



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**Faculdade de Educação**

**SÉRGIO DE AZEVEDO**

**EUGÊNIO KUSNET:  
[O ATOR E SEU (PRÓPRIO) MÉTODO]**

**- ELOGIO À IMAGINAÇÃO**

CAMPINAS

2019

**SÉRGIO DE AZEVEDO**

**EUGÊNIO KUSNET:  
[O ATOR E SEU (PRÓPRIO) MÉTODO]  
- ELOGIO À IMAGINAÇÃO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Educação na área de concentração de Educação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Angelica Medeiros Albano.

O arquivo digital corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Sérgio de Azevedo e orientada pelo Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Angelica Medeiros Albano.

CAMPINAS

2019

**Ficha catalográfica**  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Azevedo, Sérgio de, 1974-  
Az25e Eugênio Kusnet: [o ator e seu (próprio) método] - elogio à imaginação /  
Sérgio de Azevedo. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Ana Angelica Medeiros Albano.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de  
Educação.

1. Kusnet, Eugenio, 1898-1975. 2. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. 3.  
Imaginação. 4. Pedagogia do teatro. 5. Improvisação. I. Albano, Ana Angélica  
Medeiros, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de  
Educação. III. Título.

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em outro idioma:** Eugênio Kusnet: [the actor and their (own) method] - the praise of  
the imagination

**Palavras-chave em inglês:**

Kusnet, Eugenio, 1898-1975

Stanislavski, Konstantin, 1863-1938

Imagination

improvisation

Theater pedagogy

**Área de concentração:** Educação

**Titulação:** Doutor em Educação

**Banca examinadora:**

Ana Angelica Medeiros Albano [Orientadora]

Albor Vives Reñones

Alessandra Ancona de Faria

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

Laura Villares de Freitas

**Data de defesa:** 25-03-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**Identificação e informações acadêmicas do aluno**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4266-2120>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8837165107062503>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO:  
EUGÊNIO KUSNET: [O ATOR E SEU (PRÓPRIO) MÉTODO]  
- ELOGIO À IMAGINAÇÃO

AUTOR:  
SÉRGIO DE AZEVEDO

**COMISSÃO JULGADORA:**

Prof<sup>ª</sup>. Dra. ANA ANGELICA MEDEIROS ALBANO - Presidente  
Prof. Dr. ALBOR VIVES REÑONES  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. ALESSANDRA ANCONA DE FARIA  
Prof. Dr. JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. LAURA VILLARES DE FREITAS

Data da defesa: 25 de março de 2019.

A Ata da Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Tese e na Secretaria do Programa da Faculdade de Educação

**2019**

## DEDICATÓRIA

*para*  
**Vanessa Senatori**  
*e*  
**Iago Senatori Azevedo:**

*as letras mais lindas com que o livro da vida me presenteia  
em grande parte dos capítulos*

## AGRADECIMENTOS

**Vanessa Senatori,**  
*companheira de vida e apoiadora  
de muitas empreitadas, inclusive as mais insanas.*

**Ana Angélica Albano,**  
*para quem orientar é ver, conjuntamente,  
o mar das experiências e da pesquisa.*

**Francisco Marcelo de Azevedo, meu pai, e  
Maria Lucia de Azevedo, minha mãe,**  
*de quem herdei números e histórias.*

**Celia Luca,**  
*parceira em minha empreitada na Fundação das Artes  
e de muitas conversas sobre o teatro e a vida.*

**Carminha Fávero Góngora,**  
*por presentear-me com o registro da voz de Kusnet  
e por sua generosidade e confiança incondicionais.*

**Eraldo Pêra Rizzo,**  
*por me fazer estranhar Kusnet  
e, assim, me aproximar dele.*

**Mariângela Alves de Lima,**  
*por compartilhar sua perspectiva delicada e  
historicamente assertiva.*

**Celso Correia Lopes,**  
*irmão-artista e artista-irmão,  
pela parceria e generosidade.*

**Adélia Zuliani, Ana Cristina Rossetto,  
Caru Duprat, Cintia Ruiz, Ester Broner,  
Julia Rezende, Lelê Ancona,  
Luciano Bortoletto, Lucília Franzini,  
Luis Porter, Marcia Laguna,  
Nana Albano e Tomás Vega,**  
*parceiros sensíveis do jardim.*

**Alessandra Fioravanti, Celso Correia Lopes,  
Danilo Oliveira, George Vilches,  
Melissa Aguiar, Paula Venâncio,  
Reinaldo Sanches, Simone Zaidan,  
Vanessa Senatori e Warde Marx,**  
*parceiros-professores-artistas na  
Escola de Teatro da Fundação das Artes.*

**José Marinho Nascimento,**  
*pela parceria neste mar de palavras.*

**Alunos de hoje e de antes,  
de diferentes épocas e contextos,**  
*em especial Daniele Máximo, Danilo Oliveira, Diego Minari, Duda Retti Donzel,  
Lucca Vilas Boas, Paula Braggion, Rafael Rogante e Sarah Galvano.*

**Aos professores e professoras que me enxergaram  
e possibilitaram que eu fosse “eu” mesmo  
ou me incentivaram a seguir o meu próprio caminho  
(ou tudo isso, em ordem cronológica):**

*Duran, Marisa Saranz, Luiz Antonio Brock, Silvana de Santis,  
Nelson Leite, Lídia Zózima, Warde Marx, Seme Lutfi,  
Alexandre Dressler, Vilma Lemos, Ana Govatto,  
Ana Angélica Albano, Teixeira Coelho,  
Alfons Martinell, Maria Angela Faggin Pereira Leite,  
Marineide de Oliveira Gomes, Ana Almeida,  
Helena Sampaio e Laura Villares de Freitas.*

**Educadores, pesquisadores e gestores**  
*que, ao longo da história, dedicaram-se a manter e garantir  
as condições para que eu e tantos outros pudéssem e possamos acessar,  
com qualidade e gratuidade, a pós-graduação no ensino superior público.*

**Pesquisadores, amantes e guardiões da memória,**  
*todos aqueles que tomaram para si a difícil e sisífrica tarefa de  
guardar, manter e disponibilizar acervos públicos e privados em prol  
de nossa história e de nossa memória.*

*Formar é criar condições para que o outro  
seja obra de si mesmo.*

**António Nóvoa**

*Um dia Yoshi Oida me falou a respeito de umas palavras de um velho ator de kabuki:  
"Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua.  
Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele".*

*E Yoshi acrescentou:  
"Quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto.  
Para mim, a questão é uma só:  
Será que o público viu a lua?"*

*Com Yoshi, eu vi muitas luas.*

**Peter Brook**

# res umo

*Eugênio Kusnet: [o ator e seu (próprio) método] – elogio à imaginação* é resultado de minha investigação sobre o campo imaginativo e criativo que se pode constituir, no processo teatral, entre “eu” e “nós”. Tem como ponto de partida duas perguntas principais: como ampliar a imaginação e o potencial de criação do indivíduo em uma arte essencialmente coletiva como o teatro?, e como promover o desenvolvimento artístico e criativo de um grupo sem perder de vista os indivíduos que o compõem? Propõe investigar o pensamento e as práticas de Eugênio Kusnet (1898-1975), russo naturalizado brasileiro que teve um papel de fundamental importância na compreensão e disseminação, no Brasil, das ideias de Konstantín Stanislávski e na formação do ator brasileiro. Recupera, a partir de entrevistas não publicadas na íntegra, o pensamento e as propostas de Kusnet, cotejando seu percurso com depoimentos de atores e alunos com os quais conviveu. Descreve minhas experiências artísticas e pedagógicas e a maneira como tenho pensado e praticado, como diretor, as relações entre o indivíduo e o coletivo, no processo teatral, apresentando pontes que se propõem a ligar as ideias de Kusnet às experiências artísticas e formativas experienciadas na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. No centro da tese: o papel da imaginação, da improvisação, de fundamentos e procedimentos que situam o ator no centro do processo formativo e da criação artística em teatro.

Palavras-chave: Eugênio Kusnet; Konstantín Stanislávski; imaginação; pedagogia do teatro; improvisação.

# abst ract

*Eugenio Kusnet: [the actor and their (own) method] – the praise of the imagination* is the outcome of my investigation into the creative and imaginative field which might be created in the theatrical process between "I" and "we". There are two main questions at the starting point: how can such a group art as theater broaden the imagination and creation potential of an individual? And, how to promote artistic and creative development of a group without losing sight of the individuals who are part of it? It is suggested exploring the thinking and the procedures of Eugenio Kusnet (1898-1975), a Brazilian denizen from Russia, who had a fundamental role in the comprehension and dissemination of Konstantin Stanislavski's ideas in Brazil and in the training of the Brazilian actor. From interviews not entirely published before Kusnet's thinking and propositions are recovered, collating his pathway with the accounts of actors and students whom he lived with. It describes my artistic and pedagogical experiences and the way I have been thinking and performing, as a director, the relations between individuals and groups in the theatrical process, presenting connections that intend to link Kusnet's ideas to educational and artistic experiences at Fundação das Artes de São Caetano do Sul Theater School. At the center of the thesis: the role of imagination, improvisation, fundamentals and procedures that allocate the actor at the center of the qualification process and the artistic creation in theater.

Keywords: Eugenio Kusnet; Konstantin Stanislavski; imagination; theater pedagogy; improvisation.

# SUM ário

A estrutura utilizada para sistematizar esta produção se vale de elementos conceituais utilizados por Eugênio Kusnet e Stanislávski e está organizada quanto às partes e capítulos da seguinte maneira:

## SUBTEXTO

Um caminho **sem volta** **13**

continuo aqui **uma história** **19**

Um pouco antes de começar

**iniciAÇÃO** **25**

Vivências que marcaram: ver e ser visto

Memorial do pesquisador

**Lógica da ação** **53**

Afetos e procedimentos de trabalho

Memorial da pesquisa (2013-2019)

## **Ação anterior** **75**

### **Kusnet por ele mesmo...**

Imaginar é o mais importante elemento da formação do ator.

### **... e por mim**

Escrevendo páginas em branco em busca de um ator criador.

## **Ação contínua e ininterrupta** **114**

### **A obra vivendo mais do que seu criador**

Kusnet, por eles: ex-alunos e parceiros de trabalho que caminharam e, assim, fizeram a história caminhar também.

## **Ação posterior** **160**

### **Análise-ação: entrevistas e improvisos**

Processos da Escola de Teatro da Fundação das Artes.

## **Ação transversal** **203**

### **Ensaio sobre a imaginação**

“Só não existe o que não pode ser imaginado” (Murilo Mendes)

## **Ações caleidoscópicas** **240**

### **Referências**

### **Apêndice**



---

<sup>1</sup> Figura 2: Salto sobre o abismo. Autoria desconhecida. Imagem que escolhi para representar o processo de doutorado.

## Um caminho sem volta

No caminho pelo qual esta pesquisa me levou, deparei-me com um pequeno abismo sem ponte. Em vários momentos, eu tive a oportunidade de permanecer onde estava. Sabia, de alguma forma, que saltar seria doloroso.

E é.

Pois eu decidi saltar!

A imagem do salto, vista de fora, é bela. O céu azul, o sol forte, a sensação de liberdade. Vista por quem salta também é: a visão ampla, o vento no rosto, o cheiro de mudança. Mas ficar sem chão é tão belo quanto assombroso. O temor de não conseguir alcançar o outro lado, a falta de apoio em um movimento que sobe mas que, inevitavelmente, precisa (e vai) descer. Onde pousariam meus pés?

A dúvida, tão desejável quanto inquietante, se fez presente. E assim, estive em um movimento do qual não podia retroceder, apenas concentrar esforços para avançar. A rapidez de um salto que dura a eternidade de uma incerteza. Às vezes, tenho a sensação de que foi outro que saltou, deixando para trás aquele que temia o movimento. Às vezes, me percebo como aquele que registrava a imagem, vendo as coisas “de fora”.

Porém, quando me colocava na posição de saltador, sentia meu estômago revolver-se, pois estava em um caminho sem volta, onde aquele que temia e aquele que observava estavam juntos com aquele que saltou. Minha intuição dizia que sim. Ela só se esqueceu de avisar que, nesses casos, dor, medo, alegria e entusiasmo convivem e (con)formam algo que não se consegue nomear. Apenas sentir!

Um dia, meus pés tocaram o chão, à frente. O salto havia terminado. A caminhada não. Tive uma sensação estranha quando senti o chão firme. Eu não sabia o que fazer comigo mesmo, tampouco compreendia, de imediato, quem tinha alcançado o outro lado – que, agora, é este lado.

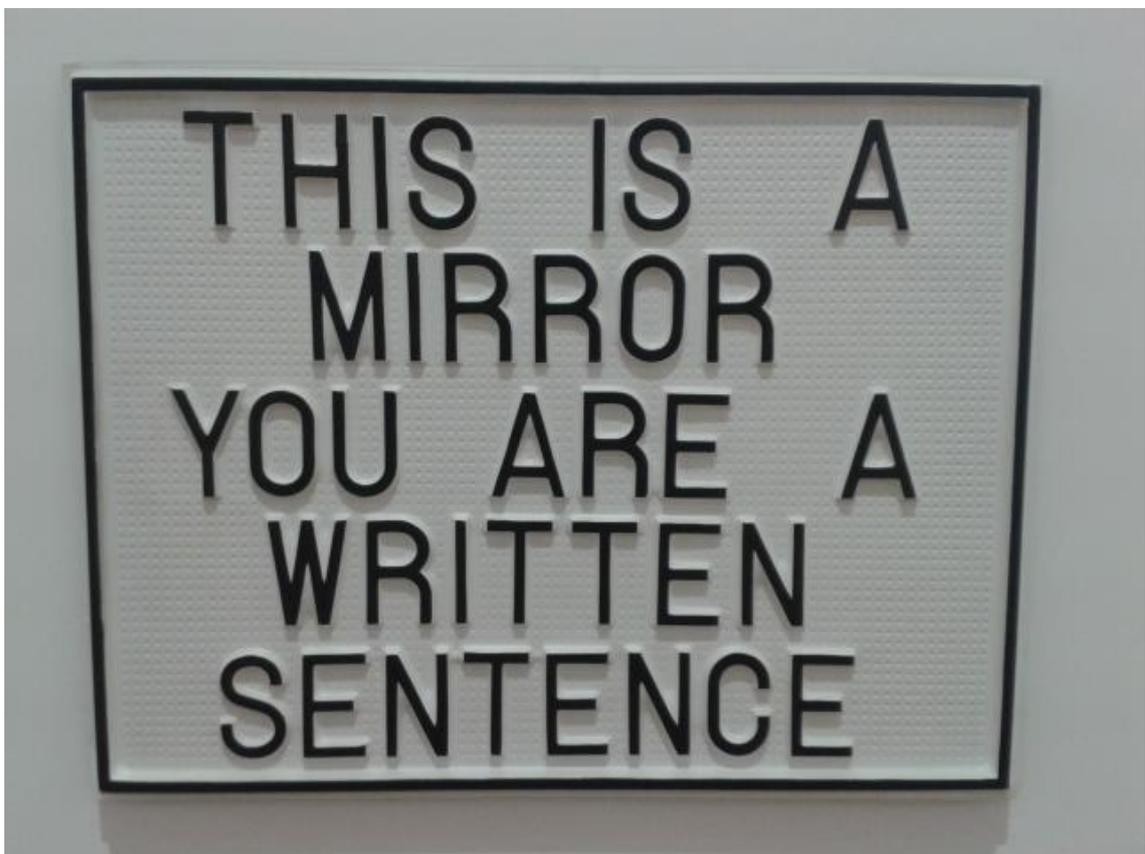
Continuo a caminhar. A intuição me diz que, mais à frente, eu terei novas pistas.

*Poeta não tem compromisso com a verdade  
senão que talvez com a verossimilhança*

*quem descreve não é dono do assunto  
quem inventa é*

Manoel de Barros

**esta é uma obra inventada**



<sup>2</sup> Figura 3: Luis Camnitzer (1966). This is a Mirror. You are a written sentence. Poliestireno formado a vácuo.

**sub**  
**texto**

continuo aqui **uma h**  
**iStória**

*Em um vilarejo africano, quando um contador de histórias chega ao fim de sua fábula, ele coloca a palma de sua mão no chão e diz:  
“Eu coloco aqui a minha história”.*

*Então acrescenta:  
“Para que outra pessoa possa continuá-la outro dia”.*

**Peter Brook**

Em 5 de abril de 1976, Irene Kusnet, esposa de Eugênio, pouco menos de um ano após o falecimento dele, presenteia Celia Luca e outros de seus alunos com um exemplar da primeira edição de *Ator e Método* – livro de Kusnet publicado postumamente com os esforços de seus alunos da Fundação das Artes.

Este exemplar, tão caro e especial, me foi dado, como presente, trinta anos depois, em junho de 2006. Intimamente minha intuição me dizia que havia, ali, uma história que poderia ser contada.

Sem que eu soubesse, foi o primeiro passo de um longo e inesperado caminho que finalizo com este texto – que aliás começou a ser escrito, em 2016, após outro ciclo de trinta anos: iniciei a organização de escritos, até então “soltos”, exatamente no dia em que completava três décadas de minha primeira aula de teatro.

Nesses ciclos de trinta anos que se entrecruzam, eu me encontro comigo mesmo e, também, com Kusnet, Celia, Eraldo, Carminha, Mariângela, Renato para narrar uma história adormecida pelo tempo, que esperava um momento para ser contada. Reescrita. Iluminada por antigas e novas palavras... e, também, (re)inventada.

Eis-nos aqui!

\*\*\*

O teatro é uma forma de magia.

Uma fábula que nos faz suportar a vida, refletir sobre a vida. Faz-nos viver outra vida. Viver uma vida. Viver a vida.

Às vezes me pergunto: por que escolhi o teatro? Acho que não tive escolha, ou não tive outra escolha. Na verdade, tive outras opções, mas não as quis. Poderia dizer que fui escolhido. Melhor, creio que nos escolhemos.

Não fazia muito sentido que o menino tímido fosse fazer teatro. Era improvável. Tratava-se de uma época em que os pais ainda não viam o potencial “salvador” que hoje alguns enxergam nas artes cênicas: “salvar” o filho da timidez e da falta de comunicabilidade e da pouca sociabilização, por exemplo.

Aos olhos do menino, não fazia sentido, que o teatro aceitasse alguém assim: tão introspectivo, tão pequenino, tão quieto. Parecia que o teatro sempre escolhia aqueles que falavam muito, falavam forte e para todo o mundo. Atuar não seria outra forma de falar firme e de peito aberto para todos? Isso, decididamente, o menino não sabia fazer.

E por que se escolheram? Por que nos escolhemos? Talvez aí esteja um pequeno mistério, pois com treze anos, quando comecei, o contexto mais me afastava do que me aproximava do teatro. Hoje, olhando para pouco mais de trinta anos atrás, ainda não consegui encontrar um instante único em que a escolha tenha se dado de forma decisiva. Foram muitos momentos que construíram aproximações e distanciamentos. Amores e ódios. Alegrias e tristezas. Conquistas e dores.

Porém, uma coisa é certa: eu não parei mais.

\*\*\*

Eugênio Kusnet. Assim como não sei dizer, com precisão, quando “optei” pelo teatro, também não sei dizer ao certo quando o conheci. Não pessoalmente. Refiro-me à sua obra. Ah! Muitas vezes simulei conversas com ele e com outro parceiro de reflexões, Peter Brook! Sempre que retorno aos escritos deles descubro novas camadas, outras reflexões e distintas possibilidades de agir e refletir sobre a cena, o teatro e a vida. Eles são parceiros de empreitada.

Peter Brook. Eu o conheci por meio de seu livro *O ponto de mudança*. Foi com essa leitura que decidi ser diretor.

Lembro-me exatamente do contexto: tinha 21 anos. Estava lendo o livro em pé, em um ônibus lotado. Tãmanha era a voracidade da leitura e a necessidade que tinha daquelas palavras que, mesmo depois do ônibus esvaziar, eu ainda estava em pé, lendo. Sentei-me e segui com a leitura. Quando dei por mim, já tinha passado o ponto de descida. E assim foi: o retorno para casa, naquela noite, demorou mais do que o usual. Eu estava sendo apresentado a alguém que me acompanharia - e ainda me acompanha - no percurso em teatro. Brook me incitou a encontrar um caminho próprio e elaborar minhas perguntas. Mas não me dizia como responder a elas.

Meu contato com Kusnet não teve, inicialmente, um momento tão marcante (teve posteriormente, mas revelarei esse momento mais à frente). Conheci seu trabalho nas aulas de Teatro Brasileiro. Soube, depois que ingressei como docente na Fundação das Artes, que ele também tinha sido professor, na instituição, nos anos setenta. Foi em um de seus livros, *Ator e Método*, que encontrei pistas para responder a perguntas que me inquietavam desde o período de meu primeiro grupo de teatro, quando as imposições do coletivo, em meu entendimento, sufocavam aspirações individuais.

Buscava um interlocutor que me ajudasse a refletir sobre o lugar do indivíduo no processo teatral. Como professor e diretor, eu estava inquieto e com dúvidas. A forma autoritária com que lidava com a criação coletiva ainda era um espelho da maneira como eu tinha aprendido o fazer teatral. E a maneira como, também, havia sido educado. Mesmo incomodado, eu não conseguia escapar dela. Impor decisões era, portanto, natural ao papel que ocupava. Contudo, minha postura autoritária incomodava (a mim e aos outros).

Começou uma busca por outra forma de conduzir e estimular a criação coletiva e um processo mais colaborativo, o que tem ocorrido de forma lenta, gradativa, e construído de forma intuitiva e na prática. Em meio a muitos questionamentos que eu e outros colegas professores da Escola de Teatro se faziam (e me faziam), conheci Celia Luca – funcionária da Fundação das Artes e que tinha sido aluna de Eugênio Kusnet.

Foi ela que me aproximou efetivamente das ideias dele. E assim iniciou-se um contato que tem se intensificado na última década e que, de certa forma, me estimulou a investigar práticas de formação de atores e de direção de espetáculos e, por fim, a contar algumas histórias neste doutorado.

Foi, ao longo do processo de investigação, que me encontrei, de fato, com Kusnet. Quando ouvi sua voz na gravação de uma entrevista dada em 1975 e acessei seus cadernos pessoais de anotação é que me dei conta: estou diante de quem estava, o tempo todo, me ajudando a responder às perguntas que Peter Brook me incitou a elaborar.

\*\*\*

A tese, com sua estrutura apresentada no sumário, considera dois movimentos: **[do] continente** e **[ao] mar**. No primeiro, descrevo caminhos percorridos por mim, por Kusnet e por quatro de seus alunos e/ou parceiros de trabalho. Destaco o que foi vivido, pensado, desejado. No segundo, avanço mar adentro: descrevo caminhos que permitem acessar o incerto mundo das águas e do mar sem fim, onde, simbolicamente, estão personagens e obras, onde a alma humana aguarda viajores e expedicionários que desejam contar histórias e se aproximar do mistério.

O movimento foi dividido em duas partes. A primeira, *Subtexto*. Para Kusnet, o mesmo que monólogo interior: conjunto daquilo que o ator define como pensamento da personagem antes, durante e depois do texto. Dois capítulos estarão focados no “antes” e no “durante” da pesquisa:

**iniciAÇÃO**, o primeiro dos capítulos, compila textos elaborados para o memorial, uma solicitação do exame de qualificação. No corpo desta tese, tem como objetivo explicitar os caminhos, não intencionais, que criaram algumas das possibilidades de investigação e de aproximação e contato com o objeto e os sujeitos da pesquisa.

O capítulo **Lógica da ação** tem estrutura similar à do primeiro. Contudo, descrevo o que se deu quando a pesquisa efetivamente foi iniciada. Descrevo a metodologia e os afetos envolvidos no percurso iniciado em 2013.

A segunda parte, *Texto*, é constituída de quatro capítulos.

O terceiro, **Ação anterior**, apresenta um texto editado por mim a partir de uma entrevista concedida por Eugênio Kusnet em janeiro de 1975, sete meses antes de seu falecimento, para uma série organizada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) em parceria com o Sesc. A partir deste texto, ainda não publicado na íntegra, e do respectivo registro completo em áudio, em conjunto com outras entrevistas, trago à tona a voz de Kusnet sobre o trabalho do ator, a imaginação, a improvisação e a criação. Ou seja: seu pensamento sobre um caminho para uma pedagogia do teatro. Ainda aqui, analiso o que foi e o que não foi dito (e o que foi imaginado) a partir de meu contato com esse material.

Em **Ação contínua e ininterrupta**, o quarto capítulo, continuo a analisar a contribuição e o trabalho de Kusnet sob a perspectiva de ex-alunos e colaboradores que com ele conviveram. A partir das falas de Carminha Fávero Góngora, Celia Luca, Eraldo Pêra Rizzo, Mariangela Alves de Lima e Renato Borghi, destaco como algumas ideias de Kusnet foram sendo trabalhadas, continuadas, pensadas, contrapostas, refletidas em outros e posteriores contextos.

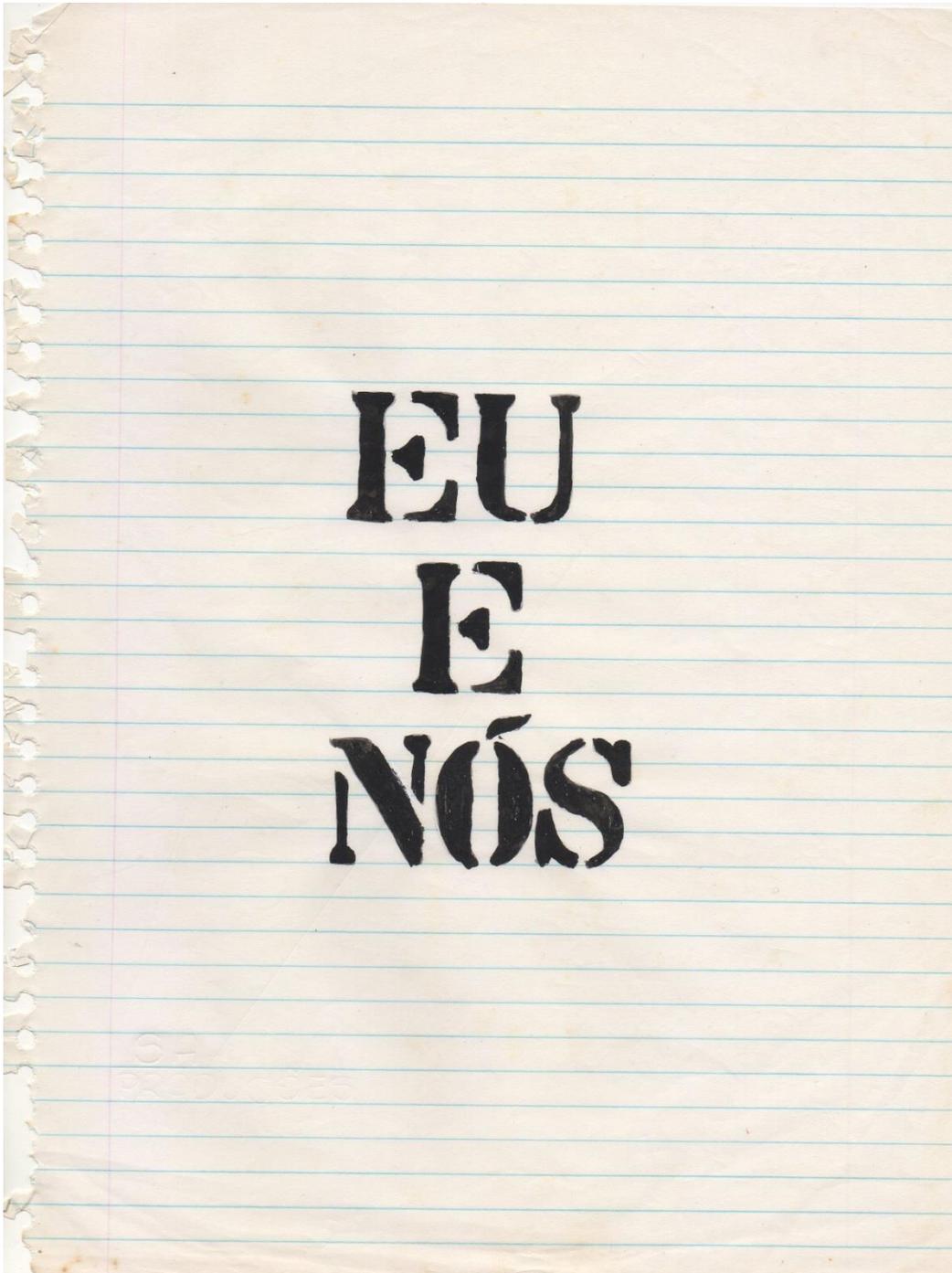
Em *Ação posterior*, o quinto capítulo, me dedico a discutir a criação do indivíduo numa arte essencialmente coletiva. Parto do pressuposto de que o ator é cocriador no processo de encenação. A partir de processos artísticos e pedagógicos na Escola de Teatro da Fundação das Artes nos dias atuais, reflito sobre a direção e a atuação em teatro.

Por fim, em *Ação transversal*, o sexto e último capítulo, alinhavo as histórias e práticas narradas dentro da tese, ensaiando um texto que trata da imaginação, da análise-ação e da inter-relação ator-diretor-grupo no processo teatral.

\*\*\*

Antes, eu lia o texto de Peter Brook, citado na epígrafe, sob a perspectiva daquele que, um dia, depositaria sua história para que outro pudesse contá-la. Durante o processo de elaboração desta tese, descubro o *outro* da citação: aquele que, sem que perceba ou tenha muita clareza, encontra no chão uma história que quer ser contada. Percebe também que os caminhos que o levaram até a história não foram percorridos por acaso. A história dá novo sentido ao percurso e, assim, passa a ser dele também.

Agora eu era esse *outro*.



<sup>3</sup> Figura 4: Sérgio de Azevedo (1989). Capa de meu caderno de memórias *vividas e inventadas*. Mergulhado na elaboração do texto memorial, encontrei o caderno de anotações que tinha essa capa. Senti, de repente, que tinha encontrado uma chave importante para entender meu próprio trabalho.

**iniciação**



## Para começar

*Tenho medo de escrever. É tão perigoso.  
 Quem tentou sabe.  
 Perigo de mexer no que está oculto –  
 e o mundo não está à tona, está oculto  
 em suas raízes submersas em profundidades do mar.  
 Para escrever tenho que me colocar no vazio.  
 Neste vazio é que existo intuitivamente.  
 Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco  
 sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras:  
 as palavras que digo escondem outras – quais?  
 talvez as diga.  
 Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.*

Clarice Lispector

Durante a escrita da tese, fui elaborando uma percepção de que a maioria das pessoas sabe pouco das coisas. Eu, um pouco menos. Quanto mais avançava, menos parecia saber. E quanto mais descobria, mais relativizava as descobertas.

Escrever pode ser realmente perigoso. Elaborar uma tese, se nos deixarmos tomar pelas incertezas que nos rondam, pode ser o flerte constante com o perigo. A possibilidade de nos perder é grande. E acabamos por nos perder, às vezes.

Esta primeira parte foi escrita, inicialmente, para atender a uma orientação do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp: compor o memorial. Foi um processo de escrita que me fez voltar e reviver experiências, refazer caminhos e confrontar monstros do passado.

Nesse processo, às vezes me perdia. Mas também revelei, para mim mesmo, recortes de meu percurso que se ligam ao centro desta tese. Destacarei alguns, com o sincero objetivo de iluminar o que será debatido posteriormente.

\*\*\*

David Robson, numa matéria traduzida pela BBC Brasil, debate como a geografia e a economia do lugar onde nascemos influencia o modo como vemos o mundo (ROBSON, 2017). Eu não avaliarei a efetividade de sua proposição e dos estudos que apresenta. Farei, a partir de sua ideia, um pequeno exercício autodescritivo.

Eu nasci numa cidade, mas após alguns poucos anos, me mudei: deixei a terra própria para a cerâmica da cidade de São Caetano do Sul para ir para as terras ainda inexploradas da periferia de São Paulo, na Zona Leste que se expandia vorazmente. Aqui iniciei os estudos. No meio da formação fundamental, fui para outra escola (e outra cidade, Santo André). Quando o ciclo fundamental findou, meus amigos ficaram em Santo André. Eu fui para uma escola em São Caetano, onde tinha nascido. Em todo o percurso, em todas as cidades, sempre por perto, a fábrica – elemento central de uma economia industrial, “fordista”, em série, uma “grande mãe” que tudo oferecia, mas bem poderia ser entendida como um pai cruel devorador de filhos.

"Vem por aqui — dizem-me alguns com os olhos doces, estendendo-me os braços, e seguros de que seria bom que eu os ouvisse"<sup>4</sup>. De minha parte, eu intuía algo como: “Não sei por onde vou, Não sei para onde vou, Sei que não vou por aí!”. Como sentia a fábrica sempre à espreita, corri, intuitivamente, para o que entendi ser o oposto: o teatro e a universidade.

No primeiro espaço me senti acolhido. No segundo, inicialmente, não. O teatro me ofereceu morada. A universidade só me acolheria (no sentido mais amplo do que entendo por acolher) mais tarde, na pós-graduação em Gestão Cultural e especialmente neste doutorado.

Creio que escrever as memórias era parte fundamental de meu processo de amadurecimento pessoal e, conseqüentemente, deste trabalho. Em princípio, não intentava manter o memorial na versão final da tese. Depois da qualificação, mudei de ideia. Primeiro porque hoje entendo que é, de fato, parte indissociável do texto. Segundo, porque no exame de qualificação e a partir da observação de quem leu previamente a primeira versão do trabalho, percebi que poderia discutir um tema que considero central no debate aqui apresentado: o que, quem e como (se) formou o indivíduo que sou hoje, o artista-gestor-educador que escreve essas histórias. Quando refaço o caminho, reflito sobre o que/quem/como (se) formou o indivíduo que sou. Indivíduo que imagina, pesquisa, cria, inventa.

Sou os lugares onde nasci e cresci: periférico, suburbano, marginal – no sentido de quem vive às margens. Meu interesse pelas bordas, pelas fronteiras, pelas divisas vem de longa data. Em alguns de meus cadernos de matemática do primário e do ginásio, havia certa compulsão pela intersecção de dois conjuntos:  $A \cap B$ .

---

<sup>4</sup> Trecho do poema *Cântico negro*, de José Régio. Disponível em <[http://www.releituras.com/jregio\\_cantico.asp](http://www.releituras.com/jregio_cantico.asp)>. Acesso em 08.jan.2019

Laura Villares, em seu artigo *Grupos vivenciais: criação e dinamização do espaço psíquico*, diz que viver na fronteira é perigoso: “Na fronteira sempre há regiões de intersecção, terras de ninguém e de todos, interfaces e intercruzamentos”. Eu compartilho de sua percepção. Escrever sobre algo que se coloca numa zona de intersecção, escrever em campo de interfaces e intercruzamentos pode ser perigoso. Contudo, é um risco inerente ao que eu faço e como faço. Eu não apenas escrevo nesse entrecruzamento. É nele que invento, que crio, que existo. A seguir, tento localizar experiências nas fronteiras.

Viver em uma “terra de ninguém” pode ser solitário. Contudo, eu fui visto. E sendo visto, recebi o afeto que necessitava para perceber que não estava só e, assim, seguir. Destacarei alguns desses momentos, ressaltando que ampliamos nossa existência quando os outros lançam sobre nós seu olhar e seu afeto.

## Um garoto tímido

Nasci tímido – ou me tornei assim por algum motivo. Não. Nasci mesmo tímido. Introspectivo, fechado. Gostava mais de livros do que de pessoas. Antes, gostava mais de brinquedos. Ou de qualquer coisa que distraísse a atenção que as pessoas tinham sobre mim. Tinha vergonha de todo mundo. Achava que nunca conseguiria conversar com ninguém.

Minha memória mais antiga é a de ser carregado no colo de meu pai em um dia de chuva, voltando de um passeio de trem. As gotas pesadas salpicavam meu rosto. Ele tirou a camisa e me cobriu. Ainda guardo a sensação de proteção. Não sei quantos anos tinha. Sei, contudo, que tinha quarenta e um anos quando fiz o mesmo pelo lago, meu filho, hoje com seis anos.

No último ano do “prezinho”, eu fugi da escola. A professora faltou. A substituta? A “tia” da sala ao lado. Eu não gostava dela: gritava muito. Não vi problema algum em enganar a tal substituta, porteiro e outros tantos que me separavam da rua. Eu e uma colega, fugitivos mirins, percorremos mais de um quilômetro sozinhos, até chegarmos cada qual à sua casa. Ainda bem que não me perdi.

Acho que fugir sempre fez parte dos meus planos. Uma vez fiquei internado por conta de uma crise aguda de bronquite que evoluiu para uma pneumonia não menos grave. Na verdade, nunca soubemos o que aconteceu naquele período. Minha mãe conta que quando colocava a mão em mim, ela afundava como se meu peito fosse líquido. Numa época em que os pais não ficavam com os filhos internados (o que hoje, particularmente, acho um absurdo; naquela época também), outro plano de fuga era necessário. Ganhei o corredor do hospital e vislumbrei, depois de idas e vindas, a saída para minha liberdade. Dessa vez fui impedido por um segurança atento.

Quantas vezes na vida não tomamos caminhos para os quais não temos a menor condição de percorrer. E ainda assim chegamos ao destino. Noutras, olhos atentos nos salvam de um desastre iminente.

De qualquer forma, o ímpeto da fuga, que se mostrava quando pequeno, seria fundamental anos depois.

\*\*\*



<sup>5</sup> Figura 5 / Figura 6: À esquerda, um paquímetro. Instrumento utilizado para a medição precisa de pequenas distâncias, espessuras, constante de uma escala graduada fixa, duas garras e um cursor com um nônio. À direita, capa do livro *A medida do sorriso*, de Maria Dinorah, coleção Leitura preferidas, da Editora Melhoramentos – 10ª edição, 1983.

## Os livros e o paquímetro

Minha mãe, meu pai

De minha mãe eu ganhei livros; de meu pai, um paquímetro (um instrumento utilizado para medir a distância entre dois lados simetricamente opostos em um objeto). Talvez tenha nascido daí a relação fundamental que permeia minha vida, meus anseios e a busca de meu lugar no mundo.

Meu pai, como muitos no subúrbio, era metalúrgico. Dedicou boa parte de sua vida e de seus esforços para a fábrica. Parecia a mim, quando menino, que essa tal fábrica era uma força da qual não se pode escapar. Desde que me entendo por gente, o macacão e a graxa já faziam parte da casa e eram quase uma segunda pele de meu pai – algo que parecia, também, reservado para mim. Não sei ao certo quando, mas um dia ele chegou em casa com uma caixa de madeira. Aquela cena me parece hoje quase uma solenidade. E ele, então, me entregou. Um paquímetro. Pesado, robusto e, acima de tudo, muito preciso – como todo paquímetro. A caixa de madeira era talhada para que o instrumento ficasse preso, de forma que ficasse protegido durante seu transporte. Achei que estivesse perdido, mas eis que o objeto é reencontrado, poucos dias antes do dia do exame de qualificação.

Minha mãe, como muitas no subúrbio, deixou de trabalhar para cuidar dos filhos. Quando pequeno, eu era asmático, com crises respiratórias agudas. Noites mal dormidas eram muito comuns no outono e no inverno. Minha mãe me acompanhava nessas noites, lendo histórias para mim. Tenho cá guardada a imagem dela lendo, e o meu maior desejo era entender aquele mar de letrinhas que pairavam nas páginas dos livros. Eu cresci e minha bronquite, quase uma companheira que tinha vida própria, crescia junto. Quando, enfim, eu já podia ler, minha mãe dizia nas noites de crise: “agora você pode escolher seus livros e lê-los sozinho”. Eu dizia a ela que não, que preferia que ela lesse. Mas ela sempre foi delicadamente resoluta. Eu dizia ter medo de ficar sozinho. E ela dizia que eu não estaria sozinho, já que os personagens das histórias estariam juntos comigo. Hoje, olhando para o pequeno lago, entendo o quanto foi importante e difícil essa postura de minha mãe. Acho que ela devia chorar no quarto dela depois de me deixar. E, de certa forma, hoje minhas noites são permeadas por personagens (da literatura e do teatro). Lia muito, talvez num primeiro momento para não me sentir sozinho. Ocorre que, a partir dali, os livros passaram a ser companheiros de noites e dias. De toda minha vida.

E minha imaginação começou a ficar cada vez maior. Muito maior do que aquela que meu pai pudesse suspeitar naquele dia em que me deu o paquímetro.

\*\*\*

## Entre o barro e os fios de lã

A casa de meus avós maternos

Logo depois que nasci, mudamos da casa vizinha de meus avós, em São Caetano, para um bairro recém-inventado na Zona Leste, periferia de São Paulo.

Nem tão perto que desse para visitar a pé, nem tão longe que necessitasse viajar – diziam meus pais, muitos anos depois, sobre essa mudança. A partir daí, a casa de meus avós maternos passou a ser o passeio de final de semana. Era um terreno largo (dois lotes): de um lado, a casa assobradada; do outro, o jardim com as muitas plantas e árvores com as quais minha avó mantinha diálogos constantes. “Elas só crescem bonitas se a gente conversar com elas todos os dias, dizia”. E assim foi: conversou com as plantas até os últimos dias de seus quase noventa anos, mesmo depois de ter o cérebro devastado pelo *Alzheimer*.

O jardim de meus avós era um lugar mágico. Eu adorava inventar histórias. Percorria os caminhos entre as plantas e as árvores lutando com monstros, vencendo vilões e escapando dos perigos. Sozinho ou com os primos, terminava o dia com barro em quase todos os poros do corpo. Depois do merecido banho, eu me metia no salão onde minhas tias tinham uma malharia. Colocava as linhas de diferentes cores e distintos tipos no chão. E as recolocava na prateleira segundo minha própria lógica de organização. Aqui, sempre sozinho.

Minhas tias adoravam a arrumação, embora devessem considerar um tanto estranho o gosto da criança. Talvez elas entendessem melhor as brincadeiras no jardim. Naquela época eu ainda não sabia, mas tal estranheza se apresentaria de forma semelhante em comentários que escutaria muito tempo depois, como adulto e profissional: amigos produtores/gestores entoariam um mantra: “você é artista demais”. Os colegas artistas quase sempre se espantariam com as propostas de organização. “Produtor demais”. Ainda bem que aprendi a brincar sozinho e a viver entre dois mundos tão diferentes. O “entre mundos” acabou sendo, dali para frente e sempre, minha morada.

\*\*\*

## Missão: voltar para casa

Viver é, de certa forma, voltar sozinho para casa

24 de dezembro de 1984.

Véspera de Natal. Com dez anos, ganhei uns trocados de minha mãe e uma missão incrível. Poderia pegar, sozinho, pela primeira vez, a “Linha 4”, ônibus que ia da Zona Leste de São Paulo até a Estação de Santo André, no município vizinho. Lá iria ao *Jumbo* – o magazine da época. Poderia comprar um presente de Natal para ela e para meu pai.

Eu me sentia preparado. Secretamente, eu anotava, em uma espécie de diário, itinerários de ônibus, seus números e trajetos. Adorava mesmo andar de ônibus. Talvez achasse que de ônibus em ônibus eu poderia ir para qualquer lugar. Numa dessas viagens, alguns anos depois, lembro-me de ter feito um pedido dos mais importantes: queria ter amigos. Sozinho, em um banco duro de um certo ônibus do subúrbio, eu pedia com fervor: quero ter com quem conversar sobre as coisas que gostava. Sobre histórias, sobre livros, sobre linhas de ônibus. Mas esse dia, o do pedido, ainda não tinha chegado.

