também qualificar artisticamente sua equipe no que diz respeito à interpretação, melhorando a performance dos atores.

⁶² “A primeira peça de Gorki era para nós um metateatro de Tchekhov. O que nos encantava era fazer uma peça mais fácil, menos rigorosa do que as de Tchekhov (...).” em carta de 1995 in Op. cit. (STAAL, 1998, p.62).

⁶³ 1963 – melhor direção para José Celso Martinez Corrêa nos prêmios paulistas Governador do Estado, SACI e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCT), melhor cenografia para Anísio Medeiros nos prêmios paulistas Governador do Estado, SACI e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCT), melhor atriz coadjuvante para Célia Helena nos prêmios paulistas Governador do Estado e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCT), melhor ator coadjuvante para Raul Cortez nos prêmios paulistas Governador do Estado, SACI e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCT) ; 1965 - melhor direção para José Celso Martinez Corrêa e melhor ator para Eugênio Kusnet no Prêmio Molière do Rio de Janeiro; melhor diretor para José Celso Martinez Corrêa, melhor cenografia para Anísio Medeiros, melhor atriz coadjuvante para Etty Fraser, prêmio especial pelos trabalhos prestados ao teatro brasileiro para Eugênio Kusnet, melhor ator coadjuvante para Raul Cortez da Revista do Globo de Porto Alegre; 1964- prêmio de melhor atriz para Célia Helena e melhor ator Eugênio Kusnet no Festival Internacional de Teatro de Montevideo, Uruguai.

⁶⁴ Op. Cit. (STAAL, 1998, p.45).

⁶⁵ *Fogo Frio* de 1960, *A Vida Impressa em Dólar* de 1961 e *Todo o Anjo é Terrível* de 1962, são vistas como encenações realistas e antecedem *Os Pequenos Burgueses*.

Esta meta seria alcançada com a colaboração de Eugênio Kusnet. Segundo José Celso, para dar conta dos desafios, houve, na etapa preparatória dos ensaios da peça, três momentos: o de estudos do texto, o de improvisações, e um terceiro como uma síntese dos dois primeiros.

No primeiro momento, chamado de “objetivo”, a equipe se debruçou sobre a análise, contextual, por um lado – circunscrevendo historicamente, socialmente e politicamente a obra de M. Gorki –, e, por outro, sobre a análise estrutural da obra – das cenas e dos personagens. José Celso relata que este primeiro movimento foi feito nos moldes do “trabalho de mesa”.⁶⁶ O segundo – “subjetivo”, mais livre que o anterior, sem maiores rigores metodológicos, se pautou por experimentar as situações e personagens a partir do texto em “laboratórios” e improvisos que nem sempre guardavam relação direta com a obra. O terceiro – “objetivo/subjetivo”, de síntese – retomou o caminho da razão, como meio para se transmitir as ideias do autor.

Neste processo perceberam que o “texto é profundamente teatral no sentido em que sua ideia é a própria ação, ou melhor, a interação dos personagens.”⁶⁷ Ou seja, quando os personagens da peça lidavam com as suas pequenas questões cotidianas, na casa onde se passava a ação do tempo sobre eles, existiam problemas maiores subjacentes aos gestos do dia a dia, reveladores das tensões que pulsavam na Rússia do período.

Este painel proporcionou à equipe do Oficina a aproximação ao universo de Stanislavski, uma vez que para ele há sempre muito que se descobrir sobre os personagens de uma peça, sendo a dramaturgia uma espécie de guia para se desvendar outras camadas, subterrâneas ao que os personagens falam em forma de texto. Foi através desta experiência que a contribuição de Eugênio Kusnet, para a qualificação artística da empreitada do Oficina, foi aprofundada.

Incontestavelmente *Os Pequenos Burgueses* foi o maior feito na carreira do ator Eugênio Kusnet, rendendo-lhe grandes elogios. Seus colegas o reconhecem na peça como “Maravilhoso. Esse foi o personagem da vida dele”⁶⁸, lembra Ety Frazer. Ou ainda, que se revelava “um ator de pensamento, não só de talento”⁶⁹ como afirma

⁶⁶ Trabalho de mesa: modo de entender uma obra teatral no qual diretor e elenco fazem uma análise da dramaturgia, lendo e estudando o texto teatral, sentados envolta de uma mesa de trabalho.

⁶⁷ Op. Cit. (STAAL, 1998, p. 49).

⁶⁸ Ety Frazer, em depoimento a Ney Piacentini em 13.09.2009.

⁶⁹ Amir Haddad, diretor teatral, participou da criação do Teatro Oficina junto com José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi e partir de 1961 se desvincula do grupo. O depoimento de Amir Haddad foi colhido em 17.11.2010.

o diretor Amir Haddad, que não trabalhou diretamente com Kusnet, mas o viu em cena na mesma peça.

Das saudações de artistas vamos às pontuações mais criteriosas sobre seu desempenho na peça de Máximo Gorki, como as do crítico Yan Michalski:

O desempenho de Eugênio Kusnet é de uma autenticidade e de uma minúcia de detalhes que, acreditamos, dificilmente poderia ser ultrapassada por qualquer outro ator. Todas as nuances do personagem estão transmitidas com absoluta clareza e criam, em torno do velho Bessemenov, um ambiente patético que exerce um impressionante impacto sobre o espectador. Kusnet consegue a rara façanha de provocar o riso justamente nos momentos em que a plateia mais se identifica com o personagem e mais sente pena dele.⁷⁰

E do crítico uruguaio Mario Benedetti:

Houve pelo menos dois trabalhos que desde agora devem figurar no quadro de honra dos grandes intérpretes brasileiros que visitaram nosso país: refiro-me ao notável Bessemenov feito por Eugênio Kusnet (seu trabalho foi um luxo de matizes, de pequenos gestos, de riqueza expressiva) e da excepcional Célia Helena.⁷¹

Pinçando algumas sentenças dos comentários críticos, veremos que “uma minúcia de detalhes” para o primeiro crítico citado, e “de pequenos gestos” para o segundo, são da mesma família e nos mostram o afinco de um ator disposto a explorar seu personagem partindo dos fragmentos para chegar ao conjunto. Diferentes, mas próximas, são as expressões “absoluta clareza” e “luxo de matizes”, que situam seu trabalho interiorizado, mas potente na comunicação com os espectadores. Destas apreciações críticas vemos como no ápice de sua vida de ator Kusnet já havia equiparado sua intuição e criatividade com as recomendações técnicas absorvidas pelos seus estudos e, como o reflexo de uma nas outras, reciprocamente, geraram uma vivificação exemplar de um ator em personagem, na obra de Máximo Gorki.

O diretor da peça, José Celso, observa uma característica importante de Eugênio Kusnet como ator ao afirmar que “ele gostava de trabalhar a interpretação

⁷⁰ PEIXOTO, Fernando (Org.) *Coletânea de Críticas, Reportagens e Entrevistas Publicadas no Jornal do Brasil*, entre 1963 e 1982 - FUNARTE – 2004. Pag. 38.

⁷¹ Mario Benedetti. *Grandes Intérpretes e Pequenos Burgueses* in *Jornal La Mañana*. Montevideo, 18.12.1964.

como um artífice”⁷²; aquele que molda, que se dedica não apenas a fazer, *mas a fazer com cuidado*, estabelecendo um diálogo entre a prática e as ideias.

O pesquisador Armando Sérgio estende esta capacidade artesanal a todos os atores do espetáculo:

Sentia-se, durante o espetáculo, os atores como verdadeiros artesãos da arte cênica – minuciosos, detalhados, impregnando seus gestos de tal intensidades emocional – que os espectadores se encaminharam, pouco a pouco, para dentro da casa dos *Pequenos Burgueses*, plena de uma atmosfera angustiada, cinzenta; por vezes, de gritos de esperança dos trabalhadores. Nunca a caricatura e sempre a humanidade pobre, dóida, mas verdadeira, da classe média. Para ter-se, entretanto, uma ideia do nível de interpretação a que chegaram os atores, basta o fato de que o longo trabalho, de dois dos maiores intérpretes do teatro brasileiro, Raul Cortez e Eugênio Kusnet, naquele momento atingiu o seu ponto máximo e até hoje, em nossa opinião, não foi superado.⁷³

O caráter artesanal da arte do ator indicada acima exige tempo, uma *oficina*, um lugar onde seus artífices possam mergulhar, para não permanecer na superfície, atingindo assim nuances particulares. Como consequência de tamanho empenho, vieram três prêmios: O Globo de Ouro, em Porto Alegre em 1964, o de melhor ator no I Festival Latino-Americano de Teatro no Uruguai no mesmo ano, e o Prêmio Molière em 1966.

É visível que a dedicação de Kusnet ao seu *Bessemnov* reverberou em todo o elenco da peça, assim como as aulas de seu *Curso*, que eram ministradas nos mesmos dias dos ensaios e temporada da peça. Vamos agora, não necessariamente seguindo a cronologia dos acontecimentos, e levando em conta outros momentos que extrapolam o tempo de *Os Pequenos Burgueses*, ver como a presença do ator e do professor chegou aos demais integrantes do grupo, debatendo seu alcance pedagógico e o mapa teórico que embasou o seu ensino.

2.3. As implicações pedagógicas do trabalho de Kusnet em *Os Pequenos Burgueses*

⁷² Op. Cit. (STAAL, 1998, p. 41).

⁷³ SERGIO, Armando. *Do Teatro ao Te-ato*. São Paulo, Editora Perspectiva. 2008. Pag. 128.

Nas questões apontadas por José Celso, localizamos um embate comum nas artes cênicas, que transcende inclusive a encenação em questão:

A minha relação de trabalho com o Kusnet era muito interessante. Eu puxava para uma linha emotiva, de explosão, de improvisação. Gostava muito de laboratório, de criar situações – as mais absurdas, as mais extravagantes – para deixar os atores totalmente doidos e explodir os clichês, suas caretas até brotar a emoção. O Kusnet tinha uma compreensão muito mais racional do método, como uma coisa mais manipulável... De certa maneira nós tínhamos abordagens quase opostas, as vezes até antagônicas.⁷⁴

A característica de Eugênio Kusnet, que José Celso nomeia como racional - básica para o processo criativo dos atores -, não se restringe a uma escolha meramente pessoal de Kusnet e tampouco não se trata de que uma instância – a razão –, negaria a outra – a emoção. A análise do material é um meio para acessar a sensibilidade, o que é imprescindível para qualquer artista. Se levarmos em consideração as afirmações de Stanislavski, veremos que, para ele, os mecanismos das ações lógicas são mais controláveis que a eventualidade das emoções. Sem negar que o fim das ações de um personagem possa ser a expressão dos sentimentos, os passos razoáveis vão abrindo caminho, por meio de dados que estão disponíveis ao ator, até se manifestar a emoção do personagem, como afirma o mestre russo em resposta a um ator/aluno inquieto com o se emocionar em cena:

“Ao escolher uma ação, deixe em paz o sentimento. Este se manifestará por si mesmo, como consequência de algo interior.”⁷⁵

Este conteúdo interior pode ser o resultado do caminho anterior trilhado para entender a lógica da ação, que poderá desembocar em alguma manifestação emotiva e que deverá surgir de dentro para fora. Se concebermos que um ator se propõe a entender, momento a momento, os instantes de suas ações em uma cena, é de se esperar, como consequência, o envolvimento físico, psíquico e emocional com o personagem. Os meios para que as emoções em uma cena apareçam são variados. José Celso preferia “a explosão”, meios “extravagantes”, que talvez causassem alterações nos atores. Kusnet, leitor de Stanislavski, buscava uma orientação na qual fosse possível compreender o que (e como e quando) o ator teria que seguir para suas

⁷⁴ Op. Cit. (STAAL, 1998, p.39).

⁷⁵ Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003. p. 58).

emoções terem relação com o objeto em curso, que seria o personagem, as cenas, a obra. Parece-nos que já àquela época José Celso buscava a libertação do ator de suas amarras comportamentais e Kusnet objetivou seu trabalho para os atores entenderem as emoções dos personagens como derivativas de um processo lógico.

Para ilustrar, de maneira simplificada, as considerações acima, lembremos-nos de um caso de uma atriz do Oficina que em uma cena, ao procurar o número de uma casa em uma rua, estava expressando facialmente uma intensidade que quem assistia não entendia bem o porquê. Kusnet a interrompeu pedindo para que ela apenas procurasse, como se o fizesse na vida real, a casa com aquele número, sem exageros exteriores. Se não houver nada interiormente que leve à emoção, tentar se emocionar em cena seria dispensável. O mais indicado é agir de acordo com a lógica da ação exigida pelas circunstâncias da cena.

Na prática criativa outros elementos se manifestam a partir das “ações lógicas”, primeiro dos conceitos tratados por Kusnet em seu livro *A Iniciação à Arte Dramática*, que resume o período de suas primeiras experiências no Brasil até sua saída do Teatro Oficina. José Celso, como outros artistas do Oficina como os atores Ítala Nandi, Renato Borghi, entre outros - enumeram, ora em depoimentos escritos, ora nos relatos colhidos por esta pesquisa, os demais elementos e procedimentos propostos por Eugênio Kusnet. Começamos pela atriz Ítala Nandi que descreve o encadeamento do percurso, que vai da análise do texto aos componentes que auxiliam na composição dos personagens:

No início, laboratórios sem palavras, até que as frases do texto começavam a brotar aos poucos da boca dos atores. A ordem era não decorar o texto: isso viria como resultado de tanto conhecimento e leituras conjuntas. Mais importante nessa primeira etapa eram os subtextos, os “superobjetivos” dos personagens e o objetivo do espetáculo. Com a maior atenção percebíamos nascer em nós a vida dos seres que falariam por nossas bocas e nossos corpos. Fundamental era analisar as vontades e contravontades de cada fala, minuciosamente. Essenciais eram os laboratórios de “memória emocional” e de “circunstâncias propostas” (grifos de I. Nandi).⁷⁶

Esta série de etapas eram utilizadas nos ensaios da peça e no *Curso* de Eugênio Kusnet, no qual Ítala Nandi era das mais assíduas. Pela sua descrição, pelos termos que utiliza, podemos observar o quanto a pedagogia de Kusnet vinha

⁷⁶ NANDI, Ítala. *Teatro Oficina, onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. 1989. Pag. 31

ganhando corpo e organização. Podemos somar aos fatores já vistos, o fato de que *Os Pequenos Burgueses* era uma obra com a qual Kusnet possuía alguma familiaridade anterior, por ser russa, uma dramaturgia realista, e cujos desafios se assemelhavam aos já encarados pela equipe de Constantin Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, referenciais para Kusnet. O conhecimento do idioma russo, em que foi originalmente escrito o texto, e dos aspectos culturais que envolviam a situação do texto sem dúvida contribuiu para uma compreensão ainda maior do sentido da dramaturgia.

Tomaremos como base os pontos do relato de I. Nandi, para relacioná-los às ideias de Kusnet, o que nos conduzirá à sua influência central, Stanislavski. O estudo dos elementos que compõem o centro do trabalho de Eugênio Kusnet, no processo de criação do espetáculo, é importante para adentrarmos nas especificidades de sua pedagogia e no modo como ela foi sistematizada e aprofundada.

A aproximação ao texto teatral

Vimos no item anterior como o diretor de *Os Pequenos Burgueses* discorreu sobre o tratamento que o texto da peça recebeu sob sua condução, e sabemos que Eugênio Kusnet estava no elenco desde o início dos ensaios. Por outro lado, em *Iniciação à Arte Dramática* Kusnet não se dedica a escrever sobre o modo como uma equipe teatral pode se aproximar de uma dramaturgia – como vamos encontrar em seus segundo e terceiro livros, o que será observado somente no próximo capítulo.

Esta ausência talvez se justifique pelo seu primeiro escrito ser voltado às lições mais básicas para o ator, uma vez que a análise de texto caberia antes ao diretor de uma encenação. Mas vimos que para Ítala Nandi a indicação para os atores não “decorarem” os textos já estava em questão no Oficina. Em *O trabalho do ator com o papel*⁷⁷, de Stanislavski, notaremos que a compreensão das intenções do texto em ação precede à memorização das palavras.

Na primeira parte do referido livro, que trata de uma discussão em torno de *Otelo* de Willian Shakespeare, encontramos um relato sobre os aprendizes de atuação que reclamam da falta de texto para poderem fazer a cena na qual o personagem

⁷⁷ Em entrevista cedida à revista Veja, feita por Jairo Arco-e-Flecha, publicada em 14 de maio de 1975, Eugênio Kusnet declara que as maiores influências em seu trabalho foram *A Preparação do Ator* e *A Construção do Personagem*, títulos em português para *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência* e *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encenação*. Mas em seu segundo livro ele se refere ao *O Trabalho do ator sobre o papel* (traduzido com o título de *A Criação de um Papel* no Brasil), de Stanislavski.

Brabâncio recebe o anúncio do rapto de sua filha Desdêmona. O orientador-diretor responde que é possível articular as palavras de um texto levando em conta as próprias ideias e sentimentos, fazendo uma segmentação de cada uma das partes que compõem a situação para que, antes de soltarem as palavras do texto, entendam o que poderia ocorrer na mente do personagem Brabâncio. Ao ser perturbado por uma notícia que pode causar um grande abalo em sua vida, antes de reagir como está no texto de Shakespeare, Stanislavski indica aos atores que há uma passagem com muitas variantes, do momento em que Brabâncio fica chocado com a informação recebida até se dar conta da gravidade do fato. Se os atores realmente imaginarem cada um dos fragmentos da situação em que se encontra o pai da heroína shakesperiana, as palavras nasceriam dos movimentos mentais e emocionais do personagem, que, depois deste processo, estaria preenchido e assim expressaria verbalmente o que vivenciou.

Imaginamos que o exemplo acima pode ter sido uma das fontes de Kusnet para propor que os atores de *Os Pequenos Burgueses* não repetissem mecanicamente o que se fazia, na maioria das vezes, no teatro brasileiro, que seria um processo em que a memorização do texto era uma das primeiras recomendações requeridas dos atores pela direção. Mesmo que avançando no procedimento de aproximação ao texto, ainda não havia aparecido o termo análise ativa, que viria a fazer parte do vocabulário de Kusnet depois que deixou o Teatro Oficina, como será visto no capítulo três.

As “Circunstâncias Propostas”

Os dados contidos no texto, mas não explicitados pelo autor, que são de suma importância na constituição dos papéis, eram nomeados por Kusnet de “circunstâncias” como nos lembra Ítala Nandi. Para Kusnet o mecanismo para se chegar a elas era, como afirma Miriam Meller, o de se perguntar sobre as situações, sobre as cenas e sobre o que as personagens falam, ou o que falam sobre elas. São estas proposições do autor – que por vezes não são evidentes, que geram as motivações para os atores agirem em cena.

O termo “Circunstâncias Propostas” vem de Stanislavski, que solicitava aos atores que levantassem a definição da época, do país, da casa, das pessoas envolvidas em uma cena e seus interesses, e de como se dão os conflitos, a fim de esclarecer as circunstâncias dos acontecimentos, que motivam a ação. E há uma importante

distinção que faz sobre o que o autor fornece e o que a equipe de criação deve encontrar: o autor propõe as circunstâncias, mas para os atores elas terão que estar claras, definidas, pois serão o motor da ação cênica.

Da definição acima podemos reconhecer que as aplicações do procedimento em Kusnet eram similares as de Stanislavski, como podemos comprovar:

Em meu método de por a imaginação dos alunos a trabalhar, há certos pontos que devem fazer-se notar. Se a imaginação permanece inativa, formulo uma pergunta simples que o aluno tem que responder. Então, a fim de dar uma resposta mais satisfatória, deve ou bem ativar sua imaginação ou bem aproximar o tema a sua mente por meio de um arrazoamento lógico. Depois outra pergunta e o processo se repete. Assim uma terceira e uma quarta vez, mantendo e prolongando este instante até fazê-lo algo aproximado ao quadro geral. O que mais valor tem este todo é que a ilusão foi retirada das próprias imagens internas do aluno. Uma vez logrado isto, ele mesmo pode repeti-lo duas ou mais vezes.⁷⁸

De forma clara e objetiva Stanislavski interliga o procedimento de fazer perguntas aos atores às “Circunstâncias Propostas”, para que estas sirvam não apenas para dar aos intérpretes um largo conhecimento de seus personagens, mas uma via para ativar a imaginação.