Fui para o *Jumbo*. Nem acreditava que estava em minha primeira missão solo. Em tudo, era muito cuidadoso. A atenção ao trajeto. O ponto de descida. O caminho para a loja. A escolha. As contas para saber se o dinheiro pagava os presentes escolhidos.

Quando saí da loja, algo estranho: as ruas estavam meio desertas. Os ônibus tinham desaparecido. Todos. Como assim? Fui para o ponto, onde deveria pegar o coletivo de volta. Um homem conta: “Mataram um cobrador sabe-se lá onde. Todos os ônibus foram recolhidos”. Eita! Numa época em que celulares não existiam ou sequer linhas de telefone fixas as famílias comuns tinham (minha família era “comum”), fiquei sem saber o que fazer. Me senti desamparado e sozinho. E estava mesmo. Olhei para as plataformas vazias e o caminho à minha frente.

Não tive outra opção: percorri, a pé, os dez quilômetros que me separavam de minha casa, fazendo exatamente o caminho que o ônibus percorria. Horas depois, encontrei uma mãe aos prantos e algumas vizinhas no apoio comunitário. Depois do abraço apertado, estendi as sacolinhas do *Jumbo* e desejei “Feliz Natal!”

Quantas vezes na vida não tomamos caminhos que não temos a menor condição de percorrer. E, ainda assim, chegamos ao destino.

\*\*\*

### **A medida do sorriso**

Quando fui *visto* pela primeira vez

Duran. Esse era o sobrenome e era assim que chamávamos a minha professora da quarta série do primário.

Um dia ganhamos um livro chamado *A medida do sorriso*. Uma coletânea de pequenos textos. O primeiro, o conto que dá nome ao livro, narra a história de Pedro, um menino pobre que estabelece uma relação de afeto com sua professora. Recebi o livro, assim como os outros alunos da turma. Devíamos fazer a leitura e escrever uma redação sobre a

história. Fiz. No dia seguinte ao de ter recolhido os trabalhos, a professora Duran chama cada um dos alunos. Sento ao lado de sua mesa. Delicadamente, a professora diz, apenas para meus pequenos ouvidos: “Sérgio, você disse o que o livro já disse. Eu quero saber o que **você** acha do livro”. Voltei para casa decepcionado. Com a ajuda de minha mãe, reescrevi a redação. Não a tenho nem lembro o que foi escrito. Sei apenas que a reação da professora foi outra, quando leu o novo texto: “Agora, sim!”

Eu não sabia, mas estava participando de um concurso chamado “Biblioteca Prêmio”, instituído pela Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo. Mônica Fátima Valenzi Mendes trata desse projeto em sua dissertação de mestrado “Sala de Leitura nas escolas da Rede Municipal de Ensino de São Paulo: uma inovação que resiste às discontinuidades políticas” (2006). Os concursos eram realizados a cada dois anos e premiavam alunos de 4ª e 8ª séries. Fui premiado... com uma biblioteca-prêmio. Uma caixa de livros que recebi no dia da formatura da 8ª série. Mal conseguia carregar, tal era o peso.

A história do Pedro, o menino do livro, terminava assim: “A mão desajeitada apanhou o lápis, e o papel recebeu a primeira garatuja. Tinha exatamente a medida de seu sorriso”. Pois a medida de meu sorriso era proporcional ao peso daquela caixa de livros.

Não saberia descrever, naquele momento, a importância de ter sido visto por minha professora. Hoje, eu sei. Muito bem. Ela despertou em mim a importância de ver o outro. E foi assim que nasceu, sem que eu soubesse, o desejo de ser professor. Eu voltei à escola, muitos anos depois, para dizer isso a ela. A Professora Duran já tinha falecido. Porém, parte dela vive em mim. Para esta parte que vive em mim e me estimula a ver meus alunos, é que eu agradeço.

\*\*\*

### **É permitido miar**

É possível também cocoricar, mugir, balir e até trinar

Minha amiga fiel e inseparável, a bronquite, não me deixava sozinho.

Foi numa das crises intermináveis, na quais mergulhava numa noite de insônia, que conheci Bingo, a personagem de Pedro Bandeira do livro *É proibido miar* – um dos muitos que vieram na biblioteca-prêmio. Foi, pelo que me lembro, a primeira vez que fui capturado por uma obra artística. De alguma forma, parecia que alguém me entendia. E conversava comigo. Eu não via, era visto pela história e pelas personagens. A dinâmica de me sentir acolhido era estranha, pois isso se dava com um livro. E eu até então achava que encontraria isso em pessoas. Passei a gostar mais de livros do que de pessoas.

A história de Bingo sempre me acompanhou. Ela, de certa forma, ajudava na preparação para o grande embate, que enfrentaria anos depois. Às vezes, estamos quase sozinhos, na luta por aquilo em que acreditamos e para ser quem somos. Ou quem desejamos ser. Bingo teve que deixar para trás a família e o conforto do mundo para o qual foi criado. Seguiu o gato preto que o ensinou a miar. Seguiu a sua própria voz.

Após a experiência com a biblioteca-prêmio, resolvi escrever sobre o que sentia depois de ter lido o livro. E levei para a professora Duran. Ela leu e me disse: “Por que você não manda para o autor? Acho que ele vai gostar”. É? Sim. Como? Vamos mandar uma carta para a Editora. Mandamos. Algum tempo depois, chego a minha casa e encontro uma carta na caixinha de madeira na qual o carteiro depositava as correspondências. Era a resposta de Pedro Bandeira. Meu coração disparou. Li cada palavra. Ele pedia para confirmar meu endereço. Confirmei. Mande uma nova carta, desta vez para o endereço da casa dele. Depois de um tempo, recebo uma nova caixa, com todos os livros de Pedro Bandeira. Devorei todos. E percebi que escrever era uma forma de dizer para os outros que eles faziam parte do meu mundo (e também de ganhar presentes trazidos pelo carteiro e pelo vento). Eu, assim, passava a fazer parte de outros mundos. Nunca mais parei de escrever (ou pelo menos, de sentir vontade de escrever as experiências que mais me tocavam).

A professora Duran me ensinou outra coisa muito importante: meu lugar é o mundo! Escrever, em meu caso, é uma das formas de me colocar nesse mundo. E de participar e de me aproximar de outros.

\*\*\*

### **Mudança para uma nova morada**

O Sesi 166 entrou na minha vida

Minha mãe, já disse, sempre foi delicadamente resoluto. Depois de fazer o “primário” na Escola Municipal Brasília Machado Neto, ela me levou para fazer uma espécie de teste para tentar uma das duas vagas disponíveis no Centro Educacional Sesi 166, em Santo André. Consegui. Mas não queria. Deixei meu bairro, meus amigos. Troquei, à revelia, o conhecido pelo desconhecido. E a timidez voltou com toda a força. Mudei para uma escola em que todos se conheciam desde a 1ª série. E ainda tinha, com 11 anos de idade, que pegar quatro ônibus por dia (dois para ir e dois para voltar, sozinho).

A minha resistência à sociabilização mudou quando uma possibilidade se apresentou. Nas Olimpíadas de 1984, em Los Angeles, o Brasil ganhou medalha de prata no vôlei masculino. Muitos jogadores eram do time da Pirelli, de Santo André. E alguns eram professores do Sesi, onde eu acabara de entrar. E havia treino de vôlei. Para quem sempre

detestou futebol (eu carregava livros para os jogos de futebol para os quais meu pai insistia em me levar), abria-se a possibilidade de realizar um sonho recém-criado: ir para uma Olimpíada.

Entrei para o treino de vôlei. Depois de um tempo, comecei a competir, representando a escola em jogos regionais e estaduais. Embora com gostos e hábitos bem diferentes dos meus (eles não gostavam de livros), comecei a formar o primeiro círculo de amigos. E ainda conhecia muitos lugares - além de ser dispensado de aulas e provas para competir. Lembro-me dos treinos de Bernard, William e Montanaro no ginásio do Sesi. Eles disputavam quem dava as “cortadas” mais fortes, fazendo, assim, com que, depois de rebater no chão, a bola alcançasse o teto. Vibravam muito quando conseguiam. Eu seria como eles.

Tudo ia bem no caminho definido por mim. Pelas minhas contas, se treinasse muito, poderia ir para a Olimpíada de 1992. Até o dia em que o professor Paulo, meu treinador do vôlei, me chamou para conversar. “Sérgio, vou ter que dispensar você do time”. Intimamente eu sabia que eu não era um exímio jogador, mas, enfim, eu podia ficar no banco de reservas. “Por que, professor?” – “Você não tem estatura necessária”. Com 13 anos eu tinha menos de 1,60m. Quem diria que eu chegaria a 1,90m? Eu não acreditava. Ele também não.

Minha precoce e breve carreira esportiva terminava ali, numa tarde de outono de 1987, aos treze anos de idade. Findaram os treinos, o encontro com amigos. Ficou um amargo gosto de decepção que não saía da minha boca.

\*\*\*

## **O teatro entrou em minha vida**

Núcleo de Artes Cênicas do Sesi Santo André (1987-1995)

Texto que compôs a dissertação de mestrado (aqui, em versão atualizada)

Inverno de 1987.

Toca o sinal para o intervalo. Desço as escadas do Centro Educacional Sesi 166, situado em Santo André (SP), onde curso a sétima série do ginásio, como se dizia à época. É o início do intervalo de um dia comum do mês de junho. Mas há algo diferente. Um homem, até então desconhecido, está ao pé da escada, ao lado de uma mesa que está cheia de folhas e canetas. Ele convida os alunos para conversar. Paramos. Oferece aulas de teatro. De graça. Começam em agosto. “Eu não”, disse aos meus colegas, animadíssimos com a possibilidade; “tenho vergonha”, sentencio. Mas, na adolescência, a força do grupo fala alto. Faço a inscrição para o Núcleo de Artes Cênicas (NAC) do Sesi Santo André. Início as aulas exatamente em 12 de agosto de 1987, com treze anos de idade. Assim começou meu percurso. Ao longo do

tempo, todos aqueles que estavam comigo no dia da inscrição pararam. Eu não. Eu não parei mais.

Frequentar o Núcleo de Artes Cênicas era, naquele momento, uma compensação pela exclusão recente do time de vôlei do Sesi. Além disso, mostrou-se muito mais interessante que os cursos oferecidos pelo Senai, que possibilitariam uma porta de entrada para as fábricas metalúrgicas da região. E as aulas de teatro eram de graça. Com tantas facilidades de acesso e um grupo de pessoas conhecidas se inscrevendo, minha decisão foi até fácil.

O homem desconhecido que estivera ao pé da escada era Luiz Antônio Brock. Atuou como orientador de Artes Cênicas (assim eram chamados os professores de Teatro da instituição) e, posteriormente, Administrador do Teatro Popular do Sesi 2 (Santo André) até agosto de 1995, período em que também participei assiduamente nas atividades do NAC.

Durante todo o primeiro semestre, basicamente jogamos (e muito). Lembro que as aulas de teatro foram uma boa surpresa. Achei que ia decorar textos e que os encontros fossem parecidos com aulas de literatura. Agradável engano.

No ano seguinte, em 1988, decidi retomar o teatro que era, para mim, naquele momento, uma mistura de prazer e desafio. Nesta segunda etapa, foram menos alunos por turma e mais tempo de trabalho: duas horas por semana. Elas se tornaram quatro e depois oito horas semanais, à medida que avançamos no trabalho proposto. Cada uma das turmas, a partir dos jogos experimentados, ficou incumbida de criar cenas curtas para uma apresentação que seria feita no primeiro semestre daquele ano.

Em junho de 1988, estreia *Gran Circus Irmãos Leônio*, primeiro espetáculo do NAC Santo André que reunia os esquetes de todas as turmas daquele ano. Como dito pelo orientador na época, a primeira apresentação teatral é algo que nos marca para sempre. E foi mesmo. Após a nossa estreia, nosso diretor entregou-nos um cartão que continha a seguinte frase: “O verdadeiro objetivo da educação é formar atores e não meros espectadores dos acontecimentos”. Marcou-me definitivamente, já que o princípio por trás dessa frase sempre acompanhou, e ainda acompanha, minha prática profissional.

Embora a opção de atuar profissionalmente em teatro tenha surgido muito tempo depois – cerca de dez anos após o início desse percurso –, tenho a certeza de que as experiências do menino tímido naquele teatro moldaram os mais profundos desejos e anseios, tanto pessoais quanto profissionais, que desenharam meu caminho como artista, professor e gestor.

A partir dali, foram muitos trabalhos e atividades. A quantidade de horas que dedicávamos ao núcleo aumentou a cada processo. Até que chegou a trinta horas semanais. Ou seja, de segunda a sexta, das 14h às 20h. E quando não estivemos em processo de aula propriamente dito (uma vez que a cada ano entravam novos alunos e eram formadas novas turmas), o grupo dos alunos mais antigos do qual eu fiz parte desenvolveu outras atividades, tanto ligadas à pesquisa da atividade cênica – atuação, dramaturgia – quanto a atividades dos bastidores – cenografia, iluminação, figurinos, maquiagem, produção, pesquisa.

Subir pela primeira vez na “varanda” para operar sozinho as varas mecânicas de cenário, durante um dos espetáculos do Núcleo, me possibilitou vencer o medo de altura. Como também venci, tempos depois, o medo de pedir coisas para desconhecidos. Certa vez, com passos lentos e temerosos, saímos do teatro do Sesi e caminhamos, com uma primeira pastinha de produção embaixo do braço, pela Av. Vieira de Carvalho, pedindo apoio aos comerciantes locais do Bairro Santa Terezinha. No entanto, com passos rápidos e desesperados de alegria corremos de volta para o teatro para comemorar nosso primeiro patrocínio: uma loja emprestaria todos os móveis que precisávamos para um espetáculo que estrearia meses depois.

Pude vivenciar várias técnicas de bastidores e, pela prática, descobrir com quais delas me identificava e com as quais sentia mais prazer e desenvoltura. Foi nas escadas no TPS-2 que aprendi a amar a luz em cena. Foi ali que meus olhos brilharam pela primeira vez ao ver a luz de um refletor se acender. Foi também naquela época que, motivados por nosso orientador, fomos nós, pré-adolescentes, assistir a um espetáculo no Teatro Municipal de Santo André. Foi naquele belo espaço que descobri, com olhos espantados, que a luz em teatro podia acender e apagar devagarzinho. E mais, podia ter cor. Dias depois, voltando ao NAC, era um menino que acabara de descobrir o maior dos segredos e que queria experimentar a novidade recém-descoberta. Foi no Sesi que descobri que eu adoro registrar processos e organizar as coisas. Fotos, vídeos, anotações de quantidade de público, registro aula a aula. Sem saber bem a razão, me prontifiquei a ser o guardião das pequenas histórias que eram vivenciadas. E sou assim até hoje, pois percebo que mais do que registros, esse material constitui algo maior: chaves para abrir portas que nos permitem acessar memórias.

Foram as pequenas vitórias que construíram um sentido de pertencimento e de reconhecimento como nunca havia experimentado antes. E que criaram uma conexão até então desconhecida. Nada do que eu fazia fora do teatro tinha aquela intensidade. Era natural querer mais e mais. E a cada dia, a cada processo, eram novas e intensas experiências. Uma amiga prestes a entrar em cena tem sua lente de contato rasgada (eu entro em seu lugar), um figurino que se perde (a gente improvisa outro), um corpo que se recusa a entrar em cena e

que mesmo assim avança; as festas, o pertencimento, os olhares de meus pares, as inúmeras vitórias. Tinha amigos como nunca tivera antes. Meu pedido no banco duro do ônibus havia sido atendido.

Outra experiência marcante: em 1993, quando o orientador é promovido a coordenador do teatro, passamos a ensaiar aos finais de semana. Constituímos, então, a Cia. Madrágora de Artes Cênicas<sup>6</sup>, um grupo amador que, a partir da experiência do NAC, continuou a ensaiar no Sesi, oferecendo apresentações para os alunos do Centro Educacional e interessados em geral. Foi uma espécie de Grupo de Montagem, que permaneceu ali por incentivo e esforços do orientador, uma vez não se tratar de uma ação institucionalmente estabelecida.

A partir daquele momento, não éramos mais alunos do NAC, mas um corpo estranho e que era ao mesmo tempo conhecido de todos no CAT (Centro de Atividades do Trabalhador – como era chamado o conjunto formado pela área educacional, cultural, esportiva e médica). Não havia um só canto do CAT que nós ainda não havíamos explorado, e, ao longo dos anos, fomos também cativando os funcionários de setores com os quais não mantínhamos relação direta. E, também, encontrando resistências.

Nem tudo são flores. Muitos foram os espinhos. A experiência de meu primeiro grupo de teatro mostrou o quanto um espaço de arte pode ser massacrante. Se por um lado eu amava a expressividade que o teatro me proporcionava, por outro, com o tempo, fui percebendo e ficando cada vez mais incomodado com a forma como o grupo era conduzido e se deixava conduzir. Chegava a ser messiânico, às vezes. E as concessões individuais chegaram a um nível que eu não poderia mais suportar. Depois de uma década convivendo com as mesmas pessoas e planejando os sonhos que viveríamos juntos, nos separamos. Terminou um ciclo, findou-se um longo processo formativo.

As marcas foram profundas. Ao final do processo, de forma amarga, descobri que certos percursos devem ser feitos de forma solitária. Doeu. Muito. Mas foi, sem dúvida, uma das mais importantes lições que aprendi na vida.

Os coletivos, no teatro e na vida, são importantes. Mas jamais devem se impor de forma a anular a singularidade do indivíduo. Devem coexistir. Cooperar.

---

<sup>6</sup> A personagem que deu nome à companhia era um mágico embusteiro que, ao tentar se valer de um termo do meio teatral, erra na grafia. Portanto, o correto é mesmo “Madrágora” e não “Mandrágora”.

### **Matemático. Ou quase...**

E os estragos que um aspirante a artista queria fazer em um Instituto de Matemática

Voltando um pouco no tempo. 1991. Ainda estou participando do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi.

O resultado para o vestibular era divulgado em cursinhos. Fui para o pátio do Colégio Singular, em Santo André ver o resultado. Não tinha muita expectativa. Além de ter cursado Administração em um colégio técnico, prestei aos 17 anos, apenas como “treineiro”.

Estava em dúvida entre Biologia e Matemática. Optei pela Licenciatura na segunda. Quando fui ver o resultado, primeiro susto: tinha sido aprovado em Engenharia. Como assim? Depois de recompor-me do sobressalto, percebo que se tratava de um homônimo. Eu tinha sido aprovado em Matemática. Fiquei tão alterado que saí caminhando e fui a pé do centro de Santo André até o Sesi 166. Depois dos quase 3 km, é que comecei a processar a mudança que se avizinhava.

Fiz matrícula e ingressei no curso. A partir de 1992, estudava à noite, numa sala com cem alunos. Isso mesmo: 100 alunos. A quase totalidade era composta por aqueles a quem eu chamava de “engenheiros frustrados”: candidatos que não haviam conseguido aprovação na Escola Politécnica e que aguardavam uma vaga de transferência. Outros queriam ser matemáticos mesmo. Apenas dois alunos estavam realmente interessados na formação docente. Dois!

Decididamente ali não era meu lugar. E nem poderia. Minha formação mais técnica do que clássica dificultava o aprendizado em matemática pura. Decidi antecipar todas as disciplinas da licenciatura que deveriam ser cursadas na Faculdade de Educação. Outro susto: que educação era essa que aprendíamos ali! Minhas experiências não foram muito, digamos, educativas.

Decido “experimentar” outras Faculdades e outros cursos. Faço matrícula no Instituto de Psicologia com Maria Cristina Kupfer (Psicanálise e Educação), no Departamento de Geografia (Biogeografia, com Felisberto Xavier). No Instituto Oceanográfico experimento uma disciplina chamada “Oceanografia biogeográfica do Atlântico Sul”. No Instituto de Biociências conheço o professor Gilberto Fernandes numa eletiva chamada “As bases neurofisiológicas do comportamento”, em que se estudava a intuição. E na Escola de Comunicações e Artes cursei Teatro Brasileiro, com o professor Eudinyr Fraga.

Conheci muitas tribos, muitas formas diferentes de ensinar e aprender. Dialogava com diferentes profissionais e conheci por dentro e de perto uma parte da estrutura

universitária. Interessante é que a relação que não consegui estabelecer no Instituto de Matemática fui conquistando, aos poucos, nas outras unidades. Recebi diferentes convites para participar de projetos de pesquisa e de iniciação científica. Aos poucos, percebia que poderia ser oceanógrafo, biólogo, psicólogo, ator, geógrafo. Senti-me capaz de estudar muitas coisas e de ser muitos profissionais. Gostava muito do processo de experimentação, mas à medida que conversava com professores e alunos, conhecendo um pouco mais da formação e da profissão, o interesse perdia a força. Eu era um barco sem rumo. Apenas me deixava levar pela maré. Ou pela tormenta.

Enquanto isso, no Instituto de Matemática eu apenas “causava”. Participei de um Fórum da Licenciatura questionando a formação oferecida e as escolhas feitas pelo Instituto. Num desses encontros, tive o som do microfone cortado pelo diretor. Não adiantou: com a projeção da própria voz relatava minha experiência e criticava a proposta de formação docente. Sucesso de público (fui aplaudido pelos outros alunos) e fracasso de crítica (delicadamente, o Diretor do IME à época, Professor Valdemar Setzer, indicou que eu estava sendo um pouco inoportuno e, também, ingênuo. Ele acertou em relação aos dois).

Depois de muitas andanças, minha primeira experiência na USP terminou numa aula de Álgebra Linear II, dada por um professor, do qual não me recordo o nome, que em seu primeiro dia de aula disse: “eu sou um pesquisador. Não me perturbem, pois estou aqui ‘obrigado’”. Num determinado momento, eu estava sentado na última fileira, sem entender nada do que ele balbuciava num portunhol incompreensível. Levantei de súbito, certo do que faria: trancar matrícula. Sem querer, derrubei o capacete de um aluno que estava ao meu lado. Barulho imenso. Ele se levanta e profere alguns impropérios. Eu respondo violentamente. Digo a ele tudo o que pensava dele e da Faculdade, e de todos aqueles que me faziam odiar aquilo que me levou até ali. Enquanto caminhava, ainda violentamente, sob o olhar assustado de todos, terminei meu discurso diante dele, cara a cara, dizendo: “eu teria vergonha de ser como você é. Todos aqui te detestam e detestam suas aulas. Esse é um curso de formação de professores e você é uma vergonha. Eu vou trancar matrícula e esse é o único prazer que este curso está me dando.”

Saí e fui direto para o Serviço de Atendimento ao Aluno. Ainda exaltado, tranquei matrícula em 1995, três anos e meio depois do ingresso. Conversei com meus amigos e eles me informaram que depois de minha saída, o professor encerrou sua aula em meio a palpitações. Na aula seguinte, conversou longamente com a turma, avaliando toda aquela situação. Na outra, tudo já tinha voltado para o seu devido lugar, o mesmo de antes e de sempre. Talvez eu fosse apenas uma “memória” inconveniente que já tinha passado e que se apagaria rapidamente.

## **Fundação das Artes: a escola não desejada**

O aspirante a professor de matemática vai estudar teatro (onde nem queria)

Depois da tentativa de ser um professor de Matemática e da incursão na Licenciatura no IME-USP, decido procurar uma escola de teatro.

“Vou fazer Escola de Arte Dramática (EAD)”, decido, naquele momento. A Escola, de acordo com minha pesquisa, oferecia a melhor formação técnica em teatro. E me parecia mais interessante que a Graduação oferecida pela Escola de Comunicações e Artes (ECA), que conhecia parcialmente anos antes. Faço intensa preparação para um dos mais concorridos processos seletivos na área de teatro.

Após experimentar muitas faculdades e cursos, pela primeira vez fiz a opção pela formação regular em teatro. Eu tinha a sensação de que poderia me formar em qualquer profissão; que fosse, então, o teatro. Fiz todo o processo seletivo, chegando à quarta e última fase, na qual quarenta candidatos disputavam as tão sonhadas vinte vagas. Na última etapa fazíamos “estágio” que durava uma semana. Era óbvio que eu seria aprovado. Já estava tudo planejado e combinado. Assim como Hitler em sua fracassada incursão pela Rússia na Segunda Guerra Mundial, faltou combinar com o outro lado. A EAD não pensava como eu, assim como os russos não pensavam como Hitler. Quando vi que meu nome não estava na lista dos vinte aprovados, mais uma vez senti o gosto amargo da frustração.

Prestar o teste do curso técnico de teatro da Fundação das Artes, seis meses depois, era uma possibilidade de “consolação”. Ainda assim, o fiz. Passei e comecei os estudos sem muito ânimo. Estava mais entusiasmado com as possibilidades de meu grupo amador, com os primeiros passos como diretor e com a oficina de teatro que o grupo criara. Eu já me achava pronto e, de forma bem arrogante, olhava para os outros alunos de minha turma na Fundação sem entender como as pessoas iam para a escola com tão pouca experiência (talvez, porque, a escola sirva justamente para ensinar, não é mesmo? Mas isso não me passava pela cabeça). Alguns tombos depois, começava a perceber que a escola oferecia muito mais do que eu inicialmente imaginava.

No segundo semestre do curso, na primeira aula de Teatro Brasileiro, o professor Warde Marx (que depois se tornaria meu parceiro de produção por 14 anos), em sua fala inicial, diz algo assim: “Nesta sala pode estar a pessoa que vai mudar os rumos do teatro brasileiro”. Por um lado, achei aquilo uma bobagem. Por outro, algo dentro de mim dizia que, de fato, aquilo fazia sentido. Nós podemos mudar o mundo. Afeiçoei-me a ele e às suas aulas. E depois de finalizado o ciclo Sesi/Cia. Madrágora/“Eu já sei tudo”, comecei, com certo atraso, as experiências em meu novo curso. Acabei acreditando que eu poderia mudar o destino, senão do teatro brasileiro, pelo menos em parte dele. Fiz da Fundação das Artes um

laboratório de atuação, direção, iluminação, produção, tal qual havia experimentado no Sesi. Percebi um sem fim de problemas na escola da qual aprendi a gostar. E me formei após uma mudança de gestão e de novos ares tomarem a instituição que estava prestes a completar 30 anos.

Junto com Warde, elaboramos um projeto intitulado Os próximos trinta anos, propondo um conjunto de ações para transformar a Fundação das Artes em um centro de excelência na formação e produção artística. O projeto, em 1998, fez com que eu fosse “admitido” como estagiário de produção, função que nem sequer existia (eu assim a nomeava). E me fez estar por perto quando, de forma precoce, dois professores da Escola de Teatro se afastaram, dentre eles Seme Lutfi, que havia sido meu diretor de montagem e que veio a falecer. Foi feita uma contratação emergencial e pouco depois de me formar e sem uma experiência significativa, estava dando aula na escola onde me formara.

Uma brecha, ou melhor, um portal se abriu naqueles anos. Com inesperada mudança na gestão da instituição, novas orientações foram dadas pelo então diretor, Antonio Carlos Neves Pinto. Cursos foram reformulados, um setor de produção (chamado Setor de Projetos) foi criado. Com isso e com a inexperiência dos puros e a certeza de que poderia fazer parte de tudo aquilo, atravessei todas as portas que foram abertas. “Você sabe fazer isso?” - perguntavam-me. Embora sempre dissesse que sim, eu às vezes nem fazia ideia do que estavam me perguntando.

Depois de quatro anos, eu, que já estava efetivado após um Concurso Público, coordenava, na Administração da Fundação, uma equipe de seis pessoas que articulava projetos artísticos e pedagógicos, havia implantado um programa de cidadania artística (Viva arte viva, que foi objeto de minha dissertação de mestrado [Arte(gestão)educação]), dava aula no curso técnico de teatro, já reformulado (passou de 1.440 para 3.700 horas), cursava Graduação em Comunicação e fazia muitos cursos de produção e planejamento. Durante esse processo de mudança, a instituição criou um projeto intitulado “Oficinas livres”. Foram disponibilizadas salas para que fossem ministradas aulas a públicos que até então não eram atendidos. Para a área de teatro, não foi apresentada nenhuma proposta.

Warde Marx incentivou-me a apresentar uma proposta, pois havia um público que a instituição, em 1998, não atendia de forma efetiva: jovens a partir dos 12 anos. Com muita relutância, apresentei um projeto para oferecer uma Oficina de Teatro. Pela primeira vez, percebi a possibilidade de unir duas vontades numa só: poderia ser professor e na área de teatro. No segundo semestre de 1998, eu e Vanessa Senatori (professora de muitas e deliciosas aventuras e, atualmente, minha parceira) começamos discretamente, com uma pequena e única turma de pouco mais de dez alunos. A experiência foi prazerosa e para 1999 decidimos abrir uma nova turma. Antes das férias, deixamos as informações na Secretaria da

Fundação. Quando voltamos, um susto: tínhamos mais de cem inscritos. Ao invés de uma, formamos quatro turmas. Assim iniciei meu percurso como professor: acompanhando, aos sábados, das 8h às 19h, quase uma centena de alunos. Um percurso que não pararia mais. Não sei o que teria feito se tivesse ingressado na EAD, mas, às vezes, um caminho surge justamente quando não conseguimos o que tanto desejamos.

Descobri, curiosamente, anos depois, que acabei fazendo um caminho similar ao de Kusnet. A tentativa (em meu caso) e o pequeno tempo (no caso dele) na Escola de Arte Dramática da ECA-USP acabou nos levando para a Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Caminhos frutíferos podem surgir das maneiras mais inesperadas. Em meu caso, tenho a percepção de que os mais interessantes quase sempre foram imprevisíveis, quando não inicialmente indesejados.

\*\*\*

### **Uma inquietação artística**

O confronto que mudou o percurso do professor

Em 2001, eu participei, como diretor, da equipe artística e pedagógica que formou a última turma do curso técnico da Fundação das Artes antes da reformulação. Como parte do processo de formatura, montamos três espetáculos: *Fica comigo esta noite*, de Flávio de Souza, *A história é uma istória*, de Millôr Fernandes e *A Essência e o Tempo*, de Warde Marx.

Especialmente em relação ao primeiro espetáculo, que acompanhei mais profundamente e que se configurou como minha primeira “grande” direção em teatro, os dois personagens originais do texto foram multiplicados e foram interpretados por oito atores e atrizes, que ficavam o tempo todo da encenação à vista do público e em ação contínua. Nesse processo, minha intuição se mostrou muito presente - foi quando, de fato, entendi o que era inspiração e intuição. Eu sabia o que queria daquela encenação e daquele texto (que havia conhecido durante o processo seletivo da EAD e que eu mesmo havia interpretado naquele momento).

Numa cena, especificamente, eu tive um embate com um dos atores do elenco, Celso Correia Lopes. Divergíamos acerca de uma movimentação que deveria ser empreendida pela personagem. Encerrei o conflito valendo-me de meu “lugar” de diretor: “será assim e ponto final”. Depois de toda uma temporada, na última apresentação, ele fez o que eu tanto pedia, apenas para registrar que poderia; muito embora sob certo protesto velado.

No ano seguinte, em 2002, recebemos um convite para fazer uma nova temporada do espetáculo. Inicialmente, Celso continuaria no elenco, mas, após receber um convite da Cia. Estável, decide deixar o espetáculo. Assumo sua personagem e componho o elenco. Warde Marx, codiretor do espetáculo, incumbiu-se, a partir deste momento, das funções que antes cabiam a mim.

Ocorre que, inserido na tal cena do embate (agora do ponto de vista de quem atuava), percebi que os apontamentos do Celso faziam muito mais sentido do que eu supunha como diretor. Fazia tanto sentido que propus incorporar suas ideias (sugeri isso em vários momentos do espetáculo). Contudo, na cena em questão, meu parceiro de direção não aceitou. Essa experiência quebrou algo em minhas certezas e me lançou numa dúvida que levou muito tempo para ser elaborada e compreendida. Uma ruptura que me levou a buscar um novo caminho.

Celso, meu irmão, sombra e luz, tornou-se um dos mais importantes parceiros de arte e de vida. A gente se fala, acho, pouco e ele é muito diferente de mim. A gente escreve muito um para o outro. E é na diferença, na proximidade distante e na distância próxima, que avanço. Ele me provoca, me aceita e não me aceita. Desperta emoções que me levam às lágrimas (de dor, de vez em quando, mas, na maioria das vezes, de encantamento). Da parte dele, creio que aguarda eu aprender a amar de forma menos bruta. Espero que ele espere.

É um dramaturgo-poeta que sabe: as palavras do presente choverão no futuro.

\*\*\*

### **[Arte(gestão)educação]**

Encontro de fronteiras onde habito

Desde o início das experiências com teatro, a produção (e tudo o que envolvia as técnicas de bastidores) bem como a atuação artística foram apresentadas juntas, de maneira a se mostrarem indissociáveis. A compreensão acerca disso é algo que tenho aprofundado nos últimos anos. Em mim, o intento é fazer com que sejam integradas. Ainda que em alguns projetos eu nem sempre atue em ambas, vejo-as como perspectivas de um mesmo todo, de um complexo sistema de escolhas, articulações simbólicas e operacionais.

Na Fundação das Artes, no Setor de Projetos, depois transformado em Coordenadoria de Projetos Artísticos, Culturais e Acadêmicos, coordenei, até 2012, projetos em teatro, música, dança e artes visuais. Realizávamos cerca de 300 ações que envolviam uma equipe de mais de 20 pessoas e atendiam a 120 mil espectadores anualmente: implantação do Ponto de Cultura, criação de Núcleo de Memória, séries internacionais de concertos,

festivais de dança que trouxeram companhias de outros lugares do Brasil, festivais de teatro em parceria com o Sesc e Sesi, projetos executados com recursos estaduais e federais, ações de cultura e saúde junto com a Secretaria de Saúde, Criação de Núcleo de Memória.

Esse processo seguiu paralelamente ao trabalho como professor e diretor. A Fundação das Artes se constituiu como um laboratório e isso me permitiu integrar criação artística e produção/gestão de muitas e distintas maneiras.

Como em geral ocorre em todo tipo de organização (pública ou privada), sempre fomos expostos a OPNIs (objetos políticos não identificados) de toda espécie. E, com eles, fomos também apresentados à regularidade da descontinuidade. Com o tempo, aprendi a navegar nessa tormenta cíclica.

Hoje, quando o currículo *Lattes* me pergunta sobre quais foram minhas cinco principais produções, eu não sei bem onde encaixar uma delas: resistir de forma poética em um ambiente que poderia ter sido apenas burocrático e estéril. E com essa resistência poética, criei minhas próprias histórias e possibilitei que as histórias de outros fossem criadas e vividas. Resistência poética no campo da descontinuidade: eis uma de minhas principais realizações profissionais.

Alguns dos programas e projetos duraram quinze anos, quase todo o período em que estive na coordenação de projetos. Outros, como o festival de teatro criado em 2000, existe até hoje. Considerando as típicas descontinuidades do setor cultural, especialmente no Poder Público, considero um feito bem positivo a longevidade das ações. Isso também é fundamental para o que será tratado nesta tese: a continuidade de um pensamento e um programa formativo.

Na Fundação das Artes, a partir de 2009, depois de onze anos, me afasto, das atividades comumente associadas à cadeia da “produção cultural” (planejamento, execução e avaliação de um evento com início e finalização determinados). Isso ocorreu por conta de meu ingresso no mestrado no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, feito concomitantemente com a Especialização em Gestão Cultural no Instituto Itaú Cultural/Universidade de Girona; some-se a isso a mudança da Gestão na Fundação das Artes, que proporcionou novas possibilidades. Afasto-me do grupo de teatro ao qual estava ligado desde 2004 e passo a me dedicar aos estudos acadêmicos e, especificamente na instituição, aos processos de gestão (planejamento de ações continuadas, revisão e elaboração de instrumentos normativos, informações e indicadores, articulação institucional, parcerias e ações de cooperação). Foi também nesse período que, após o término do mestrado, ampliei

minha atuação, agora junto ao Ministério da Cultura, no desenvolvimento de planos estratégicos para municípios na área da Cultura (atividade profissional exercida até hoje).

Paralelamente a todas essas atividades, atuava como Coordenador Técnico e Pedagógico do Programa Viva arte viva. Focado na iniciação teatral, o programa também possibilitava experimentos e experiências artísticas que permearam esse período. Na dissertação de mestrado [*Arte(gestão)educação*]: *Pedagogia do teatro e Gestão cultural no Programa viva arte viva*, tratei da iniciação em teatro numa análise a partir de referências da Pedagogia, mas também do campo da Gestão cultural, uma vertente com a qual estive envolvido durante quinze anos de meu percurso profissional.

Outra escolha que fiz no início do meu percurso na área administrativa foi a de não me afastar das atividades acadêmicas e artísticas, tanto na instituição quanto fora dela. Ainda que as tenha ampliado ou reduzido de acordo com o conjunto de trabalhos realizado em cada período, em nenhum momento me afastei da função de diretor, mantendo, assim, continuidade em minhas pesquisas e meu trabalho pedagógico. O que (por um lado) exigiu muito esforço para dar conta das diferentes frentes de trabalho proporcionava contato direto com a fonte geradora e inspiradora do próprio trabalho: o aluno (na oferta de atividades formativas continuadas) e o cidadão (público das ações artístico-culturais). Dessa forma, foi possível manter, de maneira continuada, um percurso na formação em teatro que completa 21 anos consecutivos.

O mestrado possibilitou refletir sobre o *Viva arte* e registrá-lo. Creio que a dissertação fala por si mesma. O resultado final do texto é bastante autoral e fiel ao que vivi naquele momento. A sua elaboração configurou-se como um processo fundamental para que eu me conscientizasse e passasse a me entender como um artista-gestor-educador. E a defender iniciativas que concebesses o indivíduo como criador. Tudo ao mesmo tempo. Integrado, como uma coisa só. Foi fundamental também porque propiciou um reencontro que foi essencial para a pesquisa e investigação que levaram à elaboração desta tese.

\*\*\*

### **Uma porta aberta para a intuição amorfa**

A inquietação se transforma em processo de trabalho e investigação

Na Escola de Teatro, depois do que chamei de “embate” com o então aluno Celso Correia Lopes (que, depois, foi aprovado em Concurso e passou a ser professor da Escola e, assim, parceiro de trabalho no Corpo Docente), citado anteriormente, sentia um incômodo como professor, em especial quanto à forma como conduzia o processo na sala de aula.

Com a mudança no Curso Técnico da Escola de Teatro, passamos, como Corpo Docente, a valorizar mais os processos de pesquisa e um pouco menos os resultados semestrais. Isso abriu espaço para que cada professor investigasse, nos processos realizados, suas próprias indagações e aquelas que se construíam com as turmas. Essa é uma característica da Escola de Teatro que se mantém até hoje: não assumir, prioritariamente, um método ou sistema na formação do ator. Outras instituições, como o Teatro-Escola Célia Helena (atualmente Célia Helena Centro de Artes e Educação), fazem a opção de manter o foco, neste caso, em Stanislávski. A escolha feita na Escola de Teatro, por um lado, pode proporcionar experiências distintas e, em tese, acesso a diferentes estilos e procedimentos de construção de personagem e elaboração da cena. Por outro, pode não possibilitar, por conta dos diferentes processos, o aprofundamento em nenhum deles.

Como professor na Escola de Teatro, sempre tive autonomia para desenvolver o trabalho pedagógico e artístico. Nesse percurso, Peter Brook era um parceiro permanente no campo das ideias. Graças a isso, acompanhei, como espectador, os espetáculos de Brook o mais que pude. Quando o conheci, queria ser como ele. Queria ser ele. O que, obviamente, é tão estranho quanto era para Jung ouvir que alguém queria ser junguiano (há, nos dois, a meu ver, um princípio comum: a busca pelo doloroso, necessário e inescapável processo de ser eles mesmos). O tempo se encarregou da mudança: eu não quero mais ser ele. Quero ser eu mesmo.

Nos espetáculos e no contato que tive com ele no encontro realizado no Sesc Vila Mariana, pude ver e sentir a potência da sua sensibilidade e da sua sutileza, tanto pessoal quanto artística. Em *A tragédia de Hamlet*, apresentado no Brasil em 2002, o monólogo do príncipe da Dinamarca me alcançou e me tocou. O texto, que se transformou em ondas, que me envolvia como espectador e me fazia sentir, na própria carne, o drama de quem se vê diante de uma situação da qual não quer escapar. Como uma sombra, Hamlet presente que a tragédia está entranhada em sua própria existência. E, ainda assim, prossegue. A experiência neste dia se aproximou muito do que Kusnet diz: “Façamos, para o espectador, ondas de comunicação emocional e ele terá a máxima satisfação do prazer estético e intelectual dentro do espetáculo”.

Quando conheci Peter Brook, estava, como já dito, lendo um de seus livros em um ônibus lotado. O que não contei é que foi um pequeno texto que me capturou: A intuição amorfa, primeiro trecho do capítulo Senso de direção, do livro *O ponto de mudança – quarenta anos de experiências teatrais*.

Quando começo a trabalhar em uma peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. [...] Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça

precisa ser feita hoje e sem esta convicção não posso fazê-la. Não tenho uma técnica. [...] A preparação significa ir em direção a essa ideia. [...] É a busca de uma linguagem para tornar aquela intuição mais concreta. Até que gradualmente surge a forma, uma forma que precisa ser modificada e posta à prova, mas de qualquer modo é uma forma que está emergindo. [...] O diretor vai provocando continuamente o ator, estimulando-o, fazendo perguntas e criando uma atmosfera na qual o ator possa se aprofundar, experimentar, investigar. Desse modo, ele subverte, individualmente e junto com o grupo, toda a estrutura da peça. Dessas experiências vão surgindo formas vagamente reconhecíveis. Nas últimas fases do ensaio o trabalho do ator invade e ilumina uma área obscura, que é a vida subterrânea da peça; e quando essa área subterrânea é iluminada pelo ator, o diretor fica em condições de ver a diferença entre as ideias do ator e a peça em si (Brook, 1994, p.19)

O texto fazia muito sentido. Eu me conectava a ele e era revelado por ele. Os processos criativos que até então experimentara se pareciam muito com a descrição elaborada por Peter Brook.

Também me chamava a atenção o lugar proposto por Peter para o ator no processo teatral. De mero repetidor das vontades do diretor, o ator ocupa, em nossa proposição, um espaço de criação.

É necessário muito tempo para que o diretor pare de pensar em termos dos resultados que deseja e, em vez disso, concentre-se em descobrir a fonte de energia do ator, da qual os impulsos verdadeiros podem emergir. Se se descreve ou demonstra-se o resultado que se busca, um ator pode, momentaneamente, reproduzi-lo. Entretanto, para ser capaz de fazê-lo em uma segunda vez com energia suficiente, o ator deve ter uma certeza tal, que faça com que o impulso se torne verdadeiramente seu. Invariavelmente, para os atores, essa sensação de certeza vem de seu sentido interno de realidade, não da obediência às ideias do diretor (Brook, 2000, p. 118).

Peter Brook indicava uma abordagem para a direção em teatro que sinalizava um caminho possível para a inquietação que tive depois do embate com meu aluno e ator do espetáculo *Fica comigo esta noite*. Ele, no entanto, não indicava (e nem pretendia indicar) como isso poderia ser feito. E agora, como faço?

É a partir desse momento, por volta de 2002, que retomo o contato com Eugênio Kusnet, que havia conhecido nas aulas de Teatro Brasileiro, durante minha formação como ator. A leitura de *Ator e Método* indicou alguns caminhos acerca da atuação e mais especificamente da relação que pode se estabelecer entre diretor e ator, professor e aluno. A partir do texto de Kusnet, nas aulas de *Interpretação*, pude colocar em prática suas ideias e exercícios e observar resultados em diferentes processos e turmas distintas. Pude, também,

propor outros desdobramentos e criar procedimentos distintos daqueles indicados no livro *Ator e Método*.

Durante esse período, me aproximei de Celia Luca, até então funcionária da Fundação das Artes. Descobri, posteriormente, que ela tinha sido aluna de Kusnet. A aproximação se deu por meio de conversas durante nosso trabalho. Estreitou-se com o retorno de Celia aos palcos, na montagem *A menina e o vento* (2004/2005) – espetáculo que dirigi e com o qual fizemos mais de uma centena de apresentações –, e nos relatos das aulas ministradas por Celia no Programa Viva arte viva, feitos durante reuniões pedagógicas semanais. A partir daí passamos a compartilhar inquietações e percepções.

É nesse momento de compartilhamento que passo a conhecer “outro” Eugênio Kusnet – aquele que tinha sido professor da Celia na Fundação das Artes e que habitava suas memórias e lembranças. Em 2011, no espetáculo *Arritmia*, iniciamos uma parceria que perdura, em alguns trabalhos específicos, até hoje. Passamos a atuar, conjuntamente, nos mesmos processos: eu como orientador/diretor geral e ela como orientadora/diretora de atuação.

Uma experiência proposta por Celia (as chamadas “entrevistas com personagens”), levada a cabo durante as aulas de teatro que ministrava e posteriormente feita em um processo do Núcleo 3D (grupo de teatro do qual fizemos parte), passou a servir como ponto de partida utilizado por nós em outros processos de criação.

\*\*\*

## **Ruptura**

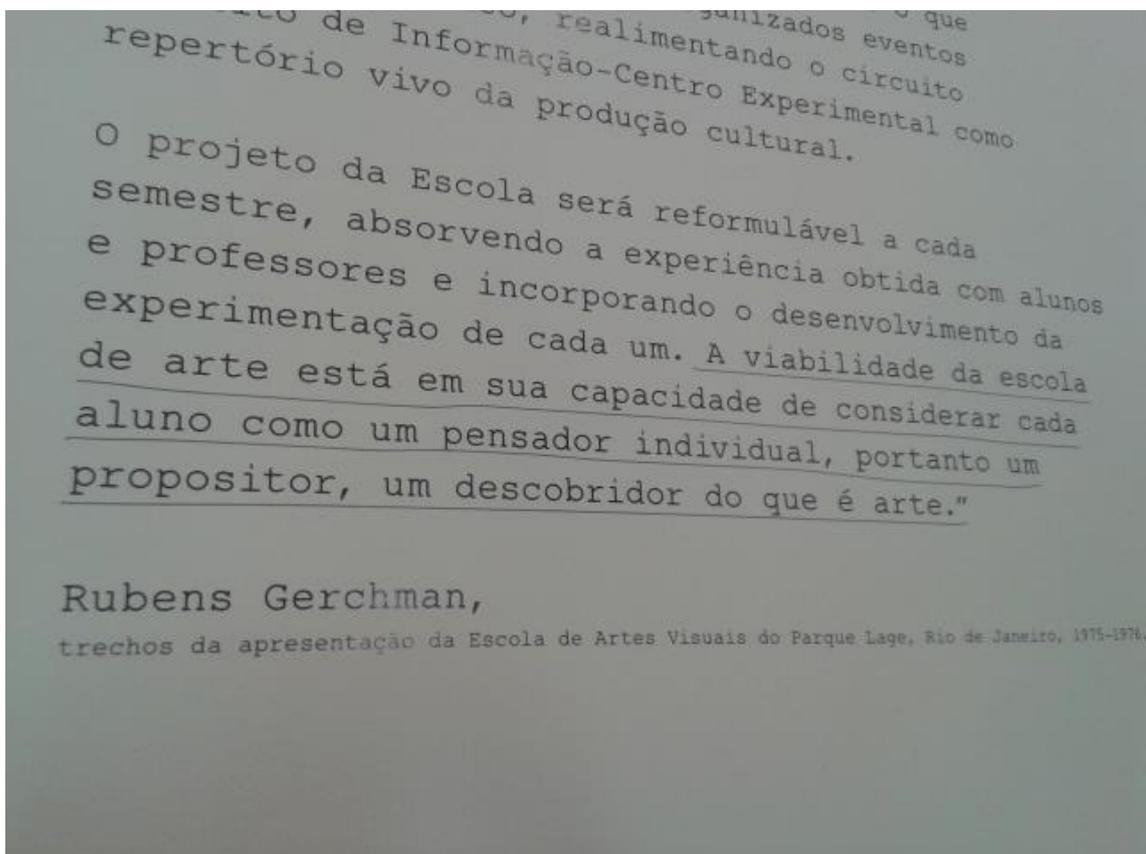
Em 2013, completei quinze anos consecutivos de trabalho na Fundação das Artes. Mantive, neste período, atuação como professor e como integrante do corpo administrativo da instituição, área na qual, como já apontei, atuei como coordenador, produtor e gestor. A experiência de tantos anos e o contato mais próximo com os outros parceiros da equipe gestora que respondeu pela instituição de 2009 a 2012 abriram algumas possibilidades no campo político que até então não tinham se apresentado.

No entanto, depois de uma sequência de fatos pessoais, alguns trágicos, eu decidi mudar, me afastando das funções administrativas e não aceitar alguns convites para adentrar a vida política local. Naquele momento, em 2012, e nos quinze anos anteriores, quando as portas da sala de reuniões da Diretoria da Fundação das Artes se fechavam, eu, quase sempre, estava do lado de dentro. Desde janeiro de 2013, de forma planejada e desejada (nem por isso menos turbulenta), quando as portas se fecharam, eu fiquei do lado de fora. Um misto de

medo e liberdade – uma dualidade que sinalizava: eu passaria a viver algo novo em minha vida. E assim foi. Foi um ano de despedidas e mudanças.

Com muitas “horas livres”, tive um tempo que até então não dispunha. Talvez assim tenha nascido o desejo de, novamente, voltar à universidade. Veio, na sequência, aquele momento em que nos perguntamos: sobre o que eu gostaria de falar? Quais temas e assuntos me tocam? O que tenho feito que pode ser considerado campo e objeto de estudo?

Ao tentar responder a essas perguntas, lembrei-me do exemplar de *Ator e método*, que havia ganhado da Celia Luca, e do *insight* que me assaltou naquele momento: havia ali uma história a ser contada. Foi o primeiro passo para retornar à academia.



<sup>7</sup> Figura 7: *Com a demissão no bolso*. Exposição sobre Rubens Gerchman realizada pela Casa Daros, no Rio de Janeiro, em 2014.

# **lógica da ação**

## Para começar outro capítulo

7 de agosto, inverno de 2013.

Primeiro dia de aula como aluno ouvinte na disciplina *Histórias de iniciação na arte*, ministrada por Ana Angélica Albano na pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp. “Marco zero” de meu processo de doutorado, mesmo destacando que o ingresso formal no programa tenha se dado apenas em março de 2015. Começou, naquela data, o percurso da pesquisa, que descreverei, em linhas gerais, neste capítulo. Tratarei de metodologia e afetos, contextualizando as escolhas, as descobertas, os campos de trabalho e os procedimentos escolhidos.

A *lógica* é uma das características da ação no processo de construção da personagem. É o encadeamento coerente de algo que obedece a certas convenções ou regras.

Descrevo o que ocorreu no período de 2013 a 2019, especificamente quanto aos acontecimentos que, em meu entendimento, deram “chão” e “céu” para a investigação. Creio que em tempos acelerados, com forte presença de indicadores de resultado e produção intelectual rápida e incessante, a presente descrição procura apresentar um processo realizado em um tempo alargado, com singularidades e escolhas que foram feitas para atender às necessidades da pesquisa ou para fazer o pesquisador caminhar.

Partilho da ideia que método não é metodologia. Se esta é o conjunto de procedimentos que viabilizam uma pesquisa, aquele estabelece a relação com o que vai ser pesquisado, permitindo que ideias e teorias possam atravessar o objeto de estudo. Trata-se da maneira como fiz a “entrada” no campo de meu objeto de estudo. Em relação ao método, espero que o trabalho, em si, o revele. Acerca da metodologia, descreverei alguns procedimentos de trabalho e listarei materiais e eventos que considero significativos para esta pesquisa e para outras que se interessarem por temas correlatos e pessoas aqui citadas.

Quanto aos afetos (pois minha pesquisa foi atravessada por eles), descrevo como a apreciação de obras de arte foi importante para me conscientizar do (e entender o) que havia se formado e se formava, em mim, numa camada mais profunda – da qual, por vezes, tinha pouca consciência. Destaco, por fim, a dinâmica da orientação e sua fundamental importância na elaboração desta tese, cujo processo se pareceu com o da minha vivência na casa de meus avós maternos: para criar (como ator, professor, diretor e pesquisador) também me valho, de certa forma, de duas coisas que lá eu gostava muito de fazer: explorar a terra amorfa e, depois, organizar rolos de linhas coloridas.

## Procedimentos de trabalho

### Entrevistas

Em 2013, como finalização da disciplina *Seminário Avançado I: Histórias de Iniciação na Arte*, que cursei como aluno ouvinte, cada aluno tinha que entrevistar um artista, valendo-se da entrevista não diretiva como procedimento.

Entendendo a entrevista não diretiva como aquela em que o entrevistado assume o papel habitualmente detido pelo entrevistador, já que se configura como a pessoa mais apta a explorar o campo do problema (Michelat, 1980), percebi que seria uma possibilidade criar um campo de aproximação entre minhas dúvidas e as histórias e memórias de Celia Luca. “O sujeito [...] ao ser interrogado de maneira não diretiva, possibilita a emergência do conteúdo sócio afetivo<sup>8</sup> profundo, facilitando ao entrevistador o acesso às informações que não podem ser atingidas diretamente”<sup>9</sup>.

Ao longo do semestre, a preparação feita incluía a leitura de textos e o constante debate acerca do papel do entrevistador em uma entrevista não diretiva (ou entrevista aberta, como destaca José Bleger): deixar o fluxo de memórias do entrevistado se manifestar, valorizar o silêncio, permitir que o entrevistado seja o condutor de sua própria fala e abrir-se para o risco, aqui entendido como a possibilidade do inesperado manifestar-se. De forma um pouco diferente de Michelat, aponta o psiquiatra argentino: “poder-se-ia dizer que o entrevistador controla a entrevista, porém quem a dirige é o entrevistado”. Uma relação que se aproxima muito da relação teatral da cena, em que dois atores, por exemplo, conduzem e são conduzidos ao mesmo tempo. Tais proposições me pareciam ser a melhor forma de criar um ambiente de contato e compartilhamento, principalmente levando-se em conta a personalidade reservada de Celia Luca.

Todo o processo de preparação foi fundamental para compreender que “a hipótese da entrevista é que cada ser humano tem organizada uma história de sua vida e um esquema de seu presente, e desta história e deste esquema temos de deduzir o que ele não sabe” (Bleger, 1998, grifo meu). Após a preparação, coloquei-me “à espera” para o dia da entrevista. Com duração de duas horas, o procedimento ocorreu e foi, a meu ver, uma experiência que afetou a ambos. As questões abordadas serão tratadas no capítulo “ação contínua e ininterrupta”

<sup>8</sup> Nas citações diretas, foi mantida a grafia original dos termos.

<sup>9</sup> Foi mantida a ortografia original do texto citado.

Foi a primeira entrevista realizada, como parte das atividades da disciplina da pós-graduação que cursava como aluno ouvinte, como já mencionei. Percebi, nessa primeira experiência de uma entrevista implicada, a potência transformadora, para o próprio entrevistado, e para o entrevistador, ao deixar o fluxo da memória conduzir o processo.

As entrevistas não-diretivas propiciaram um material de pesquisa com diferenças importantes em comparação a outras modalidades de depoimentos. Destaco a que considero principal. Do ponto de vista cronológico, as entrevistas não-diretivas não costumam ser lineares e tampouco organizadas. Atendem ao fluxo de memórias do entrevistado. Isso faz com que a edição do texto seja mais trabalhosa. No entanto, o registro vem permeado por pausas, reflexões, afetos (o que faz emergirem aspectos que não costumam aparecer em modalidades mais diretas de coleta de informações).

Depois de comprovar a potência da entrevista, eu a escolhi como procedimento de trabalho e ela serviu para colher o depoimento de mais três pessoas que tiveram significativo contato com Kusnet.

Descrevo, a seguir, as entrevistas feitas:

- **Celia Luca** - entrevista realizada em 2 de novembro de 2013 (Entrevistador: Sérgio de Azevedo. Gravação em áudio, duração de 1h51).
- **Eraldo Pêra Rizzo** – entrevista realizada em 27 de agosto de 2015 (Entrevistadores: Sérgio de Azevedo e Celia Luca. Gravação em áudio, duração de 2h59).
- **Carminha Fávero Góngora** - entrevista realizada em 22 de julho de 2017 (Entrevistadores: Sérgio de Azevedo e Celia Luca. Gravação em áudio, duração de 1h41).
- **Mariângela Alves de Lima** - entrevista realizada em 2 de agosto de 2017 (Entrevistadores: Sérgio de Azevedo e Ana Angélica Albano. Gravação em áudio, duração de 1h47).

Os textos com as transcrições das respectivas entrevistas foram submetidos aos entrevistados para revisão e validação, para daí servirem como referência para esta tese.

## Encontros públicos

A Fundação das Artes realiza, anualmente, desde 2000, um festival chamado *Cena de Teatro* – em muitas edições em parceria com Sesc São Paulo, por meio da unidade de São Caetano. Na edição de 2014 foi organizado um encontro, dentro da programação, dedicado a tratar da relação de Kusnet com a Escola de Teatro. Por conta desse evento, a edição de 2015 (quando se completou trinta anos da morte de Kusnet), intitulada *Mestre Eugênio*, foi inteiramente dedicada a Eugênio Kusnet. Todos os encontros foram públicos e gratuitos. As falas foram gravadas e transcritas por mim, com a colaboração de alunos do Núcleo de Multimídia e Memória da Fundação das Artes e utilizadas na elaboração da tese. Elas compõem o material de pesquisa e tratam do percurso de Eugênio Kusnet, apresentadas abaixo em ordem cronológica:

***Um pouco de história.*** Bate-papo. Sesc São Caetano: Cena de Teatro 2014, 11 de agosto. Participação de Carminha Fávero Góngora, Celia Luca e Ney Piacentini (gravação em áudio, duração de 2h01).

***Como seguir sem o mestre.*** Bate-papo. Fundação das Artes: Cena de Teatro 2015, 4 de agosto. Participação de Carminha Fávero Góngora e Celia Luca (gravação em áudio, duração de 2h34).

***Ator e método – uma experiência.*** Bate-papo. Sesc São Caetano: Cena de Teatro 2015, 5 de agosto. Participação de Carminha Fávero Góngora (em substituição a Fernando Limoeiro) e Beto Silveira. (Gravação em áudio, duração de 1h42).

***Ator e Estranhamento – Brecht e Stanislávski, segundo Kusnet.*** Bate-papo. Fundação das Artes: Cena de Teatro 2015, 6 de agosto. Participação de Eraldo Pêra Rizzo (gravação em áudio, duração de 2h12).

***Eugênio em Oficina.*** Bate-papo. Sesc São Caetano: Cena de Teatro 2015, 7 de agosto. Participação de Renato Borghi (gravação em áudio, duração de 1h21).

## Pesquisa de campo

Foram três as fontes do material de “campo”, emprestado ou acessado. Elas estão descritas a seguir e divididas segundo a pessoa ou instituição que o detém atualmente:

**Celia Luca**

Arquivo pessoal.

Total de itens: 107

Breve descrição dos itens: Trata-se de um conjunto de documentos que podemos chamar de *Dossiê Kusnet*. Foi uma organização feita pela equipe da Fundação das Artes em 1974 durante o processo de elaboração do projeto para criação da Escola Superior de Artes de São Caetano do Sul, que ofereceria Curso Superior de Teatro. Nessa tramitação, a atividade profissional e artística de Eugênio Kusnet foi catalogada, registrada e inventariada. Há programas de peças, cartas, documentos que registram atividade docente, traduções, trabalhos como ator (em teatro e cinema), e como diretor. Há muitas entrevistas, recortes de jornais, com críticas, divulgação de cursos e outras atividades oferecidas. Há também uma cópia do discurso feito no momento do lançamento de *Ator e Método*, um ano depois do falecimento do autor.

Materiais mais significativos: todo o conjunto do material permite traçar e acompanhar o percurso de Kusnet. Destacam-se os textos produzidos acerca de sua pesquisa realizada na Fundação das Artes.

**Carminha Fávero Góngora**

Arquivo pessoal.

Total de itens: 78

Breve descrição dos itens: Anotações e textos datilografados de exercícios realizados na Escola de Teatro da Fundação das Artes. Cromos, fita tape-rolô, slides, cartas, matérias de jornal, transcrição de uma entrevista.

Material mais significativo: Sem dúvida, a fita tape rolo com a íntegra da gravação da entrevista de Eugênio Kusnet datada de 8 de janeiro de 1975, meses antes de seu falecimento. (Entrevistadores: Ademar Guerra, Beto Silveira, Carlos Miranda, Mariângela Alves de Lima e Renato Borghi. Gravação em áudio extraída de registro em fita tape rolo. Duração de 2h25). Foi a primeira entrevista no tempo e a última à qual tive acesso. Ouvir essa gravação iluminou uma série de hipóteses e me fez conhecer, literalmente, a voz do artista. Outros e novos caminhos.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Eu já havia lido a transcrição da entrevista. Mas foi, sem dúvida, a voz de Kusnet, literalmente, o mais significativo presente que recebi nesse processo, além de ser o elemento mais transformador da pesquisa. Foi o exato momento em que tive certeza de que valeria buscar e dar voz a essa voz, devolvendo para Kusnet o que ele construíra por meio de sua obra - que continuou existindo e (se) transformando após sua morte.

**Arquivo Eugênio Kusnet (disponível no Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios).**

Texto da ficha técnica do acervo (P01070/AC) – apresentação do Arquivo Eugênio Kusnet do Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, elaborado por Maria Thereza Vargas: “O presente material, passado por familiares de Eugênio Kusnet, através da atriz ETTY FRASER, [foi encontrado] numa residência em vias de ser fechada: restos de correspondência, fitas gravadas, textos das mais variadas procedências, não conseguindo disfarçar um caráter quase secundário de uma coleção que anteriormente à dispersão deveria ser interessantíssima, pertencentes que fora a uma vida e uma carreira das mais profícuas. Torna-se evidente que o melhor do material já havia sido repartido entre os amigos mais chegados. De qualquer forma, foi o que nos chegou às mãos e era com ele que deveríamos compor um percurso artístico e de vida [por meio dos quais] se pudesse perceber uma maneira própria de ser e ver as coisas, ainda que dispuséssemos para isso apenas de pequenos exemplos. Procedemos a uma seleção no sentido de conservar em nosso Arquivo tudo quanto estivesse ligado diretamente ao seu trabalho. Ao lado, portanto, de um material histórico explícito, como por exemplo, fotos de sua atuação em teatro ou cinema, anotações de aulas ou textos de ensaio, havia outra espécie de material que poderíamos chamar de material acessório: fotos de montagens russas, livros teóricos e muitas coisas que à primeira vista [poderiam] parecer distante do material central. Assim, ao lado da peça ‘Pequenos Burgueses’, permaneceu em nosso arquivo o livro de Sartre, ‘reflexões sobre o racismo’, que sabemos ter sido livro básico utilizado durante a montagem de ‘Andorra’, no Teatro Oficina. Da mesma forma, um livro de Odete Aslan, *L’Art du Théâtre* e o célebre *Shakespeare notre contemporain* de Jan Kott, que indicam perfeitamente predições de épocas. [...] A totalidade do material está [catalogada] num caderno-inventário que deve ser consultado pelo interessado antes de qualquer outro documento. Além de possibilitar uma visão mais ampla do *Arquivo Eugênio Kusnet*, [dados específicos de cada um de seus itens facilitarão] a pesquisa. Para a documentação, em russo, tivemos a colaboração das Senhoras Elisa Schepselevitz, Arlete Cavalieri e Aurora Bernardini. Para os demais documentos, facilitando-nos sua identificação, auxiliaram-nos Linneu Dias, Abrahão Farc e Benjamin Cattán.<sup>11</sup>

Total de itens do Arquivo: 310

Breve descrição dos itens: livros, revistas, partituras, matérias jornalísticas, programas, folhetos, convites, negativos, ampliações, desenhos, fitas-rolô, transcrições.

Materiais mais significativos: dois cadernos de anotações pessoais de Kusnet, que registram suas aulas na Fundação das Artes. Ele fazia dois tipos de anotações: uma que parecia ser rascunhada em aula (uma escrita mais “rápida”, menos organizada) e outra em casa (mais reflexiva, com uma letra mais cuidadosa). Há, também, um exemplar do livro *Iniciação à Arte Dramática* com todas as anotações que foram feitas durante a elaboração de *Ator e Método*.

<sup>11</sup> O texto passou por um processo de revisão e o contido entre colchetes indica as alterações de ordem gramatical e/ou textual.

## Escolhas e procedimentos desta tese

### O diretor, o ator e a personagem

A tese trata das relações formativas e artísticas que se dão no processo teatral (treinamento, ensaios e apresentações) no contexto de uma escola para formação de atores. Nesse ambiente, alguns termos poderiam ser utilizados para retratar os principais envolvidos.

Para quem conduz o processo, é possível utilizar as palavras “diretor”, “professor” (em uma escola o seu uso, no contexto brasileiro, é comum) ou “pedagogo” (utilizada em centros com linhas de pesquisa focadas nas pedagogias do teatro ou sob influência da escola russa de interpretação). Optei pelo uso da primeira

O trabalho do diretor tem diferentes dimensões: foco na formação e treinamento (normalmente atribuído ao professor), condução pelos caminhos singulares para criação do papel (pedagogo) e investigação de uma obra e construção da cena. A função de “diretor”, em minha prática, abarca essas três dimensões: o treinamento, o acompanhamento da criação e a organização da cena.

Vladimir Nemirôvitch-Dântchenko, diretor teatral, pedagogo e dramaturgo, cofundador, ao lado de Konstantín Stanislávski, do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, referiu-se ao papel criativo do diretor (a quem chamava de “ser de três faces”) como aquele que reuniria três qualidades:

- 1) O diretor-tradutor, ator e pedagogo, que ajuda o ator a criar o papel;
- 2) O diretor espelho, que reflete as qualidades individuais do ator;
- 3) O diretor organizador de todo o espetáculo (apud Knebel, 2016, p. 22).

Como decorrência desta escolha e para manter o paralelismo semântico, o parceiro de criação (contraparte da relação) será identificado como “ator”. Na tese, estão inseridos, sob o uso deste termo, a ideia de “aprendiz” (aquele que é conduzido pelo pedagogo) e de “aluno” (termo que vem do latim *alumnus*, que significa “criança de peito” e, daí, “pupilo, discípulo” – Faria e outros, 1962, p. 60). O uso do masculino genérico se deve às referências recorrentes de Stanislávski (*O Trabalho do ator sobre si mesmo*) e Kusnet (*Ator e Método*).

Por fim, para descrever a criação do ator, utilizarei dois termos: papel e personagem. Este último, apesar do uso corrente como substantivo “comum de dois”, optei pelo uso no feminino.

Trechos de entrevistas e materiais de pesquisa coletados foram editados, para dar uniformidade ao texto.

“Cabia também à personagem decidir se queria ou não responder a determinada pergunta”. Em formulações como essa, comumente utilizadas ao longo do texto, é importante destacar que o princípio da “dualidade” embasa a ideia. Ou seja, o ator nunca perde a consciência e a relação que possui com a realidade objetiva, embora também esteja expressando aspectos do campo imaginativo e criativo de sua personagem.

### **Padronização dos nomes de espetáculos e uso de termos estrangeiros**

Nomes de espetáculos, em especial quanto à utilização de maiúsculas e minúsculas, não seguem nenhum tipo de padrão. Para o nome de uma mesma peça, encontrei, às vezes, mais de quatro formas diferentes de denominação. Diante disso, a opção foi manter, com letras maiúsculas, apenas substantivos e adjetivos.

Quanto aos termos oriundos do russo, são também muitas maneiras diferentes para apresentar um nome próprio ou termo. Tomemos como exemplo um que será bastante citado na tese com suas variações: Stanislávski, Stanislavsky, Stanislawski, Stanislawsky. Na tese, optei pelas escolhas de profissionais que traduzem, diretamente do russo, textos ligados ao método de Stanislávski, como Diego Moschkovich, Elena Vássina e Marina Tenório.

### **Notas**

As notas de rodapé serão utilizadas para dar os créditos para as imagens utilizadas ao longo do trabalho, que não estão inseridas no corpo do texto. Esta opção foi tomada para garantir a visualidade da foto e, ao mesmo tempo, disponibilizar informações, assim como feito com os textos.

### **Uso de depoimentos e identificação de entrevistados em citações**

Ao longo da tese, serão inseridas citações diretas de artistas que tiveram contato com Kusnet e de alunos do Curso de formação técnica em teatro da Fundação das Artes.

Em relação ao uso de citações diretas, é importante destacar:

- Entrevistas não-diretivas: os textos compilados e editados foram enviados, previamente, para que os entrevistados pudessem revisá-los. Os trechos citados na

tese foram extraídos da versão final, revisada e aprovada. O procedimento não foi efetuado para encontros públicos ou entrevistas publicadas em jornais e revistas;

- Todos os alunos da formação técnica da Fundação das Artes têm mais de 18 anos (trata-se de um critério de acesso). Ao longo da pesquisa, tive contato com diferentes formas de relato: protocolos e relatórios escritos, informações verbais proferidas em ensaios, depoimentos escritos e gravados em áudio e enviados durante a pesquisa. Na etapa da escrita, quando contatei os alunos para solicitar autorização para citá-los, recebi muitos e novos depoimentos livres. Os textos advindos de todas essas formas de relato foram revisados e submetidos aos alunos para aprovação;
- Todos os alunos que têm seus nomes identificados, foram consultados e aprovaram a citação nominal.

Em relação à identificação das citações, destaco que:

- Nos depoimentos ou entrevistas feitos em áudio, a identificação após o texto terá o último sobrenome e o ano de realização;
- Na citação extraída de um Trabalho de Pesquisa Teatral (um dos trabalhos finais do Curso técnico da Fundação das Artes) ou em matérias de jornal, a identificação após o texto terá o último sobrenome, ano e página;
- Os depoimentos livres feitos por alunos serão identificados com o nome completo e o ano em que se deram.
- A versão final da tese foi submetida a todos os entrevistados e participantes da pesquisa, de maneira que pudessem validar e aprovar a versão final do texto.

### Breve glossário

Com o objetivo de possibilitar aprofundamento das proposições desta tese, selecionei alguns termos e expressões relacionados ao Sistema de Konstantín Stanislávski e ao Método de Eugênio Kusnet que são constantemente citados ao longo do texto para uma breve conceituação. Outros, citados episodicamente, serão esclarecidos em notas de rodapé.

- **Análise Ativa:** uma abordagem em que os atores analisam o material dramático em ação. Procuram compreender a obra dramática por meio da ação praticada pelos intérpretes dos papéis e não por meio de longos estudos cerebrais (Kusnet, 1975b, p. 98). O termo russo *diéstvenni análiz* passou a ser conhecido em

português como Análise Ativa, conceito proposto por Kusnet depois de voltar de um período de aprendizado com a própria Maria Knebel na URSS. (Knebel, 2016, p. 20);

- **Análise-ação:** não há mudança de abordagem em relação ao termo anterior. Os tradutores optaram por esta grafia (em conjunto com *análise pela ação*) por entenderem que traduz melhor a essência da denominação russa. “Os possíveis afastamentos em relação a traduções já existentes em português de forma alguma se devem ao desejo de criar polêmica. Tentamos passar o que está por trás de cada conceito e para isso usamos duas, três denominações para um mesmo termo” (Knebel, 2016, pp. 9-10). Quando eu me referir às minhas próprias práticas e pesquisas, usarei este termo;
- **Circunstâncias Propostas:** “são a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nosso entendimento da peça enquanto atores e diretores, nossas contribuições pessoais, as marcações, a montagem, o cenário, os figurinos, objetos cênicos, iluminação, sonoplastia e tudo o mais que se propõe aos atores durante a criação (Stanislávski apud Knebel, 2016, p. 32). Kusnet as dividia entre concretas – situações em que a personagem se encontra – e os seus objetivos – necessidades que deverá satisfazer (Kusnet, 1975b, p. 46)
- **Características (ou elementos) da ação:** As quatro características fundamentais, tanto na vida real, como no teatro, são as seguintes:
  - A ação sempre obedece à lógica;
  - A ação é sempre contínua e ininterrupta (ontem, hoje, amanhã);
  - A ação sempre tem, simultaneamente, dois aspectos: ação interior e ação exterior;
  - Não existe ação sem objetivo (Kusnet, 1975b, p. 35);
- **Dualidade do ator:** coexistência entre a realidade objetiva do ator e o campo imaginativo e de criação em que se situa a personagem (Kusnet, 1975b, p. 52);
- **Subtexto:** a vida do espírito humano da personagem, que o ator sente enquanto pronuncia as palavras do texto ou se coloca em cena [...] São as correntes subaquáticas, enquanto na superfície do rio corre o texto da peça (Kusnet, 1975b, p.71).

## Afetos

Pablo Barrecheguren, jornalista do *El País Brasil*, publicou, em 26 de março de 2018, uma matéria intitulada *O doutorado é prejudicial à saúde mental*. O texto é fundamentado em dois estudos. O primeiro, do pesquisador Nathan Vanderford, da *Universidade de Kentucky* (EUA), publicado na *Nature Biotechnology*, mostrou que 39% dos candidatos a doutor sofrem de depressão moderada ou severa, frente a 6% da população geral.

No segundo estudo, a pesquisadora Katia Levecque, da Universidade de Gent (Bélgica), dentre outros resultados, mostrou que “41% dos doutorandos se sentiam sob pressão constante, 30% deprimidos ou infelizes, e 16% se sentiam inúteis”. Por fim, a reportagem destacou que outro fator que pode interferir na saúde do doutorando, nesse caso tanto positiva quanto negativamente, é

o tipo de orientador: a saúde mental dos doutorandos era melhor do que o normal quando tinham um mentor cuja liderança lhes inspirava. Pelo contrário, outros estilos de liderança eram neutros, ou no caso dos orientadores que se abstinham de dirigir ou guiar o doutorando — um tipo de liderança *laissez-faire* — seus orientandos tinham 8% mais chances de desenvolverem sofrimento psicológico (Barrecheguren, 2018).

Meu processo de investigação, que se estendeu de 2013 a 2019, desencadeou, em minha saúde, resultados bem diferentes dos que foram apontados pela pesquisa. Os exames regulares indicaram melhora. As experiências acadêmicas, estéticas e artísticas – focando-me naquelas que, de alguma forma, dialogaram com a pesquisa – possibilitaram experiências que classifico como intensas, profundas, transformadoras e muito úteis.

Em meu entendimento, cabe destacar algumas das escolhas e circunstâncias da pesquisa que constelaram as experiências. A primeira: a orientação, uma mão sempre estendida com o tônus adequado: forte para dar apoio e firme na medida certa, pois me possibilitava caminhar sozinho<sup>12</sup>. Em seguida: o tempo alargado. Com um prazo estendido – seja pelo início da pesquisa antes do ingresso, seja pelo prazo concedido pelo programa de pós-graduação da Faculdade de Educação, tive tempo para não fazer nada. Sim, em muitos períodos nada fiz. Pelo menos não no nível consciente. Mas acredito que a pesquisa pode se aprimorar, lentamente, em um nível intuitivo e profundo. Assim, tive possibilidade para me transformar como indivíduo. Isso, definitivamente, necessita de tempo.

---

<sup>12</sup> No texto “Por uma poética da atenção - Sobre a orientadora que me vê de fora e escuta meu silêncio”, ainda neste capítulo, dedico-me a apresentar um pouco mais de detalhes sobre a orientação

Além disso, participei da “vida acadêmica”: acompanhei muitas bancas de mestrado e doutorado, compareci às reuniões mensais do Laborarte<sup>13</sup> – na Faculdade de Educação os grupos de pesquisa efetivamente funcionam como lócus de aprendizado e compartilhamento –, produzi artigos para congressos e seminários nacionais e internacionais, frequentei eventos e, mais importante, apreciei obras de arte. Acerca desse último trabalho, apresentarei alguns textos que mostrarão como o diálogo com as obras de arte de arte me possibilitou a conscientização e a manifestação do que, até então, era indizível.

Caminhei dessa forma porque o percurso e o trabalho conformaram essa “produção” – e não porque os sistemas de avaliação assim exigiam. Fiz por prazer, acima de tudo. E também porque a pesquisa assim indicava. E tive como retorno uma experiência que se parece mais com uma produção artística (das prazerosas) do que com o que normalmente se associa a um processo acadêmico – ou como indicam as pesquisas citadas anteriormente.

El doctorado es el grado académico más alto que se consigue en la universidad, tiene valor en la medida en que es cursado como proceso para refinar los sentidos, profundizar la razón y ser capaz de ver el mundo tal como es y también como quisiéramos que fuera<sup>14</sup> (Porter, 2011).

Senti-me privilegiado por ter tido acesso ao ensino superior gratuito e pelas experiências e encontros que vivenciei, oriundos, também, das escolhas que foram feitas no processo: eu me permiti viver o tempo da pesquisa de forma lenta, estendida – alongadas refeições matutinas com pães quentes e café fresco, almoços com torta de ricota da Val e vinho, risadas no trajeto para Campinas, descobertas nos exames de qualificação e bancas de defesa de mestrado e doutorado, aprendizado nas aulas. Eu tentei inventar, junto com minha orientadora, o doutorado que eu “gostaria que fosse”.

Minha experiência, de certa forma, pode ser entendida como uma celebração às muitas sensações e sentimentos. Como diz Porter, “o doutorado é um caleidoscópio, [...] universo fechado que cumpre diversas funções: templo, moradia, centro de trabalho, museu, auditório, cela etc.” E eu acrescento: palco, caverna do espanto, cozinha, casa de loucos, coxia, sala de aula, parque de diversões, jardim...

<sup>13</sup> Laborarte – Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação. Grupo de pesquisa criado em 1994 pela professora Celia Maria de Castro Almeida, atualmente vinculado ao Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (DELART) da Faculdade de Educação (Unicamp).

<sup>14</sup> Tradução livre: O doutorado é o mais alto grau acadêmico alcançado na universidade, tem valor na medida em que é estudado como um processo para refinar os sentidos, aprofundar a razão e ser capaz de ver o mundo como é e também como gostaríamos que fosse.



<sup>15</sup> Figura 8 / Figura 9 / Figura 10: Fotomontagem de obras de Dominik Lang (2011). *The Sleeping City*.

## Uma obra construída em dois tempos, por dois artistas

Experiência na apreciação da Arte, 2016: Artes Visuais

Quando visitei Inhotim, em 2016, foi a obra Dominik Lang<sup>16</sup>, exposta na Casa do Lago, que me arrebatou. E eu só entendi o porquê quase dois anos depois, após ouvir o áudio da entrevista de Eugênio Kusnet, gravada em janeiro de 1975, à qual só tive acesso em dezembro de 2017.

Dominik, um jovem artista atualmente com 38 anos, foi filho de Jiří Lang (1927-1996), também artista tcheco e escultor modernista, que teve sua produção guardada em seu ateliê devido ao controle do governo durante o período soviético.

Em 2011, Dominik Lang ressignifica as obras do pai, criando uma instalação chamada *The Sleeping City*. As “obras adormecidas” do pai foram fracionadas, cercadas e recontextualizadas pela intervenção do filho. O resultado foi, para mim, arrebatador. O novo e o velho estavam juntos. A proposição do jovem artista chama a atenção para o papel da arte e os motivos que podem levar sua produção a ficar trancada, apartada, adormecida.

Mas não só.

Ao fragmentar as esculturas do pai, ele procurou novos espaços, reentrâncias, lacunas. Ele revelou e “iluminou” novas perspectivas. Criou outras. Contrapôs a obra de ontem, relacionando o contexto de ontem com o contexto de hoje. Dominik fez com que, juntos, contassem uma nova história. Ele reviveu a obra de Jiří, devolvendo para o artista um lugar no mundo. A cidade até então adormecida desperta, ganha vida e vitalidade. Ganha o mundo. E toca corações distantes no tempo e no espaço.

A obra ficou em mim, ruminando nas profundezas durante muito tempo. Foi, inclusive, esquecida. Mais de dois anos depois de apreciada, quando eu buscava referências visuais e plásticas para apresentar ao Grupo do Jardim<sup>17</sup> uma prática inspirada no trabalho de Eugênio Kusnet é que ganha, novamente, a consciência. A experiência adormecida desperta em mim a percepção de que há algo em meu trabalho que caminha (ou pelo menos pretende caminhar) na mesma direção: o novo e o antigo, juntos, contando uma nova história.

<sup>16</sup> <http://www.artlist.cz/en/dominik-lang-101403/>

<https://alchetron.com/Dominik-Lang>

<http://www.inhotim.org.br/blog/dominik-lang-inauguracao-inhotim/>

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-sleeping-city-2/>

<sup>17</sup> Grupo de pesquisa sem vínculo institucional que se reúne mensalmente, desde setembro de 2017, para debater arte, educação, formação artística e estética, dentre outros temas.

## Devolver o indivíduo para si mesmo

Experiência na apreciação da Arte, 2014: Seminário *o que a arte ensina a quem ensina arte*

“Devolver o indivíduo para si mesmo”, uma expressão utilizada por Juliano Casimiro, pesquisador e professor da Universidade Federal do Tocantins, pode ser uma forma de expressar um aspecto que considero fundamental em minha prática formativa e artística como professor e diretor. É, também, o que me aproximou de Eugênio Kusnet e de Peter Brook. E foi o que encantou em Roberto Gambini, referência no estudo acerca da Psicologia Analítica de Jung.

Pude acompanhá-lo, bem de perto, em dois momentos: primeiro, no Seminário *O que a arte ensina a quem ensina arte*, realizado em 2014. Depois, em um evento também realizado na Unicamp, intitulado *Desvelamentos da Deusa: Anima, Rebelião e Resistência*, no qual Gambini fez a Conferência de Abertura. A apresentação foi feita, de maneira reduzida e diferente, em Kyoto, no XX Congresso Internacional de Psicologia Analítica, realizado em 2016.

O que não disse acerca do primeiro encontro, quando o conheci, é que, durante a mesa redonda *A arte me ensina a ser: diálogo entre um artista e um terapeuta*, Gambini, durante quase todo o tempo da exposição, deixa seu parceiro de “mesa”, o artista Paulo von Poser, à vontade para conduzir a apresentação. Gambini faz participações esporádicas e precisas, com o objetivo de iluminar alguns aspectos que talvez o próprio artista não perceba (ou não queira destacar). A fala de Paulo e a experiência que proporcionou, ao fazer uma plateia com mais de 200 pessoas desenhar conjuntamente, foram tocantes. Mas não passou despercebido aos meus olhos a figura que concebeu e deu lugar para que a experiência ocorresse. Em minhas experiências acadêmicas, isso não foi comum. Pois era isso: ali estava presente, por meio das escolhas de Roberto Gambini, uma Academia permeada de afetos.

Foi, contudo, no segundo encontro, que realmente presenciei o olhar que Roberto Gambini lança sobre a arte. Em sua aula magna intitulada *Madame Butterfly – uma alquimia fracassada entre o Oriente e o Ocidente* –, ele se propõe a investigar a personagem título da obra de Giacomo Puccini. Para tanto, empreende uma detalhada investigação acerca de aspectos culturais e históricos do Oriente. Destaca que a arte suporta a possibilidade dos opostos. Em sua explanação, aponta que a polaridade não congela, pois o medo do diferente não existe. Se esse medo existe, não há integração. E também não há dialética. E também não haverá alquimia. A abordagem partiu de uma inquietação que se apresentou após diversas encenações da obra: os motivos do suicídio da personagem. Estaria ela, como indicado por muitos encenadores, se matando por conta do abandono sofrido?

Na visão de Gambini, havia outras camadas que precisavam ser reveladas. E, assim, em sua apresentação, após contextualizar os aspectos já citados, valendo-se da encenação de Bob Wilson, apresentada em 2013-2014, contesta essa hipótese. Em sua leitura, *Butterfly* se mata para salvar a honra de seu filho. Que morra com honra aquele que não pode viver com honra. E revela isso valendo-se, assim como fez com Paulo von Poser, da voz do artista. Mas, dessa vez, revelou não apenas a voz do artista, como também da personagem.

A meu ver, quem agradeceu profundamente a este trabalho foi *Madame Butterfly*, que assistiu à exposição emocionada. Alguém a havia compreendido, enfim.

Ela havia sido devolvida. Para ela mesma. Pois está aí um trabalho para o qual minha intuição amorfa me convoca: criar condições para que as pessoas sejam devolvidas para elas mesmas.

\*\*\*

### **Por uma poética da atenção**

Sobre a orientadora que me vê de fora e escuta meu silêncio

Um dia o vento me trouxe a novidade. Eu não estava apenas ingressando em um doutorado, eu estava, como dizia no texto final do mestrado, voltando para casa. Iniciou-se um movimento que me conduziu ao inevitável salto sobre o penhasco a este doutorado e me conduziu e me conduz para o desconhecido de mim mesmo.

Eu nunca procurei um mestre nem um orientador *strictu sensu*. Eu queria alguém para me ajudar a olhar o mar. Eu procurei alguém que, como eu, vive querendo no mínimo o máximo. Alguém com quem pudesse compartilhar questões assim: como obter o máximo com as condições mínimas que temos, sem se submeter ao mínimo, mas colocando a estrutura em movimento para sejam ampliadas as condições estruturais e epistêmicas de realização?

Procurei amparo em olhos e ombros que também acreditassem que a imaginação, a criação e a gestão trabalham juntas pela ampliação da esfera de presença do ser. Assim cheguei até Ana Angélica Albano.

Eu vivi e tenho vivido a experiência da academia e da pesquisa de forma plena e intensa. Mesmo trabalhando trinta horas por semana em atividades não diretamente ligadas ao objeto da pesquisa, consegui experimentar e acompanhar muitas bancas, encontros, workshops, congressos. As orientações no trajeto para Campinas fizeram o que poderia ser um longo e maçante caminho transformar-se em um profundo mergulho na reflexão, nas

descobertas e na crítica. Mais uma vez, sinto-me afortunado: encontrei alguém que me vê e me ajuda a olhar a imensidão de meu mar.

Uma das coisas mais belas, prazerosas e divertidas de meu processo no doutorado foi o processo de orientação. A orientação me fez olhar para mim mesmo: ver meu reflexo diante do espelho de forma sincera, para, assim, caminhar, saltar, avançar. Alguém disse, acho que foi Neide Gomes, uma grande colaboradora de meu mestrado, que ter Ana Angélica Albano como orientadora é uma honra. Colocando num lugar menos reverencioso, ter uma parceira de trabalho como ela é saber que posso contar com alguém que escuta meu silêncio, que lê o subtexto e as entrelinhas do que escrevo e daquilo que quer emergir.

Assim como no processo de criação em teatro, em que atores e parceiros de bastidores iluminam a obra, trazendo à tona aspectos que eu não tinha descoberto, Ana Angélica Albano decifrou, em muitos momentos, as mudanças sutis que se manifestavam na escrita. Alguém que fez com que eu me surpreendesse comigo mesmo e com minha própria escrita.

\*\*\*

### ***Post scriptum: a arte viva em nós!***

O ciclo do mestrado se encerra para, enfim, o doutorado encontrar o espaço que necessitava

O Programa Viva arte viva foi o objeto de estudo de meu mestrado, encerrado pouco depois de 8 de dezembro de 2011, data da defesa.