O ator pode, depois de ser corretamente orientado, aplicar o que aprendeu sem o acompanhamento de um professor ou diretor. Parece-nos ter sido esta a intenção de Eugênio Kusnet ao traduzir a lição de Stanislavski sobre as “Circunstâncias Propostas”: ensinar como o ator pode tecer os fios componentes da situação para compor o tecido das circunstâncias, através da imaginação, que é uma ferramenta primordial para o intérprete em seu ofício. De acordo com a equipe do Oficina, como vimos por Ítala Nandi, o termo entrou no vocabulário do grupo e permaneceu.

“O mágico Se”

O *Se* mágico é outro dispositivo para reforçar a importância do treino da imaginação para o ator, utilizado por Kusnet nos ensaios e aulas de *Os Pequenos Burgueses*, como recorda Renato Borghi:

⁷⁸Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003, p.91)

‘SE’ eu estivesse nessa situação. Isso também conduz a enriquecer muito a imaginação. Se você se coloca: se eu estivesse, o que eu faria, que reações eu teria, o que eu responderia se me dissessem isso ou aquilo. Se eu recebesse uma ofensa como eu me sentiria, como responderia, enfim, era uma coisa muito estimulante, a gente utilizou muito este recurso.”⁷⁹

Se formos complementar este depoimento de um dos fundadores do Oficina, veremos que Stanislavski, inventor do termo, o dividiu em dois: o mononível e o multinível. Ao comparar um objeto a um pequeno animal – se um cinzeiro fosse um rato, estaríamos aplicando o mononível. Porém, quando colocamos uma série de perguntas simultaneamente sobre a obra, sobre o personagem e seu habitat, estamos nos referindo ao multinível.

Eugênio Kusnet, ao menos em seu primeiro livro, não faz menção a subdivisão stanislavskiana, mas considera que o trabalho sobre as “Circunstâncias Propostas” só estaria completo se acompanhado pelo “mágico *se fosse*” –, acrescentando ao termo o verbo no subjuntivo.

Sua indicação é que o ator, ao entrar nos detalhes das circunstâncias do personagem, tem que se colocar perguntas como: “e se *eu fosse aquela pessoa*, e se a minha mãe estivesse à morte? Se o *único lugar* onde pudesse arranjar o dinheiro *na hora* fosse o caixa do banco? Etc., etc., etc... *Como eu iria agir?*”⁸⁰ (grifos de Kusnet).

Com o exemplo de uma pessoa em uma situação crítica, Kusnet, em estreita sintonia com Stanislavski, ressalta o efeito “mágico” do termo por este ser praticamente automático no acionar a “vontade de agir”⁸¹ do ator no lugar do personagem. Se fizermos uma ligação dos termos ao contrário, de frente para trás, perceberemos um acúmulo sequencial, que serve de referência para que o ator se coloque em relação à criação: a “vontade de agir” tem sua causa no estímulo imaginário, que vem do mágico “se fosse”, que é complementar às “Circunstâncias Propostas”. Como consequência deste processo, teríamos um ator em estado de prontidão, segundo as prerrogativas kusnetianas. Como nos relatou Renato Borghi, este modo eficaz de se transpor para um personagem já estava sendo testado dentro do

⁷⁹ Renato Borghi, em depoimento a Ney Piacentini, em 03.10.2009.

⁸⁰ KUSNET, Eugênio. *Iniciação à Arte Dramática*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1968. Pag. 46

⁸¹ *Ibidem*. Pag. 46.

elenco, assim como outros elementos do *Sistema* de Stanislavski, o que fez do Teatro Oficina também um espaço de discussão de pedagogia teatral, aspecto que pode ser creditado à presença de Kusnet no grupo.

Os “Círculos de Atenção”

Os “Círculos de Atenção” foram apontados por José Celso entre os elementos do método que Kusnet trouxe para o Oficina, como um fator facilitador da concentração em cena. Se no primeiro capítulo vimos que Eugênio Kusnet era considerado pelos seus colegas um ator bem concentrado, aqui veremos as barreiras que encontrou para repassar esta técnica aos demais atores.

Mas antes é preciso voltar a Stanislavski, pois foi ele que cunhou esta expressão, cuja função seria a de auxiliar o ator a se ater naquilo que realmente é importante quando se está em cena, a fim de evitar dispersões na atuação, como a reação da plateia ou a movimentação nos bastidores.

Partindo da relação que um ser humano tem a priori com um objeto – “Não há um só instante na vida do homem que sua atenção não se sinta atraída por um objeto”⁸² –, Stanislavski ampliou a observação para os demais objetos que fazem parte de uma cena, como, por exemplo, aqueles que compõem um quarto de solteiro. Fechando o recorte, é como se um foco de luz isolasse o ator do restante da casa, do bairro, da cidade e do país onde está situada a cena. A noção espacial associada a um estado de isolamento do ator em relação ao público, em um espaço teatral, Stanislavski denominou de “solidão em público”, que pode ser traduzido pelo “estar em cena”, diante de espectadores, mas com a atenção voltada exclusivamente para a cena e seus objetivos.

Para termos uma noção de como os “Círculos de Atenção” era importantes para Stanislavski, ele praticamente ordenava que os atores não se dispersassem; que tivessem o máximo de atenção no que lhes rodeava, que se centrassem em todas as características dos objetos da cena, como cientistas pesquisando seu material.

⁸² Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003, p. 104).

O rigoroso Constantin Stanislavski usava o tom militar para que seus atores executassem a tarefa como um treinamento para os olhos e a mente de modo que, depois de uma aguda observação, eles pudessem lembrar em detalhes a geometria, cores, relevos, etc., do objeto. Somente após exercitar a habilidade centrada na observação em um único objeto o ator poderia abrir sua visão para os demais objetos da cena e assim constituir seu círculo de atenção.

Todavia, advertia, existem riscos: para o mestre, a atenção é uma centelha que pode apagar a qualquer momento e faltar ao ator quando ele amplia o círculo. Para evitar os deslizamentos é que existe a base estabelecida no início do treino técnico, a qual o ator pode recorrer nos momentos de evasão da atenção. Como recomendação para evitar os desvios de atenção o ator deve incluir, em sua vida cotidiana, a rotina de sempre observar e memorizar características de coisas e pessoas, olhando como elas se apresentam, de que são constituídas, como são embaladas ou se vestem, como se comportam e reagem pela ação de terceiros. Isto tudo sem descanso, até este hábito se transformar em uma técnica para o ator, que dificilmente será removida.

Para adaptar ao Brasil as primorosas considerações de Stanislavski, Kusnet teve que partir de um nível mais básico:

O ator não presta atenção na fala dos outros, não os ouve. No amadorismo isto acontece porque o ator, em vez de ouvir, fica preocupado com a próxima fala dele próprio; em teatro profissional, - porque o ator, por várias razões, fica preocupado com a maneira de representar de seus colegas.⁸³

Para enfrentar tão desabonadora situação, Kusnet recorreu à faculdade que o ser humano tem de ver as coisas e pessoas proximamente, ou à distância, e também à possibilidade sensorial que temos de perceber se algo está às nossas costas, que não vemos, mas deduzimos.

Ou seja, ele partiu de algo facilmente reconhecível na ordem da vida comum para promover uma transição do ambiente que os seus alunos já conheciam, o seu dia a dia, para o universo teatral – fictício e imaginário. Desta maneira, poderia induzir os elencos a se interessarem em criar elos entre a observação de si e das coisas que o rodeiam, para que se tornassem intérpretes centrados nos problemas de seus personagens, descartando as preocupações da pessoa-ator.

⁸³ Op. Cit. (KUSNET, 1968, p. 57).

O “Círculo de Atenção”, a Stanislavski, seria um segundo estágio caso o primeiro fosse superado. O incansável Kusnet se deparou, neste caso, com um problema recorrente, mas não generalizado, que alguns atores brasileiros apontaram nos depoimentos que colhemos, que é a dispersão. Devido a este problema podemos perceber que nem sempre a nobre missão de traduzir Stanislavski em nosso país foi fluente. No Teatro Oficina supomos que o ambiente tenha sido mais favorável à aplicação dos “Círculos de Atenção”, justo pelo engajamento da equipe em aprofundar o seu projeto de assimilar novas concepções sobre o trabalho dos atores.

“Subtexto”

“Eu chamo de ‘subtexto’, tudo aquilo que o ator estabelece como pensamentos do personagem antes, depois e durante as falas do texto.”⁸⁴ Esta foi a definição de Eugênio Kusnet para um dos mais destacados elementos do *Sistema*, transmitido por ele aos seus alunos e atores.

Os profissionais do Teatro Oficina que dividiram a cena com Kusnet lembram que este ponto foi um dos mais tocados nos ensaios e aulas. Renato Borghi enfatiza que, seguindo orientação de Kusnet, produziu um caderno de anotações do seu personagem em *Os Pequenos Burgueses*, mas que o próprio Kusnet fez, em seu caderno – praticamente outro texto, paralelo ao de Máximo Gorki – para anotar os pensamentos de Bessemenov, o patriarca decadente de *Os Pequenos Burgueses*.

E não é apenas porque Stanislavski considerou que o que corre por baixo do texto do autor é tão ou mais importante que a dramaturgia final de uma peça teatral, mas sim porque Kusnet testou na prática quer refletir sobre o que o personagem faz e, inexoravelmente, pensa, induz o ator ao um envolvimento com as preocupações do personagem, transferindo o intérprete para a esfera mental do personagem. O fluxo do pensamento anterior e posterior às falas, em conexão com a ação em curso, que é maior que o texto emitido pelo ator pode, se bem executado, contribuir para a verossimilhança da ficção, tanto dos personagens quanto da encenação.

Porém, Kusnet teve que partir de um questionável hábito entre alguns atores brasileiros, também encontrado por Stanislavski em seus elencos, que era de, quando em diálogo com um colega em cena, um ator limitar-se a esperar que o outro termine

⁸⁴ Op. Cit. (KUSNET, 1968, p. 75).

sua fala, o que é conhecido no meio como “deixa”, para em seguida dar a sua fala, sem se preocupar com o que está acontecendo com os personagens.

Deste estágio Kusnet buscou uma evolução para inserir os atores no universo dos personagens, para que, através do “Subtexto”, os artistas penetrassem na vida dos personagens, abandonando a mecanicidade de “deixas” e réplicas, sem a compreensão das ações em cenas.

Para Stanislavski também havia equívocos sobre este aspecto que residiam na imposição exterior, por parte do ator ao personagem, de expressões vazias, físicas e verbais, sem sustentação interna. Para preencher este oco, o ator precisaria complementar o texto do autor e criar intenções que dariam sentido às palavras do dramaturgo.

Para o parceiro de Stanislavski, V. I. Nemiróvich Danchencko, se o subtexto não está de acordo com o personagem, “tudo está perdido”. O cofundador do Teatro de Arte de Moscou pedia aos atores que emitissem o texto com suas próprias palavras. Caso o sentido da versão dos atores fosse muito distinta da do autor, estavam detectados os problemas com o subtexto: “Então fica manifesto que você não captou suas essências”⁸⁵

Lembremos que para Eugênio Kusnet o “Subtexto” deveria ser aplicado após a definição de elementos anteriores como a “lógica das ações” e as “Circunstâncias Propostas”. Assim haveria espaço para que este novo elemento se constituísse no que ele chamou de “falas internas”. Vale a pena reproduzir trechos de seu livro para vermos como o próprio Kusnet operou com o “Subtexto”. Do diálogo, no final de *Os Pequenos Burgueses*, entre o personagem do bêbado Téterev e o velho Bessemenov (o personagem de Kusnet), temos:

- Téterev –E ninguém vai ter pena do seu desafortunado e miserável filho , e dirão na cara dele a verdade, assim como eu estou dizendo para você agora: Pra que você viveu? (PAUSA) Que é que você fez de bom? (PAUSA) E seu filho, como você agora... Não vai responder nada.

- Bessemenov – É... É... Falar você fala... Mas o que é que você tem no coração?... Não, eu não acredito em você... Fora... Fora da minha casa, chega! Já suportei até demais! Você andou enchendo a cabeça deles contra mim!...

⁸⁵ DANCHENCKO, V. I. NEMIRÓVICH. *Mi experiência teatral*. Editorial Futuro. Buenos Aires, 1959. Pag. 160.

E a partir daí, Kusnet desenvolve:

a) Ouvindo: “E ninguém vai ter pena,... etc.” ele pensa: “É verdade?... É?... È mesmo?...”

b) Depois da frase: “Prá que você viveu?” Numa reação muda, Bessemenov pensa: “Mas como, pra quê? Ora essa...”

c) Depois de “O que é que você fez de bom?”, pensa: “Ora, não vai dizer que não fiz nada... Vamos e venhamos...”

d) Depois de: “E seu filho, como você agora, não vai responder nada!...”, Bessemenov, já esmagado por suas profecias em que sente a realidade, mas ainda procura manter dúvida pensa: “Parece verdade, mas não sei, não... ele tem muita lábia”, e diz: “Falar você fala, mas...” e de repente pensa. “Não, é maldade dele!... É de raiva!...” E diz: “Mas o que é que você tem no coração?” e depois, pensando: “Se eu acreditar nele, fico doido! Não aguento mais? Que ele vá embora antes que eu fique louco”, diz: “Fora...fora da minha casa, chega! Já suportei até demais!” e com o pensamento: “Não pense que sou um trouxa!”, diz “Você andou enchendo a cabeça deles contra mim!”.⁸⁶

Em seu livro Kusnet comenta a cena toda – o que não caberia neste trabalho –, mas é possível ter uma noção do quão detalhado era o seu “Subtexto”, pois a cada frase ouvida e a ser dita havia um pensamento a ser levado em conta, ora afirmando, ora contrariando o desenrolar do diálogo. E tudo isto por escrito em seu caderno, o que tornava o exercício mais didático e apreensível aos alunos/atores.

Podemos realizar que assim Kusnet praticava, em *Os Pequenos Burgueses*, de maneira exemplar, o preenchimento dos vazios e ociosos aos quais se referia Stanislavski, sendo que seu exemplo refletiu nos demais integrantes da equipe do Oficina. Como decorrência deste detalhamento do texto, poderiam surgir inclusive as contrafaces dos personagens, que é o que veremos em “Vontade e Contra Vontade”.

“*Vontade e Contra Vontade*”

De Jairo Arco-e-Flecha:

Um dos aspectos a meu ver mais importantes é o da vontade e contra vontade do personagem, que é fundamental para caracterizar o ser humano. O personagem que só tem vontade, sem contra vontade, não é um ser humano, é um robô. Eugênio Kusnet

⁸⁶ Op. Cit. (KUSNET, 1968, p. 77/78).

salientava bastante esse aspecto, que José Celso aplicou nos ensaios. Quando me tornei diretor o usei muito.⁸⁷

De Renato Borghi:

Ninguém é uma coisa só ao mesmo tempo. E descobrimos que em muitas peças a face oculta fala mais alto que a própria vontade do personagem. Isso foi luminoso, foi uma coisa muito importante para nós. Claro, você vira uma pessoa completa, não só uma coisa “monomotivada”. Durante esse processo de ensaio e aula, começamos a descobrir esse exercício da face oculta, porque ficou claro que na verdade ninguém queria uma coisa só, todo mundo queria uma coisa naquela cena, mas ele estava cheio de sonhos e preocupações de outras coisas. Pode ser que o que eu esteja falando tenha menos consequência do que o que eu estou querendo de verdade. Foi um avanço.⁸⁸

Os depoimentos de Jairo Arco-e-Flecha e Renato Borghi dão a dimensão do que foi a transmissão da ideia da “Contra Vontade” por Eugênio Kusnet. A exemplo dos elementos anteriores, que tiveram em Stanislavski sua formulação original, neste último o criador do *Sistema* nos indica sucintamente que: “Quando você interpreta o papel de um homem mau, procure descobrir em que ele pode ser bom”.⁸⁹

Kusnet, ainda que parta das formulações stanislavskianas, desenvolve sua visão dialética do mundo externo e interno do personagem como manifesta um dos atores do Oficina, sobre o aprendizado no processo de ensaio:

Eu descobri uma coisa com o meu personagem que era muito difícil de realizar. Eu descobri que na verdade ele se exaltava, defendia um ponto de vista e era um reacionário, era contra a greve dos estudantes. Ele foi expulso da universidade porque foi na onda, mas na verdade não queria nada daquilo. Eu fui descobrindo que o personagem era tão vazio de perspectivas quanto o pai dele. Quer dizer, o pai recriminava nele uma série de coisas consideradas avançadas, de protesto e de participação que na verdade ele não tinha. Ele era uma pessoa que talvez quisesse viver bem, com conforto. Não tinha nenhuma aspiração artística nem literária, nem política. Aquela universidade, a revolução russa, entrava pela casa dele com as pessoas que vinham de fora, e se falava da revolução e ele sempre com uma atitude de crítica, de resistência. Eu descobri que você

⁸⁷ Jairo Arco-e-Flecha, em depoimento a Ney Piacentini em 11.08.2011.

⁸⁸ Cf. nota 78.

⁸⁹ Op. Cit. (KUSNET, 1968, p.83).

pode ser alguém que não quer fundamentalmente alguma coisa que seria muito importante para você.⁹⁰

Borghì se refere a Piotr, seu personagem de *Os Pequenos Burgueses*, que se apresentava de uma maneira, mas poderia ter outras convicções íntimas, de modo que quanto mais se exaltava, menos estava comprometido com as suas indignações que saiam de si. E era justo isso que Kusnet vinha confrontando com Borghì – o choque entre o que se expressa e o que está escondido nas circunstâncias e no texto do personagem. Para auxiliar na clareza do termo, Kusnet vai buscar em Jean-Paul Sartre (1905-1980) sua base filosófica: “(...) a luta entre a vontade e a contra vontade é causada pela existência simultânea dos *objetivos contraditórios*” (grifo de kusnet).⁹¹

Além de proporcionar dimensão aos personagens, o procedimento de colocar em luta vontades opostas em uma ação cênica, teria ainda como função o despertar de sentimentos confusos, que não podem ser facilmente identificados, contraditórios, como nos relatou Renato Borghì com seu Piotr. E, neste aspecto, podemos nos convencer que Kusnet explorou aspectos complexos do mundo interno dos personagens com os atores do Oficina, procurando entendê-los objetivamente, sem recorrer aos exercícios supostamente libertários aos quais se referiu José Celso no item anterior.

“*Memória Emotiva*”

Deparamo-nos, nos relatos colhidos junto aos atores do Teatro de Arena e do Oficina, com alusões ao termo “*Memória Emotiva*”. O seu conceito e sua aplicação são difusos nos atores como veremos a seguir, como nos pareceu ser também em Eugênio Kusnet, apesar desta denominação ter-se tornada conhecida entre os que se dedicam às artes cênicas:

A Memória Emotiva é uma coisa que encanta muito, então todo mundo queria usar isso o tempo todo, mas às vezes não funciona. O exercício da imaginação é mais abrangente. Como é que você vai poder lembrar, para fazer Édipo, que você matou o pai, comeu a mãe, teve filho com a mãe. É uma coisa drástica demais, é uma tragédia grega.

⁹⁰ Cf. Nota 78.

⁹¹ Op. Cit. (KUSNET, 1968, p. 85).

Como é que você resolve isso. Pela memória emotiva é que não. Você só pode resolver pela imaginação. Porque normalmente esse repertório de memória você não tem.⁹²

Para ampliar o debate sobre este elemento, voltemo-nos inicialmente ao mentor de Kusnet. Em Stanislavski, a “memória emotiva” é um recurso em que os atores relembram emoções pelas quais passaram ao longo de sua vida, e as utilizam nos personagens teatrais, fazendo uma transferência das próprias experiências para as fictícias.

José Luiz Gomes, tradutor da edição espanhola de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*⁹³, esclarece que foi do psicólogo francês Théodule Armand Ribot de quem Stanislavski emprestou o termo memória emocional. Na biblioteca de Stanislavski foram encontrados diversos livros do psicólogo com muitas anotações. Mas a apropriação que Stanislavski fez da presença de uma memória afetiva no homem foi no terreno artístico. Segundo José. L. Gomes, a apropriação feita por Stanislavski, da memória sensorial e sentimental, seria no sentido de despertar a memória emocional do personagem.

No nono capítulo de “*O Trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*”, Stanislavski trata da memória emocional. O tema ganha comentários que dão a entender que ele tinha no termo um ponto de partida a ser levado em conta pelos atores, entre outros fatores que poderiam norteá-los na procura de emoções para os personagens. Tanto que recomendava aos seus alunos que tomassem suas próprias recordações e experiências sentimentais como fonte para as emoções dos personagens.

Vejamos através de suas palavras:

O artista deve viver só as suas próprias emoções. Você não pode querer obter sempre de algum lugar novos sentimentos e até uma nova alma para cada papel. Acaso isto é possível? Quantos espíritos deveriam alojar dentro de si mesmo?⁹⁴

Ou ainda de forma mais incisiva:

Atuar sendo sempre você mesmo. Mas em diferentes associações, combinações de objetivos, circunstâncias captadas para o papel, retiradas das próprias recordações. Eles

⁹² Cf. Nota 78.

⁹³ Nota do tradutor. Op. Cit. (STANISLAVISK, 2003, p. 216)

⁹⁴ Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003. p. 240).

são o melhor, o único material para a criação interior. Empreguem-no e não confiem em outras fontes.⁹⁵

Contudo, no mesmo capítulo, um pouco mais adiante, encontramos outras versões sobre o assunto que relativizam as afirmações anteriores. Nelas percebermos que a memória emocional depende de outros fundamentos/procedimentos como as “Circunstâncias Propostas” e o “mágico *Se*”, no que diz respeito à sedimentação dos passos que visam interiorizar a vivência do ator no personagem. Stanislavski aborda a transformação do sentimento do artista como ser humano em sentimento do personagem:

Há que se recorrer à ajuda da psicotécnica com suas circunstâncias dadas, ao mágico “se” e a outros estímulos que façam eco na memória emocional. Como consequência, quando se busca material interior, há que se utilizar não só do experimentado por nós em nossas vidas, mas também pelo que reconhecemos em outras pessoas.⁹⁶

Como vimos, há uma diferença entre este último comentário, que leva em conta outros elementos que não somente o uso dos sentimentos do ator e de suas memórias para o personagem, e a afirmação de que o trabalho do ator para se metamorfosear em personagem deve partir unicamente dos predicados do próprio ator.

Como atores sabemos que, na prática, quando se está trabalhando em um personagem, constatamos que é inevitável resgatar da memória pessoal fatos e lembranças que possam ser associados ao personagem. Mas reduzir um personagem somente ao repertório pessoal do ator é diminuir suas possibilidades de invenção, limitando o personagem à imagem do ator, que nem sempre tem dentro de si toda a riqueza que pode sugerir um papel.

Se fizermos uma interpretação direcionada, que valorize apenas parte dos estudos de Stanislavski sobre a série de dados que compõem seu *Sistema* e suas complexas inter-relações, é possível fazer uso parcial de um ou outro termo com sendo mais importante que outros, no extenso espectro pesquisado pelo mestre russo.

⁹⁵ Op. Cit. (STANISLAVISKI, 2003, p. 242).

⁹⁶ Op. Cit. (STANISLAVISKI, 2003, p. 243).

Vejamos, por exemplo, como se deu a apropriação do sistema russo pelos americanos, no que diz respeito à memória emocional. José Luiz Gomes aponta que Richard Boleslavsky, ator do Teatro de Arte de Moscou, que ficou nos Estados Unidos depois da triunfante passagem do elenco eslavo pela América do Norte, passou a dar aulas de teatro no país americano poucos anos depois de 1923.

R. Boleslavsky fascinou os jovens artistas americanos com o uso das emoções pessoais na composição dos personagens e isto acabou por se converter em uma chave para a preparação do ator e para a atuação norte-americana. O ator russo acentuou apenas uma das faces do *Sistema* que Constantin Stanislavski vinha pesquisando em Moscou, o que terminou causando uma visão reduzida do trabalho de Stanislavski.

Quando Kusnet se encontrava junto ao Teatro Oficina, a “memória emotiva” ainda não havia sofrido, de sua parte, uma revisão crítica, como aconteceria depois de sua viagem à Rússia em 1968, onde teve acesso a novas fontes de estudo.

Assim, em seu primeiro livro o termo ganha destaque em um dos capítulos (que ele intitula como aulas) do livro. Na oitava aula ele se reporta a exemplos narrados por Stanislavski em seus livros, incluindo a influência do psicólogo Théodule A. Ribot sobre o tema. Todavia, quando toma de Stanislavski a crítica ao automatismo de se lembrar de fatos presenciados pessoalmente no despertar de emoções de um personagem, Kusnet constata o incontrolável nas memórias pessoais dos atores em seu uso teatral, por serem estas escapáveis, voláteis, o que dificultam sua aplicabilidade prática.

Portanto, podemos dizer que naquele momento a utilização deste elemento estava em voga, o que inclui Kusnet, mas de maneira menos assertiva que os demais. Para encerrar este assunto em nossa dissertação, vamos nos adiantar no tempo e registrar que em seus livros seguintes Kusnet não volta a esta reflexão, o que pode ter sido influência dos contatos que fez na Rússia em 1968, como o que teve com o diretor Guiorgui Tovstonógov.

G. Tovstonógov, que foi um dos principais encenadores soviéticos nas décadas de 1950 a 1980 e diretor de montagens reconhecidas como *O Idiota* (de F. Dostoievski), *As Três Irmãs* (de A. Tcheckhov), *Henrique IV* (de W. Shakespeare), entre outras destacadas encenações, foi uma das novas referências de Kusnet a partir de 1968 (os dois chegaram a trocar correspondências), e que escreveu sobre a “memória emotiva”:

Tanto, se não maior, é o dano que foi feito aos ensinamentos de Stanislavski pela interpretação incorreta dada a sua conhecidíssima declaração de que o ator tem sempre que fazer uso de seus próprios sentimentos ao criar o personagem, interpretando-o no sentido de que o ator está sempre obrigado a atuar a partir de si mesmo. Este pensamento exerceu sempre um atrativo sobre os atores sem talento e são eles que declararam, em nome de Stanislavski, que a transformação (do ator em personagem) foi abolida.⁹⁷

“Visualização das falas”

Os elementos do *Sistema* stanislavskiano transmitidos por Eugênio Kusnet no Teatro Oficina refletiram na “fala” dos atores, com depôs José Celso Martinez Corrêa:

Ele nos ensinou a agir na fala, na ação da fala, não tanto na palavra, mas na fala, na sílaba exata, com a fala na ação (imitando kusnet) – “vocês não estão agindo, tem que agir” –, sempre buscando e aí a fala é uma decorrência da ação e aí a fala tem que ter a ação da ação. Ela tem que transmitir a corrente de energia elétrica da ação, a forma da ação, o circuito interno e saber a palavra mais importante a ser acentuada e nisso era extraordinário, tanto que ele falava com uma clareza absoluta, ele tinha sotaque, mas você entendia absolutamente tudo.⁹⁸

Mas, para Kusnet havia um dado que precede as falas: o saber ouvir em cena. O circuito de se escutar para depois as palavras que ouvimos se transformarem em imagens, é que influenciariam em como, quem está ouvindo, emitiria de volta as falas. É a combinação de ouvir e falar que assegura a ação nas falas as quais se refere José Celso, e que poderia desembocar em uma vivacidade cênica convincente.

Visitados quais os procedimentos que Eugênio Kusnet trabalhou com a equipe do Oficina em seu “curso”, nos ensaios e em cena, é preciso registrar que este rico trajeto, foi conquistado com muita dedicação. Um episódio que ilustra o quanto Eugênio Kusnet se envolveu em atuar e, ao mesmo tempo, em ensinar atuação no Teatro Oficina, ocorreu durante as apresentações de *Andorra*: Renato Borghi e Jairo Arco-e-Flecha lembraram para nós que em algumas sessões da peça do suíço Max Frisch, Kusnet levava seus alunos para os bastidores do teatro, de onde pudessem ver

⁹⁷ TOVSTONÓGV, Guiorgui. *La profesión de director de escena*. Editorial Arte e Literatura. Havana, 1980, Pag. 50.

⁹⁸ José Celso Martinez Corrêa, em depoimento a Ney Piacentini, em 08.12.2009.

a encenação e quando ele saía de cena discutia os problemas das atuações com os aprendizes, numa espécie de aula “in loco”.

Em 1967 Eugênio Kusnet deixa o Teatro Oficina para se dedicar quase que exclusivamente ao ensino teatral. A sua passagem como ator e professor ficou na história de um dos mais atuantes coletivos cênicos do Brasil, como podemos conferir na opinião do Professor Armando Sérgio e do crítico Yan Michalski, que acompanharam o seu trabalho no grupo:

Kusnet ensinou que o “método” poderia auxiliar a encontrar a organicidade, não só das verdades existentes no microcosmo cênico (a peça de Gorki), mas no macrocosmo (a realidade compartilhada para os atores e público de um mesmo país e tempo). A análise dialética ensinada por Kusnet, baseada na “vontade” e na “contravontade” da personagem, isto é, o que a personagem gostaria de ser ou fazer e o que ela efetivamente pode ser ou fazer, evidentemente, iria encontrar nos obstáculos sociais o seu principal ponto de desenvolvimento.⁹⁹

O melhor que define, em nossa opinião, o notável nível de interpretação de *Os Pequenos Burgueses* é o fato de que mesmo os atores nos quais sentimos nítidas deficiências técnicas conseguem estar perfeitamente entrosados no espetáculo e atuam exatamente dentro do tom do conjunto.

É virtualmente impossível, hoje em dia, apresentar no Brasil um elenco de doze pessoas verdadeiramente homogêneo no que diz respeito ao nível; mas quando um elenco consegue demonstrar uma absoluta homogeneidade no tom de representação, as diferenças de nível se tornam forçosamente menos chocantes.

Por outro lado, não nos lembramos de ter visto, há muito tempo, uma encenação sem inflexões erradas, onde todos os intérpretes manifestassem uma profunda reflexão daquilo que estão fazendo e dizendo, como acontece em *Os Pequenos Burgueses*.

A soma do trabalho que se esconde por trás desta compreensão, e por trás da absoluta sinceridade de interpretação que dela decorre, é, sem dúvida, enorme. Numa época em que nossos espetáculos costumam ser ensaiados cada vez mais às pressas, a encenação do Teatro Oficina deve servir, também neste sentido, de exemplo a todos aqueles que se propõem a preparar com honestidade e com eficiência de rendimento qualquer texto de categoria: poucas coisas podem ser conseguidas no teatro na base da improvisação, e a sinceridade é a última dessas coisas.”¹⁰⁰

⁹⁹ Op. Cit. (SERGIO, 2008, p. 127).

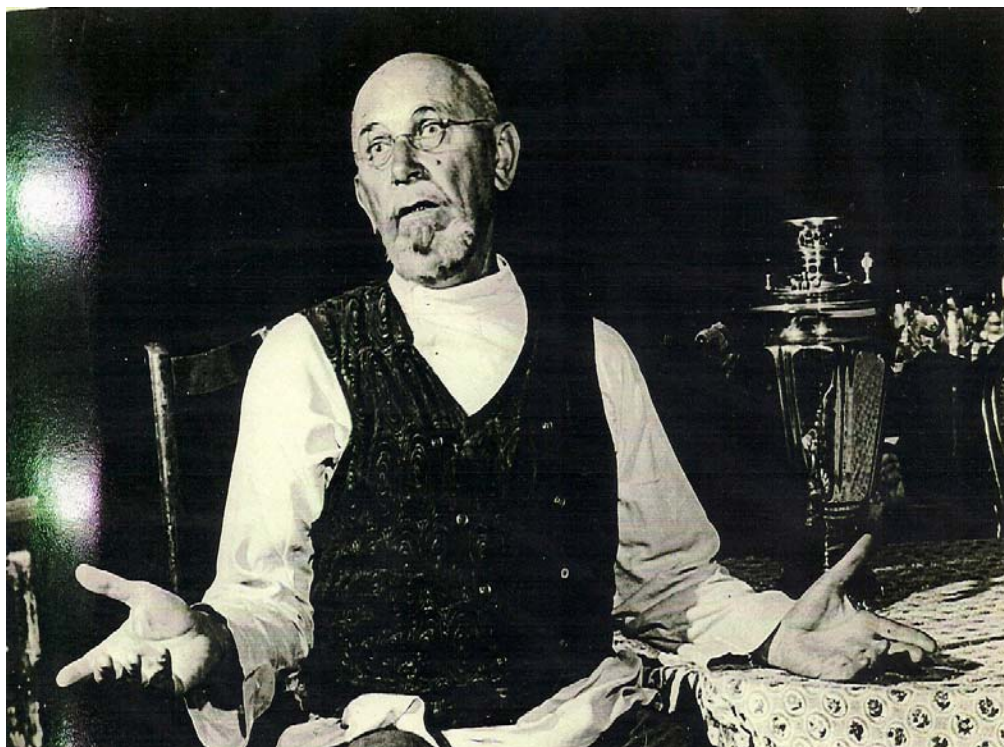
¹⁰⁰ PEIXOTO, Fernando (org). *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX - Yan Michalski*. Rio de Janeiro, Funarte. 2004. Pag. 37-38.



Cena de *A vida impressa em dólar* pelo Teatro Oficina



Eugênio Kusnet ao centro, em *A Vida impressa em dólar*



Eugênio Kusnet em *Os pequenos burgueses* no papel de Bessemenov



O elenco do Teatro Oficina em *Os pequenos burgueses*



Cena da peça *Os pequenos burgueses* com Eugênio Kusnet sentado ao centro



Eugênio Kusnet, segundo da esquerda para a direita em
Os pequenos burgueses

Capítulo 3. Fundamentos de uma pedagogia em movimento

3.1. O retorno de Eugênio Kusnet à União Soviética – estudos, atualização e aprimoramento sobre o *Sistema Stanislavskiano*

Eugênio Kusnet deixou o Teatro Oficina em 1967 e no mesmo ano atuou em *Marat Sade*¹⁰¹, uma produção do Teatro da Esquina. Este seria seu último trabalho como ator no teatro e, até o final de sua vida, Kusnet se dedicou a preparar elencos, a ensinar e a escrever sobre arte do ator, assumindo definitivamente a pedagogia teatral como sua atividade principal.

No ano de 1968, Eugênio Kusnet viajou de volta a Rússia para aprofundar suas pesquisas em interpretação, graças a uma bolsa de estudos concedida pelo governo da então União Soviética. Ao retornar ao seu país de origem, por cerca de dois meses, fez estágios na Escola Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e na Escola de Teatro do Teatro Vakhtangov¹⁰².

Apesar de ter tido contato com instituições de tamanha envergadura, não conhecemos qual foi realmente o nível de profundidade que este “estágio” forneceu a Kusnet. Sabemos que na viagem assistiu a muitos espetáculos teatrais que, aliados às aulas e livros que teve acesso, modificaram sua visão sobre a aplicação dos procedimentos propostos no *Sistema* por Constantin Stanislavski. É provável que tenha percebido a reciprocidade entre a encenação e a direção de atores no conjunto stanislavskiano pois, como afirma o pesquisador Leonid Vélejev, no teatro russo “Esta divisão e contraposição entre ambas as tarefas é absurda e superficial, que conduz ao teatro de diretores e atores medíocres.”¹⁰³ Se nossa hipótese está correta, sua permanência na Rússia, mesmo sendo breve, deve ter aumentado o engajamento de Kusnet diante das prerrogativas do *Sistema*, ao mesmo tempo em que o

¹⁰¹ Texto de Peter Weiss com encenação de Ademar Guerra no Brasil.

¹⁰² A Escola Estúdio do Teatro de Arte foi fundada em 1943 pelo encenador Vladimir Nemirovich-Danchenko, parceiro de Stanislavski e é considerada um dos centros referenciais da formação teatral da Rússia. A Escola de Teatro Boris Shchukin – ligada ao Teatro Vakhtangov, hoje reconhecida como Academia Teatral, nasceu em 1917 de um dos Estúdios do Teatro de Arte de Moscou. Recebeu este nome por ser Evgeniv Vakhtangov um dos discípulos preferidos de Stanislavski, falecido precocemente em 1922.

¹⁰³ VELEJOV, Leonid. Em conferência proferida no Centro de Investigações Teatrais em 19.11.1987

compromisso assumido com a tradição stanislavskiana deve ter provocado avanços em suas pesquisas.

Como primeiro resultado dessa viagem, veio a público, em 1971, o segundo livro de Kusnet, *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, no qual o ator e professor discorre sobre os pontos de vista que veio a conhecer na Rússia, a respeito da pedagogia stanislavskiana.

Entre os diversos aspectos que o impactaram na União Soviética, no que se refere ao seu campo de interesse, está o que ele descreve logo no início do seu segundo livro:

“Eu em refiro ao ‘Método de Análise Ativa’, que me impressionou tanto nos meus contatos com gente de teatro durante a minha viagem à União Soviética e que se tornou um dos principais objetivos dos meus trabalhos pedagógicos e das minhas pesquisas pessoais no Brasil.”¹⁰⁴

Eugênio Kusnet destaca o que nomeou de “Método de Análise Ativa”¹⁰⁵, segundo ele um modo de se entender uma obra teatral em ação via improvisações planejadas, como a principal influência recebida em sua viagem de estudos. Vamos averiguar o que ela significou para Kusnet e de que modo ele a absorveu.

Em passagens de seu segundo livro deparamo-nos com citações a artistas e pedagogos teatrais que tiveram relação direta com Stanislavski. A mais citada por Kusnet e, provavelmente, a mais lida por ele, foi Maria Osipovna Knebel, que foi aluna de V. I. Nemirovich-Danchencko e C. S Stanislavski.¹⁰⁶

3.2. Prospectiva sobre alguns conceitos e procedimentos do Sistema eleitos por Eugênio Kusnet

Em *O último Stanislavski* Maria Knebel relata como Constantin Stanislavski mudou a maneira de analisar o texto dramático, quando na tentativa de “aperfeiçoar

¹⁰⁴ KUSNET, Eugênio. *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. Fundação Armando Álvares Penteado. São Paulo, 1971. Pag. 19.

¹⁰⁵ Eugênio Kusnet utiliza o termo “Análise Ativa” e “Método da Análise Ativa” com maiúsculas, que adotaremos em nosso trabalho.

¹⁰⁶ Eugênio Kusnet se refere também, na página 17 do livro *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, ao ator V. O. Torpokov, que atuou sob a direção de Stanislavski e escreveu *El Teatro de Stanislavski* (título da edição cubana) sobre as experiências de Torpokov com o diretor do Teatro de Arte.

seu método artístico, ao desenvolver e aprofundar o sistema, Stanislavski descobriu zonas de sombra no trabalho de mesa.”¹⁰⁷. A mudança na forma de análise é motivada pela constatação de certa passividade dos atores diante do texto. Os estudos eram limitados a leituras, nas quais os atores permaneciam sentados em volta de uma mesa, analisando todos os aspectos e detalhes da dramaturgia. O diagnóstico levou em conta também o fato de que, um diretor, na ânsia de resoluções, indicava para o ator como interpretar o seu papel, desobrigando-o do encargo de ser o criador do personagem.

“Stanislavski advertia sobre o perigo de iniciar o ator nas mencionadas concepções do diretor; pensava que não se deve sobrecarregar a fantasia do ator no período inicial do trabalho sobre o papel, pois isto o impede em boa medida de buscar de forma ativa seu próprio caminho sobre o papel.”¹⁰⁸

O segundo motivo desta mudança é a separação entre as instâncias físicas e psíquicas dos atores, quando estes enfrentam o contexto de uma obra teatral através do trabalho de mesa. Pois, como afirma Knebel:

“(…) Sentado ante uma mesa o ator sempre olhava a personagem de fora, e por isso, quando começava a atuar sua atividade física sempre resultava difícil. Se criava uma separação artificial entre o lado físico e o psíquico da vida do personagem na circunstância da obra.”¹⁰⁹

O terceiro problema – o principal, na perspectiva de M. Knebel – descoberto por Stanislavski no trabalho de mesa era o excessivo uso das palavras. Como atribuía uma extrema importância à ação verbal dentro de um espetáculo teatral, esta teria que estar vinculada às “ideias, tarefas e ações do personagem”¹¹⁰, pois o que existe em uma ação cênica é a junção inseparável entre o corpo e o mental, o físico e o psíquico, o anímico e o corpóreo.

Para Stanislavski a criação de um texto, apenas com o uso deste procedimento, limitava a compreensão dos conteúdos da dramaturgia somente às palavras do próprio texto e não o que elas escondem ou o que está subjacente às expressões verbais. E “estava convicto de que o ator pode chegar até a palavra viva apenas como resultado

¹⁰⁷ KNEBEL, Maria. *El último Stanislavski*. Madrid, 1999. Editoria Fundamentos. Pag. 13.

¹⁰⁸ Op. Cit. (KNEBEL, 1999, p. 16).

¹⁰⁹ Op. Cit. (KNEBEL, 1999, p. 21).