Eu me desliguei do programa no final de 2013, algum tempo depois de sentir que isso era necessário. Vivia o conflito de sentir a vontade de me desligar e, ao mesmo tempo, procurar garantir as condições mínimas de continuidade. Como coordenadores, assumiram Rafael Soares – que já era orientador do programa e a quem conhecia profundamente – e Lídia Zózima – que havia sido coordenadora anteriormente. O Viva arte viva continuou após meu desligamento e isso era muito importante para mim, pois acredito que uma ação não deva ser personificada nem tampouco relacionada a uma única pessoa.

O Programa Viva arte viva teve suas atividades encerradas em 2016. A nova Gestão Municipal, que assumiu em 2017, não deu continuidade ao Programa de cidadania artística que existia desde 2000. Deixou muitos órfãos. Eu, inclusive.

Em meu caso, como pesquisador e ex-coordenador por treze anos do programa, o ciclo só foi efetivamente encerrado em 15 de novembro de 2017. Neste dia, realizei um encontro intitulado *A arte viva em nós*, inspirado em encontros do Projeto Sementinha, ação realizada em Santo André no início dos anos 2000 e que também fora alvo da descontinuidade

das políticas públicas. Convidei, para o referido encontro, por meio das redes sociais, pessoas interessadas na ação (alunos, orientadores, familiares).

Compareceram 47 pessoas. O mote para a realização do encontro foi propor que os presentes respondessem à seguinte pergunta: que arte habita, atualmente, em você?

Um dos presentes, Carlos (conhecido como Carlão), inicialmente pai de alunas e depois ele mesmo aluno, destaca que “não existe ‘ex-Viva arte’”. Todos nós aqui ainda somos Viva arte, ainda que o projeto não tenha continuado. Para mim, esse projeto foi a reunião de vários grupos. Vários tipos de pessoas convivendo no mesmo local. Normalmente, viviam separadas e o teatro as uniu. Você andava pela cidade e encontrava alguém que fazia Viva arte. Nós éramos um grande grupo de grupos”.

E, por fim, Camila Rodrigues, aluna do Programa Viva arte viva de 2005 a 2012. Foram as palavras dela que levei na mala de viajante para o outro lado do oceano, em Coimbra, Portugal, em um Congresso.

A vontade incansável de brincar e de jogar. Eu entrei no teatro com 8 anos. Aprendia brincando. Isso me marcou para sempre. Os jogos e as brincadeiras potencializavam a arte do encontro [...] O Viva me ensinou perceber que sonhos não têm tamanho. [...] Ao pertencer ao núcleo que era formado pelo projeto, eu pertencia também a algo maior: minha própria cidade. [...] 2014, La Boca, Argentina: Momento catártico. Outros viviam o que eu já tinha vivido. Eu não estava sozinha. [...] A minha pesquisa foi uma maneira de continuar a viver sonho, da minha maneira. Teatro comunitário Argentino: uma utopia possível. Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura em Teatro na UNESP - Universidade Estadual Paulista (Pesquisa com os grupos Catalinas Sur e Matemurga de Villa Crespo). [...] Eu quero levar isso adiante: a utopia de uma educação pautada no coletivo e no afeto.

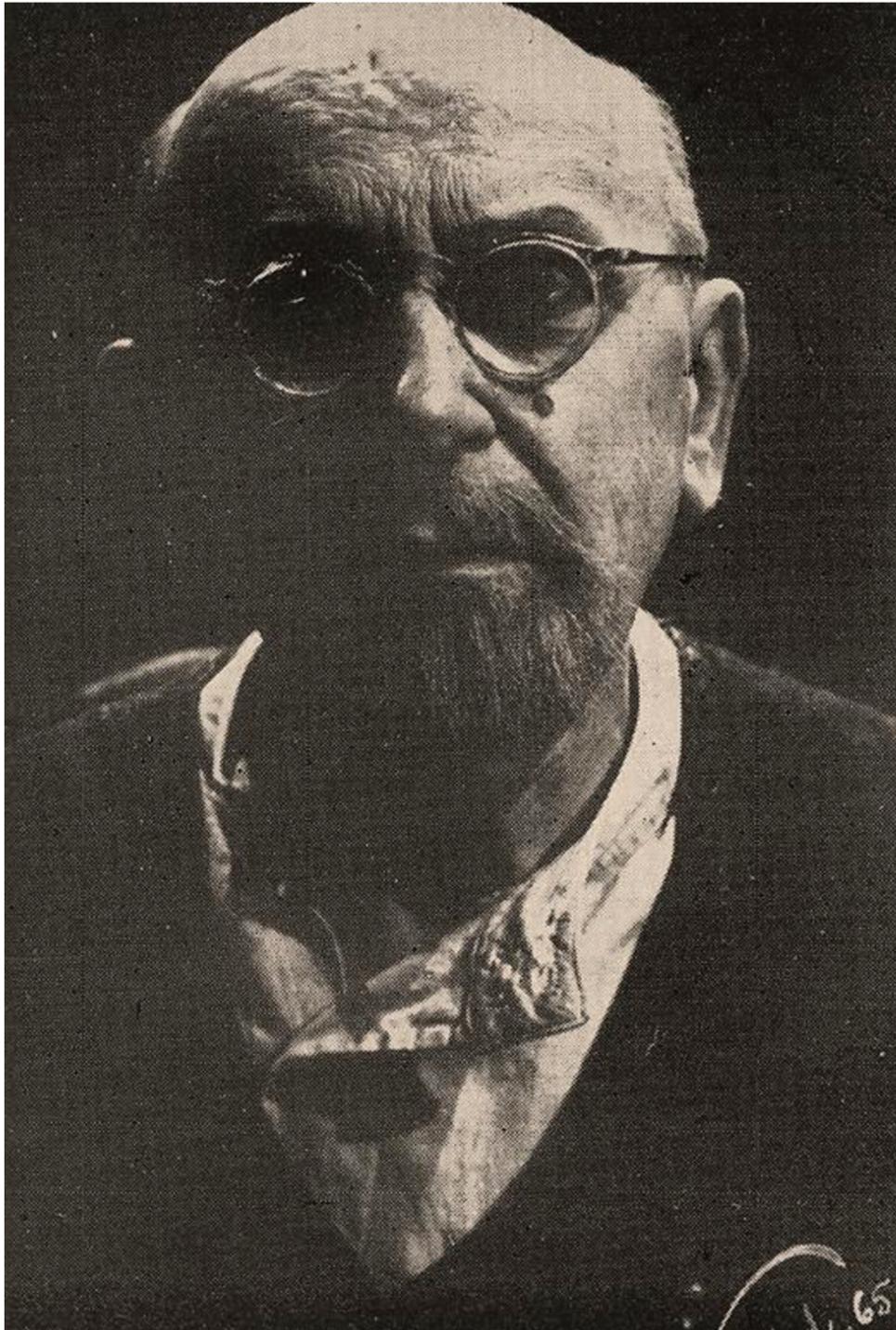
A arte realmente está viva em nós. Era uma tarde de novembro de 2017. Senti, em meu peito, que um vazio se abria e... que podia prosseguir. Eu estava, enfim, pronto.

Para contar *outras* histórias.



<sup>18</sup> Figura 11: Dominik Lang (2011). *The Sleeping City*.

**texto**



<sup>19</sup> Figura 12: Eugênio Kusnet no espetáculo *Pequenos Burgueses* (1964).

**ação  
anterior**



## Um pouco antes de dar voz a Kusnet

Kusnet não tem sido pesquisado, quantitativamente, de forma expressiva – se comparado, por exemplo, com a produção acadêmica relacionada a outros pensadores do teatro, como Konstantín Stanislávski, Bertolt Brecht ou o brasileiro Augusto Boal. Este é um dado que tenho mapeado desde 2013, quando de meu interesse por este trabalho. Por outro lado, sempre fico atento ao fato de que seus livros, em especial *Ator e Método*, que teve sua última edição publicada em 1999, ser encontrado em sebos virtuais pelo preço que varia de R\$110,00 a R\$200,00<sup>20</sup>. Há, portanto, uma procura para este autor e o tema por ele tratado.

A dissertação de mestrado de Ney Piacentini desencadeia um debate acerca do trabalho de Kusnet. Realizado na Escola de Comunicações e Artes da USP, em 2012, posteriormente publicado pela editora Hucitec em 2014 (que já teve a primeira edição esgotada, outro possível indicativo do interesse), é a mais recente publicação que identifiquei sobre o pensador que também investigo. Em sua abordagem, apresenta uma linha histórica que cobre a vida de Kusnet e, em especial, uma análise de seu último livro, *Ator e método*. Considero este trabalho muito importante e sua leitura é fundamental para entender contribuições de Kusnet, em especial para a formação do ator. Há, contudo, três pontos em seu trabalho que procuro tratar neste doutorado de forma complementar ou distinta.

O primeiro diz respeito à experiência de Kusnet na Escola de Teatro da Fundação das Artes em 1974 e 1975. Embora realizada em um curto período de tempo, esta atividade me parece destacar as buscas, questões, elaborações finais do percurso desta importante personalidade do teatro brasileiro da segunda metade do século XX. Como o trabalho na Fundação foi parcialmente tratado, creio que seria relevante complementar a pesquisa de Ney, trazendo à luz algumas novas informações e contribuições para registrar os últimos passos do percurso de Kusnet.

O segundo ponto refere-se à própria abordagem presente no título e, conseqüentemente, em seu trabalho: *do ator ao professor*. Parece-me, pelas entrevistas e relatos, que essa “transformação” pode, também, ser interpretada de outra forma: Kusnet, ator e professor. Em meu entendimento, não havia, em seu trabalho como professor e coordenador do curso de teatro da Fundação das Artes nada que não fosse um desdobramento de sua forma de criar, de ser artista, de atuar. Não percebo separações, mas perspectivas complementares de seu percurso e visão de mundo.

---

<sup>20</sup> Pesquisa feita em sebos virtuais, como “Estante Virtual”, “Amazon”, “Sebos Online”, “Sebo do Messias” e “Livronauta”, em janeiro de 2019.

O último: quando finaliza seu texto, Ney afirma que “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” – afirmação que procuro reiterar com este trabalho. Finaliza, contudo, citando um texto de Maria Helena Staal: “Enfim, no Brasil, onde não havia um trabalho real de ator consigo mesmo, o Kusnet nos deu novas ferramentas e, infelizmente, isso não teve sequência”.

Antunes Filho, no prefácio do livro de Ney Piacentini, lamenta a morte de Eugênio Kusnet, dizendo que estamos órfãos. Durante todo o processo de pesquisa, eu constantemente me perguntava: quais teriam sido os desdobramentos se Kusnet tivesse vivido um pouco mais, concluído seu trabalho na Escola de Teatro da Fundação das Artes e difundido, ele mesmo, suas ideias acerca do trabalho de ator? Como estaríamos hoje se o Estúdio do Ator tivesse sido criado? Essas respostas nunca teremos. Além disso, por essa perspectiva, o trabalho, de fato, não teve sequência. E é acerca desse sentimento de “orfandade” que Antunes trata na apresentação do livro de Ney.

A análise desta tese parte de pressuposto diferente. Meu percurso como diretor, a convivência com Celia Luca e o contato com outros artistas que conviveram com Kusnet mostram que sua obra está viva e pulsante. É pouco conhecida e difundida. Mas tornou-se autônoma e tem caminhado por seus próprios e peculiares caminhos desde a morte de seu criador. Creio que chegou até mim em forma de relato, em forma de experiência, em forma de arte. Chegou e está em mim, como percebi que está presente em tantos outros.

Em seu livro *Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação*, o capítulo Tuneu: autorretrato é escrito em primeira pessoa na perspectiva do artista entrevistado pela pesquisadora Ana Angélica Albano. A opção por esta escrita possibilitou que o livre fluxo de expressão do artista, captado em entrevistas não-diretivas, chegasse ao leitor. Forma e conteúdo se encontram. Se Tuneu afirma que Tarsila, como mestra, permitia que ele fosse ele mesmo, o procedimento da pesquisadora permitia que isso fosse mantido em seu texto. Como colocar-se diante de um artista e possibilitar que ele seja ele mesmo? Essa ideia, muito bem resolvida no texto, sempre me cativou.

Em 8 de janeiro de 1975, Eugênio Kusnet participa da Série *Depoimentos*, realizada numa parceria entre o Sesc e o Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão do então Ministério da Educação do Governo Federal. O encontro contou com a presença dos seguintes entrevistadores: Ademar Guerra, Beto Silveira, Carlos Miranda, Mariângela Alves de Lima e Renato Borghi, além de público interessado. Esse depoimento, gravado em áudio e transcrito, ainda não foi publicado na íntegra.

Eu não poderia entrevistar Kusnet, algo que adoraria fazer.

A entrevista, contudo, já havia sido feita. Assim, decidi colocar-me diante dele por meio da referida entrevista e lançar algumas perguntas, buscando respostas em suas próprias palavras. Em suas entonações e silêncios. Nas pausas entre palavras. Nos acentos e inflexões. Fui, aos poucos, tendo a confirmação de minha intuição quando recebi de presente o livro de Celia: de que estava diante de alguém a quem valeria a pena dedicar os esforços e a invenção que uma tese de doutorado exige.

Valendo-me, portanto, da transcrição e, mais importante, do registro “bruto” em áudio dessa entrevista, decidi editar o depoimento. O que é apresentado a seguir, portanto, é oriundo desse depoimento, ainda não publicado na íntegra, com as naturais correções e adaptações que são inerentes à transposição da palavra falada para o texto escrito, bem como para atender ao objetivo de tornar fluida a leitura, bem como explicitar aspectos de seu pensamento que fundamentarão o debate nesta tese. Para complementar o referido depoimento, são utilizados trechos de outras três entrevistas dadas por Kusnet, as quais oferecem informações, em primeira pessoa, que complementam lacunas do depoimento principal.<sup>21</sup>

O objetivo, aqui, é o de iluminar ideias, conceitos e experiências que fundamentam o cerne desta tese, bem como explicitar aspectos do pensamento de Kusnet que mostram, em meu entendimento, que suas ideias, absolutamente contemporâneas, dialogam com as questões centrais da formação e de uma pedagogia do teatro focada em um artista-criador; nos instigam, também, a caminhar em busca de nossas próprias respostas.

Com vocês, Eugênio Kusnet, por meio de suas próprias palavras.

---

<sup>21</sup> As entrevistas complementares, que serão citadas detalhadamente nas Referências bibliográficas e das quais foram extraídos pequenos trechos, encontram-se em uma entrevista concedida em Montevidéu, em 1964, por conta da participação do Teatro Oficina no *1.er Festival Internacional de Teatro de Atlântida*; matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 14/5/1965, intitulada *Eugênio Kusnet na força da idade*; e matéria publicada no *Jornal O Globo*, de 18/1/1971, intitulada *Kusnet e seus longos anos*.

## Conversa com Eugênio Kusnet

Nasci na Rússia, no sul da Rússia, em uma cidade chamada Kherson<sup>22</sup>. Não me lembro da cara dela.

Eu não sei dizer o que me levou ao teatro. Talvez aquela coisa inacabada, não é? Talvez uma tendência... a tendência desde criança. Quando éramos pequenos e precisávamos de dinheiro para ir ao cinema ou comprar sorvete, fazíamos espetáculos para mamãe, porque ela não dava dinheiro à toa, mas quando conseguíamos fazer ela rir, aí afrouxava uns tostões para a gente. Isso foi o início. O canto também era a mesma coisa: a tendência para o cantar, mas nada sério. Tão pouco sério... porque naquele tempo era um pouco vergonhoso considerar o filho como futuro ator. Era degradante. O ator podia ser magnífico: como ator amador não se sentia desonrado. Mas no teatro profissional ser ator era coisa muito baixa.

Eu comecei a estudar canto e teatro em 1916, em uma escola municipal de minha cidade. Mas foi tão rápido, que eu não posso considerar isso útil. Entrei no exército em 1916 e, a partir daí, só sabia matar – não aprendi outra coisa. A metralhadora me fez esquecer tudo. Não ficou nada, a não ser a metralhadora. Tudo que tinha começado a aprender, antes de entrar na guerra, não foi acabado. Estudei canto, estudei arte dramática, mas tudo foi interrompido pela guerra.

Em 1920, depois do término da guerra civil na Rússia, comecei trabalhos em teatros fora das fronteiras, nos chamados países limítrofes: Estônia, Letônia, Lituânia e Finlândia. Eu andava pelas ruas procurando trabalho para ter o que comer. Encontrei um conhecido que era diretor de uma grande usina. Ele propôs me apresentar para um diretor de teatro. Eu achei que ele estava fazendo piada. Eu disse: – você não vai querer que eu seja ator<sup>23</sup>. Ele disse: – você canta? Eu disse: – canto, mas eu canto aqui na sua sala de visitas. Não vou cantar em teatro. Mas depois se passaram mais alguns dias, o cinto apertou um pouco mais e eu fui... E foi exatamente lá que eu comecei a fazer teatro em Reval, Capital da Estônia. Por puro acaso. Se eu não fosse aceito no teste que fizeram, provavelmente nunca teria feito teatro. Eu ia lá para me ver livre do problema. E, de repente, calhou e eu fiquei. E assim desde 1920, até hoje, nesse início de 1975.

---

<sup>22</sup> Situada no sul da Ucrânia, a cidade de Kherson (ou Cherson, em ucraniano: Херсон) tem, atualmente (dados de 2018), 312 mil habitantes e se configura como um importante porto do Mar Negro e do Rio Dniepre. Nessa cidade nasceu o revolucionário Leon Trotsky.

<sup>23</sup> No texto anteriormente apresentado e nos capítulos subsequentes, as citações e o discurso direto são indicados com o uso das aspas. Neste capítulo, especificamente ao longo do texto que compila as entrevistas de Kusnet, para fazer essa mesma indicação será utilizado o travessão. Uma decisão em nome da não-poluição do texto e da beleza.

Ali passei sete anos, durante os quais, ao mesmo tempo em que crescia o teatro nacional, diminuía o russo. Nesse período, a influência de Stanislávski foi permanente, como acontecia em todos os teatros russos. Stanislávski era um exemplo, mas como um impulso, não como um método já estabelecido ou sistematizado. Ou seja, não foi uma influência teórica, porque não existiam ensinamentos escritos dele. Existiam apenas alguns artigos. O que serviu para nós, atores, foram os espetáculos dele. Nós procurávamos realizar aquilo que constatávamos no Teatro de Arte de Moscou. Vi alguns espetáculos dele. Não muitos, mas vi alguns que nunca se apagaram da memória.

Durante esse período de sete anos, eu tive a ideia de ir para outro país. Decidi aprender português com uma alemã de Santa Catarina que estava na Europa e isso me deu a ideia de que eu pudesse fazer teatro por aqui. E assim foi.

Cheguei ao Rio de Janeiro em 1927 e descobri que não havia nenhum teatro funcionando. O único teatro, de Procópio Ferreira, estava fechado. Isso me impressionou muito, pois na capital da República da Estônia, onde eu trabalhei antes de vir para o Brasil, havia seis teatros para uma população de 150.000 pessoas. Então, para o Rio de Janeiro, que já tinha mais de um milhão de habitantes, eu estranhei. Pouco a pouco percebi que os teatros não existiam.

Quando eu cheguei, havia magníficos atores, que encabeçavam elencos. O espectador estava preso no “estrela”, o resto não tinha a mínima importância. Para ilustrar isso, eu queria contar um fato meio anedótico: eu precisava de um teatro onde acontecia um ensaio. Um dos atores me disse: – é rápido, eu vou remontar uma peça e depois você ocupa o palco. Eu deixei, ficando com outros atores olhando o 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 quê, ele fazia movimentos, passava para outro lugar; outros faziam a mesma coisa. Havia um barulho, um “zum, zum”, cada um dizia o seu papel como ele queria e marcavam... faziam marcações. Quando o ator interrompeu, uma lourinha muito bonitinha, que fazia parte do elenco dele, aproveitou a pausa e disse: – escute, para onde é que eu vou agora? – como é? O ator, estranhando, olhou para ela e disse: – minha querida, vai para onde você quiser! Olha, era isso exatamente que refletia toda a situação daquele teatro: que importância tinha para onde ia uma loura, quando “ele” estava à frente, “o estrela” estava diante do espectador? Era esse o teatro daquele tempo.

Depois de trabalhar em traduções, cantar no rádio e fazer um pouco de tudo, tinha gastado o dinheiro que havia trazido da Estônia. O que eu aprendi de português começou a servir para outra coisa: o comércio. E comecei a ganhar, como se dizia à época, “honestamente” a vida. Quando disse a um amigo que não tinha mais dinheiro para continuar,

ele disse: – quer que eu te venda um caminhão? Você vai trabalhar na Estrada de Ferro Sorocabana. E assim foi. Depois passei para o comércio e cheguei a ter uma fabriqueta de artigos plásticos.

O que me atrapalhou a vida foi o Ziembinski. Vi, de repente, a possibilidade de haver teatros no Brasil e a fabriqueta, coitadinha, sofreu. Como disse a minha mulher, Irene, eu entrava de costas na fabriqueta. Quando apareceu o grupo *Os Comediantes*, eu vi a possibilidade de surgimento de um teatro de equipe, que foi o que aconteceu. O trabalho desse grupo me fez acreditar numa nova possibilidade. Por conta disso, cheguei ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde fiz minha primeira peça no Brasil: *Paiol Velho*, com direção do Abílio Pereira de Almeida. Na época, eles me ofereceram, como ordenado inicial, 5 mil e seiscentos cruzeiros antigos. Com minha pequena fábrica ganhava 35 mil cruzeiros antigos para viver muito bem e sem nenhuma alegria profissional. Então eu disse ao Ziembinski: – eu aceito, é a cachaça desta vida.

Se não houvesse a longa interrupção de vinte anos, talvez o teatro para mim fosse hoje rotina, devido à cotidianidade e ao indisfarçável embrutecimento. Voltando depois de vinte anos eu ressuscitava, pela mão dos jovens, que me davam imenso prazer, transferindo-me o direito de lutar com eles e reaprender com eles e, falando claramente, confesso que os moços me ensinaram a transformar na prática o que muitas vezes eu sabia apenas na teoria.

Em 1950, então, eu comecei no TBC, onde trabalhei essencialmente como ator. Nunca tive vontade de ser diretor, mas, por força das circunstâncias, dirigi. Quando Adolfo Celi saiu, Franco Zampari me nomeou diretor do teatro. Dirigi pouco, como, por exemplo, o espetáculo *O sedutor* (1956). Havia um espírito de equipe naquele teatro amador que eu reconhecia como próximo de minha experiência na Rússia.

O TBC foi um teatro de tendências muito honestas, primeira tendência depois d'*Os Comediantes*. A primeira a fazer teatro de equipe, graças a bons diretores italianos. Contudo, como não eram diretores brasileiros – o que realmente apresentava certa dificuldade, o repertório também não era brasileiro. É a única coisa que eu poderia constatar, não como falha, mas como deficiência. Tratava-se de um bom teatro, mas não era brasileiro. O teatro, com repertório exclusivamente estrangeiro, nunca pode existir num país, a não ser num país muito pobre culturalmente, o que não era o caso. Em minha opinião, os autores dramaturgos brasileiros não tinham surgido naquele tempo. Então, o TBC limitava-se a repertório estrangeiro; feito honestamente, mas sem grande contribuição para a cultura brasileira.

Eu creio que obras estrangeiras podem ser atualizadas e, assim, dialogar com a cultura local. Ninguém vai dizer que Shakespeare, em certa medida, não é brasileiro. A meu ver, ele é brasileiro. E russo também. Gorki, no Brasil, foi uma das peças mais brasileiras que

se viu no espetáculo *Pequenos Burgueses*. E por quê? Porque tratava dos problemas brasileiros. Outras peças do repertório estrangeiro, com suas cores locais, não interessaram tanto, pois eram exercícios de arte dramática: bonitos, belos, interessantes, mas sem tocar diretamente na alma do brasileiro, como muitas peças do TBC.

Permita-me confirmar isso com um exemplo. Sei que vou sair de nosso assunto, mas creio que cabe neste momento. Eu quase briguei com o Zé Celso, quando ele estava ensaiando as cenas de Nil e Pólia, a cena de amor deles no fim do primeiro ato de *Pequenos Burgueses*. Nós estávamos ensaiando e eu, contaminado com os problemas do teatro russo, às vezes sentia-me chocado com uma ou outra tendência do Zé Celso. A cena famosa de amor de Nil e Pólia, quando eles rolavam no chão, me chocou. Eu achei que Gorki nunca tinha escrito uma cena dessas. O trato desta cena deveria ser muito mais pudico. O Zé Celso olhou para mim e disse: estamos fazendo para brasileiros, não para seus russos. Eu engoli aquilo e fiquei apenas curioso. Depois eu compreendi que ele tinha absoluta razão, que era preciso que Pólia e Nil fossem brasileiros, não russos do tempo de Gorki, no início do século. Isso se consegue com o ator que, colocando-se no lugar da personagem, aceitando toda a sua situação e as suas necessidades, interpreta como pessoas do país, no caso, como brasileiros.

Voltando às questões históricas. Depois que saí do TBC, eu fiz, cronologicamente eu posso errar, teatro no Arena, fiz teatro com Boal, com Guarnieri; depois, algumas peças junto com Maria Della Costa, a partir de 1954, após a inauguração do teatro dela.

O *Teatro de Arena* foi, para mim, uma experiência maravilhosa porque eu nunca tinha feito teatro onde o espectador se encontra dos quatro lados do ator. Isso é a primeira parte dessa experiência. A segunda, a experiência com dramaturgia puramente brasileira, me deu um prazer imenso. A primeira peça que eu fiz – aliás, a única, porque depois foram coisas esporádicas – foi *Eles não usam black-Tie*. Texto maravilhoso, encarado por todos os criadores do espetáculo com um entusiasmo incrível, estupendo. Então, para mim, foi uma experiência muito grande. A vontade de ver coisas novas desses jovens da casa dos vinte anos excitou também minha vontade e tem ajudado muito para se obter um teatro nacional. Porque o nosso teatro atual está sempre a lembrar o teatro europeu.

Eu queria aproveitar para dizer que ali eu colhi mais uma sensação. Vocês se lembram dos problemas que grandes pensadores de teatro, como Grotowski, enfrentam para envolver o espectador na ação teatral? Eu o encontrei em São Paulo e dentre as poucas coisas que conversamos, ele falou da dificuldade de envolver o espectador.

Lembro-me de que quando eu estava fazendo a peça do Guarnieri, eu observava os espectadores, de fora do palco, dos bastidores. Todos gostavam da peça, todos reagiam

muito bem. As marcações eram feitas nos corredores entre os assentos do anfiteatro. Guarnieri (Tião) fazia a cena com a Miriam Mehler (Maria) sentado num dos degraus. Do lado direito ou esquerdo havia dois espectadores. Esses espectadores nunca tinham coragem de olhar diretamente para os atores, pois eles estavam perto demais. Via, constantemente, espectadores fazerem movimentos de cabeça, fugindo, imediatamente, para fora, para não serem apanhados nesse contato. É a natureza do próprio espectador. Ele não quer ser envolvido.

Essa dificuldade pode ser vencida pela comunicação emocional. Deixemos o espectador em paz, que ele faça o que quiser. Façamos ondas de comunicação emocional e ele terá a máxima satisfação do prazer estético e intelectual dentro do espetáculo.

Encontrei aqui, no Brasil, a primeira edição em russo, de 1950, de um dos livros de Stanislávski. A presença do sistema de Stanislávski estava no clima do teatro russo e nós a sentíamos e praticávamos instintivamente. O método me fez conscientizar sobre aquilo que a prática do ator me dava intuitivamente. Isso ocorria comigo e com toda a minha geração. Mais tarde, mais velhos e mais amadurecidos é que nos dávamos conta do fato. E, então, com outro espírito, líamos o que o mestre deixou nos livros. Também neste particular, a atual geração do teatro brasileiro coincide com a minha geração no teatro russo. Lendo os escritos de Stanislávski, formou-se uma ideia: a aplicação, em forma de um livro, de práticas voltadas para o ensino do ator no Brasil.

Depois do *Teatro de Arena*, trabalhei em alguns espetáculos no *Teatro Oficina*. Vocês sabem que o Zé Celso, que chefiou o teatro como diretor, começou pelo naturalismo, *A Vida impressa em Dólar*, passou para o realismo (*Pequenos Burgueses* é um exemplo) e então progrediu chegando ao teatro... não arrisco a dar um nome... chegando finalmente ao espetáculo *Gracias, Señor*. Não sei como denominar... [risos entre os presentes]. Não, não! Não estou querendo falar mal disso, eu queria encontrar um termo qualquer para explicar apenas a progressão do teatro dele. Então, passou para o realismo, por uma pesquisa de teatro crítico e épico e então avançou chegando a outras experiências. Eu acompanhei a parte em que o método de Stanislávski foi seguido, durante todo o tempo em que eu trabalhei.

Em Brecht foi aplicado o método, mesmo em *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Vejam só: em um espetáculo tão diferente, tão longe do realismo, como este, o que prevalecia, o que dava valor, era exatamente o método de Stanislávski. Não é por ser bonzinho esse método, mas porque ele continha elementos de comunicação emocional. O espetáculo de que eu mais gostei, dentre muitos outros lá, foi justamente esse: *O Rei da Vela* do Oswald de Andrade, pois me pareceu magnífico, maravilhoso, devido ao seu conteúdo emocional.

Em todo o período em que acompanhei o *Teatro Oficina*, o improvisado sempre existiu. A mudança começou, a meu ver, pelo espetáculo *Gracias, Señor*. Quando assisti a uma das sessões e falei com os atores e com o Zé Celso, citei, como caso específico, a cena da aula de esquizofrenia. O que aconteceu na apresentação, depois de muitos meses de temporada: eu não vi esquizofrênicos, eu vi gente que se mexia muito, que berrava e se contorcia. Não eram esquizofrênicos. Como se dizia? *Homo normalis*? Também não eram. Ambos, esquizofrênicos e *homo normalis*, se pareciam. O único esquizofrênico em cena era o professor. Quem dava aulas de esquizofrenia era o Zé Celso, mas com tanta paixão que o único esquizofrênico era ele. Eu perguntei: – Celso, o que acontece? Eu não te conhecia como ator, estou vendo um excelente ator, mas o caso é que você está contra as Circunstâncias Propostas. Naquela ocasião, durante a conversa, dentre outras questões, eu disse: – o problema é que o grupo não é grupo de atores, é um grupo de pessoas que está experimentando alguma coisa. Portanto, não estão fazendo teatro.

Hoje, se me perguntarem sobre a dramaturgia brasileira atual, eu diria que prefiro o estilo de antes, como, por exemplo, *Eles não usam Black-tie*. Não poderia explicar as razões do meu menor interesse pela dramaturgia atual. Não quero dizer com isso que não me interessa. Muita coisa interessa, profundamente. Outras coisas me dão certo desgosto, coisas gratuitas. *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* é um caso típico. O texto, a meu ver, não tem valor nenhum. Muitos falam da censura, das dificuldades, da necessidade de escrever para não incorrer no risco de ser proibida a peça. Talvez isso baixe o nível da dramaturgia de hoje. Eu não vou entrar nisso porque, francamente, não estou a par. Mas eu tenho a impressão de que a dramaturgia, a nossa dramaturgia, não está subindo. Essa é a impressão que tenho: não está crescendo a força da dramaturgia. A razão disso? Eu não sei.

Depois do *Teatro Oficina*, como ator, eu fazia esporadicamente trabalhos de teatro, mas me dediquei quase que exclusivamente ao ensino. Dediquei o máximo de esforço ao ensino, à pedagogia teatral. Depois que você está lecionando teatro, você, como artista, também interpreta melhor.

Tive uma experiência na Escola de Arte Dramática (EAD), quando dirigi *Pequenos Burgueses*. Eu poderia dizer que encontrei, exatamente, a falta absoluta daquilo que me parece mais importante: a capacidade de improvisar. Nenhum dos alunos, depois de três anos de escola, sabia improvisar. Eles sabiam fazer laboratórios, sabiam representar um salto, representar e viver a vida intensa de uma árvore. Mas isso não serviu para nada em *Pequenos Burgueses*. Eu fui obrigado a passar exatamente o mesmo trabalho mecanizado do velho teatro, ensinando as inflexões. Isso foi o que aconteceu e eu não procurei dizer isso na cara, mas também não procurei esconder. Eu não fui assistir ao espetáculo, porque sabia que o resultado não podia ser bom.

Atualmente, desde o ano passado, tenho acompanhado o trabalho na Escola de Teatro em São Caetano. Lá nós estamos com um pequeno grupo, de dez alunos depois da seleção feita, com proposição muito clara: começar exatamente com os problemas do futuro ator.

Desde a primeira aula, e no correr do ano inteiro, foi sempre visada a improvisação. Sempre. Além disso, todas as aulas, práticas ou teóricas, são ligadas ao problema do trabalho cotidiano do ator.

Acho muito útil tornar, aqui, bem claros os nossos objetivos em relação à formação do ator.

Há, pelo menos, “1.583 maneiras” de explicar o que é teatro. Para mim, o teatro é uma maneira de comunicação com o meu próximo. Quando estou em cena, quando eu estou fazendo um papel, eu preciso ter alguma coisa a dizer. Eu, Eugênio, pessoalmente, tenho que dizer algo para o espectador na plateia. Portanto, me coloco na plateia antes de começar a agir em cena. Eu não vejo a possibilidade de dizer alguma coisa sem me interessar sobre como vive o meu espectador. Se eu desconheço o que se passa na plateia, na cabeça de cada jovem que está lá, eu, homem de 76 anos, não poderia abrir a boca. Preciso me colocar no lugar daquele moço de 18 anos. Então, tudo aquilo que conheço do teatro, tudo aquilo que acho que aprendi, tem por finalidade a minha comunicação com aquele rapaz de 18 anos na plateia.

Para mim, tudo é válido no teatro quando há comunicação emocional. Você pode comunicar-se através da palavra, do silêncio, do olhar, de todos os meios de comunicação que você dispuser. O que eu não aceito é comunicação puramente racional. A meu ver, isso é a morte do teatro.

Para acrescentar uma coisa a respeito da comunicação emocional, vou dar um exemplo. Um dia, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), li o anúncio da conferência do Dr. Bernardo Blay com o título “Comunicação emocional”. Eu não pude assistir à conferência e, então, pedi a meus alunos que gravassem, com meu gravador, para que eu ouvisse depois. Quero apenas citar dois trechos daquilo que ele falou. Uma coisa conhecida, como ele disse – a comunicação entre mãe e seu filho quase recém-nascido. A mãe, através do choro da criança, consegue estabelecer, com precisão, o que a criança quer. Por exemplo, ouve e diz: – está com dor de barriga. Não, está com dor no ombro. Parece que eles falam. Mas disse ele que isso é conhecido, eu não sabia; e então, esperei por outro exemplo.

Ele fez uma experiência com uma paciente dele, surda de nascença. Ele aprendeu, para essas pesquisas, o alfabeto dos surdos com dedos, com sinais, e se comunicava com ela através desse alfabeto. Depois de várias sessões com esse tipo de contato, ele constatou que a paciente, a moça, não queria conversar com ele. Ela virava as costas. Ele insistiu, procurou explicar a necessidade do contato, mas ela teimou e ficou de costas para ele. Ele passou as mãos na frente dela, para ainda procurar compreender o porquê. Finalmente, ele estava diante de algo com o qual não podia fazer nada. Ficou, assim, olhando para a nuca dela. Esse homem, que não é nenhum poeta, é um cientista, disse seriamente o seguinte: – eu, naquela imobilidade, olhando para as costas, para a nuca dela, estava assistindo à narração da desgraça, da tragédia da vida de uma surda. Olha, não havia ali outra coisa além da pura comunicação emocional. A moça estava de costas para “o espectador”, no caso o médico, e sem nenhuma ação física.

Naquele momento eu pensei: se eu tivesse 5% dessa comunicação emocional, que ator maravilhoso eu seria! Eu poderia ficar imóvel no palco e fazer a plateia chorar, ou rir. Não haveria, para isso, nenhuma ação física. Sobre a comunicação emocional: penso que deveríamos nos esforçar para adquirir uma parte, apenas uma parte dela.

A comunicação emocional, para mim, é conseguida através do método de improvisação. Por quê? Porque através da improvisação nós colocamos, dentro da ação, o nosso subconsciente. Vocês devem saber, isso é conhecido, que aquilo que nós descobrimos no subconsciente é desconhecido para nós; mais ainda: descobrimos aquilo que é herdado dos nossos antepassados, lá do tempo do macaco, que nós ignorávamos e que, de repente, pode surgir através da improvisação. Assim, um rapazinho bonzinho, quieto, transforma-se em assassino, com todos os institutos de um assassino. E, ao contrário, uma pessoa rude, brusca, é capaz de uma explosão de sentimentos de amor.

Sendo a improvisação algo tão importante, a escola de atores deve mantê-la durante o curso inteiro, em todas as matérias. E manter a improvisação como treino da imaginação, através de uma sucessão de exercícios por meio dos quais o ator consiga treinar a sua imaginação, a ponto de usá-la como ele quer, conscientemente, para chegar, através dessa prática, ao subconsciente.

É comum, a meu ver, falarmos sempre de interpretação, interpretação, interpretação. Parece que é a coisa mais importante. Talvez, mas não é a única. Na falta de muitos outros elementos, a interpretação não nos levaria a nada. O ator usa a sua cultura, a maneira de interpretar, usa seu corpo, que deve servir para todas as situações imaginárias, usa sua voz, para todas as situações imagináveis. Numa discussão recente com os alunos lá na Escola de Teatro de São Caetano, eu disse que se todo mundo frequentasse religiosamente as

minhas aulas e deixasse de frequentar as outras, eu desistiria das minhas, porque eu formaria um gênio incubado, que simplesmente em casa, no seu banheiro, faria um teatro maravilhoso, mas aparecendo diante do espectador, não seria absolutamente nada; seria “aleijado”. Essa é uma questão para o estudo de teatro.

Estou falando egoisticamente, são problemas meus de interpretação. Não é suficiente os atores procurarem o futuro Estúdio do Ator ignorando tudo, menos a interpretação. Eles não seriam úteis, com todo o “gênio” deles. Lembro-me de um colega que me disse uma vez: – sabe que eu gosto muito da adaptação de *Crime e castigo*? É muito melhor do que o romance. Eu digo: – adaptação é uma coisa condensada, o romance... Ele me interrompe e diz: – não, sabe, de maneira geral, eu prefiro, dentre todas as obras dele, *A Gaivota*. – *A Gaivota*, de Dostoievski? Vocês compreendem? Olha, com todo o talento que ele tem, é uma deficiência que deve atrapalhar muito a pessoa, não é? Então, esse lado do estudo também tem a sua importância.

Quando você trabalha com atores treinados em improvisação, evidentemente você tem muito mais facilidade. Quando você encontra atores que não têm prática de improvisação, você dificilmente pode contagiá-los com os problemas da personagem. Você sente a falha, nos atores, dessa capacidade de improvisar. Se você contagia o ator com os problemas da personagem, ele torna-se espontâneo e o resultado é automático. Mas se você não consegue contagiá-lo, porque os problemas não são tão próximos à natureza do próprio ator, se esse ator souber improvisar, baseado nos problemas que você apresenta, ele teria muito mais facilidade de chegar a um resultado satisfatório.

Deixe-me esclarecer com mais um exemplo, porque o problema da improvisação e da espontaneidade do ator não é uma coisa tão clara para qualquer espectador, para qualquer pessoa leiga em teatro. Eles acham que o espírito de improvisação de uma peça que já fez quinhentas apresentações é impossível. Outra coisa que acham estranho: – como é que podem improvisar três, quatro pessoas? Sozinho eu improviso, mas o outro me atrapalha. Se ele improvisar lá, como é que é? Então, que ele vá tomar banho, vou fazer sozinho. Vou estabelecer uma comparação, que parece esclarecer isso. Nós sabemos que os jogadores de futebol improvisam o jogo. Eles sempre improvisam e correspondem às coisas inesperadas por parte do adversário, mas ninguém, nenhum jogador, joga sozinho em campo. O Rei Pelé nunca jogou para mostrar que é o Rei Pelé. Ele conta com uma coisa mais importante: o gol. Por isso, ele deixava os outros jogarem. Era improvisação em conjunto. Ninguém estranha isso. No futebol, acham muito normal. Pois em teatro deve ser exatamente a mesma coisa.

O ator deve treinar a sua imaginação no sentido de sempre encarar, com surpresa, o que acontece. Isso deve ser feito, inclusive, no milésimo espetáculo. Pode, porque o que

acontece em cena não é sempre a mesma coisa, algo mecanicamente exato. Nem todos os atores representam da mesma maneira. O espírito de improvisação faz eles mudarem. A reação ao jogo de outro ator, a reação diante da reação da plateia, que também nunca reage de maneira igual, tudo isto cria para o ator, dá ao ator, a possibilidade de improvisar em todo espetáculo.

Não sei se vocês conhecem o caso de grandes pianistas? Quando os melômanos vão assistir pela terceira vez o concerto do mesmo pianista, eu já ouvi coisas assim: – desta vez ele tocou tão diferente. Era como se fosse outra música. Entretanto, esse pianista executa as mesmas notas escritas, as mesmas indicações do compositor, com a mesma sonoridade; aparentemente, tudo igual. Mas ele improvisa. É isso que acontece em teatro. Então não é de se estranhar. É preciso treinar a capacidade de usar a espontaneidade, à vontade, por meio da improvisação.

Há uma questão que tenho feito regularmente: se, por milagre, nós tivéssemos jovens atores treinados em improvisações, será que não haveria uma facilidade imensa no trabalho dos diretores com eles e, como resultado, a comunicação emocional com a plateia? Que tudo isso poderia endireitar as costas de nosso teatro? Essa é minha impressão e este é o meu sonho: ter o contato com os atores, para treiná-los, para dar-lhes a capacidade de improvisação permanente.

Inspirado em uma elaboração de Mariângela, posso afirmar que a improvisação, basicamente, responsabiliza o ator pela totalidade da obra. O ator fica responsável pela criação inteira do espetáculo. O resto acontece no seu subconsciente sem que saiba como. Trata-se do caminho que Stanislávski chamava “do consciente ao subconsciente”. É isso que se resolve por intermédio do método da improvisação.

Esse é o objetivo principal da formação do ator. Esse é o papel mais importante de uma escola de teatro: o treinamento para a improvisação. Pois entendo que a improvisação é o treino da imaginação. E esse é um processo para todo o percurso de formação do ator, para depois da escola, inclusive. Na União Soviética, eu constatei um fato: eu vi na Escola de Stanislávski atores de barba grande, gente de idade, gente com quinze anos de teatro voltando para o banquinho da escola por três meses. Eles passavam por um curso periódico, para renovar o contato deles com o método.

No Brasil, me parece que fazer isso é muito remoto. Existe, contudo, uma possibilidade. Parece-me que pode ser realizado por meio de algo com que sempre sonhei: uma espécie de estúdio do ator. Uma estrutura que seria mantida pelo governo, porque não pode ser mantida pela iniciativa privada, pois o ator não pode pagar e, também, porque

deveria ser uma estrutura que não se configurasse como um curso. O ator vem quando quiser. Ele pode vir quando ele tem tempo, pois a profissão exige uma disponibilidade que o impede de frequentar um curso. Esse estúdio seria o lugar em que se estudariam praticamente todos os problemas do ator profissional.