¹¹⁰ *Ibidem* p.22

de um grande trabalho preparatório que o leve a valorar as palavras como algo imprescindível para expressar as ideias de seu personagem.”¹¹¹

O que subtraímos da menção acima é que, melhor do que apreender as palavras seria compreender o significado do texto para que o conteúdo e os sentimentos contidos nas palavras escritas pelo autor carreguem os pensamentos dos personagens. E para isso é preciso ir, por meio da “Análise Ativa”, ao encontro do subtexto (“Monólogo Interior”)¹¹², daquilo que está oculto nas palavras, com uma disposição para encontrar o cerne da situação e não apenas o seu invólucro.

Deste modo, seria possível combater a mera aparência verbal com uma análise orgânica, levando os atores a se apoderarem do texto e de suas ideias. A restrição libertadora da não memorização prévia do texto dramático vem de Stanislavski, nos recorda Maria Knebel, o que provocaria uma inversão nos passos que um ator teria que seguir ao se preparar para os ensaios.

Com a “Análise Ativa” os intérpretes não precisariam mais que estudar palavra por palavra do texto, para estarem prontos para serem dirigidos pelo encenador nos ensaios. Ao contrário, teriam que se munir dos problemas que envolvem a cena, compreendendo tanto as “Circunstâncias Propostas” das situações cênicas quanto o que está ocorrendo internamente com os personagens.

Neste passo o trajeto das ações é prioritário, sendo desnecessário que se siga rigorosamente o texto do autor, pois esta é uma preocupação ulterior à etapa da análise inicial das cenas: “Ao falar com as suas próprias palavras o ator se dá conta de que o discurso é inseparável da tarefa e da ação.”¹¹³

Segundo M. Knebel, foram estas as principais inquietações que fizeram com que Stanislavski buscasse outro meio para que a equipe de criação se aproximasse do texto teatral de forma vital, física e mentalmente. A proposta da “análise ativa sobre a obra e o papel”¹¹⁴ seria a de experimentar o texto sem conhecê-lo previamente, como uma via prática que permitiria aos atores que, de etapa em etapa, nos ensaios, migrassem, de suas falas emitidas nos exercícios cênicos, buscando o sentido das ideias dramáticas para o texto do autor.

¹¹¹ *Ibidem* p.22

¹¹² Eugênio Kusnet passa a utilizar o termo “Monólogo Interior” em seu segundo livro, que, para Stanislavski, é sinônimo de “Subtexto”.

¹¹³ *Op. Cit.* (KNEBEL, 1999, p. 27).

¹¹⁴ *Ibid* p.13.

Em *O último Stanislavski* e na *Poética da Pedagogia Teatral*, é possível observar que para Maria Knebel a eficácia da “Análise Ativa” depende da atenção dedicada pela direção e pelos atores aos “Acontecimentos”, o que permitiria reconhecer o que determina o andamento da dramaturgia, aquilo que em um texto é a sua força central; o núcleo do qual partem os demais vetores: “Stanislavski elegeu o acontecimento como o ponto de partida do trabalho do diretor e do ator sobre uma obra”¹¹⁵.

Ao analisarmos em perspectiva as anotações de Constantin Stanislavski com as de Maria Knebel, encontramos uma indicação recorrente do movimento a ser feito na análise da peça: deve-se ir do geral ao particular; ou seja, deve-se conhecer os “Acontecimentos” antes de se preocupar com os demais fatores que compõem a estrutura de uma obra teatral. Na última fase, como afirma Maria Knebel, da extensa trajetória artística e pedagógica de Stanislavski e da formulação do seu *Sistema*, a valorização dos “Acontecimentos” é diretamente proporcional ao peso das ações físicas na criação das personagens, o que será objeto de atenção a seguir.

3.2.1. A ênfase sobre as ações físicas na prática criativa

Para alguns de seus mais próximos e fiéis discípulos, o principal conceito que Stanislavski estava desenvolvendo, mas não pode concluir totalmente, por causa de sua morte, foi o que se tornou conhecido como *as ações físicas*. Como Eugênio Kusnet considera que o “Método da Análise Ativa”, abrange as ações físicas, vamos nos deter sobre este último termo e suas implicações, antes de seguirmos com a “Análise Ativa” kusnetiana propriamente dita.

O estudioso espanhol Jorge Saura¹¹⁶ considera que o germe das ações físicas se encontra em um trecho do capítulo sete de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*. Ele lembra que à época em que C. Stanislavski escreveu o livro, o mestre ainda se utilizava do trabalho de mesa como forma de se aproximar ao universo proposto pelo autor.

¹¹⁵ KNEBEL, Maria. *Poética de la pedagogia teatral*. México, Siglo Vinteuno Editores .1991. Pag. 116

¹¹⁶ Nota do tradutor (STANISLAVISKI, 2003, p.162).

Saura localiza, nas entrelinhas do sétimo capítulo, uma embrionária contestação do trabalho de mesa:

“O cumprimento correto do objetivo físico os ajudará a criar o estado psíquico apropriado. Transformará o físico em psíquico. Como já lhes disse, a cada tarefa física se pode dar um fundamento psicológico. Trabalharemos por hora somente com tarefas físicas. São mais fáceis, acessíveis e realizáveis, e apresentam menos riscos de se cair no falso. Em seu momento falaremos também das tarefas psicológicas, mas por agora aconselho que em todos os seus exercícios, ensaios, fragmentos e papéis busquem sobretudo o físico”¹¹⁷

Esta citação contém, segundo o tradutor espanhol, o núcleo do questionamento do trabalho de mesa e uma reversão do processo. Na contramão das digressões excessivamente mentais da equipe de criação sobre este ou aquele aspecto da cena e/ou do personagem, a ação física, corpórea, comprometendo sim o intelecto, mas envolvendo os membros e os músculos do corpo, dariam completude à compreensão das ideias e das “Circunstâncias Propostas” no texto.

Se fizermos uma leitura direcionada de *O Trabalho do ator sobre si mesmo*, com foco nas ações físicas, vamos encontrar diversas referências a um conceito que só ganharia destaque após a publicação dos livros de Stanislavski, através dos escritos de seus colaboradores mais próximos como Vasiliev O. Torpokov, Nicolai M. Gorchakov, Evgeny Vahktangov e Maria Knebel. É possível reconhecer em seus textos a satisfação de Stanislavski com a nova perspectiva e o registro de uma escolha, ainda incipiente, nas experiências que estavam em curso:

“Vocês estavam vivendo sinceramente as buscas; tudo era verdadeiro; em tudo se podia acreditar; as pequenas ações físicas se realizavam com precisão: eram definidas e claras. A atenção se havia afinado. Os elementos necessários para a ação atuavam de um modo correto e harmonioso... Em resumo, nas cenas se criou uma arte verdadeira.”

118

Notemos que a causa do triunfo são as “pequenas ações físicas”, vivenciadas de forma substantiva, concreta, das quais derivam as qualidades da atenção cênica.

¹¹⁷ Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003, p. 162).

¹¹⁸ Ibid Pag 169

Mas nas pequenas tarefas que um ator tem que realizar em cena é necessário ainda analisar a lógica da ação, a coerência, e sua continuidade temporal.

Como exemplifica Knebel em *Poética da Pedagogia Teatral*, em uma situação hipotética, na qual um personagem chega a sua casa depois de uma viagem, o volume de sua bagagem tem relação com o tempo em que ficou fora, o modo como entra em casa, pode definir se mora só ou não os objetos que retirar dos bolsos pode indicar o meio de transporte que o trouxe de volta.

Não é o estado emocional – se o personagem está tenso, alegre, etc. – que irá definir as ações do personagem, mas o comportamento, as ações físicas que executa, que irão despertar possíveis estados psicológicos. Assim, ao apoiar sua criação sobre as ações físicas, o ator, na tentativa de compreender uma situação teatral, tem que se preocupar com o “agir” e não o que “sentir” em cena; de acordo com a lógica exigida pelo momento, não se preocupando em atingir um sentimento abstrato exterior à coerência do contexto: “*Deixemos em paz os sentimentos e nos transportemos para uma esfera mais acessível: a lógica das ações!*”¹¹⁹, diz o paradigma stanislaviskiano.

A morte de C. Stanislavski interrompeu o revolucionário processo de investigação da natureza das ações físicas na prática criativa, que estavam apenas apontadas em *O Trabalho do ator sobre si mesmo*, e ganhariam mais espaço em *O trabalho do ator com o papel*¹²⁰, livro que o mestre deixou inacabado. Entretanto, a expressão se fortaleceu através do testemunho de seus pares, aqueles que se incumbiram de levar adiante esta importante perspectiva.

Vasiliev O. Torpokov trabalhou com Stanislavski entre 1927 e 1938, estando, portanto, ao lado do mestre em sua última fase, sobre a qual escreveu *Stanislavsky nos Ensaios*¹²¹. V. O. Toporkov, como ator protagonista da última experiência teatral de Stanislavski, que nunca chegou a estrear, foi testemunha ativa daquele período e relata em seu livro, de forma clarividente, como se deu na prática o trabalho sobre as ações físicas.

Pela ótica do intérprete de *Tartufo* (Molière) constatamos que, na prática do ator na preparação do papel, não apenas seria imprescindível definir a linha das ações físicas, mas ainda anotá-las. Ou seja, mapear, na imaginação e no papel, a sequência

¹¹⁹ Ibid Pag 201

¹²⁰ Eugênio Kusnet designa como *O trabalho do ator com o papel* o livro de Stanislavski que no Brasil foi traduzido como *A Criação do Papel*.

¹²¹ *Stanislavski nos ensaios* é como Kusnet denomina o livro de Toporkov, que em uma edição cubana de 1962 ganhou o título de *El Teatro de Stanislavski*.

das ações de um personagem – olhar e pegar um objeto, ouvir o que o outro dizendo, pensar no que está acontecendo, lembrar-se do que aconteceu antes da cena em andamento –, permitiria que o ator vivenciasse o ponto de vista do personagem e não o do ator, que é exterior e menos comprometido: “Pode-se descompor nossos cinco sentidos em uma série de minúsculas ações físicas e anotá-las em um papelzinho, como uma *machete*, dizia o maestro em um dos ensaios de *Tartufo*.”¹²²

Além de ser o acesso mais curto para atingir uma criação cênica concreta, as ações físicas são potentes, pois permitem penetrar na autenticidade dos sentimentos e na profundidade das emoções. Na leitura da obra de Toporkov encontramos o trabalho proposto por Stanislavski, durante a montagem do texto de Molière, com base nas ações físicas. Em uma fase exploratória da obra “*Tartufo*”, era requisitado aos atores, por exemplo, que fizessem relatos do resumo da peça e do entendimento da dramaturgia. A narrativa deveria ser apenas sobre o núcleo argumentativo do texto, sem excessos orais.

O objetivo destes primeiros passos seria o estabelecimento dos “Acontecimentos” mais importantes da peça em uma “exposição sincera, desprovida de todo artifício, deveria assemelhar-se a um relato de uma criança de dez anos, que tinha visto a obra”¹²³. Os atores deveriam escrever o resumo para saberem com nitidez o propósito da narrativa. Somente com o domínio desta síntese seria possível aos intérpretes encararem novos desafios do processo, como realizar as ações e as contra-ações propostas pela dramaturgia. Mas o salto para as etapas subsequentes, que exigem mais dos atores, seria determinado pela realização da seguinte tarefa: “O relato das peripécias desta luta, contado antes por um testemunho neutro, deveria agora converter-se em um relato, feito por um participante direto dos acontecimentos e interessado pessoalmente em seu desenlace.”

Como esclarece Toporkov, uma narrativa objetiva, feita em terceira pessoa pelo ator (o condutor do personagem), do ponto de vista deste, descreveria os “Acontecimentos”, ressaltando o ponto de vista do seu papel no contexto das cenas. Este seria o primeiro contato dos atores com a obra, revelando uma nova forma de se aproximar de um texto teatral; ou seja, já é possível reconhecer uma diferença substancial: a dedicação do maior tempo possível para a análise da obra **em ação**.

¹²² TOPORKOV, Vasiliev O. *El Teatro de Stanislavsky*. Havana, 1962. Biblioteca Del Pueblo. Pag. 178

¹²³ *Ibid* Pag. 179

No segundo capítulo do seu livro *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, Eugênio Kusnet, como introdução ao tema da “Análise Ativa”, faz referências às ações físicas. Ele alça de Stanislavski a noção de que “a ação física não é apenas expressão da vida interior de uma pessoa, mas também pode ser a sua causadora”¹²⁴, jogando ênfase na necessidade de se investir nas ações físicas mais elementares como base para a atuação.

Usando o exemplo do criador do *Sistema*, Kusnet reproduz em seu livro trechos de *O trabalho do ator sobre seu papel*, que exemplificam as ações físicas propostas por C. Stanislavski para o personagem Klestakov de *O Inspetor Geral* (Nicolai Gogol), na cena de sua primeira entrada na hospedaria. Para Stanislavski, Klestakov estaria principalmente com fome naquele momento. Mas como chegar à fome em cena?

Stanislavski realizou um laboratório no qual o ator teria que passar por um mercado de comidas imaginário onde apenas poderia experimentar pequenas porções de comida, pois estava sem dinheiro – o que provocaria ainda mais o apetite. A tensão provocada entre a fome e a impossibilidade de poder comer demonstra que a ação física por ele sugerida é, na realidade, psicofísica. Ou seja, a ação física não apenas coloca o corpo, ou uma parte dele, em alerta, mas coloca a mente em movimento, que por sua vez compromete todo o aparato corporal, interno e externo. Deste modo Kusnet se fia em Stanislavski para pensar que, se o ator compreender como trabalhar as cenas pelas ações físicas, estará mais bem preparado para estudar a dramaturgia através da “Análise Ativa”.

3.3. Um preparador de atores, um pedagogo: do resultado ao processo

Segundo Eugênio Kusnet, as diferenças entre as ações físicas e a “Análise Ativa” “consiste apenas nos detalhes técnicos de seu uso no trabalho.”¹²⁵ Ao estudarmos sua visão sobre esta questão vamos nos deparar com uma falta de clareza sobre quais são, de fato, os detalhes técnicos que diferenciam a sua aplicação e não

¹²⁴ Op. Cit. (KUSNET, 1971, p. 23-24)

¹²⁵ Ibidem Pag 27.

nos parece suficiente sua justificativa de que a “Análise Ativa” “englobou”¹²⁶ as ações físicas.

Em sua escrita há uma constante sobreposição de um termo sobre o outro e suas afirmações pouco esclarecem sobre o percurso dos termos dentro do *Sistema*, como podemos observar quando escreve: “Essa lei da interdependência da psique e do físico do homem foi colocada por Stanislavski como alicerce para o seu “Método das Ações Físicas” que, por sua vez, originou o “Método da Análise Ativa””.¹²⁷

Mesmo não explicando como foi que as ações físicas originaram a “Análise Ativa”, Kusnet seguiu em frente com seu propósito de buscar nesta última um alicerce para o seu projeto pedagógico. Para ele, ao invés do trabalho de mesa, o encenador devia conduzir os atores para uma compreensão da obra seguindo um processo que envolveria: primeiro a aquisição, por parte dos intérpretes, de uma noção do enredo da obra; depois o entendimento da cena a ser trabalhada e, em seguida, uma improvisação respaldada nas informações anteriormente assimiladas.

Para nós, é evidente que Kusnet apreendeu, nas leituras dos livros de Maria Knebel e nas experiências práticas que realizou durante a viagem à URSS, que o que antes era feito de maneira muito metódica, pois era imprescindível conhecer muito bem intelectualmente a peça, agora poderia ser executado a partir das primeiras impressões do material dramaturgic. Não seria mais preciso conhecer antecipadamente todos os detalhes da situação e dos personagens, e sim ter uma noção geral do material cênico para que as etapas que envolvem a “Análise Ativa” pudessem ser levadas a cabo.

Se for correto afirmar que a metodologia de Kusnet, até se deparar com as leituras da prática de Stanislavski aqui indicadas, estava mais centrada na preparação de atores, neste, que seria um novo estágio, ela teria que se abrir para uma pedagogia que abrangesse todas as fases de uma encenação. Até mesmo na hierarquia das funções a “Análise Ativa” viria a influenciar, pois a atribuição da compreensão de uma obra se horizontalizaria, com direção e elenco se dispondo a enfrentarem igualmente o desafio do entendimento da obra, resguardado o fato de que ao diretor caberia, ainda assim, a condução geral do processo.

¹²⁶ Ibidem pag. 27.

¹²⁷ Ibidem pag. 24.

Segundo o nosso ponto de vista, Kusnet estava procurando entender que as ações físicas seriam mais voltadas às motivações dos personagens e suas matizes, enquanto que a “Análise Ativa” diria respeito à compreensão da obra e das cenas do texto, via experimentações cênicas práticas. Desta maneira, podemos supor que Kusnet emprestou de Stanislavski e de Torpokov a sua visão das ações físicas dirigidas ao estudo detalhado dos personagens e de Maria Knebel as noções da “Análise Ativa” sobre a compreensão da dramaturgia através de improvisações direcionadas.

Na prática dos mestres russos a análise em ação se realiza através de um procedimento fundamental da metodologia: o “*étude*”. N. Gorchackov define o “*étude*” como uma improvisação sugerida pelo diretor para que os atores tenham contato com o tema da obra experimentando situações próximas àquelas contidas no texto teatral. Para Gorchackov, Stanislavski propunha que o diretor incumbisse os atores de encontrar os acontecimentos e as circunstâncias da cena e as improvisassem, se utilizando de suas próprias palavras.

Esta noção, como veremos mais claramente adiante, aproxima-se da apropriação que Kusnet fez de Knebel sobre o tema, porém em *Ator e Método* Kusnet define o “*étude*” como um “esboço de um estudo”, traduzindo-o como um “laboratório”, aproximando-o de uma nomenclatura mais habitual no meio teatral no qual estava inserido no Brasil.

Mesmo com as diferenças de terminologia, Kusnet pode se aprofundar nesta nova visão teatral, percebendo que a própria maneira de se improvisar também teria se transformado: os exercícios, que antes giravam em torno dos personagens, limitados a estabelecer os seus passados, passaram a levar em conta os “Acontecimentos” da peça. Haveria uma simultaneidade de focos, com os atores dando conta dos indivíduos-personagens que compõem a obra teatral, em paralelo à abordagem dos fatos que compõem as partes integrantes da obra.

Eugênio Kusnet assimilou de seus mentores estas modificações e passou a ver a “Análise Ativa” como um instrumento para os atores, guiados pelo diretor, de analisarem o texto teatral em ação, ao mesmo tempo que têm que trabalhar as ações físicas de seus papéis. Com isto passamos a ter Eugênio Kusnet como um pedagogo com uma responsabilidade maior na medida em que de um lado se dedicava a estudar, além dos escritos de Stanislavski, os relatos que testemunhavam as últimas

experiências do criador do *Sistema*, e, do outro, conduzindo uma prática criativa que buscava alargar as possibilidades técnicas de seus alunos.

3.3.1. “Análise Ativa” por Eugênio Kusnet

Kusnet, em sua primeira publicação sobre o assunto – *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* –, não apenas reconhece as dificuldades de estudo do *Sistema* como também indica o caminho que elegeu trilhar.

“Embora aparentemente muito simples, o método, na sua aplicação prática, apresenta muitas dificuldades por não ter sido suficientemente sistematizado. Não é fácil assimilá-lo através da leitura de livros e artigos escritos pelos seguidores de Stanislavski. Eles não são concludentes e, às vezes, são até bastante contraditórios, o que nos dá a impressão de que todos os trabalhos dos adeptos de Stanislavski ainda se encontram na fase de pesquisas individuais. Não nos resta, pois, outra solução senão seguir o mesmo caminho.”¹²⁸

É evidente que, mesmo com a dificuldade de assimilação dos conceitos e premissas, que o impedem de ter uma clareza total da metodologia e admitindo possíveis contrassensos, a “Análise Ativa” o provocou e o fez lançar-se em inquietações próprias, tendo como base as investigações de Stanislavski e as interpretações de seus discípulos sobre o tema. Se em seu primeiro livro reconhecemos que Kusnet se utilizou mais de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, em sua segunda publicação notamos uma influência maior de *O trabalho do ator com o papel*, ambos de Stanislavski. No caso das dez aulas de “Iniciação à arte dramática”, de maneira simplificada, Kusnet explica ao leitor os elementos do Sistema de Stanislavski - que fazem parte do primeiro tomo de “O trabalho do ator sobre si mesmo”-, que seriam: a noção de ação cênica e a sua relação com os fatos extraídos da lógica do real; a associação entre o exercício da “Visualização” e a capacidade de imaginação de um ator; as “Circunstâncias Propostas” como fonte para uma constituição mais completa de um personagem; a concentração em cena como consequência da utilização dos “Círculos de Atenção”, entre outros pontos de contato entre as duas obras.