Há alguns problemas que devem ser considerados. O primeiro é que há uma deturpação acerca da improvisação nas escolas. Os famosos laboratórios são gratuitos. É uma coisa que interessa em si, apenas como incitação. Não é improvisação sobre um tema ou um problema da peça. Há outro problema: muitos atores atuais, de grande prática, de muitos anos de teatro, não aceitam a improvisação por uma simples razão, muito plausível: eles têm muito talento. Eles têm prática, usam isso com muito sucesso e, portanto, não veem nenhum motivo de desistir de todo o passado para voltar a um método novo de improvisação. Eles se sentem muito à vontade no trabalho de mês e meio na mesa, analisando profundamente o texto para depois decorar o papel, entrar em cena e tal. Esse perfil não procuraria um estúdio como o que descrevi porque não quer “se expor ao ridículo”.

Eu fui aluno de teatro durante dez anos e tenho um banquinho de estudante. Se esses atores fossem atraídos pela brincadeira da improvisação, afinal, a improvisação é um tipo de brincadeira, eles adeririam. Um ator viria ao estúdio e diria: – olha, eu tenho dificuldade na concepção dessa cena. Todos os colegas sentados poderiam dizer: – conte o que é e sua peça. Ele não lê a peça, ele não apresenta detalhes psicológicos. Se ele disser: – como é que fariam no meu lugar? Os colegas, já treinados, poderiam propor: – vamos improvisar a sua cena. Ele toma parte da improvisação ou ele vê de longe e talvez resolva o problema dele a partir disso. Essa é a ideia do estúdio para o ator profissional. Se o ator que procurar o estúdio não teve contato com o método de improvisação, ele poderá fazer, em duas ou três semanas, ou mesmo em um mês, um curso de improvisação sob a direção de determinada pessoa.

Há outros problemas. Em toda e qualquer arte, pela sua própria natureza, a necessidade de conhecer a técnica é patente. Ninguém pode começar a pintar quadros, sem saber misturar tintas. Não poderá. Ninguém poderá fazer esculturas, sem conhecer anatomia, sem conhecer muitos detalhes da arte de esculpir. Ninguém pode saber música sem ler notas. De que precisa o ator? Abrir a boca e falar. É o que, em geral, as pessoas pensam: basta abrir a boca e falar. E realmente qual é o “outro” problema? Pelo menos, para eles, não existe outro. Daí a impressão de que o ator não precisa estudar. Você quer confirmação disso? Me parece que quando alguém começa a exercer uma expressão artística, está diante de um risco de comparação. Por exemplo: tomemos o quadro de um pintor famoso brasileiro. Ao terminar o quadro, ele tem medo de expor, porque haverá uma comparação. Em teatro, o perigo seria o mesmo se sempre tivéssemos bons espetáculos. Eu creio que, em grande parte, a culpa pelas

falhas é do nosso teatro. É uma das ideias, eu não sei se estou certo. O sujeito se arrisca a se meter no teatro porque se os outros fazem burrada, – por que eu não posso fazer? – Eu também posso. Ou seja, as falhas do teatro encorajam aqueles que não têm prática nenhuma.

Em toda e qualquer profissão, a concorrência é de enorme importância. Para chegar a exercer a sua profissão, a pessoa encara os concorrentes. Se esses concorrentes são muito competentes, ele não terá coragem de se expor. Se ele sabe que o concorrente é fraco, por que não arriscar? Isso me fez lembrar de um grupo de atores profissionais, entre os quais havia muita gente da TV, portanto, que fez uma ou outra novela. Gente jovem. E um deles me pediu: – Eugênio, eu vou fazer amanhã um teste no Canal 4. Me explique: – como é que eu faço um padre? Eu pensei que fosse uma piada. Eu disse: como, um padre? – Sim, um padre. Vou fazer um padre. Como é que eu faço? Eu digo: qual é o padre? Qual deles? Devem existir alguns milhões de padres, qual é o que você escolheu? Ele disse: não, mas é assim, não é? E começou a virar os dedos na barriga dele. E eu digo: – é isso mesmo, ótimo, vá lá. Olha, essa pessoa já tinha feito novela antes. Então veja só, é um boçal. Totalmente boçal. Ele é ator, mas, para ele, basta virar os dedos na barriga, afinal isso é “típico de um padre”. Então vejam só: isso é, para mim, o resultado da falta de concorrência.

O espectador muda.

Quem estava na plateia há dez anos pode ser que não frequente mais o teatro. No lugar dele temos outro sujeito, que é muito diferente do primeiro. O espectador nos obriga a mudar a maneira de representar. Ele nos obriga a mudar a nossa técnica também.

Quando reli os dois livros que escrevi (*Iniciação à Arte Dramática e Introdução ao método da ação inconsciente*), achei-os completamente desatualizados. Não se passaram ainda dez anos e eles já são coisa de ferro-velho. Isso me obrigou a rever tudo em um novo livro que abrange os dois, mas com métodos um tanto diferentes. Essa mudança ocorreu por conta de meu contato com escolas na União Soviética, que esclareceram muita coisa em relação à Análise Ativa.

Para deixar isso mais claro, vou dar um exemplo acerca da Análise Ativa. Digamos que *Romeu e Julieta* fosse uma peça desconhecida. Não se sabe quem é o autor. Há duas personagens apaixonadas, dois namorados: um se chama Romeu, o outro Julieta. Como começaria o estudo da famosa cena da sacada? O diretor, em vez de ler e estudar psicologicamente todas as profundezas da cena, poderia dizer: o que é que você faria, se você fosse esse rapaz, filho de uma família, digamos, de industriais de Sorocaba, de fábrica de sapatos, estando diante de uma jovem que é filha de um fabricante de tecidos? Eles iam entrar na briga por conta do comércio. Eles não permitiram nunca a vocês namorar. O que você faria

nesse lugar? Quando ela está na janela te esperando, vá lá. Faça. Esse é o primeiro passo: fazer. Você não está preocupado com o problema de Shakespeare, das personagens dele ou de Verona. Estaria preocupado com o problema de um brasileiro diante de uma brasileira. Este seria o início.

A partir desse princípio, você começa a compreender a peça improvisando. Portanto, você analisa a peça a partir de sua própria improvisação. Depois, quando você se afasta desse problema, o diretor corrige paulatinamente, sempre procurando descobrir detalhes do texto de Shakespeare, até que, um dia, ocorresse o mergulho no universo proposto pelo autor inglês.

O processo de Análise Ativa pretende abolir completamente os ensaios de mesa. Deve abolir. Isso não quer dizer que seja uma regra inviolável. A aplicação da Análise Ativa, ou de outro método qualquer, não depende apenas de teoria, depende de detalhes práticos, de elenco, do diretor. Creio, contudo, que é importante reiterar um aspecto: o ator deve treinar sua imaginação no sentido de sempre encarar com surpresa o que acontece. Isso ele deve fazer no milésimo espetáculo. Afinal, o que acontece em cena não é algo mecanicamente exato. O espírito da improvisação faz a cena mudar e se modificar.

Vou citar um exemplo que pude acompanhar mais de perto: o espetáculo *Abra a Janela*, dirigido por Beto Silveira, no qual ele trabalhou com atores inexperientes, mas experientes em improvisações. Os atores não eram profissionais, mas conheciam o método de improvisação. Quanto tempo levou o trabalho com eles? Um mês, aproximadamente. E não foi solicitado a eles que decorassem o texto em boa parte do processo. Apenas pouco antes da estreia é que o texto foi feito de forma exata. E olha que o texto não era pequeno. A peça é longa. Ou seja, o próprio processo de decorar, de memorizar o texto, é evitado. É automático, porque o diretor, cita o texto, ao trabalhar com o método de Análise Ativa, para discutir e orientar o que os atores fazem. Como prova da ideia dele na alteração, ele lê o texto. O ator nessa leitura assimila o texto com muito mais facilidade.

O que é importante é que o ator se considera, nesse processo, coautor; ele cria o texto dele improvisando, o que, pouco a pouco, torna-se o texto do poeta, do grande dramaturgo; como se ele, o ator, fosse o autor. Essa coautoria me parece importantíssima: assimilar Shakespeare como se fosse um autor brasileiro é muito difícil, mas isso se consegue por meio da Análise Ativa, porque o ator assimila espontaneamente. É isso que acontece nesse trabalho.

No entanto, há limitações para o uso da Análise Ativa. Seria um absurdo utilizá-la na véspera de uma estreia de um trabalho não terminado. Ela tem limitações. Muitos

desistiram de utilizar a Análise Ativa em seus processos. Ademar Guerra, que a aceitou porque achou útil, e Antunes, que estava no mesmo caminho, desistiram. Antunes desistiu mais do que Ademar, em minha opinião. Ambos desistiram diante das dificuldades, mas especialmente porque seus atores não estavam preparados para a improvisação.

Quando Antunes dirigiu *Peer Gynt*, ele trabalhou quatro meses, se não me engano. Eu me lembro que durante um mês Antunes andava com o cachimbo dele, não fazendo nada. Os atores no meio daquilo escrevendo cartas, brigando, pulando e eu dizia: – o que eles estão fazendo? Ele dizia: – não sei. Você vê, eles “já sabem”. Olha, o resultado foi muito interessante e com atores que não tinham prática de improvisação. Mas Antunes se deu ao luxo de reservar o tempo para esse fim, para que assimilassem a prática de improvisação. É muito caro, é claro, algo a que ninguém pode se permitir, a não ser uma vez na vida. Resultado: Antunes desistiu do método. Então, só poderíamos usar isso quando os atores estivessem preparados para o trabalho de improvisação. É essa a razão porque eu sonho com o Estúdio do Ator e as escolas na base de improvisação diferente da que até agora tivemos.

Eu sempre me interessei por refletir sobre as dificuldades de nosso teatro, em especial as relações ator-diretor. Para mim, cabe ao diretor contagiar o ator com os problemas da personagem. Em meu caso, descrevo um dos elementos que inventei e que comecei a usar, que eu chamo de *cartas*. Dois exemplos.

No espetáculo *Na Selva das Cidades* (1969), do *Teatro Oficina*, houve uma cena de que o Renato Borghi não gostava. Então, durante o bate-papo com os atores, ele disse que gostaria de ver essa cena “pelas costas”. Ele a achava mal escrita, coisa que ele imputava ao pobre do Brecht. Se fosse descrever toda a situação, levaria muito tempo. Vou sintetizar. Propus, então, uma situação para a personagem dele se vingar. E o Renato escreveu essa carta. Depois eu entrei na improvisação com ele. O Renato me disse, em seguida, que ele compreendeu os problemas da personagem. Compreendeu que ele sentiu a importância da cena e que ele depois, no espetáculo, fez com grande prazer.

Outro exemplo foi o espetáculo *Hair*, com direção de Ademar Guerra. Nesse processo, eu não trabalhei como ator, mas colaborei com o trabalho de atuação. Dentre as muitas qualidades, destaco a absoluta espontaneidade dos atores. No fim da longa carreira da peça, o espetáculo começou a decair, a decair muito, até que, enfim, caiu de podre. Mas eram as mesmas pessoas, eram os mesmos rapazes, com os problemas dos *hippies*. Não precisava explicar nada para eles, eram eles mesmos, e mesmo assim eles não conseguiam. Um deles me disse durante as aulas: – “Kusnet, não adianta teimar, se a gente não tem espontaneidade, não adianta. Ela não aparece por meio da tua famosa Análise Ativa. Ela morreu e então não volta”.

Fizemos uma experiência durante as aulas; não foi durante os ensaios. Eu propus eliminar todas as marcações, tudo, na famosa cena da câmera lenta – propus que eles começassem como se fosse pela primeira vez. Eu usei as cartas. Então, procurei, depois de vários dias de trabalho em que foi apresentado esse problema, que cada um escrevesse, a alguém, uma carta sobre o problema do *hippie*. Os atores que fizeram o curso comigo eram quase totalmente o elenco de *Hair* e havia atores de outros teatros que estavam na plateia. Quando eles escreveram as cartas e, pouco a pouco, começaram a entrar em cena para fazer a tal cena de câmera lenta, no início houve um momento de constrangimento, todo mundo parecia chateado, tanto na plateia quanto em cena. Quando eles começaram a criar contato um com o outro, de repente, vi surgirem sorrisos, abraços, lágrimas e depois foi uma coisa incrível: na plateia e no palco, eles faziam a mesma coisa. Era uma comunhão total. Ora, donde veio isso? Para o rapaz que me disse que a espontaneidade não volta através da Análise Ativa, eu perguntei: – você, que estava em cena, não sentiu renascer sua espontaneidade? Que estava fedendo, de tão morta que estava antes? Ele confessou: – Sim!

Para que o espectador vem ao teatro?

A resposta mais primitiva e mais certa, para mim, é que ele vem para se divertir. Há atores que acham que o espectador vem para ser ensinado, para aprender alguma coisa. Isso é um erro total. Não há espectador que venha com a ideia de se aperfeiçoar em alguma coisa, de encontrar respostas para seus problemas. Nessa ocasião é melhor comprar um exemplar do texto da peça, pois teria muito mais condições de acessar a ideia do autor. O espectador vai ao teatro para se divertir, para ver o que o ator pode dizer para ele. Se a atuação se restringir ao que podemos chamar de “leitura da peça”, o espectador nunca terá alcançado o seu objetivo.

No teatro, o espectador quer sentir. Disso eu tenho absoluta certeza. Mais tarde, em casa, esses sentimentos e emoções poderão se transformar em ideias. Se isso acontecer, ele vai aprender sozinho. O espectador que se dá conta de que está sendo ensinado nunca vai aprender coisa alguma. Vocês sabem que, na pedagogia moderna, a tendência de ensinar em escolas é de tal modo instigante, que o aluno tem a impressão de que foi ele que descobriu a solução. Todos querem aprender, mas ser ensinados, não. É natural, é normal. Então, no teatro, isto é ainda mais patente. O espectador não quer aprender, não quer ser ensinado, mas sim compreender. Isto, sim, ele quer.

Não acredito em textos didáticos, feitos para “ensinar” algo. Não são bons para teatro. O ator deve transformá-los em divertimento. Se for o caso, o ator deve violentar o texto para convertê-lo em algo divertido. O que importa é que haja sempre, aceso, vivo, o

espírito de um novo trabalho, autônomo, criador, diferente do anterior, em cada nova peça levada à cena.

Vejamos o caso de Brecht. Há uma confusão em relação à encenação dos textos dele. Havia o afastamento, havia o “estilo” de espetáculos brechtianos. Eu sempre senti um erro total. Discuti isso com o Flamínio Bollini Cerri, diretor que fez *A Alma Boa de Setsuan*. Lá, nós constatamos que foi um erro interpretar Brecht assim. O Brecht criava o afastamento através da estrutura de sua própria dramaturgia. Não caberia, ao ator, sublinhar ainda mais isso. Bastava ser humano.

Quiseram entender o trabalho de Brecht e de Stanislávski como irreconciliáveis. Isso é um erro. Tanto que a reconciliação depois da morte dele, entre o método Brecht e Stanislávski, foi total. Quando o *Berliner Ensemble* esteve em Moscou, os integrantes deram uma entrevista grande, detalhada, em que ficou patente que o método de Stanislávski foi perfeitamente aceito no trabalho deles.

O teatro profissional tem muitas questões para ser resolvidas. Parece-me que o foco seja resolver a dificuldade dos atores. Esta é a primeira providência a ser tomada, pois é o ator que estabelece a relação com o espectador. Se o espectador não se sentir envolvido emocionalmente, ele pode considerar o espetáculo bom, mas ficará em teorias e não levará os problemas consigo.

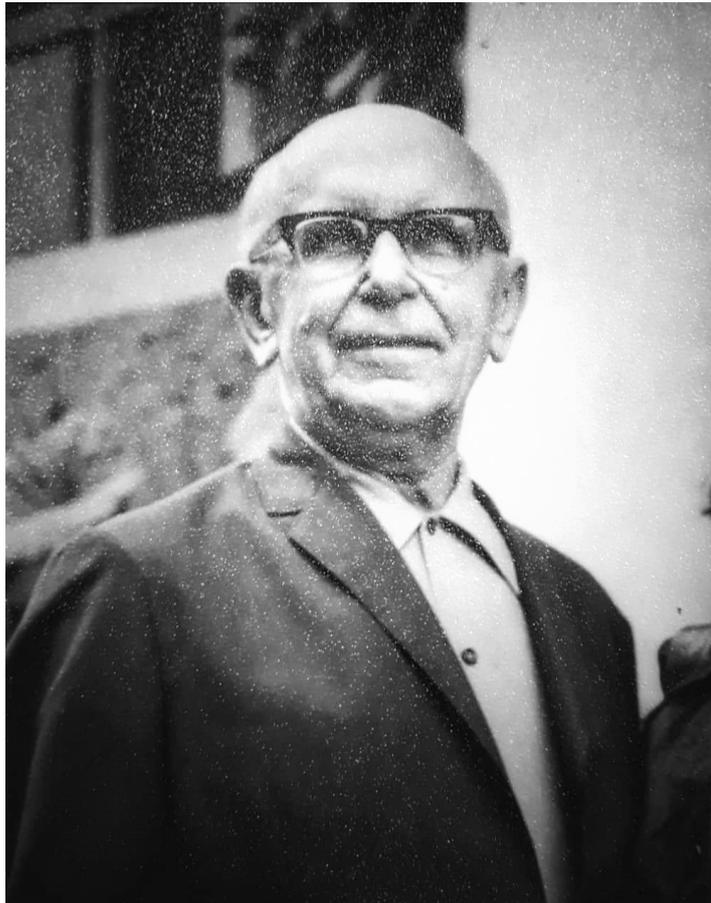
Para que seja feita essa comunicação emocional, o diretor, por melhor que seja, não conseguirá sozinho esse resultado. O instrumento dele é o ator. Pode parecer um pouco presunção o que vou dizer: o único Sol do teatro é o ator. Vocês devem ter pensado: o que é que podemos eliminar da concepção de teatro? Pouco a pouco você vai eliminar o prédio, o palco, a luz, a música etc. Até que, enfim, vai dizer: e o diretor? Pode eliminar. O ator pode autogerir-se. Por milagre que seja, mas isso pode acontecer. Então o que é que não podemos eliminar? O ator. É o único elemento que não é possível eliminar, além do espectador. A natureza do teatro é composta pelo ator e pelo espectador. O restante é satélite. Não é humilhante para ninguém porque a comunicação vai se dar através do ator. Sem ele o teatro não existe. Sendo o ator o mais importante, portanto, quando se trata dos problemas do teatro, me parece que é necessário partir do problema do ator. Temos que resolver mil outras coisas de grande importância também. Mas o ator é o centro de tudo.

Essa é a base do trabalho que estamos fazendo na Escola de Teatro em São Caetano, sempre ligando o que é proposto com a ideia de improvisação permanente. Mantido o sentido de nosso trabalho, tenho a esperança de que consigamos, até a conclusão do terceiro ano, formar o ator nessa nova base.

Para finalizar, queria dizer que, nesses últimos anos da minha vida, tenho me dedicado ao teatro com uma única esperança: melhorar a capacidade e a vida do ator. A dificuldade do nosso teatro começa daí, da dificuldade dos atores. O resto tem muita importância, é claro, mas pode ser superado. Esta é a primeira providência que deve ser tomada.

A entrevista de hoje, para mim, tinha esse conteúdo tão agradável: a esperança de realizar essa minha tendência, que vem de longos e longos anos. Espero que nós cheguemos, algum dia, a nos encontrarmos, profissionalmente, num *Actor's Studio São Paulo*.

\*\*\*



---

<sup>24</sup> Figura 13: Último registro fotográfico de Eugênio Kusnet, feito em agosto de 1975, pouco antes da sequência de cirurgias às quais se submeteu. Kusnet falece em agosto deste ano.

24 de julho, uma quinta-feira do inverno de 1975.

Na sala 1, situada no segundo andar da Fundação das Artes, Eugênio Kusnet, no último dia letivo antes das férias, reúne sua turma e diz: “este amigo de vocês vai se ausentar por um tempo, mas logo, logo, ele estará de volta”.

Ele nunca mais voltou para a Fundação das Artes. Faleceu em agosto, depois de uma sequência de cirurgias.

Em seu caderno de anotações, que termina justamente em 24 de julho, Kusnet registra o último exercício que acompanhou na escola. Nada indica a finalização ou encerramento de um processo. Nenhuma despedida, nenhuma resposta mais concreta. Nada que indique um fim. Depois das anotações cotidianas, em seu último caderno, algumas páginas em branco.

Kusnet dizia que tinha um acordo com o criador para finalizar seu trabalho. Não foi possível. As páginas continuaram em branco, sem que pudesse responder a algumas das tantas perguntas que se fazia constantemente. O fim chegou antes.

No entanto, pelo contato com seu material e com quem trabalhou com ele, tenho a intuição de que Kusnet tinha uma habilidade ímpar para elaborar perguntas. Independentemente de quando nos deixasse, elas estariam junto dele.

Kusnet nos deixou uma obra, perguntas sem resposta e páginas em branco – a combinação ideal para a escritura de outras e novas ideias e histórias. Uma nova obra.

Algo que, assim como o trabalho de Dominik Lang em *The Sleeping City*: uma obra pode emergir da ação sobre outra obra de outro: partindo dela por meio do manejo, do corte, da edição, de maneira a modificá-la e revelá-la, criando assim, outra obra.

Isso é o que me move.

\*\*\*

## Depois de ouvir a voz de Kusnet

Em 2015, quarenta anos depois, eu tive o primeiro contato com o depoimento dado por Kusnet. Carminha Fávero Góngora, ex-aluna da Fundação das Artes e colaboradora dele na elaboração do livro *Ator e Método*, dispunha de uma transcrição datilografada, de trinta e duas páginas, das pouco mais de duas horas de entrevista.

À primeira vista, o material em versão completa (do qual conhecia partes citadas na dissertação de Ney Piacentini e em muitos exemplos usados pelo próprio Kusnet no livro *Ator e Método*), me encantou pela articulação entre a trajetória histórica de Kusnet e suas ideias e pretensões naquele janeiro de 1975, que seria, sem que ninguém ali suspeitasse, o ano de seu falecimento. Período em que ele se encontrava no auge do desenvolvimento de seu trabalho e maturidade de seu pensamento. E, diferentemente das experiências formativas anteriores, tinha encontrado um espaço, a Fundação das Artes, para implantar com profundidade, tempo e autonomia, suas práticas e sua pedagogia para a formação do ator iniciante. Tinha, naquele contexto, a oportunidade de experimentar o processo formativo do ator em uma nova base, focado na improvisação.

Kusnet descreve, ainda que de forma breve, suas experiências nos países limítrofes e a participação na Guerra Civil Russa, “a metralhadora fez eu esquecer tudo. [...] não ficou nada, a não ser a metralhadora”. Fiquei muito tocado diante de tal relato, refletindo como é que alguém que passou por essa experiência chegou com tanta sensibilidade e generosidade diante dos atores que dirigiu?

Paralelamente a isso, eu estava tomando contato com o material de Kusnet disponível no *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo* e entrevistando outras pessoas que tiveram contato com ele, dentre os quais Eraldo Pêra Rizzo<sup>25</sup>. O contato com o material documental e com os entrevistados foi o primeiro passo que acabou me aproximando do próprio Kusnet. Foi neste momento que percebi que o “Kusnet do livro”, que eu conhecera primeiro, e o “Kusnet da Celia” – que, em princípio, era de quem eu pretendia tratar nesse trabalho – começaram a se transformar num caleidoscópio de possibilidades. De quem eu estava falando mesmo? Era preciso voltar à fonte original. Era essencial encontrar a voz dele.

Inicialmente, “encontrar a voz dele” era algo metafórico. Eu queria encontrar pistas e farejar segredos ocultos no material a que tivesse acesso. Ocorre que essa fase detetivesca acabou por me levar, literalmente, à voz dele. Foi assim que descobri que existia a gravação da referida entrevista dada em janeiro de 1975.

---

<sup>25</sup> Material que será esmiuçado no próximo capítulo.

Tentei, preliminarmente, ter acesso à cópia que está no acervo do *Centro Cultural São Paulo*, mas não foi possível, pois o *Arquivo Multimeios* não está disponibilizando acesso a alguns materiais em áudio. Triste. A civilidade impeliu o natural impulso de uma ação mais enérgica. Mas a tristeza que habitava em mim, posteriormente, me fez descobrir que Carminha Fávero Góngora dispunha de uma cópia da gravação do depoimento, em *tape rolo*. Solicitei o material e ela gentilmente o emprestou. Encontrei uma empresa com um trabalho reconhecidamente sério, para dar tratamento adequado a material tão delicado, e encomendei uma “migração” da mídia original para áudio digital “mp3”.

Em dezembro de 2017, sentado na varanda de meu apartamento, fui definitivamente apresentado a Eugênio Shamansky Kusnetsoff, que o teatro brasileiro conheceu como Eugênio Kusnet, filho de Nicolau Shamansky e Olga Shamansky, nascido em 29 de dezembro de 1898, na Rússia, em uma cidade da qual ele não lembra a cara. Muitas informações não eram inéditas ou propriamente reveladoras. Kusnet, na entrevista, cita muitos dos exemplos utilizados no livro *Ator e Método*. A mim, a entrevista proporcionou uma dimensão outra: uma visão de conjunto e uma percepção de razões e motivos, hesitações e intenções, desejos e tristezas; principalmente sonhos. Essa dimensão veio na expressividade do encontro e da voz, no jogo de perguntas e respostas, nas insistências e sobreposições e tudo o mais que condensou os elementos principais que, anteriormente, percebia diluídos, como fragmentos.

Naquele momento, eu não tinha noção de que estava sendo “apresentado” a ele. Isso só se revelou agora, no exato momento da escrita. No início do texto, eu relatei como fui “apresentado” a Peter Brook e que o momento da “apresentação” a Kusnet ocorreu posteriormente. Foi esse. Só que não o tinha reconhecido. Quando retorno e releio *Ator e Método*, é como se o lesse, em algumas passagens, pela primeira vez. Em outras, descobria a “laminação” – sobreposição de camadas no processo de construção de personagens – do próprio pensamento de Kusnet.

O impacto desse “encontro” com Kusnet foi, sem dúvida, um dos pontos de mudança mais importantes da investigação. Primeiramente, porque tive acesso a uma nova camada de significados: pausas, inflexões, silêncios, ênfases, contradições; tudo isso veio à tona, além do forte sotaque e de uma maneira muito singular de se expressar e de buscar precisão do que era dito e no que era compreendido por seus interlocutores. Foi o momento em que, pela primeira vez, estabeleci minha comunicação com o russo-brasileiro. Algo que eu sempre tive com Peter Brook, pela primeira vez eu estabelecia com Kusnet. Comecei com uma comunicação puramente racional. Depois, meu vínculo com ele se dava pela comunicação de outros. Foi aqui que criei, efetivamente, o meu próprio vínculo emocional.

Segundo, um problema que só percebi posteriormente: a transcrição a que tive acesso continha muitos erros e diferenças em relação à gravação: problemas de transcrição e problemas de compreensão. Os primeiros são acentuados porque a qualidade do áudio não é boa (chiados, cortes, interrupções são comuns). Assim, palavras da transcrição original não correspondiam à gravação. Já os problemas de compreensão podem estar relacionados ao sotaque e aos traços da língua russa em Kusnet, o que, em alguns momentos, o levou a não concordar artigo com substantivo, dentre outras singularidades de sua fala, criando certas ambiguidades que aparecem na primeira transcrição. Aqui, ela é fiel ao que foi dito, mas não à ideia do que se pretendia expressar. Isso pode ter sido acentuado pelo fato de que quem transcreveu poderia não ter conhecimento específico da área do teatro ou tampouco facilidade para pesquisar informações – o que pode ter criado as incorreções em diversos termos e frases. Sejam quais forem os motivos, decidi transcrever novamente, na íntegra, todo o depoimento, sendo fiel às ideias que Kusnet me pareceu querer expressar.

Apesar de ter a opção de solicitar que outra pessoa fizesse isso, em especial por conta do tempo que uma tarefa como essa exige, entendi que eu mesmo deveria fazer o trabalho, garantindo o máximo de precisão possível às ideias e palavras e, também, porque seria uma maneira de dedicar tempo para uma possibilidade: encontrar minúcias e detalhes que eu poderia não ter percebido nos primeiros contatos com a entrevista.

Durante a elaboração do material, minha suspeita se confirmou e, assim, ampliei minha própria compreensão e abri a possibilidade de que novos entendimentos viessem à tona. Como decorrência, comecei a juntar as partes isoladas de meu trabalho, pois pela primeira vez passei a enxergá-lo no todo. Percebi emergirem aspectos que eu não tinha notado em Kusnet, como também em meu próprio trabalho. Espontaneamente, brotaram ideias para preencher lacunas em minha escrita.

Com a transcrição em arquivo digital, eu dispunha de alguns recursos, como a imediata localização de termos e frases, o que facilitou a análise e edição da entrevista. Era como se eu tivesse todas as palavras à minha frente, de maneira que eu podia manejá-las quase tão rapidamente quanto minha imaginação sugeria. Eu pude brincar com as palavras, dentro da “circunstância proposta”, que, neste caso, era o próprio Eugênio Kusnet.

O texto com a entrevista editada, que eu havia elaborado, é refeito. Durante a reescrita, percebo que a mão ia mais rápido do que a cabeça. Iniciou-se, assim, um texto criado por minha imaginação em diálogo com a imaginação de Kusnet.

Uma nova camada de sentidos e possibilidades apresentou-se após o contato “emocional” com Kusnet e sua voz, ainda que antes se mostrasse como uma “intuição amorfa”.

\*\*\*

Eugênio Kusnet, que viveu, tão próxima e intensamente, o movimento paulistano de teatro das décadas de 50, 60 e 70 do século XX, tinha muito mais a dizer do que uma entrevista de pouco mais de duas horas poderia abarcar. Ele, portanto, não disse tudo. Nem poderia.

Por outro lado, ele me disse mais do que o que foi gravado. Ele trouxe à tona uma “tendência” que o projetava para frente, em direção a seus sonhos. Identifiquei isso no entusiasmo com que explicitava a ideia de um Estúdio do Ator e de uma nova base de formação de atores quanto à improvisação.

Sua expressividade vocal, captada na gravação, expressa outros tantos significados e pontos de entrada, possibilidades para uma interpretação minha de suas ideias e pensamento. De seus desejos e sonhos.

Eu queria perguntar aos meus queridos colegas: então, se por milagre, nós tivéssemos jovens atores todos treinados em improvisações, vocês não acham que haveria uma facilidade imensa no trabalho dos diretores com eles e, como resultado, a comunicação emocional com a plateia? Que tudo isso poderia endireitar as costas de nosso teatro? Essa é minha impressão e isto é o meu sonho: ter o contato com os atores, para treiná-los, para dar-lhes a capacidade de improvisação permanente. [...] Eu sonho com o Estúdio do Ator e as escolas em bases diferentes da que até agora tivemos (Kusnet, 1975a).

Os sonhos de Kusnet instigaram minha imaginação. Eu sentia que o compreendia naquilo que dizia e também naquilo que me parecia não dizer.

Ele toca em questões centrais do teatro, em especial quanto ao trabalho do ator dentro de uma perspectiva psicológica, de construção interior – um dos caminhos possíveis, dentre muitos, para a investigação, criação e composição de personagens e da cena, perspectiva com que me identifico.

E ele assim o faz, de forma assertiva: propõe algumas soluções para o que percebe ser, simultaneamente, um problema do teatro naquele momento e uma contribuição para a qual se sente habilitado e, claro, interessado. Desejoso, diria. O entusiasmo de Kusnet é

incandescente quando ele trata de seu trabalho nos bastidores, ao lado dos atores, buscando encontrar formas de potencializar a comunicação emocional do ator com a plateia. Tenho a impressão de que seus olhos brilhavam no momento da descrição. Tal qual os meus olhos quando percebi que ele dialogava com indagações que me acompanhavam há tempos: “o que faço de meu trabalho para encontrar, no ator, a energia geradora da criação? Como crio canais de expressão das ideias e descobertas do ator? Como posso, como diretor, criar outro campo de investigação do texto e das personagens?”. Mais do que me *oferecer respostas*, ele me fazia perceber que era possível *encontrar respostas*. Ele conversava com o professor que sou hoje, que busca em meus alunos e atores com quem trabalho a força geradora para potencializar a comunicação deles em cena.

Em um determinado momento, quando narra sua experiência com atores dirigidos por Ademar Guerra, destaca: “O exemplo máximo foi o seu espetáculo *Hair*, onde não tomei parte como ator, mas como você se lembra, colaborei no trabalho com os atores. O que me deu imenso prazer”. Prazer. O prazer dele se faz perceber nas palavras e na forma como se expressa.

O deleite de Kusnet, na entrevista, é muito mais relacionado ao que ele chama, ao final, de pedagogia teatral. Quando perguntado sobre a que tinha se dedicado após o período em que esteve ligado aos espetáculos do *Teatro Oficina*, diz: “Não trabalhei como ator, eu continuei o contato com atores [...], o máximo de esforço eu dediquei ao ensino, a pedagogia teatral.”

Aliás, ele usa a palavra “pedagogia” somente duas vezes na entrevista. Quando se refere ao seu trabalho e ao seu sonho atual, conta que a “tendência da pedagogia moderna, a tendência de ensinar em escolas é de tal modo instigante que o aluno tem a impressão de que foi ele que descobriu”. Esse uso mais episódico, em minha leitura, não consciente nem intencional da parte dele, ressalta justamente duas de suas maiores ocupações: a formação do ator e a compreensão de que um aluno deve descobrir as coisas por si mesmo. Rubens Gerchman, que nos anos 70 do século XX, esteve à frente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio, dizia “a viabilidade da escola de arte está na capacidade de considerar cada aluno como um pensador individual, portanto um propositor, um descobridor do que é arte”.

Após todas as experiências e no auge de seus 76 anos, Kusnet queria se focar na formação e no desenvolvimento do trabalho de atuação, do aluno e do ator profissional, propondo um espaço de acompanhamento permanente, de certa forma similar aos estúdios de teatro na Rússia e, também, pensado como resultado de suas próprias percepções após três décadas de contato com o teatro produzido na cidade de São Paulo e parcialmente no Rio de Janeiro. Algo inédito, que envolvia um novo “trabalho de base” e a formação permanente.

Não propunha uma escola. Propunha um pensamento pedagógico, um caminho para além da escola, para a vida do ator, para a vida do indivíduo que escolhe o teatro como meio de expressão e de conexão com a vida. Algo aberto, flexível, poroso, permeável – pensado para a realidade de uma atuação profissional com características próprias e singularidades. Um percurso que não caberia entre paredes de uma única instituição, mas que deveria transbordar para o campo de trabalho do ator (e esse campo é muito amplo e ele sabia disso e o conhecia muito bem, pois nele estava há mais de três décadas).

Impunha-se, a mim, uma forte indagação: que caminhos interiores esse homem trilhou entre as mortes provocadas por ele e sua metralhadora na Guerra Civil da Rússia e aquele dia de verão no teatro do Sesc Consolação em que vibra imaginando viabilizar, após anos de observação do trabalho do ator, um espaço, “um campo em que se estudariam praticamente todos os problemas do ator profissional”? Que percursos foram trilhados por essa alma, entre os tiros quando ainda nem tinha vinte anos e a delicadeza artesanal de quem se sentava, em especial no auge de seus setenta anos, diante de um ator em processo, na expectativa de compartilhar o pequeno mistério de alguém que quer trazer à tona o outro?

Talvez uma “chave” possível para compreender isso seja o que ele chama de “tendência”. Ele se refere a essa “tendência” quando se propõe a explicar porque quis fazer teatro, “eu não sei dizer o que me levou ao teatro. Talvez aquela coisa inacabada, não é? Talvez a tendência, a tendência desde criança” e canto, “a tendência para o cantar, mas nada sério”. A tal “tendência”, presente no que podemos identificar como as memórias mais antigas, volta a ser citada no final da entrevista, no que podemos chamar de suas memórias mais recentes: “a entrevista de hoje, para mim, tinha esse conteúdo tão agradável: a esperança de realizar essa minha tendência (grifo meu) – trabalhar com atores – que vem de longos e longos anos”. O que Kusnet chama de “tendência”, podemos também chamar de *daimon* – a imagem pessoal que Hillman (1997, p.51) destaca que é a essência dessa vida e a chama para um destino.

Kusnet cita a “tendência” no começo e no fim. Mas ela vinha de muito antes e era tão intensa, que ficou depois dele. Se manifestou por ele e na obra dele. Seu trabalho permitiu uma herança. Que não é herdada por alguém nem pertence especificamente a ninguém. Pertence a todos nós. E pode instigar muitos, em especial aqueles que compartilham das mesmas dúvidas e processos e de um pensamento que se aproxime do dele.

O percurso de Kusnet no teatro possibilitou a ele ocupar um território para o qual se sentia convocado pelo que ele chama de “tendência”: a direção de atores. Essa função, pelo menos no campo teatral, é razoavelmente bem compreendida hoje em dia. Na época em que Kusnet a realizava não era tão claramente entendida. Ele pôde assumir a função de dirigir

atores, que era o seu desejo, por conta de alguns fatores singulares. Destaco, abaixo, alguns que considero significativos.

O primeiro é que Kusnet, como estrangeiro, fluente em russo e com a experiência que teve, assistiu a alguns espetáculos do Teatro de Arte de Moscou – “não muitos, mas vi alguns que nunca se apagaram da memória” – (ou seja, bebeu diretamente na “fonte” de Stanislávski, ainda que não o tenha conhecido pessoalmente); vinha de uma formação teatral focada no trabalho interior de criação, de vertente psicológica – algo que ele vai perseguir durante toda a sua vida. Tinha uma bagagem cultural que lhe permitia estranhar (no sentido de observar de forma “afastada”) o teatro, o Brasil e nós, brasileiros. Como afirmou, ele confirma, durante a entrevista para Mariângela Alves de Lima, que chega ao nosso país consciente de como teria que ser organizada a estrutura de um teatro para que ele pudesse funcionar artisticamente, pois se pautava pela “ideia de teatro [...] de Stanislávski. Nós procurávamos aquilo que encontramos lá, e isso tornou-se uma espécie de base da escola para nós, para nós que, no fundo, éramos de um teatro amador, como começou o TBC no Brasil” (Kusnet, 1975a).

Segundo ponto: ele permaneceu no Brasil e buscava conectar-se com a alma brasileira. Desde sua chegada, em 1927, retornou para a Rússia apenas em 1968, para fazer um estágio e ter contato com atores e espetáculos locais. Mas foi aqui, no Brasil, que ele se dedicou a investigar e compreender, com profundidade, o teatro e o trabalho de ator. Por um lado, ao viajar para a Europa, voltou à fonte, camada profunda de sua cultura e ponto de partida de suas primeiras experiências. Por outro, interessavam-lhe muito a percepção do espectador, os problemas brasileiros, a alma brasileira. Em suas narrativas sobre o *TBC* e o *Teatro de Arena*, ele justamente destaca, como principal qualidade do segundo (e que faltava no primeiro), a experiência com uma “dramaturgia puramente brasileira”. Mas essa busca pela alma brasileira também empreendia em textos estrangeiros: “Gorki foi uma das peças mais brasileiras que se viu no espetáculo *Pequenos Burgueses*”. E aqui ficou tempo suficiente para, de dentro e ao mesmo tempo afastado, olhar no fundo de nossos olhos. A questão é que, quando somos vistos e observados de forma tão profunda, nós também somos transformados. Tal qual quem nos observa assim, tão profundamente.

Kusnet era atravessado por duas culturas, dois campos de que dispunha para observar, analisar e compreender o teatro e o ser humano. Ele habitava e observava o mundo de um campo fronteiro. E sempre valorizou a capacidade de se comunicar com o espectador, a quem sempre observava da fronteira. Ele manteve o estranhamento em si, o tempo todo; e o estranhamento, como diz Ana Angélica Albano, é o motor e o combustível da poesia.

O terceiro ponto a destacar: ele pesquisou sobre o trabalho de ator principalmente em si. Isto é, ele mesmo foi campo de experiências que, pouco a pouco, possibilitou-lhe, aliado ao trabalho de acompanhar outros atores, avançar e sistematizar

procedimentos. Aos poucos, Kusnet constrói o que ele vai chamar, posteriormente, de “método” (que para ele tinha menos a ver com um conjunto de procedimentos e mais com a criação de condições para que o ator empreendesse, ele mesmo, uma viagem para se aproximar, acessar e adentrar o mistério e o coração de uma obra e de uma personagem).

Como ator, era um artista da prática. Era direto e simples, sem ser simplista, e compreendeu que essa experiência prática deveria estar na base de seu método. Era também intuitivo, pois apesar dos anos de teatro na Rússia, seu contato com Stanislávski se deu no Brasil, após algumas de suas descobertas:

Eu conheci o método, como eu disse, naqueles sete anos de teatro na Europa [...] Encontrei aqui a primeira edição em russo, de 1950, dos livros dele. [...] Lendo aquele livro, encontrava frequentemente aquilo que fazia instintivamente, quer dizer, o método [...] me fez conscientizar sobre aquilo que a prática do ator me dava intuitivamente. E daí formou-se uma ideia da aplicação, já em forma de um livro, a aplicação no ensino no Brasil (Kusnet, 1975a).

Sua atuação, em muitos contextos e linguagens diferentes (ele também fez cinema), ao longo de trinta anos, permitiram a ele compreender o trabalho de ator também “de dentro”. Digo também porque seu trabalho permitiu ver, “de fora”, o melhor da produção paulistana do que comumente se encontra nos livros de histórias de teatro brasileiro moderno. Aos poucos, ele vai ampliando as possibilidades de interlocução com quem pretende formar e, assim, ampliar a capacidade de comunicar-se emocionalmente com a plateia. Portanto, seu pensamento nasce da prática e por meio dela quer dialogar. Há uma conduta nesse trabalho prático que destaco: a ação não é imitação nem representação, ela nasce das Circunstâncias Propostas. E a reação deve advir de “ver e ouvir”. Ele comumente afirmava: “deixe a natureza agir”. Eu entendo essa proposição como um convite ao ator para que se “deixe levar”, para que seja conduzido pelo outro, pela situação e, também, por algo que desconheça. Para Kusnet, o trabalho artístico deve acessar uma camada desconhecida, pois nela o ator encontra material para criar e se comunicar emocionalmente com o espectador. Voltarei a essa questão mais à frente.

Para Kusnet, a formação do ator, e, portanto, sua concepção de educação, está ligada a processos permanentes, que não se encerram na escola. Pelo contrário, devem se estender por todo percurso de atuação profissional. “A imaginação precisa de treinamento.” Ele valoriza isso tanto nos outros – “eu vi, na Escola de Stanislávski, atores de barba grande, gente com 15 anos de teatro, voltando para o banquinho da escola por três meses” – quanto em si mesmo – “ainda tenho um banquinho de estudante”. Quando chegou à Fundação das Artes, afirmou em seu primeiro contato com os alunos: “estou aqui para aprender”. Marcas que explicitam uma concepção que faz suas proposições dialogarem, hoje, com perspectivas

contemporâneas da Educação, com uma pedagogia focada no aluno. Mostra também uma característica muito reafirmada por quem o conheceu: sua generosidade e disponibilidade para o encontro com o ator. Esse foi o quarto aspecto.

O quinto refere-se ao fato de que, em seu pensamento, o ator é o centro do teatro, o único elemento, além do espectador, que é imprescindível. “O único Sol do teatro é o ator”, afirma. E, por conta dessa forma de pensar, seu processo coloca o ator como o centro da criação, como um pensador, como alguém que deve ele mesmo construir e reconstruir seu próprio processo. Um indivíduo-criador, um cocriador, a quem compete encarnar a alma humana da personagem e convencer o espectador da existência dessa alma. A quem, de certa forma, cabe a responsabilidade por toda a obra. Não o diretor, o ator.