¹²⁸ Op. Cit. (KUSNET, 1971, p. 27).

No livro que publicou em 1971 localizamos a reprodução de trechos de *O trabalho do ator com o papel*, como nas páginas 24, 25 e 26, que abordam as discussões de Stanislavski junto a seus alunos sobre cenas de “O Inspetor Geral” (vide o item anterior).

Contudo é em seu segundo livro que encontramos uma definição de Kusnet para a “Análise Ativa”. Para ele é um meio de estudar o texto dramático **em ação** - com os atores improvisando as cenas a partir dos primeiros conhecimentos sobre a peça a eles transmitidos pelo pedagogo, até chegarem, gradativamente, à compreensão completa da estrutura da obra.

A aplicação do método por Eugênio Kusnet se desenvolve em etapas precisas. Na primeira, que visa transmitir os conteúdos da obra aos atores, se utiliza de duas formas de condução: contar o enredo da peça ou realizar com eles uma breve leitura do texto. A escolha por uma ou outra dependeria, para ele, do nível cultural da equipe de trabalho e do seu grau de experiência – se profissional ou amadores, entre outros fatores. Considera que com uma equipe profissional poderia arriscar a aproximação às cenas através da narrativa do diretor, o que não seria recomendado a elencos inexperientes que necessitariam de leituras, reforçadas por explicações da direção sobre a obra.

Na etapa seguinte, de condução da equipe para a prática cênica, Kusnet não define em *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* – como o faria em *Ator e Método* –, o sentido do termo improvisação. Nos primeiros anos de sua prática pedagógica recomendava que diretor e atores se dispusessem a improvisar em um jogo de perguntas e respostas, estando o diretor capacitado para responder todas as dúvidas do elenco.

Duas premissas importantes surgiriam neste momento: que o ator conheça a cena parcial ou integralmente (no mínimo, os seus acontecimentos mais importantes) e que defina qual seria sua ação física (como ele agiria, e não o que sentiria) na cena. Isto seria suficiente para dar início à “Análise Ativa”, de acordo com Kusnet.

No Brasil, ao contrário do que poderíamos prever, talvez pelo fato da cultura teatral na segunda metade do século XX ser ainda incipiente, a aplicação da “Análise Ativa” não sofreu grandes resistências, uma vez que a maioria dos atores não eram oriundos de escolas tradicionais de interpretação, com métodos fechados e rígidos.

Por outro lado o ator e pedagogo russo reconheceu uma descrença em relação à eficácia da metodologia de dotar o ator de uma espontaneidade artística, como citou

o exemplo de um ator que não acreditava na capacidade lúdica do método. Kusnet contra-argumentou que nem todos os atores têm este dom, e em número menor ainda são aqueles que conseguem manter a espontaneidade teatral, e que foi pensando nas limitações da maioria que investiu não só na aplicação da “Análise Ativa”, como em toda a sua pedagogia teatral.

Superados os obstáculos que acabamos de descrever – caso as improvisações fossem bem sucedidas –, poderia surgir um novo problema: como manter o frescor dos improvisos de modo a evitar a sua mecanização? Para não correr este risco, primeiramente Kusnet resgatou os elementos anteriormente estudados como as “Circunstâncias Propostas” e o “Monólogo Interior” (subtexto) que, como vimos, possibilitariam ao ator manter sua imaginação viva, na busca permanente de indagações renovadoras do ambiente que envolve os personagens e as cenas. Em segundo lugar, em um caminho mais definido para a permanência da vivacidade das cenas surgidas em improvisos, ele recomendava que se investigassem quais teriam sido os motivos lógicos que propiciaram as descobertas das ações físicas, psíquicas e emocionais em cena.

Temos que registrar que, neste ponto, a associação com as ações físicas segundo Stanislavski é inevitável, pois se trata do mesmo raciocínio: primeiro a lógica dos atos e a simplicidade de seus porquês, depois as consequências psicológicas e, em seguida, quando as consequências psicológicas estivessem estabelecidas, o caminho já estaria aberto para o surgimento das emoções.

Para provocar este percurso nos atores, caso houvesse dificuldades, Kusnet propunha que o diretor pedagogo contracenasse com o ator, entrando no improviso e lançando perguntas sobre as causas dos atos e sentimentos que se manifestassem nas cenas e ainda propondo ações e reações, como se fazer passar por um personagem pertinente à situação, evidenciando que a sua experiência como ator se mantinha viva e como a utilizava para provocar o desenvolvimento de seus alunos.

Na sua prática pedagógica, na aplicação dos princípios que descreve, Kusnet observa que mesmo não tendo encontrado resistência no Brasil, alguns procedimentos eram ignorados pelos atores com quem trabalhou. Curiosamente havia elencos que combinavam os improvisos antecipadamente, subtraindo deles o inesperado, aspecto fundamental do processo criativo e que, a nosso ver, causava uma regressão da proposta. Como Maria Knebel já havia sublinhado sobre o diagnóstico de Stanislavski, o pedagogo russo-brasileiro também constatou que os atores brasileiros

pecavam pela excessiva oralidade nos improvisos, fruto da ansiedade em preencher a cena com algo que não necessariamente estava internalizado.

Desta maneira, os atores que improvisam, sem levar em conta o contexto exterior e interior no qual os personagens estão inseridos, transformavam as tentativas de vivenciar determinadas situações em meros jogos verborrágicos: “Quando o ator consegue resistir à tentação de dizer palavras perfeitamente dispensáveis e substituí-las por pensamentos, a sua ação em silêncio adquire muita força e expressividade, e transforma-se nas ‘pausas ativas’ tão preciosas na criação do espetáculo”¹²⁹

Do nosso ponto de vista, é possível organizar a primeira formulação de Eugênio Kusnet da *Análise Ativa*, da seguinte maneira:

- a) Como um meio que permite o reconhecimento da dramaturgia proposta pelo autor.
- b) É necessário realizar uma divisão do material dramaturgicamente segundo seus “Acontecimentos” mais significativos.
- c) O diretor-pedagogo deve escolher as cenas da peça para os atores improvisarem, quer por uma rápida leitura, quer por uma narrativa por parte da direção.
- d) Improvisação dos atores partindo do item ‘c’
- e) Análise sobre os bloqueios e acertos do improviso.
- f) Repetição dos itens ‘c’ e ‘d’ até um nível satisfatório.

A segmentação, de forma linear, das imbricadas considerações sobre o tema, nos permite entender melhor a operacionalização de Kusnet sobre a *Análise Ativa* e, deste modo, percebemos que se trata de um processo em que estão previstos desacertos e desvios para que se alcance algum resultado. Deduzimos que, com a gradativa apreensão teórica e sua relativa tradução prática, Eugênio Kusnet foi confirmando o caráter experimental da *Análise Ativa*, em que os meios são tão ou mais importantes que os fins. Vamos agora acompanhar como Kusnet tratou do mesmo problema em seu terceiro livro.

No Oitavo Capítulo de *Ator e Método*, Eugênio Kusnet volta a discutir a *Análise Ativa*. Logo no começo do capítulo observamos que os conteúdos que antecedem os do referido capítulo são considerados pelo autor como preparatórios a *Análise Ativa*. Este dado é relevante, pois Kusnet sempre chamou a atenção sobre o perigo de se utilizar o *Sistema* de Stanislavski de forma fragmentária, sem

¹²⁹ Op. Cit. (KUSNET, 1971, p. 43).

compreender os princípios fundamentais que o regem – risco também observado anteriormente por Guiorgui Tovstonógv, autor de *A Profissão do Diretor de Cena*¹³⁰. Kusnet quando afirma que “felizmente, agora há a possibilidade de se usar um método seguro que automaticamente envolve todos os elementos. Stanislavski denominou este método de “Análise Ativa”.”¹³¹ Com isto Kusnet procura demonstrar que encontrou na *Análise Ativa* a oportunidade de reunir, em um só procedimento, os diversos elementos que compõe o *Sistema*; reconhecemos aqui uma mudança em relação ao seu livro anterior, pois, até 1971, a sua compreensão sobre o tema não estava clara o bastante e, ao contrário, em 1975, quando da publicação de *Ator e Método*, ele descreve a “Análise Ativa” como “um método seguro”.

No entanto, é de se observar que Stanislavski, que via seu *Sistema* como um processo inacabado, não tenha atribuído tamanha segurança a quaisquer dos procedimentos que fazem parte de sua obra, incluindo os que poderiam ser considerados por Kusnet como similares à *Análise Ativa*. O mais provável é que tenha visto nas mudanças que vinha operando, antes de sua morte, novas possibilidades que poderiam jogar luz em problemas antigos e, assim, renovar suas próprias pesquisas sobre interpretação teatral, mas não de maneira cabal, como afirmou Eugênio Kusnet.

Estas ressalvas se entrecrocavam com outras considerações que Kusnet fez em seu segundo livro, e reproduz no mesmo capítulo do último livro, em que coloca, sobre os continuadores das pesquisas de Stanislavski: “não houve nenhum que tivesse feito um estudo completo esgotando todos os problemas e todas as dúvidas”¹³². Se ninguém teria um conhecimento completo das pesquisas, melhor seria relativizar a total segurança de seus meios.

Na elaboração que faz da sua prática pedagógica um aspecto importante é a definição do termo improvisação, que é semelhante nos dois livros, sendo que em *Ator e Método* Kusnet é mais preciso em relação ao significado da improvisação - que para ele seria a capacidade do ator “de conceber sempre com surpresa a ação preestabelecida, como se ela fosse inesperada”¹³³.

¹³⁰ Op. Cit. (KUSNET, 1997, p. 97).

¹³¹ Ibid pag. 97.

¹³² Ibid pag.97.

¹³³ Ibid Pag. 99.

O debate em torno da improvisação em seu último livro é fundamental, posto que ela fora, no mesmo livro, a base para a discussão da “Análise Ativa”. De posse dos elementos estimuladores da imaginação, como a capacidade de se colocar em situação vivenciando os dilemas dos personagens, as improvisações, não totalmente livres e soltas, mas coordenadas, levariam ao contexto da peça de uma forma mais dinâmica do que a estática maneira anterior. Isto idealmente, entretanto, no cotidiano das aulas surgiam muitos problemas.

Em *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, quando um ator executava um improviso de uma cena com baixa potência em relação às possibilidades da dramaturgia, o instrumento que Kusnet utilizava para descobrir os equívocos da improvisação era o “Monólogo Interior”.

Ao averiguar com seus alunos que o conteúdo do “Monólogo Interior” havia sido pensado de modo muito diverso do contexto da cena, por vezes demasiadamente pessoal, sem relação com o personagem e a situação da cena, estava verificado o descompasso entre a proposta da improvisação e a sua realização.

Em *Ator e Método*, as críticas sobre os fracassos dos improvisos se alargaram para as “Circunstâncias Propostas” e para os “Acontecimentos”. Encontramos nesta *práxis* Kusnet orientando seus alunos a se voltarem tanto para o contexto das cenas quanto para as subjetividades dos personagens. A abertura para que os atores estivessem mais atentos à temática dramática já tinha aparecido em seu segundo livro, porém em *Ator e Método* constatamos que Kusnet separou, para cada problema, um instrumento diferente, em busca de uma sistemática ainda mais aplicada. Visto que Eugênio Kusnet estabeleceu, em *Ator e Método*, de forma mais evidente do que em seu segundo livro, as premissas para a improvisação, vamos examinar como o nosso autor tratou, nos dois livros, as etapas da *Análise Ativa*.

Em *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, ele descreve que caberia ao ator: tomar conhecimento do uso do material dramático; analisar as origens e as causas da ação cênica e agir no lugar do personagem sem se preocupar com os possíveis erros durante a improvisação, pois seria justamente sobre os erros que os comentários seriam feitos e estes, por sua vez, possibilitariam o descobrimento dos detalhes mais preciosos da ação dentro das “Circunstâncias Propostas”.

Em *Ator e Método* Kusnet aprofunda os passos de cada uma das etapas, repassando aos atores as incumbências de: ao narrar os fatos de uma cena, ter ciência da relação entre o tempo e o contexto em que ocorre a cena; não só dar conta dos

objetivos gerais do personagem, mas determinar os seus objetivos em cada momento da cena; procurar atuar perseguindo as especificidades dos objetivos, colocando-se dentro do ponto de vista do personagem.

Os predicados nos dois livros são próximos, todavia o grau de exigência é maior em *Ator e Método*. Esta exigência é auferida na detecção de que cada etapa é separada em partes e cada parte em passos. É como se os atores tivessem que se comportar, diante de seus desafios artísticos, como aprendizes de cientistas perante uma área do conhecimento humano.

Idealizações à parte, o fato é que Kusnet já havia iniciado, durante suas pesquisas sobre a *Análise Ativa* para o seu último livro, uma aproximação com a ciência. Podemos observar qual o nível de contágio do discurso científico presente em sua elaboração sobre a *Análise Ativa* no livro *Ator e Método*, quando Kusnet discorre a respeito de elementos como a “Instalação”, a “Visualização” e o “Contato e Comunicação”.

3.3.2. Os elementos fundadores da *Análise Ativa* em Kusnet: Instalação, Visualização, e Contato e Comunicação

Para entendermos melhor a finalidade da “Instalação” feita por Kusnet em sua abordagem da “Análise Ativa” vamos recuar para o quarto capítulo de *Ator e Método*, no qual ele desenvolveu como chegou ao termo.

Questionando-se sobre a “Dualidade do Ator” – a capacidade que o artista teatral tem de, simultaneamente, vivenciar um estado imaginário e manter-se conectado à realidade, Kusnet se debruçou sobre investigações científicas, realizadas na União Soviética, por volta de 1939, sobre como a imaginação poderia interferir no comportamento humano.

Sua maior referência neste campo foi o livro de R. G. Natadze, *A imaginação como fator do comportamento*. É deste livro que Kusnet retira o termo “Instalação” como “estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a **satisfação**

de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação” ¹³⁴.
(Grifos de Kusnet).

O estado de prontidão não é exclusividade do artista, pois toda pessoa tem esta capacidade. O que distingue o artista de outras pessoas é a sua disposição para criar atitudes e ações artificiais, no sentido do não real, do inventado, partindo da materialidade do mundo. Deste modo, o artista transforma o real em imaginado.

Kusnet estabeleceu que, para uma “Instalação” se concretizar, é preciso que o imaginário se materialize, em uma situação em que o real possa ser representado. Sendo a imaginação necessária, o artista, no nosso caso o ator, irá ativá-la para conceber uma situação a partir da realidade, que seria o que nomeamos como ficcional; que se sobrepõe ao real sem descartá-lo completamente, pois o imaginado contém a realidade que o originou.

O tema é complexo, mas Kusnet se empenhou em formular uma base científica para o que nomeia como a *instalação imaginária*, em uma tentativa de completar as pesquisas de Stanislavski sobre a dualidade do ator. Para que este estado, a “Instalação”, se constitua, Kusnet propôs o seguinte ordenamento: o primeiro ponto a ser definido seria o estabelecimento da situação imaginária, o segundo o levantamento das necessidades determinadas pela situação e o terceiro o ato – a atitude mobilizadora que conduz o ator ao estado imaginário.

A função da “Instalação” seria a de fornecer ao intérprete a possibilidade de estar em situação imaginária através do personagem, sem perder o contato com a realidade enquanto ator. Para que ela se complete Kusnet propôs que a atuação se organize a partir de dois estados simultâneos, dois níveis de “Instalação”: o primeiro, o “profissional” - de um ator, em um espaço teatral, cumprindo sua função de representar um papel em uma peça e tendo como premissa atingir um bom nível artístico no seu ofício. Para isso ele, o ator, emprega suas forças psicomotoras e deverá sentir-se recompensado se cumprir bem com a sua função. O segundo, o nível mais profundo, revela o mundo interno do personagem, e pode ser alcançada através da ativação imaginária pela composição do painel onde se situa o personagem com suas necessidades próprias, distintas da do ator, tendo ele - o ator, a iniciativa, a atitude para fazer do personagem alguém real.

¹³⁴ Ibidem. Pag 54.

Jurandir Diniz Jr no livro *A emoção do ator em Eugênio Kusnet* destaca um trecho da tradução de Kusnet para a obra de R. G. Nastadze: “Essa atitude tanto pode ser produzida deliberadamente, por meio da hiperbolização das sensações dentro do imaginado (impostas pelo experimentador: “sentir”, “viver com todo o seu ser”, etc.)”¹³⁵

O nosso interesse pelo trecho acima se deve ao fato de J. Diniz Jr. ter ressaltado em uma sentença - a “hiperbolização das sensações”- outro meio prático para o ator ir ao encontro da “Instalação”. Despertando o seu próprio envolvimento em um elevado grau de provocação de seus sentidos, o intérprete poderia entrar sensorialmente no personagem.

Ao final de suas considerações sobre a “Instalação”, Kusnet afirma que o correspondente ao termo em Stanislavski seria a “Fé Cênica”, ou seja, a capacidade do ator em acreditar naquilo que está acontecendo em cena, como se fosse real, dando verossimilhança às situações imaginárias.

A aproximação do pensamento de Eugênio Kusnet com a ciência é um aspecto que consideramos relevante em sua obra, na medida em que este considerava que Stanislavski não tinha os instrumentos científicos para comprovar suas experiências, e que ele poderia fazê-lo. Para nós, comprovar a eficácia artística do *Sistema* de Stanislavski já seria uma tarefa bastante grande e suficiente. Mas podemos pensar na possibilidade de Kusnet ter procurado nos argumentos, que para ele seriam científicos, como é o caso da “Instalação”, para se opor à prática de exercícios demasiadamente livres e espontâneos, que segundo seus parceiros, eram usuais à época, e que não tinham maiores ligações com o contexto das peças. Para Kusnet a falta de vínculo com a obra derivava em perda de tempo cuja utilidade era irrisória. Se considerarmos suas ideias extraídas de *A imaginação como fator do comportamento*, somadas ao aspecto de que na tradição teatral russa – stanislavskiana, o centro do teatro é o texto dramático, que a fonte de tudo são as palavras propostas pelo autor, encontraremos os motivos para as reações contrárias de Kusnet em relação às improvisações livres.

No que diz respeito à “Visualização”, Eugênio Kusnet afirma, em seu primeiro livro, que Constantin Stanislavski a considera como a capacidade de um ator manipular mentalmente as imagens por ele criadas internamente para dar vida a

¹³⁵ Op. Cit. (DINIZ, 1990, p. 153-154).

objetos, paisagens ou pessoas que, ainda que extraídas do real, são fictícias. Não encontramos especificamente o uso do termo “Visualização” (com maiúscula como Kusnet o destaca) nos livros que conhecemos do autor russo, mas averiguamos similaridade entre os dois autores.

C. Stanislavski se referiu à capacidade imaginária dos atores de inventarem realidades, tornando-as reais para quem as observa. A “Visualização” de Kusnet tem correspondência com Stanislavski quando este concebe que um ator pode dar vida ao que não está materialmente concretizado em uma situação teatral, passando assim a existir na imaginação de quem atua e de quem vê uma cena de teatro.

Na prática, o elemento tem uma tradução mais direta, pois poderia começar pela indicação, que encontramos em *Ator e Método*, de que se pode iniciar este procedimento olhando objetos reais e, depois, imaginando-os, transformando-os em uma visão interna. Conceitualmente encontramos no próprio Kusnet a citação a Stanislavski que dá cobertura às suas indicações pragmáticas:

“A capacidade de usar a visualização é primordial na arte do teatro, pois ela equivale à capacidade de usar a sua imaginação, sem o que nenhuma arte existe. Por isso não é suficiente compreender a mecânica da visualização e fazer algumas experiências práticas para constatar a validade desse elemento. Na realidade, os exercícios de visualização devem tornar-se parte integrante da vida inteira do ator, a começar pelos exercícios mais primitivos, e a terminar por complicadas “visões cósmicas” dos personagens criados pelos dramaturgos geniais. Esses exercícios devem transformar-se em ginástica diária da imaginação. Sem ela o ator não poderá exercer a sua arte, como não o poderá um dançarino, um cantor, um pianista, sem fazer os exercícios diários de dança, vocalizes, solfejos, etc.”¹³⁶

A reflexão de Stanislavski nos remete de volta ao elemento básico de todo o seu *Sistema*: o da imaginação como ferramenta para o ator desenvolver suas habilidades. A “Visualização” kusnetiana tem como chão a imaginação, partindo e voltando a ela.

Por outro lado, é interessante notar como Maria Knebel tratou da questão em outro registro. A diretora e pedagoga russa viu na realidade da vida a base para o ator desenvolver sua capacidade de visualização. O intérprete em cena precisa ter em

¹³⁶ Op. Cit. (KUSNET, 1997, p. 45).

mente as imagens que qualquer pessoa comum tem quando fala de algum assunto na vida real. Nesta não existe um “texto”, e sim palavras que veiculam ideias, cujas imagens estão na mente de quem as emitem.