O sexto e último não finaliza uma descrição mais ampla, possível, mas encerra a lista que elegi para as demandas deste trabalho: inquietação constante. Refiro-me a uma energia mobilizadora que fazia com que Kusnet reavaliasse constantemente seu método. “Quando reli os dois livros que escrevi achei-os completamente desatualizados. Não se passaram ainda dez anos e eles já são coisa de ferro-velho. Isso me obrigou a rever tudo em um novo livro”. O *Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo* guarda o exemplar de *Iniciação à arte dramática* utilizado por Kusnet para revisar e atualizar o texto.

Outros aspectos poderiam ser elencados. Creio, contudo, que os seis pontos destacados são inicialmente suficientes para compreender seu pensamento e seu método.

A entrevista também deixa lacunas e nos incita outras tantas perguntas. Para algumas delas, Kusnet nos oferece algumas respostas possíveis, disponíveis em textos publicados posteriormente, os quais explicitam alguns pontos que convém detalhar, para possibilitar um aprofundamento de suas proposições.

Em *Ator e Método* (escrito com a colaboração de Carminha Fávero Góngora e que na fase de elaboração contava com a leitura prévia dos alunos da Fundação das Artes), Kusnet aprofunda alguns conceitos e proposições que na entrevista não pôde fazer. No capítulo inicial, ele discorre sobre as bases do trabalho do ator, para daí chegar à sua compreensão do teatro, que empresta de Stanislávski:

Não é demais frisar o que para mim é um axioma: o artista não pode criar sem ter vontade de convencer. Leon Tolstoi disse: ‘uma obra de arte só é autêntica quando a pessoa que a aprecia não pode imaginar outra coisa a não ser aquilo que aprecia’. Tal deve ser a força de convicção de um artista. [...] O principal objetivo do ator não pode ser o convencer o espectador da realidade material da vida, mas sim mostrar-lhe o que a personagem quer, o que pensa, para que vive. [...] O ator, através de seu comportamento físico,

exterior [...] convence o espectador da realidade da vida interior da personagem: do que ela pensa, do que ela quer, do que ela sente. [...] convence-o da realidade da vida do espírito humano. [...] Chegamos a concretizar o principal objetivo do teatro que se torna tão claro na definição de Stanislávski: “A arte dramática é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética” (KUSNET, 1975b, pp. 5-6).

A forma de apresentar seus conceitos e procedimentos, durante o livro, se dá como no trecho citado acima: em diálogo com autores que lia e com suas inúmeras experiências práticas acumuladas em mais de trinta anos no teatro. Kusnet, na maior parte de seu texto, faz referência a Stanislávski (às vezes, faz, também, uma reverência a Stanislávski), a quem considera um mestre. Na leitura, tenho a percepção de que ele se coloca como um “seguidor” (nas palavras de Eraldo Pêra Rizzo, “um seguidor aplicado”), que ele assume sem nenhuma cautela e que reforça com todas as citações do trabalho de Stanislávski, a quem pretende “alcançar”.

De fato, do ponto de vista de uma possível continuidade do sistema proposto por Stanislávski, concordo com Eraldo Pêra Rizzo: Eugênio Kusnet avança pouco e sua contribuição é modesta, principalmente se o colocarmos em um contexto para além do eixo Rio-São Paulo ou internacional. Tenho a impressão de que a atitude de “seguidor”, às vezes, ofusca sua grande contribuição: decifrar e atualizar Stanislávski com foco no treinamento e formação do ator para a construção de personagens em um momento em que não havia nada similar. Kusnet, atuando e acompanhando outros atores, dedica-se a sistematizar procedimentos e a compartilhar o resultado desses esforços com atores interessados no processo de treinamento e criação que oferecia.

A partir de 1968, após retornar de seu “estágio” na Rússia, Kusnet passa a investigar o que ele chamou de Análise Ativa, um procedimento de trabalho que ele detalha em sua entrevista, mas que pode ter sua compreensão ampliada com alguns aspectos registrados em seu livro.

Segundo ele, durante o processo da Análise Ativa, o ator não pode perder de vista que

não estamos falando de improvisação relativamente livre como no início do trabalho, e sim da presença do espírito da improvisação, numa ou noutra forma, durante os períodos do trabalho com uma peça. E isso só é possível quando o ator adquire a capacidade de conceber, sempre com surpresa, a ação preestabelecida, como se ela fosse inesperada [...]. O ator também deve treinar a improvisação no sentido de desenvolver a sua receptividade em relação à ação dos outros, ou seja, a capacidade de usar em cada nova improvisação o máximo de sua atenção para perceber a ação dos outros (Kusnet, 1975b, pp. 99-100).

A capacidade de improvisar já deve estar presente para, assim, possibilitar ao ator iniciar o processo que fará com que ele “refaça”, à sua maneira, o caminho feito pelo autor para construir a obra e a personagem. Dar-se-á uma aproximação lenta, com idas e vindas, com becos sem saída. E não necessariamente para refazer o caminho ao autor, mas para construir um caminho próprio. Nem sempre chegamos ao mesmo lugar. Para Kusnet, era fundamental chegar, de forma mais precisa possível, ao texto. Para mim, não; pelo menos não necessariamente. Tratarei disso no capítulo *ação posterior*. Por ora, concentremo-nos nas proposições dele.

A Análise Ativa é uma etapa que se vale de todos os procedimentos anteriormente apresentados para o processo de treinamento. Kusnet concebeu *Ator e Método* em moldes similares à maneira como concebeu o curso de três anos na Fundação das Artes. Seu foco não estava direcionado para as necessidades do ator profissional e de um processo de montagem de um espetáculo. Como destacado na entrevista, seu pensamento pedagógico se debruçava sobre os problemas dos atores e isso envolvia a proposição de um projeto pedagógico para a escola e o Estúdio (esse sim focado nos atores profissionais já formados ou aspirantes à profissionalização).

Em relação aos procedimentos e práticas propostas, não creio existirem diferenças significativas. O que merece destaque é que a organização do livro foi pensada para conversar com o ator em formação, alguém com pouca familiaridade com a construção de personagem. Por isso, a Análise Ativa é apresentada apenas no oitavo capítulo, quase no final do livro. Antes, o autor se foca em explicitar elementos que compõem o que ele comumente chama de processo de treinamento.

Há aqui outro costumeiro equívoco por parte de alunos, professores e pesquisadores: Kusnet não propõe um método vinculado a um estilo de encenação. Normalmente associado ao Realismo, Kusnet destaca que, “no caso do *Teatro Oficina*, o método em um espetáculo tão diferente, tão longe do realismo, como *O Rei da Vela* do Oswald de Andrade, me pareceu magnífico, maravilhoso, devido ao seu conteúdo emocional”. Eraldo Pêra Rizzo defendeu um mestrado e escreveu um livro intitulado *Ator e estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*, cuja leitura esclarece essa e outras questões.

Consideremos, por ora, que o ator já possua esse treino. Parte-se para a próxima etapa: iniciar o contato com os aspectos propostos pela obra.

Quanto à maneira que Stanislávski usava para realizar o trabalho com a “Análise Ativa”, encontramos explicações muito claras a respeito no livro “A vida toda”, de Maria Knebel, antiga aluna, atriz e colaboradora de

Stanislávski. Em 1936, dois anos antes da morte do mestre, ela foi convidada a lecionar no seu último estúdio exatamente na época em que Stanislávski estava realizando suas primeiras experiências do novo método, com os alunos da sua escola e atores de seu teatro. “Os primeiros experimentos, escreve M. Knebel, “consistiam no uso de dois elos inseparáveis: um rápido reconhecimento dentro das Circunstâncias Propostas”, por meio do raciocínio, e em seguida, um “laboratório”. Tanto M. Knebel, como o próprio Stanislávski, usavam em russo uma palavra francesa ‘étude’, no sentido de ‘esboço de um estudo’. Preferimos adotar o termo ‘laboratório’ por ser mais usual no Brasil (Kusnet, 1975b, p.101).

Cabe ao diretor, como destaca Kusnet, apresentar com muita clareza os elementos que servirão de ponto de partida para os “laboratórios”. Os atores passam a investigar a obra e os personagens por meio das informações dadas pelo diretor e, nas improvisações, aprofundam a investigação. À medida que o processo avança, o elenco pode aproximar-se do texto, que será conhecido mais à frente (ou antes, dependendo do processo).

Há outras camadas que podem e serão debatidas mais à frente. Além do trabalho com a Análise Ativa, outro desdobramento possível após o retorno da viagem à Rússia: Kusnet passou a observar suas práticas nos cursos que ministrava e a descobrir possibilidades em exercícios que ele comumente realizava. É o caso de um procedimento que ele inicialmente aplicava para treinar a concentração e que, aos poucos, vai sendo modificado por ele para se configurar como um exercício novo, com outras pretensões. Kusnet percebia que era necessário estimular a imaginação do ator pouco antes de mergulhar numa improvisação do processo de Análise Ativa. Essa era uma questão sobre a qual se debruçava.

Embora Stanislávski também tenha citado a aplicação de cartas, a proposição de Kusnet se apresenta de forma diferente – ou pelo menos complementar.

Em vários cursos meus, quando a carta era usada como um simples exercício de imaginação, eu observava, com muita admiração e curiosidade, o comportamento dos alunos enquanto eles escreviam. Todos eles, com a rara exceção de pessoas completamente desprovidas de imaginação, depois de preparar o tema da carta e a partir do momento de escrever a primeira palavra, conseguiam abstrair-se totalmente do ambiente em que se encontravam e dedicar-se inteiramente à sua tarefa sem o mínimo constrangimento. Havia alunos que escreviam a carta durante vinte minutos sempre com a mesma seriedade de uma ação real, às vezes grave, às vezes alegre, mas sempre acompanhada de pequenos gestos e expressões fisionômicas muito espontâneas. [...] Outro fator de indiscutível utilidade é a própria natureza de todas as cartas em geral. Uma carta nunca é um monólogo, e sim um diálogo imaginário com seu destinatário. A pessoa que escreve sempre supõe esta ou aquela reação do destinatário ao teor da carta e, praticamente, responde de antemão a estas supostas reações. Muito importante também é o fato de que o ator, nessa forma de concentração,

não deixa de agir fisicamente, pois ele escreve. Daí a organicidade desse processo no trabalho do ator (Kusnet, 1975b, pp 118-120).

O assim chamado *exercício das cartas*, enquanto recurso de mobilização do ator para a cena, já era utilizado em 1969. Ele registra esse uso quando descreve o acompanhamento do espetáculo *Na Selva das Cidades*, com Renato Borghi, no *Teatro Oficina*. O procedimento é descrito, pela primeira vez, em seu segundo livro, *Introdução ao método da ação inconsciente* (1971).

Ney Piacentini (2016, p. 172) destaca que, com “o desenvolvimento de exercícios como a ‘carta’, Kusnet estava dando início a uma nova etapa de sua vida profissional, que seria o de sistematizar um método mais próprio destinado à formação de atores”. É uma abordagem acertada. E na Fundação das Artes ele pôde aprofundar esse trabalho, empreendendo-o não especificamente para resolver os problemas de uma personagem ou de uma peça em processo (ou mesmo que já tenha estreado), mas sim como procedimento formativo *per se*, focado, como ele mesmo apontou, na “esperança de formar o ator”.

O que destaque desse procedimento é justamente o objetivo de acessar o que Kusnet chama de subconsciente.

O subconsciente é desconhecido para nós e mais ainda: descobrimos aquilo que é herdado pelos nossos antepassados. Lá do tempo do macaco, que nós ignorávamos. E que de repente pode surgir através da improvisação. Assim, um rapazinho bonzinho, quieto, transforma-se em assassino, com todos os institutos de um assassino. E ao contrário, uma pessoa rude, brusca, é capaz de uma explosão de sentimentos de amor (Kusnet, 1975a).

Kusnet se valia de outro referencial do campo da Psicologia. Sua proposição de “subconsciente” indicada pode ser também compreendida com outro referencial: o conceito de “inconsciente” proposto por Carl Gustav Jung. O autor suíço nunca menciona o termo “subconsciente”, mas a breve descrição apresentada acima abre possibilidades de aproximação com o conceito de Jung para “inconsciente” – algo a ser explorado, nesta tese, posteriormente. Por ora, cabe ressaltar a proposta de Kusnet de criar um procedimento para o ator acessar e praticar o que já sabe, bem como acessar o que não se sabia – ou não era consciente acerca da personagem.

Independentemente do referencial, sua proposição é central em um processo formativo em arte: investigar o que não se sabe, abrir-se para o novo, para o imprevisto. Para necessidades da própria obra, que no caso do teatro pode se referir a um texto por exemplo ou mesmo à personagem (uma obra autônoma dentro de uma obra maior). Cabe, também, criar lacunas e espaços para que a obra possa receber o que o ator em processo descobre e o

espectador projeta e lança sobre ela, abrindo-se para ser constantemente modificada, reinventada. Um ator deve ser formado considerando essa premissa: investigar o que não sabe. E Kusnet nos dá pistas e possíveis caminhos para viabilizar isso.

Kusnet propõe práticas que, de certa forma, se mantêm no caminho desenhado por Stanislávski – criar, essencialmente, a partir de aspectos interiores. Mas começa a desenhar um caminho que envereda para acessar camadas interiores mais profundas, inconscientes, que o próprio ator, criador da personagem, ainda não acessou. Além disso, ele começa a encontrar espaço no que percebe ser uma lacuna deixada por Stanislávski, para avançar com seus próprios passos e proposições específicas.

Embora o método da “Análise Ativa” não tenha sido usado, até agora, sistematicamente, no teatro brasileiro, houve muitas experiências feitas pelos nossos homens de teatro, experiências estas que se aproximaram bastante do método usado por K. S. Stanislávski no fim de sua vida e amplamente divulgado pelos seus colaboradores depois de sua morte. Infelizmente, o próprio Stanislávski não nos deixou nas suas obras escritas ensinamentos sistematizados e concretos, como ele costumava fazer anteriormente com todo e qualquer elemento novo de seu “método”. [...] Resta-nos pois, continuarmos as experiências na base do que até agora conhecemos. O sucesso ou o fracasso dependerá de nossa habilidade (Kusnet, 1975b, p. 97).

Essa é a proposição que mais cativa e instiga minha atenção e minha imaginação. Quando busquei, lá trás, em Kusnet, respostas para as inquietações como professor e diretor, é sobre esse aspecto, investigar o que não se sabe, que lancei minha especial atenção. Kusnet trata da imaginação (para ele uma “faculdade exercitável”) ao longo do livro e não se dedica a explorar sua definição de forma mais pormenorizada. Há, aqui, um ponto que pode ser mais bem explorado.

Depois de um tempo, é justamente essa proposição que descubro sendo aplicada por Celia Luca, uma das alunas de Kusnet na Fundação das Artes, quase trinta anos depois, nas turmas de adultos do Programa Viva arte viva. Um exercício que ela chamava de *entrevista com a personagem*.

Estivemos juntos, como orientadores, em distintos processos. Em um específico, uma montagem infantil na qual trabalhamos como atores (eu, ainda, como diretor), nos valem das “entrevistas” para investigar obra e personagens. Mesmo com nosso contato regular, nunca tínhamos conversado especificamente sobre o exercício. Eu supunha, de forma equivocada, que o procedimento era um, dentre tantos, que havia aprendido com Kusnet.

Foi somente em uma entrevista não diretiva feita em 2014, como trabalho de uma disciplina na pós-graduação (realizado antes, inclusive, de meu ingresso formal no doutorado), que eu faço uma importante descoberta: as *entrevistas com personagens* eram uma criação da Celia, sem qualquer pretensão, a partir de suas referências e práticas. A partir do que tinha aprendido com Kusnet. Foi um pequeno e delicioso espanto.

Hoje compreendo aquele importante momento de outra forma: creio que tive a sensação de que eu estava mais próximo do trabalho de Kusnet do que eu supunha até aquele momento. Sua pesquisa continuava reverberando. E a ressonância desse trabalho estava pulsante e bem diante de mim. Ao vê-la em Celia, a percebi, também, em mim.

Foi um reconhecimento.



<sup>26</sup> Figura 14: Celia Luca no espetáculo *Ontem será Solidão* (2018)  
Direção: Celso Correia Lopes

**ação contínua e ininterrupta**

## Antes da continuação

*Cada momento de nossa ação na vida tem seu passado e seu futuro.  
Essa é uma característica essencial da ação: é contínua e ininterrupta.*

Eugênio Kusnet

No capítulo anterior, apresentei o que Kusnet disse, ele mesmo, sobre si e seu trabalho. Em seguida, a partir de sua voz, destaquei e resaltei alguns aspectos que me estimulam a pensar e repensar o treinamento e o trabalho do ator.

Neste capítulo, incluo outras vozes: o que disseram *para* ele, *sobre* ele e *junto* dele. Em *ação contínua e ininterrupta* amplifico o pensamento, o percurso e algumas das práticas do ator russo por meio da fala de interlocutores.

No primeiro trecho, *Percurso: do TBC para a Fundação das Artes de São Caetano – via teatro paulistano*, sigo os passos de Kusnet pela produção teatral das décadas de 1950 e 1960, conduzido por registros históricos e “pistas” escritas por Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Vater Galfani, Yan Michalski, dentre outros, para destacar alguns pontos do trabalho de Kusnet.

Embora apareçam antes (e ainda que outras referências conduzam a narrativa), é a partir de *Kusnet: um espaço para seu (próprio) método*, que as falas de cinco parceiros ou alunos de Kusnet ganham mais destaque.

Celia Luca foi aluna de Kusnet na Fundação das Artes. Após a morte dele, finalizou o curso e continuou trabalhando como atriz. Atualmente, é professora de interpretação na Escola de Teatro. Tem contribuído para o desenvolvimento das ideias de seu mestre, em especial na atuação e na formação de atores.

Eraldo Pêra Rizzo foi também aluno e parceiro de trabalho de Kusnet. Professor, diretor de teatro e iluminador, dedicou-se a reforçar uma (re)conciliação que muitos insistem em negar: Brecht e Stanislávski, a partir de Kusnet. O acervo pessoal que possuía sobre o ator russo foi doado para o Centro Cultural São Paulo.

Mariângela Alves de Lima foi parceira de Kusnet na experiência em São Caetano como professora de História do Teatro. Seu contato com ele foi breve. Atualmente, sua experiência de quarenta anos como crítica do movimento teatral paulistano possibilita

destacar o “lugar” de Kusnet numa perspectiva histórica – inclusive cotejando com os movimentos que ocorreram depois de seu falecimento.

Carminha Fávero Górgora foi uma gestora e animadora cultural e hoje é, também, produtora. Uma das primeiras da Fundação das Artes e, também, colaboradora de Kusnet em *Ator e Método*. Ela conserva documentos que pertenceram ao professor russo. Tem em sua guarda materiais preciosos, como a cópia com o áudio da entrevista de 1975 e os originais do último livro.

Renato Borghi foi o único que não entrevistei pessoalmente. Sua fala foi extraída de um encontro público feito no Sesc São Caetano que compôs a programação do Cena de Teatro 2015 – Festival de Teatro de São Caetano do Sul, edição intitulada *Mestre Eugênio*, da qual os parceiros anteriores também participaram.

Outras referências ainda compõem o texto: matérias de jornais, cartas e documentos pertencentes aos acervos pesquisados.

Juntos, caminharemos pelo percurso iniciado em 1950, para chegar às portas da Fundação das Artes, entrar e de lá “espiar” como o projeto pedagógico de Kusnet ocorreu, foi substituído por outros e retomado anos depois .

Primeiro sinal.

## **Percurso: do TBC para a Fundação das Artes de São Caetano, via teatro paulistano**

Eugênio Kusnet, como cantor, apresentou-se no Brasil, pela primeira vez, em 1933, no *Teatro da Experiência*, iniciativa de Flávio de Carvalho, em um show dividido com a dançarina Lubov Sumarokova (Diniz Junior, 1990, p. 35). Foi sua única atuação registrada na música – ele era barítono. Anos depois, toma contato com o trabalho do grupo *Os Comediantes* e retoma, para não mais parar, sua carreira como artista das artes cênicas.

Para explicitar o percurso, detalharei os trabalhos de que participou, apresentados em ordem cronológica<sup>27</sup>:

- ***Paiol Velho*** (1951), como ator. Texto: Luigi Pirandello. Texto e Direção: Abílio Pereira de Almeida. Produção: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).
- ***Ralé*** (1951), como tradutor (em parceria com Brutus Pedreira). Texto: Máximo Gorki. Direção: Flaminio Bollini. Produção: TBC.
- ***Seis Personagens à procura de um Autor*** (1951), como ator. Texto: Luigi Pirandello. Direção: Adolfo Celi. Produção: TBC.
- ***Convite ao Baile*** (1951), como ator. Texto: Jean Anouilh. Direção: Luciano Salce. Produção: TBC.
- ***Manequim*** (1952), como diretor. Texto: Henrique Pongetti. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Teatro Popular de Arte (TPA).
- ***Manequim*** (1952), como ator. Texto: Henrique Pongetti. Direção: Willy Keller. Produção: TPA.
- ***Desejo*** (1953), como ator. Texto: Eugene O'Neill. Direção: Ziebgniw Ziembinski. Produção: TPA.
- ***Sinhá Moça*** (1953), como ator cinematográfico (Prêmio Governador do Estado). Direção: Tom Payne. Produção: Vera Cruz.
- ***O Canto da Cotovia*** (1954), como ator. Texto: Jean Anouilh. Direção: Gianni Ratto. Produção: TPA.
- ***Santa Marta Fabril S. A.*** (1955), como ator. Texto: Abílio Pereira de Almeida. Direção: Adolfo Celi. Produção: TBC.
- ***Profundo Mar Azul*** (1955), como ator. Texto: Terence Rattigan. Direção: Adolfo Celi. Produção: TBC.
- ***Laboratório Volante*** (1955), como diretor. Terceiro elenco do TBC.
- ***O Sedutor*** (1956), como diretor. Texto: Diego Fabbri. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: TBC.

<sup>27</sup> Para compor a relação de espetáculos, as citações feitas por Kusnet em sua entrevista de 1975 foram cotejadas com registros documentais da época (jornais e programas de espetáculo), informações da Enciclopédia *Itaú cultural*, dissertação de mestrado de Jurandir Diniz Junior (1990) e dissertação de mestrado de Waldemar de Azevedo Marques Junior (2003) – todos devidamente apresentados nas referências bibliográficas.

- ***A Casa de Chá do Luar de Agosto*** (1956), como ator. Texto: John Patrick. Direção: Maurice Vaneau. Produção: TBC.
- ***Repouso no Telhado*** (1956), como diretor. Texto: Valentim Kataiev. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Teatro de Arena (primeira turma do curso de interpretação).
- ***A Rainha e os Rebeldes*** (1957), como ator. Texto: Ugo Betti. Direção: Maurice Vaneau. Produção: TBC.
- ***Os Interesses Criados*** (1957), como ator. Texto: Jacinto Benavente. Direção: Alberto D'Aversa. Produção: TBC.
- ***Uma certa Lucrecia*** (1957), como ator (cinema). Direção: Fernando de Barros. Produção: Serrador e Massaini.
- ***O Jubileu*** (1958), como tradutor (em parceria com Brutus Pedreira). Texto: Anton Tchekhov. Direção: Rubens Corrêa. Produção: O Tablado.
- ***Cara de Fogo*** (1958), como ator (cinema). Direção: Galileu Garcia. Produção: Cinebrás e Cinematográfica São José dos Campos.
- ***Eles não usam Black-tie*** (1958), como ator. Texto: Gianfrancesco Guarnieri. Direção: José Renato. Produção: Teatro de Arena.
- ***A Alma Boa de Set-Suan*** (1958), como ator (Prêmio Sacy). Texto: Bertolt Brecht. Direção: Flaminio Bollini. Produção: TPA.
- ***Casei-me com um Xavante*** (1959), como ator (cinema). Direção: Alfredo Palácios. Produção: Mário Marinho.
- ***Desejo*** (1959), como ator. Texto: Eugene O'Neill. Direção: Ziebgniw Ziembinski. Produção: TPA.
- ***Gimba – Presidente dos Valentos*** (1959), como ator. Texto: Gianfrancesco Guarnieri. Direção: Flávio Rangel. Produção: TPA.
- ***Sociedade em Pijama*** (1959), como ator. Texto: Henrique Pongetti. Direção: Milton Moraes. Produção: TPA.
- ***A Engrenagem*** (1960), como ator. Texto: Jean-Paul Sartre. Direção: Augusto Boal. Produção: Teatro Oficina.
- ***A Ópera dos Três Tostões*** (1960), como ator. Texto: Bertolt Brecht. Direção: Eros Martim. Produção: Universidade da Bahia.
- ***Cidade Ameaçada*** (1960), como ator (cinema). Direção: Roberto Farias. Produção: José Antonio Orsini.
- ***Tristeza do Jeca*** (1960), como ator (cinema). Direção: Amâncio Mazzaropi. Produção: PAM Filmes.
- ***A Vida impressa em Dólar*** (1961), como ator. Texto: Clifford Odets. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Teatro Oficina.
- ***A Visita da Velha Senhora*** (1962), como ator. Texto: Friedrich Dürrenmatt. Direção: Walmor Chagas. Produção: Teatro Cacilda Becker.

- ***Quatro num Quarto*** (1962), como adaptador e ator. Texto: Valentin Kataiev. Direção: Maurice Vaneau. Produção: Teatro Oficina.
- ***Todo Anjo é Terrível*** (1962), como ator. Texto: Thomas Wolfe. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Teatro Oficina.
- ***Pequenos Burgueses*** (1963 - 1967), como ator (Prêmio Molière de melhor ator, Prêmio *Crítica de Montevideu*, Prêmio *Globo de ouro Porto Alegre*). Texto: Máximo Gorki. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Teatro Oficina.
- ***Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera*** (1964), como ator. Texto: Gláucio Gill. Direção: Benedito Corsi. Produção: Teatro Oficina.
- ***Andorra*** (1964 – 1965), como ator. Texto: Max Frisch. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Teatro Oficina.
- ***Aconteceu em Irkutsk*** (1965), como diretor. Texto: Aleksei Arbuzov. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Teatro Oficina.
- ***A Derrota*** (1966), como ator (cinema). Direção e Produção: Mário Fiorani.
- ***Os Inimigos*** (1966), como ator. Texto: Máximo Gorki. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Produção: Ety Fraser, Gilberto P. da Silva, Ítala Nandi e Paulo Villaça.
- ***Marat/Sade*** (1967), como ator. Texto: Peter Weiss. Direção: Ademar Guerra. Produção: Companhia Nydia Licia – Sérgio Cardoso, Maria Celia Camargo - Teatro da Esquina.
- ***O Homem que comprou o Mundo*** (1968), como ator (cinema). Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa/Colúmbia.
- ***O Jardim das Cerejeiras*** (1968), como tradutor. Texto: Anton Tchekhov. Direção: Ivan de Albuquerque. Produção: Teatro Ipanema.
- ***Hair*** (1969), como preparador de atores. Texto: Gerome Ragni e James Redo. Direção: Ademar Guerra.
- ***Peer Gynt*** (1971), como preparador de atores. Texto: Henrik Ibsen. Direção: Antunes Filho.
- ***Meu Pobre Marat* ou *Diário de Leningrado*** (1971), como diretor. Texto: Alexei Arbuzov. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Eraldo Pêra Rizzo.
- ***Tango*** (1972), como diretor de atores. Texto: Sławomir Mrożek. Direção: Amir Haddad;
- ***Jesus Cristo Superstar*** (1972), como preparador de atores. Texto: Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Direção: Altair Lima.
- ***Pequenos Burgueses*** (1973), como diretor. Texto: Máximo Gorki. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Escola de Arte Dramática da ECA-USP.
- ***Compasso de espera*** (1973), como preparador de atores. Realiza a preparação da atriz Renée de Vielmont para filme de Antunes Filho.
- ***Gente que transa.... os Imorais*** (1974), como ator (cinema). Direção: Silvio de Abreu. Produção: Phoenix.

Em paralelo aos trabalhos citados, Kusnet manteve atividade continuada no que podemos chamar de “percurso pedagógico”. Além do acompanhamento de elencos e espetáculos, Kusnet ministrava oficinas e cursos de duração variada focados na formação do ator.

Dentre os muitos espaços em que Kusnet ofereceu cursos, destaco<sup>28</sup>: Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Estúdio Rachel Levi (RJ), Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Universidade Católica de São Paulo (atualmente, PUC), Universidade Mackenzie, Aliança Francesa, Teatro Anchieta, Teatro Aquarius, Escola de Arte Dramática de Porto Alegre (RS), Escola de Arte Dramática da Universidade da Bahia (BA), União Cultural Brasil-União Soviética e, por fim, a Escola de Teatro da Fundação das Artes.

Não foi possível identificar, com precisão, os períodos em que os cursos foram ministrados em cada um desses espaços. Em alguns, ações únicas; noutros, os cursos foram oferecidos mais de uma vez ou de forma continuada. Uma diferença é que, na Fundação das Artes, pela primeira vez, a Kusnet foi oferecida a possibilidade de ministrar um curso de longa duração (3 anos), por meio do qual ele poderia se focar na formação do ator iniciante em bases de improvisação definidas por ele. Antes, contudo, o percurso.

Embora tenha atuado em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Salvador, Kusnet teve a maior parte de seus trabalhos concentrada na cidade de São Paulo, em um período em que algumas companhias e grupos de teatro tiveram intensa produção de espetáculos. Considerando a importância histórica que essa forma de organização teve no início da segunda metade do século XX, creio que cabe reapresentar as informações citadas anteriormente de forma gráfica, cruzando o percurso cronológico feito por Kusnet, de 1950 a 1975, com algumas das principais companhias e grupos de teatros que estavam sediadas na cidade de São Paulo e com produção artística no mesmo período.

O levantamento e a primeira organização dessas informações foram feitos pelo pesquisador Waldemar de Azevedo Marques Junior (em artes, Warde Marx), em sua dissertação de mestrado *Companhia Maria Della Costa: uma cotovia canta em São Paulo*, defendida em 2003 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Há outra versão dessa mesma tabela, apresentada no livro do mesmo autor (*Maria Della Costa, seu teatro, sua vida*), publicado pela editora da Imprensa Oficial. Utilizo aqui a primeira versão, revisada, e com a participação de Kusnet destacada, de maneira a facilitar a identificação de seu trabalho como ator, diretor, tradutor, professor e autor de livros.

---

<sup>28</sup> Os espaços que não estavam sediados no estado de São Paulo têm indicações específicas, entre parênteses.

Foram incluídos alguns dados biográficos, como premiações e viagens. A catalogação apresentada pelo pesquisador Jurandir Diniz Junior (1990), no anexo de sua dissertação intitulada *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*, também defendida na ECA-USP, foi fundamental para complementar o quadro que apresento.

A tabela *Percurso artístico de Eugênio Kusnet* incorpora, após revisão, as informações apresentadas pelos pesquisadores citados e as amplia, inserindo dados de outros documentos, como programas de espetáculos e matérias de jornais da época.

Apesar de uma detalhada pesquisa que foi empreendida para compor a versão aqui apresentada, cabe destacar que não é prudente apresentar a tabela como “definitiva” ou “finalizada”, uma vez que os registros da produção artística de 1950 a 1975 estão espalhados e a dificuldade de encontrá-los e acessá-los pode gerar incorreções ou “ausências” – o que poderá ser posteriormente aprofundado em outras pesquisas, mais focadas no percurso histórico propriamente dito.

A seguir, apresento a versão intitulada “visão geral”. A versão detalhada, com todas as informações, está disponível no Apêndice A.

**Tabela 1 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (visão geral)**

	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	
<b>TPA - Teatro Popular de Arte/TMDC - Teatro Maria Della Costa</b>																										
<b>TBC - Teatro Brasileiro de Comédia</b>																										
<b>Cia. Nydia Licia Sérgio Cardoso</b>																										
<b>Cia. Tonia - Celi - Autran</b>																										
<b>Teatro Cacilda Becker</b>																										
<b>Teatro de Arena</b>																										
<b>Teatro Oficina</b>																										
<b>Atuações e informações complementares</b>																										

Legenda: As células marcadas na cor cinza indicam que Kusnet fez um trabalho na respectiva companhia e no ano indicados. Na Tabela detalhada, apresentada nas próximas páginas, serão inseridas as informações descritivas.

Aos 51 anos, Kusnet retorna ao teatro, momento que ele mesmo chamou de seu “ressuscitar”. Ele apresentava-se, como artista, para a classe teatral paulistana. “Assinalemos, por fim, dois nomes novos em São Paulo, porém não estreantes em teatro: Eugênio Kusnet e Zeni Pereira. O primeiro foi a personagem exata que o papel requeria: frio, preciso, dominador” (Prado, 1951, p. 39 - sobre o papel de Eugênio Kusnet em *Paio Velho*).

A crítica publicada em jornais será utilizada como uma das referências para compor um possível quadro de compreensão do percurso de Kusnet, ainda que consideremos que ela é apenas *uma* das formas possíveis e que pode conter, em si, aspectos que representam a visão do crítico e não a complexidade de um período ou de uma época. Ainda assim, nos oferecem pistas importantes para entender o caminho percorrido pelo russo.

Kusnet manteve-se na ativa durante os 25 anos subsequentes, ligado a algumas das principais companhias e produções independentes do teatro paulistano. Exerceu diferentes “papéis” no processo teatral: ator, tradutor, autor de livros, adaptador de textos dramáticos, diretor de encenação, professor e diretor/preparador de atores. Pôde, portanto, vivenciar e observar a cena teatral paulistana de diferentes perspectivas e experimentar uma inserção de distintas maneiras.

Alguns desses “papéis” foram episódicos. É o caso da direção de cena, da adaptação de textos e da tradução.

De acordo com os registros pesquisados, Kusnet fez uma adaptação (em 1962: *Quatro num Quarto*, de Valentin Kataiev) e três traduções (em 1951: *Ralé*, de Máximo Gorki; 1958: *O Jubileu*, de Anton Tchekhov – ambas em parceria com Brutus Pedreira; e, em 1968: *O Jardim das Cerejeiras*, também de Tchekhov).

Como diretor de encenação, esteve à frente de seis trabalhos, cronologicamente apresentados: 1952: *Manequim*, de Henrique Pongetti (TPA); 1956: *O Sedutor*, de Diego Fabbri (TBC) e *Repouso no Telhado*, de Valentim Kataiev (Teatro de Arena, primeira turma do curso de interpretação); 1965: *Aconteceu em Irkutsk*, de Alexei Arbuzov (Teatro Oficina); 1971: *Meu Pobre Marat*, de Alexei Arbuzov; 1973: *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki (Escola de Arte Dramática da ECA-USP). Além destes espetáculos, em 1955, foi contratado para conduzir o *Laboratório Volante*, terceiro elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, constituído com o objetivo de fazer circular espetáculos em outras cidades do Brasil (o TBC estava sediado no Rio e em São Paulo).

Além de uma atuação episódica, o próprio Kusnet declarou que não se mostrava interessado pela direção: “Nunca tive vontade de dirigir, mas por força das circunstâncias fiz” (1975a). A crítica a alguns dos espetáculos dirigidos por ele e depoimentos de alguns de seus

parceiros de trabalho reforçam a ideia de que a direção de encenação não era o ponto forte de seu trabalho, nem de seu interesse.

Importante fazer esse destaque acerca da direção: o impulso criador de Kusnet, o mesmo que alavancava seu trabalho como ator, também o levava para próximo do lugar que ocupava a direção naquele momento, pois dela podia observar o ator e seu trabalho (algo que sempre fez). Contudo, esse “lugar” para onde era conduzido pelo seu próprio trabalho não lhe despertava o interesse – pelo menos da forma como era constituído naquele momento.

Ainda sobre o tema da direção, segundo Carminha Fávero Góngora (2015), para Kusnet o diretor “muitas vezes está mais preocupado com as questões espaciais, de movimentação, questões técnicas”. Para Celia Luca (2013), “ele dirigiu também, mas as críticas, a seu trabalho como diretor, são péssimas”. Eraldo Pêra Rizzo (2015b) detalha o contato que teve com Kusnet como diretor de encenação:

Trabalhar com o Kusnet não era prazeroso o tempo todo. Digo que era em muitos momentos; mas, às vezes, era muito chato. Em alguns momentos o trabalho ficava lento, minucioso. Kusnet perdia a noção de conjunto. Ele não era bom diretor de espetáculo. Era um excelente diretor de ator. Aliás, um excepcional diretor de atuação. Mas em relação à cena não. No processo de *Meu pobre Marat* [1971], foram seis horas de ensaio por dia, durante quatro meses. Ele levava o elenco à exaustão. O espetáculo tinha entre 3h30 e 4h30, não me recordo exatamente. Naquele tempo isso não era comum. As peças não passavam de 1h30; tinham duas horas no máximo. Além disso, era um espetáculo intimista: o cenário era simples, apenas três atores e muito texto. “Ninguém vai aguentar, nós dizíamos”. E Kusnet respondia: “Aguenta sim”. Depois de muitas brigas, ele concordou que o espetáculo fosse reduzido e tivesse duas horas. Fizemos dez sessões pelo interior, em cidades diferentes. Só que, quando o trabalho voltasse para a capital, teríamos que fazer a versão completa. Nós não aceitamos. Ele também não. E a temporada acabou antes mesmo de estrear em São Paulo. Os atores entendiam que a peça necessitava de cortes, mas Kusnet não admitia isso. Ele era muito radical e não estava totalmente aberto às propostas dos outros. Por um lado, esse jeito o levava para frente, fazia com que ele avançasse em direção às suas ideias. Por outro, tornava-o refém de suas próprias ideias (Rizzo, 2015b).

Algumas críticas publicadas em jornais elogiavam seu trabalho como diretor. Outras indicavam problemas. Clóvis Garcia, por exemplo, em sua coluna Teatro em São Paulo, no Jornal *O Cruzeiro*, destaca que

Eugênio Kusnet, o ótimo ator que conhecemos no TBC, estreou como diretor. Acentuando o aspecto dramático em prejuízo dos elementos da comédia satírica, sua direção revelou ainda mais os defeitos da peça, não conseguindo dar unidade [...]. Entretanto, na direção do elenco, Kusnet revelou

qualidades apreciáveis, obtendo um trabalho quase homogêneo dos atores, o que é raro (1956).

Garcia, de forma muito próxima à que fez Eraldo em seu depoimento, chama a atenção para a fraqueza de Kusnet, a direção geral ou direção de encenação, e destaca o que entende ser uma virtude: a direção de elenco (em outros contextos intitulada “direção de atuação”, “preparação de atores” ou “preparação de elenco”)<sup>29</sup>. A crítica de 1956, que registra a estreia de Kusnet na direção, mostra o foco do russo no trabalho de atuação – algo que é indissociável de seu percurso artístico. Ou seja, minha hipótese é a de que a direção de encenação foi realizada porque era uma situação episódica, ainda que isso lhe permitisse estar mais próximo de seu interesse: o ator. Por fim, dos espetáculos citados e dirigidos por Kusnet, dois deles estiveram diretamente ligados a processos formativos (Arena e EAD).

Como autor de livros, é possível afirmar que o interesse de Kusnet tem o mesmo foco: o treinamento e a formação do ator. *Iniciação à arte dramática* (1969), *Introdução ao método da ação inconsciente* (1971) e *Ator e Método* (1976), embora discorram sobre outras questões ligadas ao teatro, são essencialmente focados na atuação, partindo do registro de práticas para daí chegar às reflexões e proposições de exercícios de preparação e construção de personagens.

Trato, a partir daqui, de Kusnet como ator.

Ele esteve nos palcos teatrais de 1951 a 1967 (quando estava prestes a completar 70 anos), passando pelo Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro Popular de Arte/Teatro Maria Della Costa (a companhia mudou de nome em 1968), Teatro Cacilda Becker. Não foi possível levantar a informação precisa de quantas sessões foram feitas nos mais de 16 anos como ator. Registros indicam que somente *Pequenos Burgueses* realizou mais de 800 apresentações nos quatro anos em que esteve em cartaz<sup>30</sup> e Kusnet foi o único dos integrantes do elenco que nunca foi substituído na longa temporada do espetáculo.

Kusnet pôde acompanhar o movimento teatral paulistano e suas transformações. Depois da experiência no TBC, passou pelo Teatro de Arena – momento em que esteve em contato com uma produção que ele chama de “brasileira” (o TBC tinha, para ele, um viés “estrangeiro”) para depois envolver-se com o Teatro Oficina, onde pôde acompanhar desde o que ele chamou de fase naturalista/realista, os primeiros experimentos do grupo a partir das

<sup>29</sup> Essas expressões são utilizadas, em diversos contextos, para retratar o trabalho focado na construção de personagem, sem se deter sobre outros componentes da cena, como a marcação, a iluminação, a cenografia, os figurinos, dentre outros.

<sup>30</sup> Artigos *Gorki mostra os Burgueses*, jornal Última hora, de 19/12/1966; *A despedida dos “Burgueses” recordistas*, Jornal do Brasil, de 5/3/1967; *As excelências do Oficina*, de Luiz Alberto Sanz, Jornal Última hora, de 17/12/1966.

ideias de Brecht, até *Gracias, Señor* – final de seu contato com o grupo em que as mudanças de estilo propostas por Zé Celso promoveram uma guinada no trabalho do grupo e o afastamento de Kusnet.

Renato Borghi destaca que seu primeiro contato com Kusnet foi no espetáculo *A Vida impressa em Dólar* (montagem do Teatro Oficina, de 1961):

Eu ganhei uma bolsa para estudar nos Estados Unidos. Fiquei lá uns meses e voltei correndo para cá. O teatro estava lotando, Kusnet estava dando aulas no Brasil. Era muito melhor do que as coisas que eu estava estudando por lá: ser plantinha, fazer vegetal. Eu não estava muito afim disso. Meu primeiro ano no *Drama School* era desenvolver a vida de uma árvore. Voltei. Kusnet era nosso professor. Nós tínhamos aula com ele, no período da manhã, sobre texto e técnicas. No período da tarde, tínhamos orientação dele para o próximo espetáculo que iria estreiar (Borghi, 2015).

Acompanhando as mudanças de dentro do Teatro Oficina, Kusnet pôde mostrar que as proposições de Brecht e Stanislávski não eram excludentes. Eram complementares. Ele mesmo afirma que a aplicação mais bem-sucedida do método havia se dado em *O rei da vela* (espetáculo focado nas ideias do pensador alemão). E esse aspecto episódico foi captado por alguns críticos da época, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado:

Kusnet, pela autoridade cênica, enriquecendo o desempenho com um acento mordaz e uma voz poderosa, de beleza até agora insuspeitada [...] Seu Peachum contém o desdobramento brechtiano, de extraordinário efeito para ressaltar o humor do texto. (Magaldi, 1960)

Eugênio Kusnet também pertence a este capítulo dos veteranos que não perderam contacto com a juventude. É o ator brasileiro que nos parece realizar melhor o ideal do distanciamento sugerido por Brecht: faz a personagem, mas destacando-lhe todos os defeitos através de uma ironia extremamente sutil. Sem cair na caricatura fácil, jamais deixa de oferecer ao público sua perspectiva crítica sobre o papel (Prado, 1966).

Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, publicada em 14 de maio de 1965, Kusnet inclusive cita que um crítico disse a ele, brincalhão: “você está se tornando um especialista em Brecht”. Ao que Kusnet respondeu: “um Brecht na base do velho Stanislávski”.

Kusnet, como ator, ganhou importantes prêmios (*Sacy, Governador do Estado, Molière*), obtendo reconhecimento da crítica, dos parceiros de classe artística e do público. Teve, contudo, que lidar com um desafio, comumente apontado como algo que prejudicava sua comunicação com o espectador: o sotaque.

Desde seus primeiros trabalhos como ator há registros, na imprensa, acerca de problemas com sua dicção. Yan Michalski já registrava isso sobre os trabalhos no TBC, na

década de 1950: “Eugênio Kusnet [...] traindo-se pela dicção, pouco clara nas cenas de violência”. Valter Galfani e Michalski também fizeram menção a isso em espetáculos apresentados em anos posteriores:

Eugênio Kusnet [...] faz Bessemenov, o pai da família, o líder “pequeno-burguês” que [...] vê a realidade voar aos cacos. [...] e o exprime num “show” de interpretação, como há muitos anos não tínhamos a oportunidade de ver. A dificuldade na recepção da personagem reside exclusivamente na sua dicção, no seu sotaque (ele é russo de nascimento), o que atrasa um pouco a integração completa dos espectadores. Ele é tão eloquente na palavra quanto nos gestos; no caminhar, quanto no ritmo que dá à sua atuação, enfim, na maneira completa e eficaz que constrói seu “pequeno-burguês”. Kusnet vai da perplexidade à reação irracional. [...] Enfim, Eugênio Kusnet é um dos mais altos momentos da arte da interpretação no Brasil, nesses últimos tempos (Galfani, 1965, p.27).

Fiquei decepcionado com o desempenho de Eugênio Kusnet: a sua composição crítica não passa de caricatura, e a sua dicção está excessivamente defeituosa, chegando mesmo a tornar difícil a compreensão do seu texto (Michalski, 1967 *In* Peixoto, 2004 - acerca de sua atuação em *Marat/Sade*, último espetáculo no qual atuou, em 1967).

Apesar da dificuldade com o sotaque, o trabalho de Kusnet como ator, especialmente na interpretação de Bessemenov, personagem de *Pequenos Burgueses*, recebeu muitos elogios, inclusive em outros países. Renato Borghi, reforçando essa ideia, destaca que “o texto de Kusnet de *Pequenos Burgueses*<sup>31</sup> deveria estar em um museu, um museu do teatro. Lá está tudo identificado, fala a fala”.

O “texto” a que se refere Borghi é um caderno que está no Acervo Eugênio Kusnet, no Centro Cultural São Paulo. Trata-se de uma peça de estudo realmente muito singular, resultado de um trabalho meticuloso e detalhado. Todo o texto da peça de Gorki está escrito à mão, em três cores: uma cor para o que parece ser o texto de Bessemenov, outra cor para o que parece ser o texto dos outros personagens e uma terceira, para o subtexto de Bessemenov (aquilo que a personagem pensava durante o transcorrer da ação). Digo “parece” porque o texto está em russo (a catalogação do caderno registra que se trata de material de estudo de Kusnet para a personagem Bessemenov, na montagem de *Pequenos Burgueses*).

Neste trabalho, Kusnet encontrou as condições para aplicar os elementos do método de que dispunha naquele momento (eles se aprimorariam pouco depois). Para Borghi, não era um texto, mas sim “uma peça de concerto, na qual estavam orquestradas todas as falas da peça”. Renato cria, nessa fala, uma imagem muito instigante: o trabalho de um ator

<sup>31</sup> Borghi refere-se à cópia em papel do texto que cada um dos atores tem para seu trabalho individual.

em meio à obra e aos outros atores; uma criação individual que modifica e, ao mesmo tempo, se alimenta da criação coletiva.

Sobre esse mesmo trabalho de Kusnet, Yan Michalski diz que

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 da 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 a personagem e mais sente pena dele (1965).

*Pequenos Burgueses* foi considerado um espetáculo ícone desse período do teatro paulistano e brasileiro – críticas nacionais e internacionais reforçam e embasam essa ideia. “O maior acontecimento teatral do Brasil dos últimos anos” (Michalski, 1965); “revela o grau de perfeição realista que o método de Stanislávski proporciona no trabalho do ator” (Magaldi, 2014, p. 25). Nas palavras de Renato Borghi, que compunha o elenco, o trabalho promoveu um processo de identificação com o público que ele nunca tinha experimentado antes, como ator:

*Pequenos Burgueses* fez muito sucesso, em minha opinião, porque foi muito trabalhado. Foi um trabalho tão detalhado que eu considero o espetáculo realista-naturalista mais bem feito do Brasil dos últimos anos. E também porque proporcionava uma identificação muito grande com o público. Eu me lembro quando nós fomos para o Rio de Janeiro com o espetáculo. Um dia, nós do elenco, estávamos na praia. As pessoas chegavam e diziam: - “Eu sou você!” Ou seja, se identificavam com as personagens. As senhoras costumavam se identificar com a personagem da Ety Fraser [Akoulina]. As moças mais novas se identificavam com a personagem feita por Miriam Mehler [Polia]. As moças solteiras se identificavam com a personagem da Celia Helena [Tatiana]. Foi uma identificação muito grande, maluca, eu diria! Até o dia em que o Presidente ditador Castelo Branco foi assistir ao espetáculo. Eu me lembro da situação: eu olhava do palco para plateia e tinha um “buraco” de 10 cadeiras com ele no meio, com seguranças à sua volta. O espetáculo transcorreu bem e, ao final, foi aplaudidíssimo, com o público em pé. Ele também aplaudiu em pé e depois apareceu nos camarins. Naquela época, a nossa empresária era a Tônia Carrero. Ele chega aos camarins e diz para o elenco: - “O Presidente está aí e quer conversar com alguém do elenco!”. E nós respondemos: “Presidente não, ditador!” E ela diz: “O Presidente quer falar com alguém!” Eu disse: “Nós não damos a mão para ditadores. Não vamos falar com ele!”. Ficou, então, aquela confusão e quando a Tônia já estava quase chorando, eu disse: - “Ok, eu converso com ele!”. Durante a conversa, Castelo Branco disse: “Parabéns ao senhor. Dê os parabéns para todo o elenco... E eu gostaria de dizer que eu, especialmente, me identifiquei com o senhor!” [Renato Borghi fazia o papel de Piotr, um dos

filhos de Bessemenov – um jovem pequeno burguês e reacionário]. Eu podia ter dormido sem essa, não é? (Borghi, 2015).

Ainda sobre a presença de Castelo Branco na plateia e posterior visita aos camarins, há uma nota do jornal *Folha da tarde* que diz o seguinte:

O presidente Castelo Branco aplaudiu entusiasticamente os artistas que encenam a peça de Máximo Gorki em *Pequenos Burgueses* no Teatro *Maison de France*, e ao final, fez questão de ir aos camarins cumprimentar os intérpretes. Os atores receberam o Marechal Castelo Branco ainda com as roupas, com as quais vivem os personagens de Gorki, considerado o pai do realismo socialista e o grande intelectual do bolchevismo vitorioso em seu país. Os acompanhantes do Marechal tentaram impedir que os fotógrafos colhessem fotografias do Presidente entre os “russos” (Folha da Tarde, 1965).

Kusnet, em 1967, fez seu último trabalho como ator em *Marat/Sade*, com direção de Ademar Guerra, mesmo ano em que é encerrada a temporada de *Pequenos Burgueses*. Ao longo de 16 anos, fez uma carreira premiada, contínua, com diversas experiências e muitas apresentações em um momento efervescente do teatro paulistano. Ney Piacentini (2014) trata, de forma pormenorizada, esse percurso e as contribuições de Kusnet aos elencos com os quais esteve envolvido, apresentando entrevistas com outros parceiros de palco.

Chamo a atenção para um aspecto, citado por Renato Borghi (2015), quando relata o processo de *A Vida impressa em Dólar*:

Ele fazia o emissário Jacob. Estava ali, ao nosso lado. E ele, então, começou a palpitar, ajudando a gente. Dizia: “ao invés de dizer dessa maneira como você diz, antes pense nisso”. Esse pensar antes (grifo meu) nos ensinou depois: era o subtexto – aquilo que a gente pensa para formar a frase (Borghi, 2015).

Creio que preocupações “pedagógicas”, como a que foi relatada por Renato, sempre estiveram no trabalho de Kusnet. Como ator e parceiro de palco de outros atores, ele se importava em encontrar a melhor maneira de expressar frases e a vida das personagens. Como integrante de elencos e grupos, complementava o trabalho de encenação realizando oficinas e cursos voltados especificamente para aprimorar o trabalho de atuação. Kusnet revela que “lendo os escritos de Stanislávski, formou-se uma ideia: a aplicação, em forma de um livro, de práticas voltadas para o ensino do ator no Brasil”.

Esse trabalho (que podemos caracterizar em um âmbito “formativo”) percorreu sua atuação no Brasil como artista. Do TBC aos dias atuais. Sua “vertente pedagógica” se mostrava desde o princípio, ainda na década de 1950, quando suas primeiras tentativas de oferecer cursos para a formação do ator foram empreendidas. O ator que se destacava no

cuidado com os aspectos interiores e psicológicos de sua criação, “homem que parece entornar humanidade em cada diálogo” (Nimtzovitch, 1954), constituía, nele mesmo, o pedagogo que, com o mesmo cuidado, observava – interessado numa vertente psicológica de criação – o trabalho de atuação de quem estava ao seu lado

O “palpitar” indicado por Renato Borghi (a atenção dedicada ao trabalho do ator) esteve presente em todo o seu percurso artístico. Kusnet era o que podemos chamar de um professor em tempo integral, um artista do teatro focado na atuação, na condução do ator pelo difícil caminho de ser o outro de forma plena e convincente. “Desde o início, Kusnet tinha o hábito de ajudar, orientar e, mais tarde, ensinar verdadeiramente os atores” (Machado, 2006, p. 18). Isto é, “formou-se” e aprimorou-se como professor enquanto atuava. E entendo o “verdadeiramente”, indicado por Heloisa Machado, como o momento a partir do qual ele já tinha aprofundado seu trabalho como ator, sistematizado seu método e sua maneira de ensinar e retornado da viagem que mudaria alguns dos procedimentos que realizava.

Em 1968, Kusnet fez uma viagem de três meses para a União Soviética. Cumpre estágio na Escola-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, onde teve contato com Maria Knebel e, também, na Escola do Teatro *Vakhtangov*. Após o retorno, Kusnet passou a se focar ainda mais no desenvolvimento do trabalho de atuação e no ensino. Cumpriu esse intento mantendo a oferta de cursos, sistematizando suas ideias em livros e acompanhando processos de montagem de outros diretores.

Chegamos às portas dos anos de 1970.

Para finalizar esse percurso, reitero o que já foi afirmado: Kusnet estava focado naquilo que ele chamou de “pedagogia teatral”(1975a). E onde se concentrava isso? No campo teatral, a partir de que “lugar” poderia concentrar-se na prática de suas novas ideias, advindas de sua viagem para a União Soviética? Minha hipótese: a direção de atores – hipótese também defendida pela pesquisadora Heloisa de Toledo Machado.

Kusnet, em 1969, começa a figurar nos programas dos espetáculos do movimento teatral paulistano nesse “novo” lugar (como diretor de atores, função essa que realiza em alguns espetáculos): *Hair*, 1969; *Peer Gynt*, 1971; *Tango*, 1972 e *Jesus Cristo Superstar*, 1972. “Novo” no sentido de começar a chamar a atenção para esta função, algo que ele já fazia há tempos, mas que não aparecia, formalmente, nas “fichas técnicas” dos programas de espetáculos.

A partir desse período, a relação de trabalhos, citada no início deste capítulo, e a tabela *Percurso artístico de Eugênio Kusnet* não mais dão conta de revelar outra inserção de

Kusnet no teatro daquela época. Segundo Celia Luca (2014, 2015) e Carminha Fávero Góngora (2015, 2017), além da direção de atuação feita para Renée de Vielmont, Kusnet recebia em sua casa atores e atrizes que buscavam orientação para a construção de seus personagens (muitos deles conhecidos e com destacada inserção no circuito paulistano de teatro). Ambas afirmam que Kusnet relatava esse contato e, algumas vezes, formulava, para aulas, exemplos extraídos dessa convivência, sem revelar, explicitamente, quem eram esses atores e atrizes.

A pesquisadora Heloisa de Toledo Machado defende a tese<sup>32</sup> (1987, 2006) de que a ação de Kusnet no movimento teatral revela um “território não especificado, novo, informal”, ocupado por quem quer estar “por trás da criação dos outros” e se ocupar do treinamento do ator. Não tenho elementos para afirmar que Kusnet criou esse território. Afirmo, que, ao *ocupá-lo*, iluminou um campo dentro do fazer artístico teatral: a direção de atores (um trabalho focado no ator, em seu treinamento e processo de criação da personagem). A construção da cena caberia ao diretor de encenação, função que ele não desejou ocupar.

É na interface entre a atuação e a direção de cena que Kusnet contribui, com toda a sua inteireza, para o desenvolvimento do trabalho de atuação. É daí que consegue pensar e agir sobre o teatro e o espírito humano.

Eu creio que, atualmente, a gente perdeu a perspectiva de que, naquela época, Kusnet era a única referência que nós tínhamos quanto à interpretação. Ele era fundamental porque se comunicava em português. Ele foi a primeira pessoa que conheci que escrevia apostilas, textos, livros e que falava em português. Nós tínhamos, no TBC, os diretores italianos cada um com a sua ideia. Depois passamos, do Teatro de Arena para frente, para diferentes teorias, em geral de base ideológica. Kusnet era a referência que nós tínhamos para discutir e estudar a interpretação. Em minha opinião, o Stanislávski era muito complicado. À época, tínhamos uma edição da [Editora] Civilização Brasileira, textos em espanhol ou em francês. Assim, informação acessível para o estudante comum era só o Kusnet. Ele foi realmente fundamental para, independentemente de qualquer coisa, colocar, para os estudantes e para os atores dos elencos, que existia a interpretação do ator. Porque, sem ele, seria algo meramente técnico, o ator a serviço do diretor. Ele se configurou como um eixo para o trabalho de ator. A partir das ideias e do trabalho dele, você pode concordar, discordar, preencher lacunas; hoje nós temos muitas fontes de informações. Com o desenvolvimento da encenação no Brasil, que foi muito grande, perdemos a perspectiva da importância do papel dele naquele contexto. Ele era ponto de partida para qualquer discussão, contra ou a favor. Brechtianos eram contra. Teorias vão se opor ao método de Stanislávski (Lima, 2017).

<sup>32</sup> A pesquisadora defendeu a tese de doutorado *Eugenio Kusnet: l'acteur et la technique dans le théâtre brésilien* (1987). Posteriormente, publicou o artigo *Eugênio Kusnet (ou uma pedagogia do teatro)*, originalmente em *Le Siècle Stanislavski*, com organização de Lew Bogdan (1989) e posteriormente traduzido para o português e publicado no livro *Entre coxias e recreios*, com organização de Renan Tavares (2006).

Entender Kusnet no “território” da direção de atores, na interseção entre o ator e o diretor, é um dos pontos chave para compreender o que foi dito e o que não foi dito em sua entrevista de 1975, os anos finais de seu percurso e aprofundar o entendimento dos motivos que o levaram às portas da Fundação das Artes.

## **Kusnet: um espaço para seu (próprio) método**

Em 1974, quando chegou à Fundação das Artes, Kusnet trazia na “bagagem” vinte e quatro anos de experiência e observação do movimento teatral (especialmente em São Paulo), um livro em elaboração e o desejo de propor outras bases para a formação do ator iniciante.

Que aspectos podemos destacar do pensamento e das práticas de Kusnet para compreender seu método? Para responder à pergunta, proponho, daqui por diante, cotejar as ideias de Kusnet com depoimentos de quem esteve junto dele para elencar aspectos que podem compor seu pensamento pedagógico (que Kusnet intitulava de método).

É o momento de entrarmos na sala de aula e desvendarmos parte da rotina do curso de formação de atores pensado por Kusnet, em 1975.

### **Fundação das Artes**

Carminha Fávero Góngora foi aluna da Escola de Teatro da Fundação das Artes até 1973. Naquele momento, o curso de formação de atores da instituição tinha duração de três anos e a cada semestre era montado um espetáculo com um diretor diferente. Formou-se com *O Inspetor Geral*, peça com direção de Jonas Bloch. Tinha também outro vínculo com a instituição: trabalhava na administração. Essa dupla relação com a Fundação das Artes possibilitou que Carminha atuasse de forma decisiva na aproximação e viabilização da vinda de Eugênio Kusnet para a Escola de Teatro.

Meu curso na Fundação das Artes foi mais ou menos assim: [...] era um curso livre e tinha duração de três anos e, a cada seis meses, nós fazíamos uma montagem. Às vezes com professores da Fundação e noutras com professores convidados. Naquela época Kusnet estava “por aí”. Ele tinha um grupo de trabalho na União Cultural Brasil-União Soviética, tinha trabalhado no Teatro de Arena e mais tempo no Teatro Oficina. Ele era uma pessoa “avulsa”. Nós também sabíamos que ele tinha ficado 6 meses na EAD [Escola de Arte Dramática da ECA-USP] e nós, como pessoas que estávamos nos formando, não queríamos fazer por fazer. Nós queríamos aprender um pouco mais e quando foi convidado, ele aceitou. Porém, disse que necessitava de três anos pelo menos, três anos para deixar o ator pronto para o trabalho da direção. Ele se propôs a fazer um trabalho anterior à encenação. Com as condições atendidas, ele aceitou, enfim (Góngora, 2015).

Com a chegada de Kusnet, o projeto pedagógico do curso de formação de atores da Fundação das Artes foi modificado e o russo iniciou seu trabalho como professor e

coordenador da Escola de Teatro. Seu intento foi acompanhar o processo por apenas três anos – o ciclo completo de formação da primeira turma ingressante.

O livro *Ator e Método* já estava em fase de elaboração e era resultado da atualização de procedimentos e ideias que Kusnet entendia serem necessários para corresponder ao que havia notado em sua prática naqueles últimos anos, desde a publicação de seu segundo livro (que, para ele, estava ultrapassado).

Cabe reiterar um aspecto já citado: para pôr em prática o empreendimento de criar um curso com novas bases de formação do ator, Kusnet vai encontrar na Fundação das Artes as condições que buscava: autonomia e possibilidade de realizar uma formação com duração mais longa do que já havia feito, voltada para o ator iniciante e com liberdade para implementar procedimentos pedagógicos próprios. Encontrou um espaço que acolheu a si e sua proposta de trabalho.

Depois das tentativas, que incluíram o Teatro Oficina, a Escola de Arte Dramática (USP) e a União Cultural Brasil-União Soviética, Kusnet encontrou uma morada para testar ideias e avançar na escrita e revisão de seu livro. Pôde verificar, na prática, sua proposição de um curso focado no treinamento da imaginação, na improvisação como eixo principal da construção da personagem e em um processo formativo em que o ator ocuparia o centro da criação.

### **Princípios de um método**

Mariângela Alves de Lima, reconhecida crítica e professora de História do Teatro na Fundação das Artes durante o período em que Kusnet esteve à frente da Escola, ressalta que, quando tratamos do teatro imaginado por Kusnet, “estamos nos referindo a uma criação que parte do aspecto psicológico, do interior da personagem, do interior da trama do ponto de vista emocional e afetivo”. Ela continua, afirmando:

Isso para mim, ao longo do tempo, não mudou. O que mudaram foram as formas de tornar isso mais visível, mais moderno, mais adequado à dramaturgia. Ele sempre foi muito fiel à ideia de que o teatro é a capacidade de representar a alma humana. O tom dele e das interpretações que ele criava [...] eram sempre no sentido de diminuir, afinar, limpar, tirar o excesso. Era contra algo que a gente reconhece até hoje na expressão do ator brasileiro, que é uma coisa que eu chamo de interpretação na base da “novela mexicana”. Uma coisa muito carregada, muito exterior, que vive bem na novela, mas não convive bem com todo tipo de expressão dramática ou literária. Isso ele tinha: limpar, afinar, deixar precisa a interpretação do ator (Lima, 2017).

Para Kusnet, o teatro “é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética”. E essa representação cabe ao ator, que deve convencer o espectador da realidade do espírito humano. A comunicação emocional é um dos mais importantes aspectos no contato entre ator e a plateia. O espectador será “capturado” se acreditar naquilo é representado diante de si. Trata-se da chamada verdade cênica.

Para atingir esse feito, Kusnet deposita grande responsabilidade e a quase totalidade dos esforços formativos no ator – a quem cabe convencer o espectador, por meio da comunicação emocional, a vida do espírito humano de sua personagem.

Para Kusnet, o ator é um criador, pois somente entendido dessa maneira poderá exercer seu papel no teatro e cumprir seu objetivo. Como agente da criação, não deverá apenas executar algo proposto ou imposto por um diretor. Ele necessitará, dentre outras coisas, refazer os caminhos da criação de uma obra (quando partir de um texto já existente, por exemplo), inventando seu próprio percurso e (re)descobrendo, por si mesmo, algo que o autor já havia indicado na obra original.

É perceptível que esse trabalho dá uma autonomia incrível para o trabalho do ator que outros métodos não têm. Ou seja, o ator é obrigado a criar tudo, inventar tudo e a imaginação está funcionando durante todo esse tempo. Essa é uma grande vantagem, pois o que se quer é um ator dono da personagem, mas não só: dono também do drama, da linguagem. Ao mesmo tempo, se você confronta isso com Boal, que oferece soluções binárias, percebe uma grande diferença. Para Boal, você tem uma situação e a solução para ela será binária: isto ou aquilo. O método proposto por Kusnet é muito diferente. Em todo esse processo do Kusnet o ator vai inventando, ele tem que chegar sozinho, ele tem que fazer uma dramaturgia, ele tem que construir um conflito, ele tem que imaginar uma situação. Ou seja, ele constitui o instrumental básico da escrita cênica. O ator está fazendo tudo isso na cabeça dele, procurando visualizar e externalizar isso. Era fantástico! A proposta do Kusnet é uma das possibilidades do teatro, mas creio que é muito interessante porque nela o ator realmente inventa. Em meu entendimento, eu acho que nesse trabalho proposto pelo Kusnet os atores perderam na fase seguinte. Perderam a autonomia quando os diretores assumem a construção do espetáculo e vão retomar esse lugar na próxima fase (Lima, 2017).

A formação de um ator-criador (um inventor da escrita cênica) exige desse mesmo ator esforços maiores do que quando entendido como um executor a serviço do diretor. Aquele necessita imaginar. E toma contato com aquilo o que comumente permeia o processo de criação: dúvidas, crises, erros, idas e vindas, becos sem saída, descobertas, surpresas. Ator e diretor estão diante do fato teatral juntos, como criadores, ainda que em papéis diferentes.

Kusnet propõe um percurso formativo e criativo em que o diretor caminha ao lado do ator até o último instante, quando este último adentra, sozinho, o espaço da cena onde se dará a comunicação com o espectador. Como autor de livros, e para descrever etapas desse percurso (que fez nas obras anteriores e intenta atualizar naquela e inacabada), Kusnet escreve como um “homem da prática”.

A escrita apresenta seus registros e sua apreensão (bem como sua reflexão) sobre o que já havia sido observado e testado, como ator e como um compenetrado “observador” de processos teatrais e da alma humana. Seu debate e a difusão de ideias partiam da experiência. “Kusnet não era um teórico, como Stanislávski também não era um teórico. Somos da prática. E somos uma mistura de muitos métodos e muitas experiências” (Rizzo, 2015a). Tinha uma formação europeia (portanto, rígida, exigente), mas, apesar de sua formação teatral na Estônia, afirma que conheceu muitos dos aspectos do Sistema primeiramente em sua prática e somente depois nos livros de Stanislávski. Seus textos, publicados em artigos e livros, são escritos por alguém que investiga durante a prática. São registros de uma prática para, no arremate, instigar outras práticas.

*Ator e Método* merece críticas. Uma delas repousa sobre a tentativa de Kusnet de teorizar e comprovar, em bases científicas, a dualidade do ator. Ele busca na Psicologia comportamental suporte para aquilo que já é comprovado por ele mesmo, e por quem trabalha em termos e bases similares. Sua tentativa de teorizar afasta o leitor. Em geral, ao longo do livro, ele não se vale desse expediente e sim de comprovações intrínsecas ao próprio campo teatral.

Kusnet dizia que se inspirava nas crianças e nos grandes atores (que ele chamava de geniais) para compor seu método. No entanto, são esses que, justamente, não precisam de métodos, pois já fazem, de forma intuitiva e instintiva, o que atores “comuns” farão depois de estudo e um processo de conscientização. “Não vamos negar que não existam atores e atrizes geniais. Existem, mas são pouquíssimos. Rubens Corrêa e Cacilda Becker são geniais. Para muitos outros, é necessário um trabalho técnico e de muita reflexão.” (Rizzo, 2015b).

A quem era destinado o método pensado por Kusnet? Atores em formação e profissionais. O Estúdio do Ator, proposta que nunca foi implantada, atenderia aos últimos. O curso da Fundação das Artes estava focado nos atores iniciantes. Para formar esse ator, se valeu de princípios (já descritos, como seu entendimento do teatro e do papel do ator) e organizou procedimentos que poderiam ser articulados como um conjunto de instrumentos que deviam servir a cada ator e a cada processo de acordo com características singulares. Vejo um caminho, sem fórmulas ou regras rígidas, uma espécie de direcionamento técnico, sobre o qual se deve refletir e a partir do qual o treinamento deve ser empreendido.

Um aspecto central da proposta de Kusnet é que ela não está ligada a um estilo de interpretação, realista ou naturalista. Creio que isso já está suficientemente destacado nesse texto e em outros já citados, que se dedicaram a aprofundar e esclarecer essa questão. Propunha um método, mas não desejava seguidores de método, tampouco “kusnetianos”. Ainda que mantivesse certa “reverência” a Stanislávski, não solicitava para si essa reverência dos alunos ou dos atores com quem trabalhava.

Eraldo Pêra Rizzo, quando entrevistado, tratou dessa questão, destacando que:

Kusnet tinha relação de reverência com Stanislávski. Quase idolatria. Isso, de certa forma, é um tipo de bloqueio. Quando eu leio o livro do Kusnet, não fica claro, para mim, o que é de Kusnet e o que é de Stanislávski. O que aconteceu, a meu ver, foi uma apropriação. Uma boa apropriação, porque ele o tempo todo faz menção a Stanislávski como sendo quem que criou a ideia. Não sei no caso de outros, mas realmente a minha leitura não deixa claro o que é exercício de um e o que é exercício do outro. De qualquer forma, essa não é uma questão para mim, pois o que me interessa são as orientações práticas que eles propunham. [...] Algo que ambos propõem: não um “teatro lacrimogênico”, mas sim a secura da emoção. (Rizzo, 2015b)

Partindo das ideias de Stanislávski, o foco de Kusnet era oferecer condições para que o ator trilhasse seu próprio caminho. Propunha um método aberto, que fornece parâmetros para a criação, conscientização e reflexão que embasam o trabalho do ator e a relação deste com o diretor.

O que eu acho que *Ator e Método* propõe é tornar consciente o processo de descobertas, a construção da personagem de maneira que quando o ator estiver em um trabalho, não fique à mercê da intuição, pois em alguns trabalhos é mais fácil em outros não. Para mim, a grande pedra preciosa do trabalho do Kusnet é tornar o processo consciente e o ator o centro desse processo (Luca, 2017).

O ator deve estar consciente de seu próprio processo, problematizando o processo e elaborando perguntas para o diretor, de maneira que a relação com quem o observa possa ser favorável ao ato imaginativo e de criação.

### **Relações entre diretor e ator**

Outro componente que me parece estruturante da proposta pedagógica de Kusnet, embora ele não trate diretamente dele, mas que aparece de forma importante na fala de quem trabalhou com ele: a relação diretor-ator e o campo que se pode criar nessa relação.

Celia Luca foi integrante da primeira e única turma de Kusnet na Fundação das Artes. Destaca a generosidade e humildade do professor:

No primeiro dia [...] nós entramos todos, sentamos em círculo e a primeira coisa que ele disse pra gente foi assim: - “eu não estou aqui para ensinar, eu estou aqui para aprender” [...] Falou que estava escrevendo *Ator e Método*, que já tinha escrito mais outros dois livros. [...] Então, ele disse que estava ali para aprender. E toda a aula dele era nesse sentido. Você percebia que ele estava sempre muito atento. Em momento algum ele interrompia os alunos e dizia algo como: “você errou aqui por causa disso ou daquilo”. Ele chegava, conversava com a gente e perguntava: "o que você achou da cena?" E através da conversa, você ia respondendo. Ele ia te provocando, até que chegava às suas próprias conclusões e percebia se estava no caminho errado (Luca, 2013).

Em sua entrevista, Kusnet aborda algo similar ao que foi citado por Celia. Ele se refere a uma pedagogia “construtivista” quando diz que o aluno quer aprender, mas não quer ser ensinado. A construção de um personagem, ser o outro em si, é algo tão singular e específico que o ator necessita do olhar atento, da generosidade, da condução de um observador que o enxerga de perto. Esse olhar “de fora” e ao mesmo tempo “próximo” é fundamental para que se estabeleçam elos de confiança e um campo favorável para a criação e para a experimentação.

A postura que Kusnet assume em suas aulas também chama a atenção para um aspecto importantíssimo: a descoberta por si mesmo. António Nóvoa diz que “formar é criar condições para que o outro seja obra de si mesmo”. O outro a que ele se refere pode ser o ator diante do diretor. O método que Kusnet propõe vai ao encontro dessa premissa, pois o diretor ocupa um lugar que pode favorecer (ou não) as condições para que o ator possa trilhar o caminho com seus próprios passos.

As relações que se estabelecem entre diretor e ator devem ser de tal ordem, que possibilitem a constituição de um campo favorável para a criação e a investigação. Kusnet, no entendimento de Mariângela, proporcionava, com sua abordagem pessoal, a existência de tais condições. Diz ela:

Nas relações pessoais eu acho que Kusnet era parecido com o que ele era como artista. Ele era extremamente delicado. Eu creio que em 1967 e 1968 a situação deu uma engrossada no caldo das relações humanas. No entanto, ele era muito delicado no trato e no comentário das relações dramáticas que ele acompanhava como professor. Ele tratava as coisas sempre no pequeno e ia ampliando aos poucos. Para mim ele estava no âmbito da ourivesaria, do pequeno. Creio que isso também vem do Stanislávski, da referência que ele tinha. Sabe, ele tinha mãos muito hábeis. Quando falava com a gente fazia

pequenos origamis. Eu me lembro de que as reuniões terminavam com gaivotinhas de papel. Isso é interessante e tem um significado, creio. Ele era um homem grande, mas com muita delicadeza. Mostra, de certa forma, o trabalho dele: a precisão, a delicadeza, o cuidado com os detalhes. Esse era o Kusnet (Lima, 2017).

Celia conta que ela e os alunos de sua turma foram aos poucos aprendendo a decifrar Kusnet. “Quando ele era envolvido pela cena de um aluno, ele se sentava mais à frente da cadeira, quase que querendo entrar na cena”. Outra imagem instigante, porque retrata um professor que olha, que está presente e que se deixa envolver pela pesquisa do ator. “Eu tenho a sensação de que esse era o grande prazer da vida dele. Ali, sentado, diante da cena de um ator investigando um personagem: algo o contagiava. Ele gostava muito disso. Ele adorava anotar todos os detalhes, estar junto” (Luca, 2014).

Kusnet, por outro lado, sempre foi muito exigente. Esse traço de seu trabalho é destacado em vários contextos e pode ter relação com sua formação e cultura europeia. Sua passagem pela Escola de Arte Dramática da USP foi breve e durou apenas um semestre. Essa brevidade se deveu a, pelo menos, dois motivos: à formação de improvisação em bases diferentes daquelas em que acreditava e à indisciplina. No depoimento dado a Jurandir Diniz (1990), Clóvis Garcia, que era professor na mesma época em que Kusnet por lá esteve, relata que a experiência do russo “não foi muito positiva, pois ele não se adequou ao sistema de trabalho da EAD, principalmente quanto à ‘(in)disciplina’ dos alunos [...]. Ele era muito rigoroso nos horários, nos ensaios e os alunos não estavam acostumados com esse rigor”.

A experiência na EAD (ou talvez a maneira como Kusnet percebia o ator lá formado) acabou por servir de referência para algo que ele não considerava positivo. Em seu caderno de registros das aulas da Fundação, em 24 de junho de 1975, ele afirma acerca de um aluno: “Nenhum objetivo, falta de atenção para a ação dos outros. Resultado: gritaria de estilo EAD” (Kusnet, 1975c).

O rigor de Kusnet se apresentava nos trabalhos profissionais que desenvolveu. Renato Borghi (2015) conta que Kusnet tinha, por vezes, uma relação de muita proximidade. “Quando fazíamos uma boa cena, ele dizia: “Vale um café!”. Noutras, tinha comportamento incisivo e contundente.

Houve uma época em que Kusnet me “perseguiu”. Foi no espetáculo *Andorra*. Eu fazia um personagem muito difícil. Kusnet fazia o papel do médico e acompanhava minhas cenas da coxia, com texto na mão. Depois da peça, ele dizia: “Renato, aqui você não usou o subtexto!” Eu pensava: e se eu quiser fazer outra coisa, ele não vai deixar? Eu contava a situação para o Zé Celso Martinez [diretor do espetáculo] e ele dizia: “Faça o que você quiser!” E eu respondi para ele: “Mas como é que eu vou fazer algo diferente

se “o texto” está ali, do meu lado, na coxia, o tempo todo?” Apesar disso, eu atribuo a ele boa parte da qualidade do meu trabalho de ator (Borghini, 2015).

No mesmo caderno de registro, há duas anotações que mostram seu rigor diante do trabalho dos alunos. Na primeira, datada de 06-05-1975, Kusnet registrou: “ameacei novamente suspender as aulas” diante da pouca dedicação dos alunos. Em outra, datada de 13 de maio, destaca que “Nada de positivo foi feito pelos alunos no sentido de criar os enredos para o exercício [...]. Falta absoluta de iniciativa e de imaginação. Todo o tempo foi gasto na verificação de algumas hipóteses bastante fracas” (Kusnet, 1975c).

Estes registros mostram que Kusnet levava muito a sério o trabalho e exigia de seus alunos comprometimento e envolvimento.

Há outro importante componente: Kusnet foi ator. Isso é estruturante na relação que ele, como diretor, estabeleceu com o ator. Sua experiência foi decisiva para a elaboração de um pensamento e de uma abordagem por meio da qual conduziu o ator.

Kusnet reunia em si experiências, qualidades e competências desejáveis em um diretor: a profícua compreensão acerca do trabalho de atuação (ele mesmo teve formação e experiência) e o interesse pela condução do ator de maneira que este construísse seu próprio processo de criação; o minucioso acompanhamento das etapas da construção da personagem, de maneira a devolver ao ator informações para que este se conscientizasse de aspectos de seu trabalho; e a constante exigência quanto ao comprometimento do ator em relação ao trabalho.

Como destacou Celia Luca, Kusnet era um diretor que se sentava na ponta da cadeira para ficar o mais perto possível de uma cena que o atraísse (talvez, uma forma de se “aproximar” do que mergulha na criação e na descoberta de si e da obra). Era também exigente e assertivo quando percebia que o ator ou o grupo não correspondiam às solicitações (como fica explícito, na ameaça registrada em seu caderno, de “encerrar o curso”). E comemorava, com os atores, as descobertas e conquistas (“vale um café!”, como afirmou Renato Borghini).

Eu entendo que se trata de uma atitude favorável que um diretor possa assumir em favor do pleno desenvolvimento do processo e da criação: envolver-se com as propostas dos atores (fora e dentro da cena), criticar e convocar os indivíduos a elevar o nível de comprometimento e, por fim, celebrar conquistas que aproximem, todos, do coração do mistério da alma humana. Delicadeza e precisão, atenção e assertividade, juntos, em todo o processo.

## A criação e o treinamento da imaginação e da improvisação

Depois que retornou, em 1968, do estágio na União Soviética, Kusnet modificou algumas abordagens em seu trabalho. Eraldo Pêra Rizzo (2015a), que teve contato com ele antes e depois da viagem, detalha que uma das mudanças foi a de iniciar o trabalho na prática, em ação, por meio de improvisos. O trabalho “de mesa” (compreensão por meio de leituras e debates) foi suprimido e a memorização do texto era solicitada somente após o período de estudos práticos.

Além disso,

a questão que mais interessava era a seguinte: da prática da ação nasceria a emoção correta. Para atingir tal emoção, o ator necessita: agir dentro da lógica e de acordo com as Circunstâncias Propostas, como se fosse a personagem, considerar a relação com o outro e, por fim, criar um caminho conjunto com os outros atores. Assim nasceria a emoção correta: resultado dessa prática da ação. O resultado: aquilo que chamamos de verdade artística (Rizzo, 2015b).

Outro dado importante que Eraldo aponta como uma modificação é que

Kusnet passou a propor exercícios para trabalhar com o subconsciente da personagem. Isso ocorreu na Oficina do Teatro Aquarius. Foi o primeiro momento em que isso aconteceu. Por que essa experiência foi um divisor de águas? O exercício consistia em criar elementos para o subconsciente. Por exemplo: alguns integrantes da turma criavam sonhos que passavam a fazer parte da vida da personagem. Em meu caso, minha personagem sonhava com bombas, guerras, mortes. Talvez eu tenha feito de forma interessante, pois após a Oficina surgiu o convite de Kusnet para trabalhar no espetáculo *Meu pobre Marat* (Rizzo, 2015b).

A partir das ponderações de Eraldo, é possível elencar três elementos constitutivos do pensamento de Kusnet, os quais indicaram uma mudança de abordagem: (1) iniciar a investigação dos personagens e da obra por meio da prática de improvisação; (2) ao partir da improvisação, possibilitar ao ator encontrar a “emoção correta” – aquela que atende às características da ação<sup>33</sup> (os quais também são criados pelo próprio ator); e (3) acessar uma camada que faça emergir o que não é conhecido (inicialmente chamada por Kusnet de *inconsciente* e, depois, de *subconsciente*), para que a “natureza possa agir”.

Kusnet dizia que um dos objetivos de um curso de formação era preparar o ator para colocar-se, como criador, diante do diretor, pois este último não costuma ter tempo, nos processos de encenação, para suprir deficiências de seu elenco. Portanto, os aspectos

<sup>33</sup> Vide *Breve Glossário*, no Capítulo *Lógica da ação*.

destacados a partir das observações de Eraldo indicam o que se espera do egresso de um processo formativo com essa abordagem.

Que caminho Kusnet propôs trilhar para alcançar esse objetivo?

Ele queria, com o trabalho que realizava, digamos... instrumentalizar cada ator para construir a sua própria personagem. Queria realizar um trabalho sólido para que o ator pudesse construir a personagem. Dizia que o diretor muitas vezes está mais preocupado com as questões espaciais, de movimentação, questões técnicas. O diretor chegava com apontamentos do tipo “anda para lá, ande para cá”. O que ele queria é que o ator, diante de orientações desse tipo, perguntasse: “Por que eu devo ir para lá? Qual é o caminho que eu devo fazer? Por que eu devo ir para lá? Quem sou eu para ir para lá?” E a partir das respostas às perguntas encontrar os elementos que fizessem o ator chegar à emoção daquele momento (Góngora, 2015).

O curso na Fundação das Artes tinha aulas de segunda a sábado. A duração total estipulada foi de três anos, estes divididos em períodos letivos semestrais. As disciplinas eram: Interpretação, Expressão Vocal, Expressão Corporal, História do Teatro e Exercícios de Imaginação, dentre outras. Kusnet ministrava a primeira e acompanhava regularmente as outras, conduzidas por outros professores. Propunha uma integração dos conteúdos de maneira que a improvisação fosse o eixo aglutinador de todas elas.

O enfoque do trabalho, no primeiro semestre<sup>34</sup>, foi dedicado à visualização (presentificação) de objetos imaginários. À medida que propunha o treinamento técnico gestual, Kusnet, aos poucos, estimulava os atores a criar histórias para o objeto escolhido por cada um. Propunha perguntas como: “que papel é esse?, qual a textura?, quais são as características desse papel?, está rasurado?, qual é a importância desse papel? E depois partia para perguntas por meio das quais o ator tivesse que imaginar situações relacionadas ao objeto: “onde foi fabricado?”, “como é a fábrica onde foi feito?”, “quem costurou o lenço?” As respostas dadas desencadeavam a criação que serviria de base para a elaboração de uma cena, apresentada durante as aulas e, depois de estruturada, ao final de semestre, ainda sem texto.

No segundo semestre, o trabalho foi focado na criação que partia de fotos de atores russos em cena. Cada integrante da turma escolhia uma imagem e a partir dela criava uma cena que deveria terminar com a mesma posição física observada na foto. Ao final de cada cena, quando “congelada”, a cena era fotografada por Kusnet. À medida que as cenas eram apresentadas, questões eram feitas: “quem é essa pessoa?, em que situação ele se encontra?, o que está vivendo nesse momento?, qual emoção está sentindo?, o que

<sup>34</sup> A reconstituição das atividades realizadas no curso de formação de atores da Escola de Teatro da Fundação das Artes se valeu dos depoimentos de Carmem Gongora (2015, 2017) e Celia Luca (2013, 2014, 2015).

aconteceu pouco antes?.” Kusnet ia, aos poucos, introduzindo os elementos de seu método nesse processo de perguntas e respostas. Antes de se chegar à situação da foto, a proposta era a de fazer uma cena em absoluto silêncio. Deveria permear a realização dela essa indicação, motivo pelo qual não se podia fazer um barulho nem proferir textos. Deveria ser, obrigatoriamente, em silêncio. A voz ainda não era utilizada. Quanto às fotos, depois de reveladas (processo que durava, em média, 15 dias), Kusnet as trazia para comparar com a original. Registrava o percurso, as aproximações e distanciamentos da criação do aluno em relação à imagem e se valia do material para refletir sobre o exercício e a apropriação de cada ator.



Figura 15 / Figura 16: Acima, foto utilizada por Kusnet na segunda etapa do curso na Fundação das Artes. Ao lado, foto de Celia Luca (1974) durante o processo de construção de personagem a partir da investigação da imagem.

A etapa seguinte, no terceiro semestre, partiu de contos. Cada aluno escolhia uma história e, dela, um personagem. Novamente o processo das perguntas: “quem é essa pessoa?, o que ela está fazendo?, qual é a situação em que ela está envolvida?, quais foram os acontecimentos anteriores?”, dentre outras. Cada integrante da turma deveria escolher, do conto, uma situação e dela uma frase. A cena a ser apresentada deveria ter, portanto, uma

fala única. Kusnet dizia que o ator estranhava a sua própria voz e, dessa maneira, pensou em uma forma do ator começar a se ouvir em cena e de se “aproximar” aos poucos de sua própria voz.

Kusnet faleceu após a finalização desta terceira etapa.

Ao longo do período em que estive na Fundação, Kusnet trazia os manuscritos de *Ator e Método* para que os integrantes pudessem ler e dar devolutivas sobre o que liam. Foi um trabalho de comparação entre o que estava escrito e aquilo que era vivenciado. Kusnet geralmente perguntava: “o texto representa com clareza o que está acontecendo na prática?” A revisão se deu aos poucos, como resultado das conversas, das experimentações e do processo de reescrita feito em colaboração com Carminha Fávero Góngora.

Além dos alunos da Fundação e da colaboração de Carminha, Kusnet mantinha correspondência com pessoas com quem tivera contato na União Soviética. Ao longo dos processos da revisão do livro e do acompanhamento das cenas, quando ele tinha dúvidas, ele escrevia as cartas em russo, mandava a seus contatos e quase sempre recebia correspondências com observações.

Quando [Jerzy] Grotowski esteve em São Paulo, ele e Kusnet se encontraram e tiveram uma conversa, na qual compartilharam dúvidas e questões. Ao final da conversa, Kusnet diz: “tomara que nós nos encontremos, novamente, daqui muitos anos, com essas mesmas dúvidas”. Kusnet dizia: “quem já está com tudo pronto, sem nenhuma dúvida, não avança”. Ele nos fez perceber que nossas dúvidas nos permitem avançar (Góngora, 2017).