Para Knebel, na vida as pessoas “visualizam” imagens relacionadas às falas ou pensamentos, que estão presentes no ato comunicativo. Na cena, muitas vezes, os atores se atêm às palavras impressas no texto, e não às imagens, que os motivam a falar aquelas palavras. Existe um agrilhoamento do pensamento do ator ao texto, incluindo como as palavras estão distribuídas no papel. Nós atores sabemos como é automático que o intérprete tente se lembrar da ordem das frases no texto, e não das imagens que dão vida ao conjunto de expressões verbais.

O mesmo acontece quando conversamos cotidianamente, pois enquanto escutamos a voz de alguém na vida real formamos um conjunto de imagens na tentativa de compreender o que nos é dito. Se afirmarmos que entendemos o que o outro está nos dizendo é porque conseguimos visualizar os fatos narrados.

M. Knebel resgata de C. Stanislavski uma significativa expressão deste fenômeno: “A palavra para o ator não é simplesmente um som, mas um estimulador de imagens, por conseguinte, na comunicação verbal em cena, fala tanto ao ouvido quanto ao olho”¹³⁷.

Desta forma, o esforço do ator em cena é direcionado para que o seu parceiro veja o que está falando, visualize as imagens que estão sendo transmitidas pelas falas, ações e gestos. Mas para isso é preciso emitir ideias e não as palavras deste ou daquele texto. Para a mesma autora um antídoto para evitar que isto aconteça é antes estudar o conteúdo de uma cena e não decorar as suas palavras.

Maria Knebel faz ainda uma feliz comparação do trabalho do ator com o ofício de um escritor no treino da capacidade de imaginação e visualização. Um escritor acumula referências observando o mundo que o rodeia, tomando notas, escrevendo pequenos trechos, para depois, se for o caso, utilizá-los em algum conto ou novela.

O ator deveria fazer o mesmo: coletar com o olhar diversas informações e ocorrências, de modo a constituir um catálogo imagético que possa disponibilizar em ensaios e peças. Associar episódios da rua, da vida, com a realidade da cena, de modo a criar correspondências entre o palco e o mundo exterior. Na trilha de Stanislavski,

¹³⁷ Op. Cit. (KUSNET,1997, p. 45).

Knebel constata, por outra via, a ideia de que a fusão entre a realidade e a criatividade imaginária é geradora de grande energia potencial para a arte teatral.

Percebemos o trânsito que Eugênio Kusnet fez das considerações de Knebel, quando ele descreveu a “Visualização das Falas”: “Esse elemento nos ensina como ouvir e falar em cena: pensar como se fosse o personagem antes de começar a falar, e ouvir, - sempre como se fosse o personagem, - antes de responder”¹³⁸

Das influências que recebeu, podemos sintetizar que Kusnet se vinculou estreitamente a Stanislavski no que diz respeito às conexões entre a “Visualização” e a imaginação, limitando-se a adaptar, com suas palavras, as ideias de Stanislavski; e o mesmo se pode dizer sobre sua interpretação de Maria Knebel, no sentido de que encontrou nela os subsídios para relacionar a emissão das palavras de um texto teatral com os pensamentos e imagens que dão substância às falas. A nossa leitura é que diferença está apenas na terminologia: Kusnet nomeia o termo “Visualização” enquanto Stanislavski a tem como uma das ferramentas para desenvolver da imaginação do ator; da mesma maneira ele cunha como “Visualização das Falas” o que para Maria Knebel seria a correspondência intrínseca que existe entre as palavras de um texto e as imagens que dão sentido a elas.

“Contato e Comunicação” é considerado por Kusnet como “mais um termo do ‘Método’”¹³⁹ e, para ele, apesar de sua relevância, nem sempre este elemento é levado em conta pelos elencos. Um ator geralmente se empenha mais ou menos em cena de acordo com o espaço e o tempo que seu personagem ocupa em uma encenação. Quer dizer, se eu (ator/personagem) estou no centro do palco falando, na principal cena da peça, estaria dispendo de todas as minhas energias; ao contrário, se estou fora de cena, sem participação direta com o andamento da peça, em determinados momentos posso até dar um telefonema para tratar de um assunto pessoal.

O disparate aqui é ilustrativo, pois existe uma gama de variáveis entre um e outro extremo. Kusnet também diagnosticou que os atores eram ardilosos em fazer com que sua comunicação tivesse como objetivo principal se exibir para o público e não vivenciar a situação da cena. Isto pode ser consequência da vaidade dos intérpretes ou da ilusão de que forçar a comunicação com o espectador é mais eficaz na transmissão das ideias da peça. A fim de corrigir estes defeitos, Kusnet estabeleceu

¹³⁸ Ibidem p. 62-63.

¹³⁹ Ibidem p. 31

como “Contato e Comunicação” o elo contínuo entre os atores e as cenas, dentro e fora do palco, em comunicação direta com o ambiente da encenação.

Para exemplificar a importância deste elemento, ele se utiliza de um lembrete fundamental de Stanislavski:

“Quem representa o papel de um rei são os cortesãos de sua corte. Um homem que anda com a sua cabeça orgulhosamente erguida e ninguém, na sua passagem, lhe presta a mínima atenção, pode ser simplesmente um imbecil presunçoso; mas se, na sua passagem, todo mundo se inclina em reverência, ele pode ser um rei.”¹⁴⁰

Podemos pensar – tal qual Kusnet o fez – que são os atos e as ações daqueles outros personagens que contracenam que delineiam as ações dos protagonistas de determinadas passagens de uma peça. Em outros momentos estas posições de centro podem se deslocar – de modo que, se todo o elenco estiver atento ao “Contato e a Comunicação”, a dinâmica entre os atores, observando quais personagens e cenas merecem (mais ou menos) foco, contribuirá para a construção do espetáculo como um todo.

Retornando à *Análise Ativa* propriamente dita, Eugênio Kusnet, em *Ator e Método* – diferencia dois caminhos: no primeiro o ator toma nota do “Monólogo Interior” e das “Visualizações” de seu personagem em determinada improvisação, porém, na sequência, em uma nova improvisação, se empenhará em se concentrar no “Contato e Comunicação”. E com toda a sua atenção voltada para estes últimos elementos, ele expande o trabalho para os “Círculos de Atenção” e a “Visualização das Falas”. A aposta de Kusnet é que, mesmo que o ator manipule as etapas da *Análise Ativa* como se fosse um cientista, com os elementos do *Sistema* de Stanislavski ele manteria sua espontaneidade nos exercícios de compreensão do texto, diminuindo o risco de estancar o processo de criação.

Todavia Kusnet encontrou obstáculos para aplicar a *Análise Ativa* junto aos atores com quem trabalhou. Entre seus entraves, o maior e mais frequente era a falta de disposição e preparo dos atores para improvisações articuladas – daí sua insistência em fornecer o maior suporte possível, para que as tentativas práticas dos atores abrangessem também conhecimentos teóricos.

¹⁴⁰ Op. Cit. (KUSNET, 1997, p. 51).

Um segundo problema é que o tempo que se dispunha na prática profissional brasileira, vigente nas décadas em que Kusnet trabalhou, era pequeno - se comparado ao prazo necessário para pesquisar uma obra através da *Análise Ativa*. Não eram todas as companhias ou todos os diretores que podiam suplantar a rotina – muitas vezes por razões econômicas – de se ensaiar um ou dois meses para se estreiar uma peça teatral, tempo exíguo para o produtivo jogo de tentativas e erros do novo procedimento. Se somarmos os dois fatores estaria formado um quadro desfavorável para que a prática da *Análise Ativa* se desenvolvesse no teatro brasileiro.

Mesmo se deparando com adversidades, Eugênio Kusnet reforçou a viabilidade da utilização da “Análise Ativa” entre os profissionais de teatro do nosso país, argumentando que ela poderia reverter até mesmo o problema com o tempo, pois um diretor aprenderia nos ensaios com seus possíveis desvios de concepção da obra, o que dispensaria os exaustivos estudos anteriores.

Também favorável seria a possibilidade das movimentações espaciais no palco surgirem durante as improvisações, o que evitaria a imposição de se fazer marcações artificiais, regradas, dos atores no espaço cênico e, ainda, o ritmo das cenas seria definido em ação e não pensado fora da cena para depois ser encaixado no espetáculo. O mesmo raciocínio pode se estender ao planejamento musical (se houver), à trilha sonora, cenários, figurinos e iluminação que, se pudessem ser pensados durante os ensaios, teriam vínculos mais estreitos com toda a encenação.

Nas últimas recomendações feitas pelo autor de *Ator e Método* encontramos um roteiro simplificado da “Análise Ativa” em que Kusnet coloca que os “Laboratórios” eram as improvisações realizadas a partir dos reconhecimentos iniciais das situações das cenas e dos acontecimentos da peça; que os improvisos requeriam lógica e coerência com o material em andamento, o que permitiria a exclusão daquilo que não tem correspondência com objetivos a serem alcançados; e, mais adiante, mantidos os acertos, seria possível acrescentar novos conteúdos para que os atores, sem sequer perceberem, viessem a se apoderar da dramaturgia integralmente, em ação.

Assim temos que, depois de passar pelos elementos (“Circunstâncias Propostas”, “Monólogo Interior”, “Instalação”, “Visualização” e “Contato e Comunicação”) no procedimento da “Análise Ativa”, seria possível alcançar o horizonte final de todo este processo que seria a aquisição vital, verossímil e orgânica das situações fornecidas pelo dramaturgo, em forma de cenas e palavras.

3.3.3. Questões sobre o papel do inconsciente no trabalho do ator

Não satisfeito com as investigações sobre a *Análise Ativa*, Eugênio Kusnet iria estudar o papel do inconsciente para o ator. As suas investidas se dão em dois momentos: a primeira no seu segundo livro, *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*; e a segunda em *Ator e Método*. Mesmo que os conteúdos sobre o tema nos dois escritos sejam parecidos, existem diferenças, mas ambas se reportam ao capítulo dezesseis de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*, de Constantin Stanislavski.

Para Kusnet, como para Stanislavski, o inconsciente poderia servir de instrumento para o ator enfrentar determinadas situações teatrais que retratam cenas da vida real de alta potência emocional. Nas divisões do livro de Stanislavski, o capítulo “O subconsciente e a atitude cênica do ator”¹⁴¹ inaugura o que seria o segundo ano do curso que o mestre estaria dando a seus alunos e que vinha sendo relatado no livro. Se bem entendemos as palavras de Stanislavski, todos os elementos e princípios anteriormente estudados e experimentados serviriam, além de sua autonomia, como instrumentos para se alcançar algo mais profundo na psique dos atores e na estrutura mental dos personagens.

Resgatando uma cena já trabalhada pela equipe em um momento anterior das sessões, em que um personagem, como consequência de uma crise aguda, queima dinheiro, Stanislavski, antes de qualquer outra indicação, reparou que os atores envolvidos no exercício estavam tensos muscularmente e que isto teria que ser corrigido. A cena poderia exigir tensão nervosa, mas não seria através da rigidez muscular que os atores iriam alcançar, teatralmente, as tensões psicológicas. O anteparo que foi aplicado para que o problema migrasse dos músculos para a mente foram as circunstâncias que o personagem estaria vivenciando. Ao pensar nas questões crônicas pelas quais o personagem estaria passando, o ator condutor da cena se envolveria com o nervosismo do personagem, abandonando a tensão do corpo do ator. A partir desta correção um ator passou, durante o exercício, a explorar os detalhes da situação do personagem, agindo como ele e, mesmo vivenciando em cena uma situação de quase desespero, o personagem teria que pensar e agir para encontrar saídas viáveis para os problemas da situação.

¹⁴¹ Subtítulo do capítulo dezesseis de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*. p. 341

Ressaltamos que Stanislavski estava esclarecendo que em uma representação de uma cena de alta tensão nervosa, o ator tem que estar relaxado para que o personagem, debatendo-se de fato com os obstáculos concretos que o impedem de encontrar soluções, entre em desespero. Somente um ator calmo em cena pode descobrir o nervosismo do personagem, do contrário pode não chegar aos problemas do personagem e terminar por interromper o fluxo da ficção. Neste caso, para que um personagem chegue ao ponto de rasgar dinheiro, o ator deveria penetrar e viver as etapas lógicas que conduziriam o personagem ao descontrole, o que seria o oposto do ator ficar pensando em cena de que modo poderia ficar desesperado.

Tendo como premissa o relaxamento do ator, o mestre russo entra no referido capítulo de seu livro no complexo tema do acesso ao inconsciente na relação ator-personagem. Os atos físicos inesperados são uma manifestação do inconsciente, segundo Stanislavski, e estes são incomuns no teatro, que necessita deles para que a arte cênica seja viva, como o ser humano, como a natureza. O caminho para se chegar ao inconsciente seria “*através da psicotécnica consciente* (grifo de Stanislavski)”.¹⁴²

A exemplo dos sentimentos e emoções, a inspiração, que pode ser despertada pelo inconsciente, não é controlável e, de acordo com Stanislavski, pode ser feito um trabalho para que a possibilidade dela – a inspiração – aparecer, seja maior do que o simples acaso. Neste traçado, do inconsciente à inspiração, surge um dado novo na psicotécnica stanislavskiana: além do corpo relaxado, das circunstâncias propostas, da sequência detalhada das tarefas das ações, seria preciso dirigir-se “as forças motrizes da vida psíquica e da ação central até uma realidade normal, humana, e não teatral ou convencional. Então conhecerá em seu interior a autêntica verdade da vida do personagem representado”.¹⁴³ Para entender melhor esta menção temos que averiguar o significado das “forças motrizes da vida psíquica”, que encontramos no capítulo doze do mesmo livro de Stanislavski.

Neste capítulo averiguamos que as forças motrizes são compostas por três fenômenos: os sentimentos, que como a inspiração, não seriam manipuláveis; a mente que é o fator cerebral, portanto dirigível; e a vontade, que tem a capacidade de despertar o desejo para que algo se realize em um ação teatral. O diferencial do novo

¹⁴² Op. Cit. (STANISLAVSKI, 2003, p. 348).

¹⁴³ Ibid p. 349

dado descoberto por Stanislavski é o de levar os procedimentos da psicotécnica consciente ao limite em cena. Para isto as circunstâncias conhecidas podem ser irrigadas com novas e surpreendentes informações que o ator deve propor durante os exercícios. Neste sentido seriam permitidos até mesmo enganos até que os acertos venham à tona espontaneamente, como por vezes ocorre com o inconsciente. O repertório sugerido por Stanislavski para disparar possíveis manifestações do inconsciente dos atores em cena são determinados pelas “(...) suas imagens, visualizações, juízos, sensações, desejos, nos mais insignificantes atos físicos e espirituais, nos novos detalhes que aporta a imaginação, no objeto com que se comunica, nos pormenores imperceptíveis que rodeiam alguém em um cenário.”¹⁴⁴

É da possibilidade do uso de diversos pormenores, que estão ao redor do ator em cena, que pode surgir o inesperado como potencial liberador do inconsciente do personagem. Outro recurso para despertar o que está abaixo do estado consciente do ator é a vivência que ele pode fazer dos contrastes internos do personagem. Stanislavski utilizou *Otelo*, de W. Shakespeare, para pontuar os tons claros do personagem – a felicidade do noivado com Desdêmona-, e os sombrios – o ciúme provocado pelas insinuações de Iago. Do que podemos captar, quanto maior for o desnível entre estados da consciência, uns totalmente felizes, satisfeitos, alegres, com outros absolutamente confusos, incômodos, repulsivos, maiores seriam as chances de um terceiro comportamento do papel aparecer em cena, cujas perturbações poderiam fazer emergir camadas mentais submersas.

Um caminho oposto à vivência dos pequenos detalhes dentro de uma cena, para fazer surgir o que está apagado na mente do personagem, é levar em conta, em primeiro plano, os objetivos maiores da obra, o seu superobjetivo, e o objetivo maior de seus papéis. Para Stanislavski, se o ator assimilou firmemente o porquê de uma equipe ter escolhido determinada peça teatral e nela, o que a fundamenta, para quem estão fazendo, com que fim, destas razões pode surgir outra forma de fazer brotar o inconsciente de um personagem, que faça parte do universo da obra. Acompanhando o raciocínio do pensador russo, o podemos dizer é que tanto os mais simples e imediatos recursos que estão em volta de um ator em cena quanto à compreensão geral e clarividente da dramaturgia como um todo, são estimuladores do surgimento de conteúdos psíquicos aparentemente desconhecidos.

¹⁴⁴ Ibid p. 351

Sem descartar a intuição dos intérpretes, o casual em improvisações e cenas e até uma capacidade maior que alguns artistas da cena têm em descobrir, de forma surpreendente, centelhas em seus personagens, o criador do *Sistema* não aconselha que os profissionais da arte de interpretar se fiem apenas em seus dotes naturais, mas que estabeleçam critérios claros para que a inspiração, fruto do inconsciente, esteja viva em cena. Podemos considerar que as “forças motrizes da vida psíquica” e o superobjetivo são, como nomeou Stanislavski, “catalisadores” para o emergir do inconsciente.

Em Eugênio Kusnet constatamos sim a influência de Stanislavski sobre ele neste tema, mas não de maneira tão direta. Há certo descolamento das análises do pedagogo russo-brasileiro em relação ao seu mestre, como veremos.

Em seu *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*, Kusnet dedica o quinto e último capítulo do livro ao tema da “Essência da “Ação Inconsciente”¹⁴⁵ (aspas de Kusnet)”, voltando suas atenções para as situações teatrais “explosivas”, àquelas em que os personagens trazem à tona sentimentos esquecidos, cuja memória já não é mais consciente e, portanto, não estariam mais sob o controle, como os atos do passado nos quais as lembranças estão apagadas. Para averiguar na prática a questão, Kusnet trouxe em seu livro um caso em que um ator teria que representar uma situação de um suicídio. Nele o ator teria que inventar os fatos na vida do personagem que desembocaram na decisão dele de dar cabo à própria vida e, depois, subtraí-los de sua memória. Depois de compor a partitura dos episódios que levariam um ser humano a tal extremo, um ator, para atingir o estado do personagem, precisaria de meios conscientes para liberar sentimentos de difícil alcance. E nisto encontramos um ponto de contato com Stanislavski com sua “*psicotécnica consciente*”: ambos indicam que é pela consciência lógica dos atos e ações que se pode chegar ao inconsciente.

Seu interesse e estudos sobre o tema do inconsciente são revelados ainda na correspondência com o diretor russo Guiorgui Tovstonógov sobre o tema. Na escassa correspondência entre os dois homens de teatro podemos apreender que, após sua estada em Moscou, Kusnet manteve com ele um diálogo sobre o tema.

Em carta a Kusnet, Tovstonógov afirma que “se as circunstâncias oferecidas e as ações escolhidas forem verdadeiras, se a ação for orgânica, intencional, então o nosso subconsciente “funcionará” independentemente de nós”. Kusnet adotou ainda

¹⁴⁵ Título do quinto capítulo de *Método da Ação Inconsciente*.

uma formulação do diretor russo, denominada por ele de “a temperatura máxima da incandescência emocional”¹⁴⁶. Trata-se de um procedimento de fazer com que os atores experimentem, de posse dos dados que podem levar as emoções a limites desconhecidos, um estado exacerbado, de extrema tensão. Porém Kusnet menciona que G. Tovstonógov, quando ensaiava a cena que envolvia o transtorno mental do personagem Míchkin, do romance *O Idiota*, de Fiódor M. Dostoiévski, também experimentou o contrário, propondo aos atores que, depois de exercitarem as máximas tensões em cena, em um segundo momento, tratassem o evento da loucura, presente na cena, como corriqueiro. O contraste entre os dois estados dos personagens - um de alta voltagem emocional e outro plácido, normal-, derivou em uma sensação terrível para quem assistia o experimento. Kusnet observou a interdependência dos dois momentos na proposta do diretor de *O Idiota*. Sem a primeira (de tensão maior), a segunda (levada como uma cena cotidiana), não geraria a estranheza da loucura.

Podemos observar que a ideia de Kusnet - em que um ator cria e vive as ocorrências extremas de um personagem para depois esquecê-las e, em um terceiro momento o ator pode colocar os dois primeiros passos em tensão em um novo improviso, para que só a partir daí possa aparecer algo do inconsciente do personagem-, tem inspiração nas experiências do diretor russo com a obra de Dostoiévski, uma vez que G. Tovstonogov fez seus atores passarem por um processo semelhante.

No que se refere ao tratamento de traumas psicológicos em cena, Kusnet partiu, para enfrentar este tema, de sua visão, que seria a de que quando uma pessoa passa por uma situação traumática, depois de um determinado tempo, ela pode encobrir o horror emocional vivido com compensações diametralmente opostas às situações originárias dos traumas. Seguindo este raciocínio Kusnet considera que alguém pode se tornar louco como uma compensação da natureza humana a fatos terríveis acontecidos na vida de um ser humano.

Por este mecanismo que, segundo Kusnet, serve para se estudar graves problemas da esfera psíquica, ele organiza os meios teatrais para a representação de aspectos extraordinários da condição humana. Do pensamento à prática Kusnet narra experiências com uma de suas equipes de atores na qual estes vivenciariam situações fictícias de fortes violências. Foram retomados exercícios de visualizações para que

¹⁴⁶ Op . cit. (KUSNET, 1971, p. 73).

os alunos se deparassem imaginariamente com fatos impactantes. Foram também levadas em conta as “Circunstâncias Propostas” das quais surgiriam os motivos que levariam os personagens a reagir aos fatos e ainda os “Círculos de Atenção” como meio de concentração da equipe nas tensas ocorrências. Neste processo encontramos o termo “comutação”, colocado por Kusnet, como o momento em que um ator entraria em situação de “incandescência emocional”. Porém, dentro do caminho por ele seguido, foi ressaltada a importância do planejamento da lógica dos acontecimentos e a coerência das razões que levam alguém a perder a sanidade. A loucura em cena, nesta intrincada problemática psíquica, é uma consequência de uma construção dos motivos que têm como destino um estado mental de exceção, tendo em vista que, para Eugênio Kusnet, não se pode enfrentar o problema sem bases bem sedimentadas, para evitar que os exercícios teatrais descambem em descontroles emocionais que ponham os atores em risco. A preocupação com os perigos intrínsecos a estes processos eram de tal ordem que um psiquiatra, Dr. Bernardo Blay, acompanhava algumas sessões dos ensaios para analisar o encaminhamento das propostas cênicas.

É provável que a base para Kusnet adotar tais cuidados, como o auxílio de um profissional de psiquiatria, tenha relação com as recomendações de Stanislavski, para quem a eclosão de conteúdos psíquicos, tidos como inconscientes, são trazidos à superfície por um método consciente e controlado. De outro modo, sem regras e calços consistentes, como nos informou Eugênio Kusnet, haveria uma insegurança nos experimentos, que têm a probabilidade de, não só não permitir a expressão do inconsciente do personagem, mas de se transformarem em “estado de descontrole histérico”.¹⁴⁷

Em seu último livro, *Ator e Método*, no décimo capítulo, Kusnet revê o papel do inconsciente na interpretação teatral, mas antes de abordá-lo, reporta-se a uma expressão que é a “comunicação essencialmente emocional”¹⁴⁸. Ela é oriunda do livro do psiquiatra Bernardo Blay – *A Comunicação Emocional*, tratada no capítulo quarto do mesmo livro de Kusnet, e serve para comparar dois casos: o de uma mulher surda-muda que, de costas, sem o uso da linguagem dos surdos-mudos, conseguiu transmitir ao médico Dr. Blay, o drama de sua condição de vida; e outro do ator russo I. M.

¹⁴⁷ Op. Cit. (KUSNET, 1971, p. 82)

¹⁴⁸ Op. Cit. (Kusnet, 1975, p. 133)

Smorktunovski, protagonista da encenação de *O Idiota*, dirigida por G. Tovstonógov, que Kusnet assistiu em sua viagem a Rússia em 1968. Quando Kusnet voltou a ver o ator em cena na versão cinematográfica da vida do compositor Tchaikovski, foi surpreendido sentindo o prenúncio da morte do personagem com o ator fazendo a cena de costas para a câmera. O autor de *Ator e Método* passa então a analisar a capacidade de um ator de comunicar as emoções mais profundas de um personagem. Mas antes de seguir com as associações entre a arte e a ciência, Kusnet faz uma correção do seu livro anterior:

“A ação humana é sempre consciente. Ela só pode ser resultado desses processos psíquicos, que, frequentemente, se realizam no nosso subconsciente. O que realmente podemos, às vezes, chamar de inconsciente é o nosso comportamento, ou seja, o aspecto exterior da nossa ação, que nem sempre é passível de raciocínio lógico...”¹⁴⁹

Com isto ele atribui ao inconsciente aquilo que podemos presenciar em alguém mesmo sem entender completamente.

Como já havia feito em relação a “Instalação”, Kusnet recorre ao livro *Introdução à Reflexologia*, para explicar o mecanismo de superexposição a que fica sujeita a mente humana diante de uma violência psíquica e a interrupção deste fenômeno pela inibição. De modo que um trauma psicológico inibido pode eclodir em momentos inesperados, mas que de alguma maneira, tem ligação com o passado que o causou. A base científica que Kusnet carrega serve para que ele argumente junto a seus alunos que, no teatro, seria possível traçar um caminho imaginário semelhante que seria o de instalar-se em um personagem que enfrenta uma situação extrema, que envolva uma situação na qual a violência esteja presente e, depois da “Instalação”, fazer laboratórios com limites pré-estabelecidos e vivenciar a situação de violência; e por fim tentar esquecer as ocorrências pela inibição. Depois deste percurso a ator estaria mais bem preparado para “comutar-se” em uma cena na qual a “incandescência emocional” seja necessária.

Também em *Ator e Método* encontramos menção à entrevista que Kusnet fez com I.M. Smoktunovski e a referência ao trabalho do diretor russo G. Tovstonogov,

¹⁴⁹ Op. Cit. (KUSNET, 1975, p. 136).

mas se em *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* Kusnet relaciona o trabalho sobre o clássico de Dostoievski com, basicamente, os esquecimentos, em seu último livro ele aplica a noção de excitação e inibição para se aproximar ao o que fez Tovstonógov na Rússia com seu elenco.

A diferença de tratamento para personagens tidos como loucos em *Ator e Método* em relação ao livro anterior é pequena. Kusnet esmiúça mais os passos em seu último escrito, que são praticamente os mesmos de *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. Mas em ambos ele sugere que a abordagem se inicie com as “Circunstâncias Propostas”, no tempo presente das vidas dos personagens, para que, em sequência, possam ser definidas as características da doença, como ela foi constatada, o ambiente em que estão inseridos aqueles portadores de perturbações mentais e assim por diante. Estes dados proporcionariam aos atores não apenas que se instalassem nos personagens, mas os deixariam em condições mais apropriadas para improvisações sobre o tema da insanidade. Se por ventura, em uma primeira tentativa, os atores não atingissem um grau de loucura convincente, um segundo esforço teria que ser feito em direção ao passado dos personagens e às fontes de seus problemas agudos. A articulação que faz das fases das vidas dos personagens, em que colocam em confronto sérias complicações pretéritas com a quase ignorância destes acontecimentos no presente, seria um dispositivo eficaz para que a insanidade dos papéis ganhasse tensão verdadeira em cena: “Podemos dizer que a realidade da loucura compensa os sofrimentos da realidade do passado.”^{150,}

Partindo desta suposição, alguém, segundo um exemplo de Kusnet, que foi submetido à privações econômicas extremas, vivendo como um miserável, quando louco poderia vir a se comportar como um abastado.

Antes de concluir *Ator e Método*, Eugênio Kusnet revê o último capítulo afirmando que se a comunicação emocional acontece na realidade, ela pode acontecer no teatro. Sendo assim seria possível abrir espaço para o inconsciente dos personagens pela ação consciente dos atores em um processo em que os intérpretes criem e se proponham a esquecer de episódios traumáticos fictícios. Antes dos atores se lançarem em laboratórios teriam que levar em conta, de acordo com suas indicações, diversos dados anteriores, para que os improvisos fossem coerentes e não se perdesse de vista os objetivos das cenas, evitando confundí-las com o descontrole

¹⁵⁰ Ibidem (KUSNET, 1975, p.145).

emocional dos atores. Na ótica de Kusnet estas experiências precisariam ser repetidas algumas vezes para que se pudessem depurar os ganhos e perdas e, aos poucos, conquistar a credibilidade das cenas associadas à loucura dos personagens.

Em suas linhas finais o nosso autor reclama que a “incandescência emocional” não fora ainda utilizada, do modo como ele a concebia, no teatro nacional (ao menos naquele que Kusnet conhecia), e que se daria por satisfeito se sua contribuição viesse a “despertar o interesse geral pelo problema da atualização do teatro brasileiro”¹⁵¹.

Até quando publicou seu segundo livro em 1971 não registramos queixas de Eugênio Kusnet ao espaço encontrado para as suas investigações entre os encenadores que considerava no meio teatral nacional. O que não acontece no último livro *Ator e Método*, no qual se percebe que provavelmente suas propostas não estavam ecoando entre as empreitadas teatrais com as quais ele tinha relações. E Kusnet fez ressalvas também em relação ao limitado número de vezes que viu ser aplicada a “Análise Ativa”.

Porém, os obstáculos de aplicação das propostas de Kusnet no Brasil podem ser justificadas pelas dificuldades, não apenas de compreensão do problema, mas também da falta de estrutura material no teatro profissional, pois não podemos esquecer que a aplicação do *Sistema* na escola russa também foi decorrente de ser o teatro uma das atividades centrais de uma política de estado que assegurava um apoio institucional irrestrito.

Por outro lado, ainda que a *Análise Ativa* não tenha se tornado popular entre as gerações que o sucederam no teatro brasileiro, sabemos que os diretores e atores teatrais formados entre os anos setenta e oitenta no Brasil, e que desejavam experimentar o entendimento de uma dramaturgia para além do “trabalho de mesa”, tinham a referencia da contribuição ímpar deixada por Eugenio Kunsnet. Pois, como ele mesmo afirma em entrevista ao Serviço Nacional de Teatro, em 1975, sua ação foi perseverante e ecoou na prática teatral brasileira. “Eu me dedico ao teatro como a única esperança de melhorar a capacidade, a vida do ator.”¹⁵²

¹⁵¹ Ibidem p. 150.

¹⁵² Cf. nota três. Pag. 18.

A “Análise Ativa” por E. Kusnet, com todos os percalços que vimos ao longo deste terceiro capítulo, é um dos seus principais legados para atores e diretores de teatro.

3.4. Exercícios e estratégias pedagógicas: a carta

Aquilatado por suas experiências, pelos estudos de Stanislavski e de seus discípulos, Eugênio Kusnet iria ampliar uma ideia, apontada na bibliografia stanislavskiana, para permitir ao ator exercitar e materializar os princípios do método. Trata-se do recurso “Carta”, sobre o qual ele discorre, sem grandes diferenças, no Capítulo III de seu segundo livro e no penúltimo capítulo de seu último livro.

Ao sugerir aos atores e alunos que, antes das improvisações, pensassem em uma carta imaginária, do ponto de vista de seus personagens, para algum outro personagem, não necessariamente integrante de uma cena ou da dramaturgia dada, Kusnet observou quão potente poderia ser este exercício para as improvisações.

Tendo uma carta para escrever, a adesão à concentração era mais visível, pois sem maiores discussões os alunos se dirigiam quase que espontaneamente a pequenos espaços espalhados pelo teatro, de suas próprias escolhas, e se colocavam a realizar a tarefa.

Ele percebeu que, em silêncio, os atores, concentrados na proposta imaginária, aos poucos passavam de pensamentos para pequenos gestos, voltavam à escrita, depois emitiam alguns sons e palavras, demonstrando satisfação ou contrariedade. Ou seja, através do recurso “Carta”, os atores se concentravam diretamente em um objetivo, se imiscuindo em alguma faceta do mundo do personagem, ambientando-se em uma parte de seu universo, de acordo com as ideias surgidas no exercício.

Era o início do estar em cena mesmo não estando no palco propriamente dito. As cartas seriam um aquecimento imaginário para as improvisações da “Análise Ativa” na quais, segundo Kusnet, podia-se confiar mais do que em outros expedientes usados por alguns atores, como apenas fechar os olhos para manterem-se concentrados, ou respirar rápida e ininterruptamente para aquecerem-se emocionalmente. Baseado nas experiências com as cartas, Kusnet passa a adotar este exercício na última fase de sua vida, como uma tônica de sua pedagogia, e o desenvolve em suas aulas.

Uma primeira evolução foi a de que, do exercício imaginário, sem o uso de objetos reais, Kusnet passou a solicitar que os alunos o executassem fisicamente, com papel e lápis, de modo a comprometer ainda mais os atores com as implicações do recurso. Uma destas implicações é seu aspecto dialógico, pois o ator deveria escrever para alguém e não para si. Assim, conseqüentemente, teria que criar ficticiamente as reações de quem recebe a carta, entrando em relação consigo – o personagem –, e com o outro – alguém do círculo do personagem que está sendo imaginado pelo ator.

Outra delas seria a de provocar a “Instalação”, sem que o ator precise se dar conta disto. O grau de envolvimento de um ator com este procedimento é tamanho que “instalar-se” no personagem é apenas uma consequência. E, para Kusnet, a inclusão do recurso “Carta” na *Análise Ativa* deveria acontecer após o momento em que os atores têm que narrar o que entenderam de uma primeira aproximação ao texto.

Há, neste processo, uma evidente preocupação do proponente do exercício na escolha do destinatário da carta. Ele chama a atenção para que esta escolha recaia sobre alguém com quem o personagem remetente possa se abrir pessoalmente, sem maiores pudores, para que pensamentos, temores, confissões e segredos venham à superfície, expondo os conflitos e as contradições em jogo, dentro e fora do universo do personagem.

Por outro lado o recurso pode ser visto ainda como um “desinibidor” de bloqueios, que alguns alunos sentem ao improvisarem sem maiores bases. A partir do envolvimento com os problemas dos personagens, proporcionados pela escrita das cartas, o aluno acumularia material interno a ser explorado nas improvisações.

Levando em consideração estas noções, o exercício seria praticado com o propósito de embasar os atores para entrarem nas improvisações da “Análise Ativa” subsidiados por uma série de imagens e pensamentos que foram articulados durante a escrita da carta. A recomendação de Kusnet é a de que o ator entre para improvisar imediatamente após terminar de escrever a carta, para não dispersar o que foi conquistado no exercício. Daí para frente seriam retomados os procedimentos que analisamos neste capítulo, envolvendo os elementos estudados nos itens anteriores.

Para complementar nossa investigação sobre questões relativas ao recurso “Carta”, pesquisamos, junto aos arquivos pessoais de Carminha Fávero Góngora¹⁵³,

¹⁵³ Carminha Fávero Góngora foi colaboradora de Eugênio Kusnet na produção de seu livro *Ator e Método* e foi sua aluna na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

como se dava a aplicação deste trabalho junto aos alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, último local onde Kusnet lecionou antes de morrer.

Vamos nos debruçar sobre dois destes documentos para entender como Kusnet estava operando com o recurso “Carta” no cotidiano de suas aulas. Diferentemente do que consta em seus livros, em São Caetano do Sul o exercício estava em um nível mais sofisticado, pois era realizado em três ou mais etapas.

De acordo com o conteúdo da apostila que tivemos acesso, o uso do recurso aparece por exemplo em uma situação sugerida por Kusnet a uma aluna, na qual uma exilada política (durante a ditadura militar) convocada com urgência por telegrama por seus amigos do Brasil, iria desembarcar clandestinamente no porto de Santos, após cinco anos fora do país. O agravante da situação é que no momento do desembarque, além de seus companheiros, a polícia também estaria à sua espera.

Para atingir uma expressão convincente do instante exato em que a exilada - vinda da Alemanha, chegando ao Brasil, vê seus amigos, mas também a polícia - foram realizadas três improvisações. A primeira sem a escrita da carta e com um resultado modesto. A segunda improvisação foi feita depois que atriz escreveu uma carta do navio a caminho do Brasil, destinada a um amigo também exilado, sediado em Paris. Nela a exilada afirma que precisa voltar ao Brasil, pois fora informada pelos seus parceiros políticos que seu povo está passando fome, em consequência das ações do governo que promoveu o seu exílio.

Esta situação estaria provocando uma revolta em seu grupo de amigos e nela mesma. Após a improvisação sobre o momento do desembarque, feita depois da atriz escrever a carta, o resultado foi insatisfatório, e o problema estaria no destinatário, muito distante da urgência do problema.

A atriz se dirigiu então a escrita da segunda carta, dividindo com o destinatário – desta vez um de seus pares no Brasil –, as preocupações sobre os mesmos motivos de revolta pelos quais estava voltando, porém acentuando os perigos e os riscos de sua atitude. A carta continha afirmações contrastantes entre enfrentar o regime de exceção, provocador da miséria popular, e o medo da personagem ser presa – o que poderia trazer consequências drásticas como a tortura.

Na improvisação realizada, após a atriz escrever a segunda carta, suas expressões estavam, segundo o relato da atriz, mais vivas que as anteriores: “Nesta vez aparece uma contradição, os detalhes eram mais fortes e ajudaram bastante”¹⁵⁴.

Na segunda apostila é possível perceber que o recurso “Carta” está em relação estreita com demais os elementos processados por Kusnet nas improvisações cênicas. Como o objetivo na Fundação das Artes de São Caetano do Sul não era o teatro profissional, mas sim a formação de futuros atores, não havia uma preocupação com o estudo da composição do texto teatral, de maneira que os exercícios com as cartas, mesmo servindo de base para as improvisações, nem sempre estavam vinculados à *Análise Ativa*.

Percebemos, em um segundo documento relatado, em primeira pessoa, as etapas de um aluno que está procurando se encaixar em uma situação teatral, na qual ele é um jornalista ligado a um sindicato de trabalhadores de minas de carvão, no interior da Inglaterra, em 1932. Ou seja, experimentava-se uma situação não vinculada a um texto teatral.

Conflitos entre operários e industriais estão em questão, incluindo uma greve. Como o personagem do aluno tem que mediar o impasse, ele dividiu seu problema em três cenas e as analisou. Depois de passar duas vezes pelas mesmas cenas, improvisando-as e as analisando, o aluno escreveu “uma carta como preparação, embora não tenha sido uma carta com destinatário, funcionava como monólogo interior e isso me ajudou muito”¹⁵⁵.

De acordo com as leituras destas apostilas, podemos perceber que Eugênio Kusnet vinha, nos dois anos que antecederam a sua morte, instaurando, junto aos seus alunos, um vocabulário com alguma independência dos elementos do *Sistema* de Stanislavski, porém cômico de que partia deles.

Seus alunos descrevem que buscavam a “Visualização”, ou a “Instalação”, neste ou naquele exercício, assim como escreviam as cartas e, de acordo com os testemunhos que deixaram escritos, a aplicação destes termos os auxiliavam positivamente na busca de seus personagens e das situações.

O desenvolvimento de exercícios, como a “Carta”, em sua pedagogia eram instrumentos que colaboravam nas improvisações teatrais, e Kusnet estava dando

¹⁵⁴Relato da aluna Maria Célia Luca, extraído de apostila pertencente aos documentos sobre Eugênio Kusnet, de Carminha Fávero Góngora.

¹⁵⁵Relato subscrito pelo aluno Edison (não consta sobrenome), com data 28.09.1975, extraído de apostila pertencente aos documentos sobre Eugênio Kusnet de Carminha Fávero Góngora.

início a uma nova etapa de sua vida profissional, que seria o de sistematizar um método mais próprio destinado à formação de atores.

Este era o seu sonho! Carminha F. Góngora revela que ele, já doente, pedia mais dois anos de vida para completar este projeto. Não deu tempo: faleceu em 1975.

Conclusão - As lições de Eugênio Kusnet: perspectiva de um pedagogo russo-brasileiro

Para encerrar, vamos assinalar alguns dos mais relevantes aspectos do nosso objeto, procurando selecionar cronologicamente as principais conquistas do trabalho de Kusnet, em cada uma de suas fases.