Ao contrário do projeto pedagógico anterior, Kusnet implantou, na Fundação das Artes, um curso que não oferecia, semestralmente, espetáculos. Eram apresentados pequenos exercícios, constituídos mais como aberturas de processo (como chamamos atualmente). Por um lado, isso reiterava o foco de Kusnet no treinamento de atores. Por outro, começava a criar, naquele momento, um incômodo para a Administração da Fundação. Hoje, se observarmos a estrutura das escolas de teatro, é raro encontrar projetos pedagógicos que não tenham espetáculos semestrais. Talvez porque tenha se criado o procedimento de atrelar a avaliação do treinamento a uma ação espetacular.

Kusnet propôs, em 1974, abordagem diferente. Carminha assinala que, em razão da proposta, chegou-se à ameaça de fechamento da Escola de Teatro. A Administração da Fundação alegava que o trabalho não possibilitava “visibilidade”, ou seja, não possibilitava a prestação de contas para o poder público e tampouco para a população. Segundo ela, em meio às ameaças,

foi publicada, em um jornal na Venezuela, uma notícia de que a Fundação das Artes e outra escola de teatro de que não me recordo o nome estavam sendo fechadas. Armando Falcão, então Ministro da Justiça da Ditadura Militar, entra em contato com Ney Braga, Ministro da Educação e questiona: por que escolas de teatro estão sendo fechadas? Ney Braga incumbiu Orlando Miranda, que era o diretor do Serviço Nacional de Teatro, de resolver a situação. Ele veio até a Fundação das Artes. Chegou escoltado em um carro preto oficial. Ele já me conhecia. Na reunião estávamos eu, o Diretor da Fundação das Artes, Milton Andrade e Orlando Miranda, que tinha, em mãos, um cheque de CR\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros). Ele pergunta na reunião: há um problema financeiro? Fechar escolas, em plena ditadura, era uma questão política delicada, que envolvia as altas esferas do Poder (que não aceitava que fosse veiculado esse tipo de notícia). O diretor não aceita o cheque e diz que não se tratava de uma questão financeira. Não era mesmo um problema financeiro ou econômico. Bem, resultado: a escola não foi fechada (Góngora, 2015).

A Fundação das Artes passou por inúmeras situações como a descrita por Carminha e quase foi fechada inúmeras vezes. Noutras, viveu momentos de intensa produção artística e acadêmica. Continua funcionando, às vésperas de comemorar 52 anos de formação artística em artes visuais, dança, música e teatro.

Foi, naquele momento, a última morada artística e pedagógica de Eugênio Kusnet.

### **Um caminho para chamar de “seu”**

Para continuar elucidando o pensamento e a pedagogia de Kusnet, há três procedimentos a serem destacados.

Kusnet nunca dirigiu nenhuma cena ou trabalho dos alunos. Durante as aulas, ele assumia a função para a qual dava o nome de orientação: fazia perguntas que conduziam a criação e o posterior debate sobre o que era apresentado. Celia descreve um exemplo. Na etapa das fotos, ela diz que escolheu uma imagem. Nela havia uma mulher. Depois de responder a perguntas como: “quem era essa mulher?, em que situação ela estava? qual a história dela?” ela criou uma história em que a personagem tinha um marido, um filho e um amante. Cabia a ela propor para o grupo: “quem quer trabalhar na minha história?” Alguém se oferecia para assumir as personagens de sua história. E depois também cabia a ela perguntar: “quem quer dirigir a cena?”. Um dos integrantes da turma assumia, a partir desse momento, a direção da cena.

Kusnet acompanhava todo o trabalho e observava como se dava a dinâmica em que os integrantes da turma exerciam as diferentes funções do fazer teatral. Quando a cena era apresentada, cabia a todos comentar e refletir sobre o que foi feito, compartilhando impressões e indicações de caminhos para aprimorar o estudo.

A dinâmica era essa: o aluno escolhia sua referência (objeto, personagem, conto – dependendo da etapa), iniciava o trabalho individual (compor as características da ação que dariam sustentação às primeiras improvisações), articulava o trabalho em grupo (parceiros de cena, com os quais deveria fazer o estudo), e improvisava, sob o olhar de um colega-diretor, a quem cabia olhar de fora e colaborar no processo de encenação. Por fim, o debate, momento em que se dava o processo de avaliação e conscientização e no qual poderiam ser identificadas possíveis falhas que enfraqueciam a personagem, ou mesmo sinalizados outros caminhos.

Kusnet constelava o diretor no ator. E criava um espaço para que o aluno vivenciasse as duas perspectivas da criação: o fazer e o observar, que não necessariamente precisam ser vinculadas exclusivamente à atuação ou à direção, respectivamente. Podem ser experimentadas de forma alternada, ampliando a compreensão do processo, dos personagens e da obra. E de si mesmo. “Kusnet dizia que o diretor deveria ser uma pessoa que já tivesse passado pelo trabalho de ator. Um diretor que passou pela atuação vai saber como se relacionar com o ator, entendendo e compreendendo a dinâmica da criação” (Luca, 2017).

Kusnet (é preciso registrar) procurou evidenciar a importância de um diretor passar pela formação como ator. Em 1972, ao participar de uma comissão na Secretaria Estado de Educação de São Paulo, responsável pelo projeto de currículo do curso de formação de ator defendeu essa proposição.

Foi por influência das ideias dele que, em 1975, na Escola de Comunicações e Artes da USP introduzimos as disciplinas de improvisação e interpretação como segmentos distintos, no ciclo básico do nosso curso de teatro. Pois Kusnet afirmava que mesmo num curso destinado a formar diretores de teatro – em nenhum país do mundo – são palavras dele – existe curso de direção sem que o aluno aprenda antes interpretação (Garcia, 1990 In: Diniz Junior, 1990).

O segundo ponto a ser destacado: a utilização das cartas como recurso de investigação da personagem.

Segundo afirmou Carminha, Kusnet não estava mais trabalhando diretamente com a memória emocional. Estava focado em outros procedimentos que possibilitassem ao ator ficar impregnado de motivações para colocar-se em ação e levar a emoção para a cena.

Kusnet reiterava que o ator deve sempre atingir esse “estado” todas as vezes em que for encenada a situação.

Durante todas as etapas, o recurso chamado por ele de *cartas escritas por personagens* foi utilizado. Após a realização dos procedimentos já descritos (escolhido o ponto de partida da criação – objeto, foto, conto, definidos as características da ação; improvisadas as cenas; debatido o que fora apresentado), chegava-se ao momento em que se escrevia a carta. Eram criadas situações “extremas”, conflituosas, em meio às quais as personagens deveriam escrever uma carta para alguém.

Eram sugeridas situações em que a personagem pudesse se abrir e contar segredos, revelar situações delicadas e conflituosas. A escrita da carta era feita na sala de ensaio e, imediatamente após sua finalização, a personagem entrava em uma determinada situação.

Hoje o exercício da carta, para mim, substitui os laboratórios que eram feitos naquela época em relação à memória emocional. O exercício nos permitia chegar ao pico, à eferescência de um personagem. O exercício da carta propiciava incendiar o ator e a personagem; assim, o espectador era também incendiado (Góngora, 2015).

A intenção era criar uma situação “incandescente”. Dito de outra forma, “arder para inflamar”, como destacou Fernando Peixoto. Nesse contexto, para Mariângela Alves de Lima (2017), escrever é “um ato que ‘instala’ (*instalação* foi a palavra encontrada por Kusnet para traduzir o termo russo relacionado ao ato de criação e invenção da personagem por parte do ator).

Escrever cartas foi, também, um procedimento que possibilitava, para Kusnet, acessar o que ele chamava de subconsciente. Para Eraldo Pêra Rizzo, tratava-se de um instrumento utilizado para acessar “aquilo que é desconhecido para nós”, como afirmava Kusnet. Para Celia, o momento em que a carta era escrita colocava o ator em situações imprevisíveis, de intensa criação.

Eu acho uma vertente fantástica esta imaginação ardente que vem da linha de Stanislávski. Há muitas possibilidades, muitos caminhos. Não existe um caminho único. Mas a proposta de Kusnet é realmente uma vertente interessante porque coloca o ator no papel de criador (Lima, 2017).

Por fim, o derradeiro componente: diante das muitas perguntas que os alunos lhe faziam ao longo do processo, Kusnet utilizava, comumente, uma palavra: “Experimente!”. Cabia aos atores retomar o que poderia ser feito para modificar a cena e, assim, experimentar e resolver as questões que não estavam funcionando. As cenas eram refeitas, a partir de

outros estímulos e modificação das características da ação. Após cada cena, os atores voltavam para o processo de anotação, reflexão e registro, criando novas perguntas, que serviam como fatos geradores de futuras improvisações. E o ciclo assim continuava: novas perguntas, um novo experimentar em ação. “Kusnet repetia sempre para nós: ‘O ator é um ser pensante. É um ser de ação’” (Góngora, 2015).

Experimentar em cena (analisar em ação) é a base da Análise Ativa – procedimento que seria aplicado a partir da etapa seguinte (o quarto semestre do curso) e que acabou sendo feita sem a presença de Kusnet. O trabalho por ele desenhado foi levado a cabo por seus alunos e colaboradores.

Com a ausência efetiva, era necessário continuar ou não. Decidimos continuar. Beto Silveira foi fundamental nesse processo e partimos para o passo seguinte: cenas com texto. Por fim, começamos a organizar a finalização do curso, que seria toda pautada nos estudos e prática da Análise Ativa. Ou seja, não partíamos do texto, mas de propostas do diretor, improvisações e íamos nos aproximando do texto aos poucos. Nesse processo, o ator é coautor na criação do espetáculo. Quando se chega ao texto, o ator está tão impregnado dos elementos da história que se almeja que seja capaz de transmitir a emoção de forma convincente. Fernando Limoeiro, como dramaturgo, e Heitor Capuzzo, como diretor, também compuseram a equipe. Finalizamos o processo com um espetáculo. Tenho certeza de que Kusnet teria adorado o resultado do espetáculo, em especial as atuações de Celia e Ademir (Góngora, 2015).

O curso, idealizado por Kusnet para a Escola de Teatro da Fundação das Artes, que previa três anos de duração, foi encerrado ao final do segundo.

### **Uma voz posta no mundo**

Um artista que trilha com inteireza seu caminho no mundo nos convida a fazer o mesmo.

Pouco antes de morrer, Kusnet estava focado na formação e direção de atores (no teatro, os “caminhos” que mais lhe interessavam). Publicar *Ator e Método* era parte fundamental deste enfoque, pois difundiria suas formulações para mais pessoas. Carminha Fávero Góngora (2015, 2017) conta que, como colaboradora, trabalhava para que o intento fosse atingido. Os originais foram submetidos à avaliação de algumas editoras, que recusaram a proposta. A sorte muda após o depoimento que ele deu, em janeiro de 1975, no Sesc Consolação (que fez seu trabalho chegar ao Serviço Nacional de Teatro). Orlando Miranda, diretor do SNT à época, acatou a ideia. Quando a confirmação da publicação foi dada, Kusnet

ainda estava vivo. Ele sabia que o livro seria editado. Entretanto, não chegou a ter em suas mãos a publicação que colocou seu método no mundo.

Para Eraldo Pêra Rizzo, “a grande contribuição de Kusnet foi decifrar e inserir Stanislávski no contexto brasileiro”. Ele reforça essa abordagem certa quando afirma que

antes de ler Stanislávski, deveríamos ler Kusnet. Assim entenderíamos melhor as proposições de Stanislávski. Mas o mérito, o grande mérito de Kusnet foi implementar uma metodologia de trabalho em um país aonde não havia nenhuma, onde se fazia qualquer coisa e qualquer coisa valia. Kusnet focou-se no trabalho interior e, em nosso contexto, isso foi muito importante (Rizzo, 2015b).

Kusnet criou, com suas ideias, metaforicamente falando, algo parecido a uma rede de cordas (similar àquelas que se costuma ver em parques infantis): liga espaços separados, possibilita travessias, serve de proteção para os saltos mais arriscados, dentre outras possibilidades. Entretanto, o russo entrega apenas a trama principal, aquela que estrutura o objeto. Caberá ao ator aprimorar a trama: ampliá-la (para travessias mais longas), reforçá-la (para movimentos com muito impacto), preenchê-la (para dar mais segurança e estabilidade). As especificidades de sua rede serão pelo ator definidas, diante da necessidade de acessar um espaço que não é o seu, um mundo que é de outro, no qual vive sua personagem. Kusnet instaura um processo que não dá as respostas, mas fornece combustível para colocar o ator em movimento, impulsionado por suas próprias perguntas e pelas que forem formuladas pelos parceiros, percorrendo, assim, um caminho próprio, criativo, inventivo, até onde sua imaginação lhe possibilitar alcançar.

Kusnet nos convida a ampliar o lugar imaginativo que ocupamos no mundo, criando campos mais largos e mais extensos do que tínhamos inicialmente. Depois de ampliados, caminhamos em direção à nova fronteira entre o que chamamos de nosso e aquilo que não reconhecíamos como parte de nós. E assim segue: alargando e ampliando, mais e mais. Kusnet me incita a pensar que nós, como artistas, somos do tamanho de nossa imaginação pessoal e daquela que se consegue construir coletivamente. Ele nos convida a viajar em nós mesmos.

Mariângela Alves de Lima esteve, durante mais de 40 anos, ligada ao movimento teatral por meio de suas críticas. Hoje, afastada dessa função, consegue pôr em perspectiva histórica o papel desempenhado por Kusnet.

Renato Borghi foi e é ator. É um contador de estórias e da história do teatro brasileiro<sup>35</sup>. Em seu espetáculo *Borghi em Revista* e nos eventos de que participa, como o Encontro realizado no Sesc São Caetano em 2015, Renato empresta humor e alma para aquilo que muitos só conhecem pelos livros.

Eraldo Pêra Rizzo diz que se lembra de Kusnet com muito carinho. “Ele nunca soube que eu gostava tanto dele”. Eraldo mantém, ainda hoje, uma relação de afeto com Kusnet (que não o impede de reconhecer limitações e criticar práticas do russo). Destaca a contribuição excepcional do russo para o estudo prático da formação do ator e para os trabalhos que fez posteriormente:

E eu fui gostando dele cada vez mais depois que ele morreu porque eu continuei dando aulas e ele estava sempre presente comigo e a partir do momento que eu decidi escrever esse livro a nossa relação de afeto cresceu mais ainda. Mas essa relação de afeto não passa pela reverência. Mesmo com esse crescimento do afeto eu tenho uma relação crítica (Rizzo, 2015b).

Carminha Fávero Góngora, de 1975 a 1978, dedicou-se, após a morte de Kusnet, à realização de diversas atividades formativas com o objetivo de divulgar *Ator e Método* e dar continuidade ao trabalho de interpretação teatral iniciado pelo professor russo-brasileiro.

Em agosto de 1975, deu prosseguimento às propostas de Kusnet na Escola de Teatro da Fundação das Artes. Ainda, em novembro, Carminha participou, a convite do SNT, como professora de interpretação, do I Festival Nacional de Teatro Amador, em Fortaleza, Ceará, onde foi feito o lançamento do livro *Ator e Método*.

Em 1976, os cursos de Interpretação baseados no então recém lançado livro ocorreram em Caruaru-PE (março); no Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará (junho); no 10º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, no 1º Encontro Nacional de Artes (Setor Teatro) e no Encontro de Diretores de Escolas de Arte Dramática, em Belo Horizonte-MG (julho); em Lages-SC (julho); em cidades do interior do estado de São Paulo, a convite do Conselho Estadual de Cultura do Estado de S. Paulo; no Festival Estadual de Teatro Amador de Goiânia-GO (outubro); no Festival Regional de Teatro Amador de Florianópolis-SC (novembro). No mesmo ano participa, como assistente de direção, de *Óxente, Romi Xinaidi* (de Fernando Limoeiro), montagem de conclusão de curso da Escola de Teatro da Fundação das Artes, com direção de Heitor Capuzzo. Em todas as atividades, Carminha contou com a parceria de Beto Silveira.

---

<sup>35</sup> Depois de apreciar o espetáculo *Borghi em Revista* e a fala de Renato no encontro dedicado a Eugênio Kusnet no Sesc São Caetano, sinto-me compelido a fazer uma pequena concessão. Sua narrativa, atravessada pela imaginação criativa ao mesmo tempo em que descreve fatos reais do tempo histórico, ocupa um território mesclado, que a meu ver fica mais bem identificado como um campo de estórias e histórias.

A partir de 1977, sem a parceria de Beto, realiza oficinas de interpretação junto a atores amadores de Teresina-PI, Natal-RN, João Pessoa-PB, Sousa-PB, Campina Grande-PB, Maceió-AL e Santo André-SP.

Em 1977 são iniciadas as duas últimas atividades formativas. Juntamente com Beto Silveira, Mariangela Alves de Lima e Baldur Liesenberg, Carminha Fávero Góngora inicia um curso para Formação de Atores na Pro Arte Sociedade de Artes, em São Paulo, com duração de 2 anos – iniciativa que se manteve até 1979, encerrada por problema deficitário. No Teatro Experimental Eugênio Kusnet, sob patrocínio do SNT, é realizada uma Oficina de Experimentação Teatral com os atores Benê Rodrigues, Christiane Rando, Lucélia Machiaveli, Lucia Arnaud Segall, Lino Rojas, Nanci Margarida Galvão e Wanderley Martins, com duração de três meses, com o intuito de chegar ao texto dramático, *Rasga Coração*, de Oduvaldo Viana Filho, sem leitura/conhecimento do mesmo, seguindo a proposta de Ator e Método. Apesar de todos os esforços, os cursos não prosseguiram.

Carminha guardou (e ainda guarda) alguns importantes documentos e registros históricos de Kusnet, como os manuscritos de *Ator e Método*, e foi corresponsável pela edição do livro. Foi e continua sendo uma difusora das ideias de Kusnet.

Celia Luca, depois da finalização do curso, em 1976, manteve seu trabalho como atriz, ao mesmo tempo em que trabalhava na área administrativa da Fundação das Artes. Posteriormente, participou dos seguintes espetáculos: *Desce daí peste!* (de Fernando Limoeiro, direção de Heitor Capuzzo), *O Coronel dos Coronéis* (de Maurício Segal, direção: Ulysses Cruz), *Cala a boca*, *Etelvina* (de Armando Gonzaga, direção de Amilton Monteiro) e *Minha Nossa!* (texto e direção de Carlos Alberto Soffredini).

Em 1985, quando sua filha Luna nasceu, deixou os palcos e se afastou do teatro.

### **Carta para o futuro**

Quando Kusnet chegou à Fundação, encontrou, dentre outros, Celia Luca (a moça que pouca experiência tinha em teatro, que havia iniciado Química na Unicamp e cursado Ciências Físicas e Biológicas na Fundação Santo André). O contato, breve no tempo e profundo quanto às marcas deixadas, fez com que histórias e parte do legado que Kusnet construiu ficassem com ela, *nela*.

Celia Luca conta que, após a inesperada morte de Kusnet, desejava sonhar com ele. Em 1976, o tão desejado sonho ocorreu.

Quando fez um ano exatamente que ele havia morrido, eu sonhei com ele. Eu estava num lugar que eu não sei explicar onde é. Ele chegou e eu falei: “Kusnet, que saudade”. Dei um abraço apertado. Sabe aquele abraço que você sente que a pessoa está presente e te abraça também? Ele, então, me deu um presente. Era um pacote com um papel branco e uma fita vermelha de laço. Abri o pacote: era um livro. Não tinha nome. E quando eu olhei, Kusnet já não estava mais. Comecei a folhear o livro. Tinha coisas escritas até uma determinada parte. Eu não sei dizer, hoje, o que estava escrito. O restante do livro estava com as páginas em branco. Então, eu acordei. Tenho este sonho nítido até hoje (Luca, 2013).

De todos os meus parceiros mais próximos citados nesta tese, Celia Luca é a que mais se parece com Kusnet (não por conta da relação de afeto e carinho que sente por ele, pois isso é perceptível em todos, mas sim pela abordagem que imprime em sua prática como atriz e diretora de atores). Ao defender profundamente o método (como Kusnet defendia o sistema de Stanislávski), Celia manteve, na Fundação das Artes, um ponto de acesso à proposta pedagógica do professor russo. Como um livro vivo. Celia também foi além: de forma modesta, ampliou o método daquele a quem se refere como mestre.

Sua reaproximação com o teatro começou em 2000, quando a instituição passou por um grande processo de reformulação administrativa e pedagógica. Professores e funcionários são contratados, dentre eles eu e Vanessa Senatori (docentes) e Celso Correia Lopes (aluno que passou a fazer estágio e que, posteriormente, também integraria o corpo docente). Além de aulas, nós também trabalhávamos na área administrativa. Esse duplo vínculo permitiu a descoberta de que Celia, então Secretária Geral da Fundação, era atriz... havia cursado teatro na escola e... sido aluna de Eugênio Kusnet.

A novidade despertou nossa curiosidade e as tardes, sempre que possível, começaram a ser permeadas por histórias. Cada encontro um novo capítulo. Paulatinamente, o autor de *Ator e Método*, até aquele momento uma “referência bibliográfica”, foi se aproximando e quando percebemos, estava tão próximo de nós. Os bate-papos vespertinos foram a porta de entrada para que Celia refizesse caminhos para as salas de aula e para o teatro.

Celia, em seu tempo e à sua maneira discreta de ser, começou a frequentar aulas, assistir espetáculos e compartilhar impressões. Estava por perto quando eu, como diretor, e Celso, como ator, divergimos sobre a marcação de uma cena em *Fica comigo esta noite*. Acompanhou o nascimento do Programa Viva arte viva, do qual comporia a equipe como artista-orientadora. Sua aposentadoria como funcionária administrativa ocorreu simultaneamente com seu retorno aos palcos.

Celia Luca, que ficaria quase duas décadas longe dos palcos (tempo similar ao afastamento de Kusnet, depois que chegou ao Brasil), (re)estrearía no teatro, em agosto de 2004, dando vida para Adalgisa, a tia apaixonada do espetáculo *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado (montagem de formatura da Turma 31 da Escola de Teatro, dirigida por mim).

Eu comecei a trazer de volta, à minha memória, coisas que eu achava que estavam apagadas. [...] Acho que esses trabalhos, o fato de eu ir assistir ensaios, de eu palpar, de alguma forma eles foram um preparo para eu poder fazer o trabalho como atriz novamente. Mas eu tive muito medo. Mas foi um trabalho fantástico. Sabe, com atores mais novos, bem mais novos. Eu tinha muito medo de errar também. Essa coisa que a gente fala para o aluno “aqui é lugar de errar!” Mas é óbvio que a gente tem medo! (Luca, 2013).



Figura 17: Maria Carolina Gaiotto (à esquerda), Celia Luca e Rita Tatiana Cavassana em montagem de *A menina e o vento*. 2004/2005

*A menina e o vento* cumpriu temporada de três meses na Fundação das Artes e estimulou os integrantes da turma a compor o Núcleo 3D da Cooperativa Paulista de Teatro. A montagem, aprovada em editais de circulação do Sesi e da Prefeitura de São Paulo, cumpriu mais de uma centena de apresentações em dezenas de cidades paulistas. A experiência animou o grupo a empreender uma segunda montagem voltada para crianças: *Hugo, os imaginários e a cidade do medo*, contemplada com recursos do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (atualmente, ProAC).

O contato recorrente possibilitou formas de estreitar relações entre nós, de maneira que eu pudesse conhecer outras histórias e o pensamento sobre o trabalho de

atuação e o teatro. “Eu acredito que o elemento mais importante do teatro é o ator. [...] Se ele em cena nos convencer, ele nos leva para o mundo que quiser. Ele cria um mundo, ele nos convence desse mundo e a gente penetra nele e viaja junto com ele”. E, também, sobre o professor russo: “Kusnet foi o meu mestre. Uma pessoa que eu jamais esqueço. [...] O Kusnet me ensinou muito mais sobre a vida do que sobre o teatro (Luca, 2013).

Eu buscava, junto dela, algumas respostas para meu trabalho como diretor. Em vez de respostas recebi páginas em branco para escrever histórias.

Celia seguiu ocupando espaços como atriz, artista-orientadora e professora. Em 2010, com direção de Celso Correia Lopes, estreia *Fuga*, espetáculo especialmente produzido para integrar a programação do Cena de Teatro. No monólogo, inspirado em conto de Clarice Lispector, interpreta uma mulher triste e solitária.

No Programa Viva arte viva, Celia era artista-orientadora de turmas de iniciação para adultos. Nas reuniões de equipe, por vezes comentava de um exercício que realizava com seus alunos, chamado “entrevista com personagem”. Os relatos, discretos, eram complementados por Márcia Malpelli, sua parceira de trabalho (cada turma tinha dois orientadores), que detalhava o exercício e as transformações que ocorriam nos alunos. A distância, pensava: deve tratar-se de um exercício que Celia aprendeu com Kusnet.

Em paralelo, Celia também intensificou sua participação no curso de formação técnica em teatro. Ela, a convite, acompanha alguns dos processos pedagógicos e inicia uma profícua relação com alunos e professores. Por conta disso, iniciamos, em 2011, um trabalho conjunto. *Arritmia*, espetáculo que juntou personagens de cinco textos de Federico Garcia Lorca e que cumpriu temporada em um espaço alternativo chamado Casa de Vidro, foi o primeiro de muitos trabalhos conjuntos.

Ela passa a ocupar, inicialmente como assistente e posteriormente, como diretora de atores, um lugar nas montagens e exercícios cênicos da escola. Seu percurso guarda similaridade com o de Kusnet: a formação transformadora, o afastamento de quase duas décadas, o retorno aos palcos, o foco no desenvolvimento do trabalho do ator, a ampliação das possibilidades do método, a ocupação de um território que se situa entre o ator e o diretor de cena.

A contribuição mais importante de Celia Luca para a Escola de Teatro foi dar continuidade ao pensamento e método de Kusnet. Mas não só: dos últimos anos para cá, ela tem se reinventado e avançado para além das proposições do russo. Notei isso durante a entrevista não-diretiva realizada em 2013.

Figura 18: Celia Luca, durante atuação no espetáculo *Fuga*, apresentado no Cena de Teatro 2010 – Festival de Teatro de São Caetano do Sul



De minha parte, foi quando descobri mais informações sobre a “Entrevista com a personagem”. Celia contou que

o exercício surgiu numa aula do Viva [arte viva, programa de cidadania artística no qual foi artista-orientadora]. Eu dava aula com a Márcia [Malpelli]. [...] Um dia, a gente começou a trabalhar um conto do Drummond em que há o nome da personagem, uma descrição mínima e um conto que fala sobre as pessoas que desaparecem e ninguém nunca acha, não dá por falta delas. E aí eu peguei, xeroquei este conto e recortei as tripinhas com as informações da personagem. Nós distribuimos essas personagens para os alunos e solicitamos que, a partir daquela informação, eles deviam construir uma personagem. Na aula seguinte, nós estávamos chegando à Estação Jovem [equipamento cultural da Prefeitura de São Caetano atualmente chamada de Estação Cultura] e a Márcia sugere conversar com os alunos sobre as personagens. Eu disse: “a gente poderia conversar não com o ator falando sobre o que ele criou. Podemos conversar com a personagem”. Ela falou: “uma entrevista com a personagem”. Fizemos a entrevista com as personagens dos alunos do Viva (Luca, 2103).

O exercício que eu, erroneamente, atribuí a Kusnet, havia sido criado por Celia.

Kusnet nunca propôs isso para a gente. Talvez se ele continuasse na pesquisa do trabalho, poderia ser uma coisa que ele experimentasse, não sei. Depois que eu comecei a experimentar, pensei: acho que isso deve dar certo também com peça, pois possibilita ao ator criar a história dele. A gente, quando a gente criava nossa história no curso, e alguma coisa que estava fora da lógica, na improvisação aparecia. Kusnet trabalhava isso na improvisação, que era quando ele conversava com a gente. Ele falava, “naquele momento

que aconteceu aquilo, o que você acha? Por que aconteceu aquilo?” Aí você respondia. Ele falava, “mas você acha que ela, nesse momento faria isso e desta forma?” Então ele ia nos encaminhando para o processo de compreensão. Na entrevista, por sua vez, você, como diretor, descobre quando o ator foge da lógica, porque ele vai criando as respostas, aquelas que ele criou e as que ele não tem. O pensar rápido, na hora, em cima da lógica acho fantástico para o trabalho de criação. É um processo de treinamento que fortalece os elementos da ação e, principalmente, da lógica (Luca, 2013).

A entrevista não-diretiva realizada em 2013 também propiciou descobertas para a entrevistada. Em um determinado momento, Celia, ao descrever seu mestre, conta que tem um desejo de contar para outras pessoas mais sobre seu trabalho. Ao falar do exercício “entrevista com a personagem”, desde sua criação em cursos livres até sua aplicação em processos teatrais mais técnicos, sem qualquer elaboração prévia, surge, para mim, uma questão que exponho para ela: “você acha que o trabalho que você faz hoje, como o exercício da entrevista, é uma forma de tentar escrever as páginas em branco?” Celia silenciou por um instante. Seus olhos brilharam. Percebi um momento de grande introspecção, depois do qual ela respondeu:

Acho que sim, acho que sim. Não sei, vamos ver... Mas eu acho que é uma forma. A Carminha me falou que queria escrever um livro sobre o Kusnet na Fundação e perguntou se eu faria isso com ela. Eu disse que sim. “Celia, no momento em que nós duas estivermos prontas, nós iremos escrever, fique tranquila”. Sei que tem o Ademir também, que fez curso comigo. Ele está no Rio. Ele trabalha em uma ONG e o trabalho que ele desenvolve também é inspirado em *Ator e Método*. Eu acho que tem pessoas que estão por aí como formiguinhas, escondidas, nos bastidores. Eu não gosto do lado glamoroso do teatro. Eu gosto dos bastidores, do “outro lado”, desse em que você estuda, pesquisa, experimenta (Luca, 2013).

A entrevista promoveu mudanças. De minha parte, Kusnet se mostrava cada vez mais interessante. Como entrevistador implicado com a entrevista e a entrevistada, fui plenamente afetado não somente pelas respostas, mas pela forma com que elas vieram à superfície: por silêncios, pelas inflexões, nos olhares. A sensação foi a de que havia um turbilhão, para o qual eu também fora puxado.

Posteriormente percebi mudanças também em Celia: passou a opinar mais nas aulas, a envolver-se em questões das quais antes não participava, como aspectos da encenação, da movimentação dos atores e até da iluminação cênica. E passou a assumir outro território: ela começou a figurar nos programas dos espetáculos de que participava como “diretora de atuação”.

Em agosto de 2014, apesar de seu comportamento reservado, aceitou participar de um debate no Sesc sobre o trabalho de Eugênio Kusnet. Foi o primeiro encontro público dessa natureza. Ela pôde falar sobre o Kusnet que conheceu e assim o fez com muita emoção. No ano seguinte, participou da organização da edição 2015, *Mestre Eugênio*.

Em 2018, voltou aos palcos no espetáculo *Ontem será solidão*, interpretando a Morte na adaptação de Celso Correia Lopes para o livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez. Em fevereiro de 2019, iniciou mais uma importante etapa de seu percurso: foi a primeira professora a ministrar uma disciplina intitulada *Práticas artísticas, técnicas e experimentais* (Patex), em que os professores-artistas da Escola de Teatro imprimem processos autorais de pesquisa ligados à sua trajetória pessoal e artística.

Celia Luca oferecerá algo muito próximo do que Kusnet chamava de Estúdio do Ator. Um espaço ao qual os alunos do Curso Técnico da Fundação das Artes poderão comparecer, sempre que quiserem, para esclarecer dúvidas, praticar a improvisação, aprofundar a compreensão sobre personagens que estejam criando dentro ou fora da escola. Passo a passo, o método imaginado por Kusnet vai se concretizando por meio do esforço coletivo e conjunto daqueles que veem em sua proposta uma embasada pedagogia de formação do ator.

Quando chegou à Fundação, Kusnet tinha, na mala de viagem, um livro em elaboração (que foi concluído e publicado). Sua passagem pela Escola de Teatro fez com que Celia desejasse escrever as páginas em branco (em princípio as que imaginava terem sido deixadas por seu mestre). Celia assim tem feito, com uma diferença: sua escrita é feita não nas páginas deixadas por ele, mas sim em suas próprias páginas em branco. Cada um, cada processo. Celia mantém certa reverência pelo mestre, mas isso não a impediu de percorrer seu próprio caminho.

Quando ganhei de Celia o exemplar de *Ator e Método* com a dedicatória de Irene Kusnet, era como se eu recebesse uma mensagem escrita há muito tempo. O artista-menino não imaginava que, dentro daquele livro, as cartas que tanto ama têm importância tão significativa.

\*\*\*

Em *Fahrenheit 451*, uma distopia de Ray Bradbury (1953), na qual os livros são proibidos e, quando encontrados, queimados pelos bombeiros, muitos fogem para as florestas situadas fora dos limites da cidade para memorizar as histórias dos livros e, assim, garantir que sejam transmitidas para as futuras gerações.

No Brasil, um país em que a memória não tem o devido valor nem recebe a atenção que merece, o indivíduo se torna o guardião das suas e de outras tantas histórias. E a ele cabe garantir sua existência e a transmissão para futuras gerações.

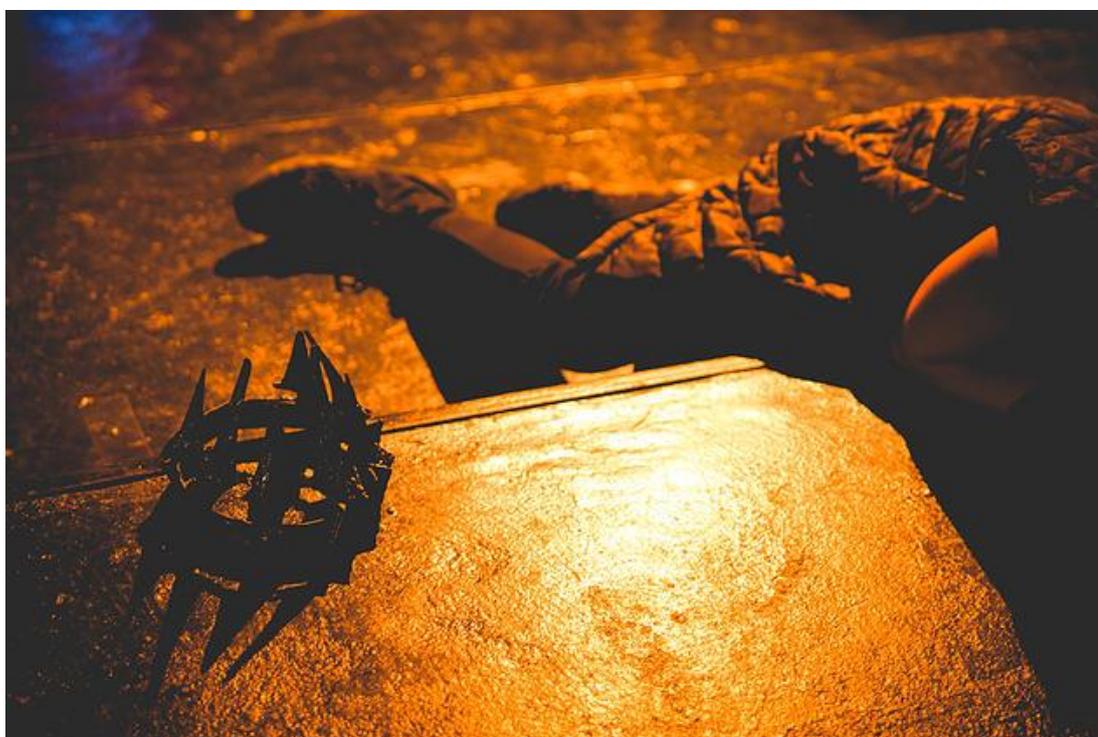
As histórias têm suas próprias vontades. Sorrateiras, estão sempre à espera. Ora depositadas no chão por contadores, ora escondidas nos cantos dos prédios ou em caixas de documentos, aguardando quem as encontre; às vezes, flutuando com o vento ou pintando sonhos de saudade; noutras vezes ficam encostadas, nas esquinas da emoção com a razão, apenas esperando... estão por aí, camufladas, em busca de ouvidos atentos e olhos curiosos.

Foi sem querer que encontrei essa história e alguns de seus guardiões. Mas não foi por acaso que fui encontrado por ela.

Ao longo do tempo, de narrador, eu me vi transformado em personagem. Fui me apropriando de histórias que não eram minhas, quando me dei conta, caminhava dentro delas. Me descobri *parte* delas.

Como autor, aprendi a construir, em mim, silêncios e lacunas em que possam ser ecoadas as vozes de outros que também desejavam e precisavam contar *esta* história.

Segundo sinal.



---

<sup>36</sup> Figura 19: Cena do espetáculo *Hamlet – Versão Q1* (2015). Direção: Sérgio de Azevedo

**ação**

**posterior**

## Antes do que vem depois

*Vim para sofrer as influências do tempo.  
E para firmar o princípio eterno de onde vim.*

**Murilo Mendes**

Ao longo de meu percurso como aluno, professor, produtor, iluminador e ator de teatro, acompanhei diferentes formas de se conduzir o processo teatral, em especial quanto à investigação da obra e à construção de personagens. Depois que passei a dirigir processos, também pude empreender distintas maneiras, procedimentos, formas de investigação, condução de elencos.

As experiências que vivenciei no Núcleo de Artes Cênicas do Sesi, na Escola de Teatro e em grupos foram diversificadas. Acompanhei montagens com estruturas bastante hierarquizadas de relação; outras calcadas na criação coletiva; noutras ainda, percebia uma aproximação com processos colaborativos. Ora eu percebia o diretor centralizando decisões, ora acompanhava grupos em morosos processos para se tomar decisões.

Durante o caminho, observei e *me* observei. Ao finalizar alguns dos trabalhos que conformaram esse caminho, tinha respostas, questões... e inquietações – que moldaram minhas perguntas relacionadas à criação individual no processo coletivo: quais são as possibilidades de criação do ator? De maneira complementar, também me interessava pelo grupo: como prover o desenvolvimento dele sem perder de vista as pessoas que o compõem? A busca por respostas tem permeado minhas pesquisas, exercícios, espetáculos. Dentro e fora da Fundação. Os resultados foram diversos, com mais ou menos êxito.

Kusnet, depois de muito caminhar, chegou à Fundação das Artes. O território fronteiriço que habitava entre o ator e a direção de encenação (a preparação de atores) era atravessado pela tradição russa, pela cultura brasileira e pelas suas inquietações como ator, professor, artista. O andar firme nos caminhos inexplorados desse território foi um convite para que eu empreendesse minha própria caminhada.

Neste capítulo, descreverei procedimentos e práticas com o objetivo de ampliar o debate e a reflexão sobre a criação individual em processos coletivos.

Não me lançarei ao desafio de explicar e tampouco detalhar o método proposto por Kusnet, pois suas proposições, em sua maioria inspiradas em Stanislávski, estão bem descritas e comentadas em seu último livro, *Ator e Método*. Ele fala por si mesmo.

Há textos que podem despertar o interesse do leitor que busca uma análise meticulosa de procedimentos, de expressões e de conceitos dos quais Kusnet se valeu. Dentre alguns, como exemplo do que considero um rigoroso trabalho analítico de organização e adaptação, cito o livro *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, de Maria Knebel, traduzido por Anatoli Vassiliev e lançado, no Brasil, em 2016. O volume reúne dois livros da diretora e pedagoga russa: *A palavra na arte do ator* (1954) e *Sobre a análise ativa da peça e do papel* (1959). Muitas proposições das quais se vale Kusnet estão nessa publicação, reorganizadas, contextualizadas e atualizadas a partir dos textos russos.

Como Kusnet, sou um artista “da prática”. Eu não tenho rigor (nem interesse) para empreender uma análise teórica do seu método. Também não me considero (nem desejo ser) um seguidor de suas ideias.

Sou formado por muitas experiências e distintos métodos. Sou *muitos* e não creio que as proposições do ator russo possam mitigar as necessidades que a cena teatral imputa a mim. Kusnet é, como outros que me acompanham no percurso artístico, um importante parceiro que se senta ao meu lado nos ensaios e coopera com o empreendimento central de um diretor: ver, ouvir e conduzir atores em sua criação.

Tratarei, neste capítulo, de processos teatrais dirigidos por mim na Escola de Teatro (muitos deles contaram com a parceria de Celia Luca). Destes, me deterei sobre práticas que floresceram das sementes que ele lançou na Fundação das Artes, no tempo, ao vento... Para dar consecução a este objetivo, selecionei um recorte bem delimitado: a Análise-ação<sup>37</sup> e as entrevistas/conversas com personagens.

Eugênio Kusnet criou um procedimento autoral: o das *cartas escritas por personagens*. Celia Luca, ao assumir sua participação na caminhada iniciada pelo professor russo, atualizou o procedimento e criou as *entrevistas com personagens*. A partir desse ponto, registro meus passos nesse caminho, ao ampliar a utilização das *entrevistas* como recurso de treinamento e formação do ator, pesquisa e criação de personagens, experimentação e estruturação da cena.

---

<sup>37</sup> Conforme explicado no Capítulo *Lógica da ação*, a mudança se deu por conta do entendimento de que atenderia melhor ao que a abordagem propõe.

De 2011 a 2018, experimentando as ideias de Kusnet e os exercícios criados por Celia Luca e tendo-os como ponto de partida, dirigi 18 espetáculos de montagem e exercícios cênicos, em que a Análise-ação por meio das entrevistas com personagem e dos improvisos compôs o rol de recursos pedagógicos e artísticos.

Relatarei práticas, procedimentos que me estimularam a procurar o lugar da criação do indivíduo em meio a uma arte coletiva como o teatro.

Terceiro sinal. É hora de entrar em cena.



---

<sup>38</sup> Figura 20: *Ontem será Solidão*, espetáculo de montagem da Turma 58 da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Na foto, Mariana Godoy.

### **Escola de Teatro da Fundação das Artes: breve contextualização**

A Escola de Teatro, criada em 1968, teve diferentes projetos pedagógicos ao longo das cinco décadas de existência. Desde a criação, houve uma orientação dada pelo então Diretor Geral, Milton Andrade, para que a instituição atuasse de forma diferente da que se tinha por modelo na formação de atores. “Nós pensamos em criar uma escola que se opusesse aos objetivos da Escola de Arte Dramática. [...] O teatro brasileiro já não precisava do ator engomado, do ator formal, e a EAD continuava formando esse tipo de ator” (Andrade, 2006).

A partir deste direcionamento, constituiu-se o primeiro corpo docente formado por Lineu Dias, Antônio Petrin, Dilma de Melo, Jefferson del Rios, Silnei Siqueira, Aldo Leite, Jonas Bloch e Timochenco Wehbi (este último dá nome ao teatro da Fundação).

Em 1974, ocorreu a primeira grande mudança na estrutura da Escola. Eugênio Kusnet assumiu a coordenação e implantou um projeto pedagógico com abordagem diferente do centrado no treinamento e na formação do ator, até então praticado.

Depois do falecimento de Kusnet, Ulysses Cruz assumiu a coordenação da Escola de Teatro, instaurando um processo de trabalho ligado à produção de espetáculos – uma forma bem diferente da de seu antecessor. “O processo voltado para o trabalho do ator é substituído pela visão do diretor”, lembra Celia Luca.

A partir de 1983, durante a direção de Roberto Manzo, sucessor de Milton, iniciou-se um novo período. Depois