Eugênio Kusnet introduziu em nosso ambiente teatral uma postura ética e, principalmente, uma abordagem metodológica sobre a arte do ator que transformou o modo como o ator brasileiro se relaciona com o seu ofício. Para nós, uma contribuição ímpar, quando integrou o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia na década de 1950, foi seu aspecto disciplinar. Consequência de sua formação cultural eslava e característica de sua personalidade artística, ele chamou a atenção de diversos profissionais brasileiros da época sobre como se portar na profissão:

“Guardo dele um rigor muito grande. Uma disciplina muito grande, uma concentração muito grande. Não tinha brincadeiras, compreende. Quando se entrava para representar ou para ensaiar, o pouco que eu ensaiei com ele, era um trabalho, era um cerimonial de algo sempre muito importante, para se perder tempo. Não tinha jogar bolinha para o ar.”¹⁵⁶

A hipótese que levantamos a partir do testemunho de Fernanda Montenegro é que, em média, este não era o traço forte dos nossos atores em atividade naquele período, embora houvesse exemplos ao contrário, como Kusnet. Mas, pelos depoimentos que colhemos, houve, em quem com ele conviveu profissionalmente, uma contaminação positiva no sentido de aumentar o rigor nas relações de trabalho. No mínimo, a partir do seu exemplo, aconteceu um questionamento de seus pares no que diz respeito aos aspectos disciplinares para os artistas que se dedicam à arte teatral.

Na medida em que Eugênio Kusnet foi se firmando na cena nacional, outros de seus valores foram aparecendo como o interesse mútuo de seu trabalho com os de seus colegas de cena: Kusnet foi um ator que se preocupava sobremaneira com a

¹⁵⁶ Cf. nota 08.

qualidade de suas atuações, sempre disposto a investigar o que poderia melhorar em suas interpretações e, ao mesmo tempo, teve como objetivo contribuir para que os demais parceiros ganhassem desenvoltura em cena. Na prática isto se traduziu em auxiliar seus colegas lançando para eles as suas próprias inquietações como ator, guardadas as particularidades dos personagens e as características de seus diferentes condutores. Com alguma segurança podemos afirmar que esta ação pedagógica - a de colaborar com o trabalho de outros atores-, ganhou espaço em sua vida em nosso país, pois como ele mesmo declarou em entrevistas, na Rússia seu contato com as descobertas de Constantin Stanislavski foram longínquos e somente no Brasil ele veio a ler as obras do grande diretor russo e espelhar-se na sua prática criativa. Portanto Eugênio Kusnet não foi um ator que tinha conhecimento suficiente, antes de chegar ao Brasil, para ser considerado alguém que dominasse as técnicas desenvolvidas por Stanislavski e seus parceiros em Moscou.

A visão de Eugênio Kusnet sobre o legado de Stanislavski se desenvolveu a partir da sua prática como ator e foi ficando mais clara ao mesmo tempo em que ele próprio iria aprofundar suas leituras dos livros e as aplicaria nos papéis nas peças que vinha atuando ao longo da década de 1950. Consideramos que, neste período, sua participação em *Eles não usam Black-Tie*, no Teatro de Arena, foi o momento mais importante do que podemos ver como uma primeira fase de sua carreira no Brasil. Na encenação da dramaturgia de Gianfrancesco Guarniere, que contou com a direção de José Renato, já se pôde notar que Kusnet vinha tendo o seu progressivo aprendizado de Stanislavski como baliza para si e arriscava a dar palpites na atuação de seus colegas. Mesmo já tendo auxiliado outros colegas como Maria Della Costa em *O Canto da Cotovia* em 1954, do nosso ângulo foi no Teatro de Arena que ele começou a ser reconhecido como um ator cujas preocupações remetem a Stanislavski e também como alguém capaz de orientar, ainda que como um conselheiro, os atores curiosos em conhecerem alguma metodologia para a interpretação teatral.

No entanto, sem maiores dúvidas, foi em sua fase seguinte, na qual se dedicou ao Teatro Oficina, que Eugênio Kusnet se estabeleceu como, além de ator, também professor de atuação. De modo que, da união de um projeto seu de ter um espaço específico para trabalhar junto às atrizes e atores, com o convite feito pelo diretor José Celso Martinez Corrêa para que ele viesse a atuar e colaborar com o trabalho de interpretação no Oficina, Kusnet assume duas frentes em sua carreira: ator e instrutor de atores. O que sedimentou esta dupla função foi o seu crescente e contínuo interesse

pelas obras de Stanislavski, que pôde aplicar na companhia fundada em 1958, especialmente na encenação que o Teatro Oficina fez de *Os Pequenos Burgueses*, onde uma série de fatores confluiu para transformar a presença de Eugênio Kusnet nesta montagem em uma distinção em sua vida profissional. “Ele foi o deflagrador de um espetáculo brasileiro raro que foi *Os Pequenos Burgueses*. Eu digo raro porque o trabalho que tinha ali era uma mostra do que os russos faziam no Teatro de Arte de Moscou.”¹⁵⁷

A impressão causada em Amir Haddad se deve ao alinhamento, em um mesmo evento, de um texto teatral na língua de Kusnet, que havia sido colocado em cena pela equipe coordenada por aquele que Kusnet tinha como sua maior influência, onde o ator e professor naturalizado brasileiro experimentariam, com sucesso, teorias e práticas originadas em sua terra natal. O desafio de atuar e preparar os atores em *Os Pequenos Burgueses* fez com que Eugênio Kusnet passasse a ser respeitado como um homem de teatro possuidor de conhecimentos transmissíveis ao público (como ator), a aos profissionais de teatro (como professor). Como resultado de quase vinte anos de trabalho (1951-1968), Eugênio Kusnet publica, depois de passar pelo Teatro Oficina, o livro *Iniciação à Arte Dramática*, que foi comentado pelo crítico Anatol Rosenfeld:

“O livro revela em todos os momentos vasta experiência e refletido conhecimento teórico. Nem sempre se concorda com as reflexões psicológicas, menos ainda com as linguísticas (estas decididamente unilaterais e simplificadas). Todavia, não se pode deixar de admitir semelhantes simplificações no nível da “práxis” (aspas de A. Rosenfeld), como recursos viáveis e funcionais. Resta dizer que o livro é surpreendentemente bem escrito. Distingue-se pela clareza e precisão, assim como pela exposição viva, interessante e “dramática” (aspas de A. Rosenfeld).”¹⁵⁸

Se as críticas linguísticas e as simplificações para a viabilização prática das ideias do livro o crítico mesmo aponta, supomos que as discordâncias às questões psicológicas se devem à ausência de maiores referenciais que poderiam dar sustentação às hipóteses de Kusnet. No final do sétimo capítulo (nomeado “Sétima Aula” no livro) o autor aborda a cena final, em que o personagem Trepliov se suicida, da obra de Anton Tchekov, *A Gaivota*. Sem se referir a qualquer pensador do campo da psicologia, Kusnet se lança à reflexões sobre os porquês de um ser humano tomar

¹⁵⁷ Cf. nota 68.

¹⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. *Iniciação à Arte dramática* In suplemento literário do *O Estado de São Paulo*. 22.02.1969.

uma atitude irreversível como tirar a própria vida. Anatol Rosenfeld talvez esperasse um embasamento teórico mais convincente do que as indagações de um ator, em vias de se transformar em um professor e escritor de apenas um primeiro livro. Mas, talvez, estejam ali explicitadas apenas as perguntas que acionavam a imaginação de Kusnet em um processo criativo, e não a tentativa de tecer uma teoria sobre o tema. No segundo e no terceiro livro escrito por Kusnet vamos encontrar novamente o tema da representação de situações humanas extremas, porém em outro patamar, incluindo referências científicas e mesmo o acompanhamento de suas investigações por um psiquiatra, Dr. Bernard Blay.

O que levou Eugênio Kusnet, depois que saiu do Teatro Oficina, a praticamente abrir mão de atuar para somente se dedicar à pedagogia teatral não está suficientemente claro para nós. Não chega a ser convincente o fato de que sua última participação como ator em teatro (em *Marat Sade* – 1967) foi decorrente da sua idade avançada, pois ele estava então com 69 anos, idade em que muitos atores estão em plena atividade. Tampouco imaginamos que a causa foi por terem rareados os convites para interpretar, uma vez que ele havia adquirido reconhecimento e notoriedade por seus trabalhos como ator. Pela nossa visão Kusnet optou por ser, a partir de 1968, um professor e um pensador da interpretação pois estava em curso o seu projeto de criar uma escola para atores, na qual suas propostas ganhariam personalidade própria, visto que até sua experiência no Oficina, Kusnet esteve muito vinculado à produção pedagógica de Stanislavski. Esta versão se sustenta em testemunhos de colaboradores próximos de Kusnet como o de Carminha F. Góngora. Podemos levar em conta ainda o fato de que a viagem que fez a Rússia em 1968 o colocou em contato com a literatura produzida por artistas e pedagogos que trabalharam ao lado de Stanislavski. Assim, de posse das influências trazidas da Rússia, ele passou a priorizar os estudos do ensino da atuação como seu objetivo maior à época. Se o nosso raciocínio está na direção correta, a partir desta escolha Kusnet mergulhou ainda mais nos conhecimentos dos livros que trouxe na bagagem de sua viagem, dando assim firme prosseguimento ao seu intuito de se estabelecer como pesquisador, professor e autor de livros sobre atuação.

De acordo com os seus livros e com os relatos de alguns de seus alunos desta fase, em que Kusnet se voltou apenas para a pedagogia, é possível perceber uma sua propensão de se descolar das indicações stanislavskianas, não no sentido de negá-las

mas no intuito de reinventar ideias e principalmente exercícios que poderiam ser mais apropriados à realidade brasileira.

“Outro exercício: encontrar o objeto esquecido no apartamento onde viveu. Ele pedia que você imaginasse um apartamento e até chegava a desenhar no chão desse apartamento a planta, para você saber que uma hora estava na sala, corredor, cozinha, quarto. Isto era um trabalho individual. Cada um entraria por esse apartamento e depois de um tempo nesse local, encontraria este objeto. O objeto era o único que restou de uma relação. Qual era a conexão que existia entre o objeto e a relação que existiu ali. Ele foi feliz neste lugar? Foi uma relação que terminou bem ou foi traumática? Ele viveu algum tempo naquele lugar. Que recordações boas aquilo lhe traria?”¹⁵⁹

“Você escolhia um conto. Em um conto, tem toda a história, e de vez em quando tem uma única frase que o personagem pensa ou fala. Por que ele falava assim: o ator, se ele não está imbuído de grandes informações lá dentro, quando ele fala, ele estranha a voz dele, então sai aquela voz vazia e que quebra o fluxo da cena. Então você escolhia uma única frase do conto. Se estranhava, não dava o tom certo, reconstruía, reconstruía.”¹⁶⁰

Nos exemplos acima Kusnet se mantém fiel a Stanislavski, pois no primeiro está presente o treino da imaginação dos atores, o estímulo ao preenchimento do passado dos personagens com dados fictícios, que ele deve ter retirado das lições de seu mestre. No entanto detectamos uma adaptação própria de Kusnet, visto que não localizamos em Stanislavski exercício similar ao descrito pelo então aluno, o ator David Leroy. No segundo exemplo, lembrado por Carminha Fávero Góngora, isto fica até mais claro: acreditamos que a experiência sem palavras com contos literários, que proporciona ao ator o acúmulo de informações para o personagem se manifestar verbalmente apenas quando estritamente necessário, aproxima-se do que podemos pensar como o começo de uma proposta própria de Kusnet.

Porém o projeto kusnetiano, de propor contribuições ao que já havia sido propagado a respeito das investigações gestadas no Teatro de Arte de Moscou, iria ganhar mais consistência quando Eugênio Kusnet lançou o recurso “Carta”. Além do testemunho de seus alunos que afirmaram haver neste exercício um meio convincente

¹⁵⁹ David Leroy, em depoimento a Ney Piacentini em 29.07.2010.

¹⁶⁰ Carminha Fávero Góngora, em depoimento a Ney Piacentini em 18.03.2010.

para melhor se preparar para as improvisações da *Análise Ativa*, o mesmo foi reconhecido por um diretor russo, a quem Kusnet tinha como uma de suas referências:

“Achei muito interessante o recurso de “escrever cartas” (aspas de Tovstonógov). Esse recurso ajuda a realizar a “laminação” (*a sobreposição sucessiva de camadas* - E. Kusnet) da vida psíquica do personagem, dá a possibilidade de disciplinar, concretizar o pensamento do personagem, permite verificar a justeza do “monólogo interior” do ator, e finalmente, estabelece a lógica da conduta do personagem, os motivos de seu comportamento...”¹⁶¹

Para Tovstonógov, a “Carta” aprofunda a constituição do papel em uma relação próxima com um importante elemento de Stanislavski: o “Subtexto”. E ainda colabora com a constituição do personagem pela sua lógica e motivação. Por este aval de Tovstonógov a proposição de Kusnet poderia vir a estar presente no conjunto de ideias que compõem o *Sistema* de Stanislavski para a atuação.

A fatura da incomensurável tarefa de Eugênio Kusnet de edificar uma sólida estrutura, teórica e prática, para o ator no Brasil, é a de que grande parte de seu legado partiu e se manteve fiel à matriz, com modestas e significativas contribuições de sua parte à complexa rede dedicada a arte de atuar arquitetada por Stanislavski. Mas não nos esqueçamos de que ter levado a cabo, com tamanho afinco, como antes não havia acontecido em nossa cena, a análise e a aplicação da obra de Stanislavski no Brasil, foi um grande e efetivo feito. O atestado de sua influência vem de um dos mais importantes diretores teatrais brasileiros em atividade: “A morte de Kusnet provocou uma catástrofe na formação dos atores do Brasil.”¹⁶² As palavras de Antunes Filho podem ser interpretadas como que Eugênio Kusnet não foi apenas um dos que mais se dedicaram para que nossos atores tivessem uma formação consolidada, mas que depois dele, o processo por ele criado não teve continuidade, deixando uma lacuna no teatro brasileiro a ser preenchida.

Para finalizar gostaríamos de ressaltar que, com a ausência de Kusnet, perdemos um modelo de interferência incomum em nosso teatro. São poucos os atores brasileiros que se dispuseram a transmitir suas experiências artísticas a outros atores e, e em um número menor ainda, aqueles que se preocuparam em estudar uma escola

¹⁶¹ Op. Cit. (KUSNET, 1975, p. 132).

¹⁶² Antunes Filho, em depoimento a Ney Piacentini em 14.02.2011.

de interpretação para ensinar a seus colegas de profissão. Não temos uma tradição teatral, como na Rússia, de legar aos que nos sucederem o conhecimento adquirido, fazendo com que nossos esforços alcancem outras gerações. Kusnet não só esteve na contramão desta falta de transmissão de uma tradição como escolheu, na última fase de sua vida, dedicar-se à pedagogia do teatro, ocupando-se da arte do ator, do que priorizar sua carreira artística. Esta opção entre nós por vezes é vista com restrições segundo um pensamento estreito de que quem se dedica ao ensino de atuação não possui maiores qualidades como intérprete. Não é caso do nosso ator e professor que foi reconhecido como um artista de primeira linha e considerado como um mestre na transmissão de procedimentos por diversos de seus parceiros. Podemos dizer que Eugênio Kusnet reuniu em si uma enorme capacidade de vivenciar os personagens que interpretou e uma exemplar e fundamentada disposição para ensinar atuação em teatro. “Enfim, no Brasil, onde não havia um trabalho real do ator consigo mesmo, o Kusnet nos deu novas ferramentas e, infelizmente, isso não teve sequência.”¹⁶³

¹⁶³ Op. Cit. (STAAL, 1998, p.42).



Eugênio Kusnet entre seus alunos em Porto Alegre, RS.

Bibliografia

Livros

ABUJAMRA, Antônio; FILHO, Antunes; BORGHI, Renato; CARRERO, Tônia; CORRÊA, José Celso Martinez; GUARNIÉRE, Gianfrancesco; MUNIZ, Myriam; PERA, Marília. *Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos*. Editores: Ivan Giannini e Miguel de Almeida. São Paulo: Sesc São Paulo e Lazuli Editores. 2005.

ANOUILH, Jean. *Joana D'arc: a cotovia*. Lisboa: Editorial Presença, 1964.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo. 2004.

BASBAUM, Hersh. *José Renato Energia Eterna*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski & the actor*. Great Britain: Methuen, 1998.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2000.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos - Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2009.

BRECHT, Bertolt. *Diários de Trabalho*. Volume I e II. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Estudos sobre Teatro*. Volume 1, 2 e 3. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

CAMPADELLI, Samira Yosuef. *Teatro Brasileiro do Século XX*. São Paulo: Editora Scipione. 1995.

CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COLE, Toby. *Un Manual del Método de Stanislavski*. México: Editorial Diana. 1964.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martim Fontes. São Paulo. 1986.

DÁNCHENKO, Nemírovich. *Mi experiência teatral*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1979.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante*. Rio de Janeiro: Editora Escala, 2006

DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *O Idiota*. São Paulo: Editora 34, 2002.

GOGOL, Nikolai. *O Inspetor Geral*. Rio de Janeiro: Editora Veredas. 2008

GORCHAKOV, Nicolai. *Las lecciones de “régisseur” de Stanislavski*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1956.

_____ *Lecciones de “régisseur” por Vajtangov*. Argentina: Domingo Cortizo Editor. 1987.

GORDON, Mel. *The Stanislavsky Technique*. New York: Applause Theatre Book Publishers. 1994.

GÓRKI, Máximo. *Os Pequenos Burgueses*. Rio de Janeiro, Ediouro. 1988.

GOUVÊA, Leiva V. B. *Maurice Vaneau, Artista Múltiplo*. São Paulo: Imprensa Oficial. São Paulo. 2006.

GUINSBURG, Jacob. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. Editora Perspectiva, 1985.

GUZIK, Alberto. *TBC Crônica de um Sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavsky*. México, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

KNEBEL, Maria. *El Último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1999.

_____ *Poética de la pedagogia teatral*. México: Siglo Vinteuno Editores. 1991.

KUSNET, Eugênio. *Iniciação à Arte Dramática*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

_____ *Método da Ação Inconsciente*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1971.

_____ *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

KUSNET, Eugênio. *Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro* realizado no Teatro Anchieta em São Paulo, em oito de janeiro de 1975. . (cópia de apostila datilografada)

LICIA, Nydia. *Eu Vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LEVI, Clóvis. *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte. 1997

MAGALDI, Sábato. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac. 2000.

_____ *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1988.

MICHALSKI, YAN. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo, Editora Hucitec. 1995

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política – arena, oficina e opinião*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

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

PEIXOTO, Fernando. *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX. Coletânea de Críticas, Reportagens e Entrevistas Publicadas no Jornal do Brasil, entre 1963 e 1982*. Rio de Janeiro, FUNARTE. 2004.

_____ *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Editora Hucitec. 1980.

_____ *Teatro em Movimento*. São Paulo: Editora Hucitec. 1985.

_____ *Teatro em Questão*. São Paulo: Editora Hucitec. 1989.

_____ (org) *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no Século XX* - Yan Michalski. Rio de Janeiro, Funarte. 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno – Crítica Teatral*. (1947-1955). São Paulo, Martim Editora, 1956

RANGEL, Otávio. *Escola de Ensaiares (Da Arte de Ensaiai)*. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.

RIZZO, Eraldo. *Ator e Estranhamento*. São Paulo: Senac Editora, 2001.

STAAL, Maria Helena. *Primeiro Ato*. São Paulo, Editora 34. 1998.

SAURA, Jorge. *E. VAJTÁNGOV: Teoría y práctica teatral*. Madri: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997.

SERGIO, Armando. *Do Teatro ao Te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2008.

SERRANO, Raúl. *Nuevas Tesis sobre Stanislavsky*. Buenos Aires: Atuel. 2004.

_____ *A criação de um papel*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 1984.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, O Mouro de Veneza*. São Paulo: Editora Martim Claret. 2003.

SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Edições Símbolo. 1976.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A Criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1972.

_____ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso criador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

_____ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso criador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

_____ *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1983-

TAKEDA, Cristiane Layher. *Cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva - Fapesp, 2003.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del Teatro Moderno*. Buenos Aires: Ediciones Cinturión, 1946.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. New York: Routledge, 1998.

TOVSTONÓGOV, Guiorgui. *La profesión de director de escena*. Havana: Editorial Arte e Literatura. 1980.

Dissertações

DINIZ JR., Jurandir. *Ator no Método de Eugênio Kusnet*. Dissertação de Mestrado, USP/ Escola de Comunicações e Artes. 1990.

LIMA, Reynuncio Napoleão. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. Dissertação de Mestrado, USP/ Escola de Comunicações e Artes. 1980.

Periódicos

BENEDETTI, Mario. *Grandes Intérpretes e Pequenos Burgueses*. La Mañana: Montevideo. 18 de Dezembro de 1964.

BOAL, Augusto. *Nunca termina quando acaba*. São Paulo: Revista Vintém. 2009.

SAAD, Fátima. *O Último Stanislavski*. Cadernos de Teatro No. 134 (O Tablado): Rio de Janeiro, 1993.

Websites

www.itaucultural.org.br/teatro/

www2.uol.com.br/teatroarena/arena.htm

ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/76696/

http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski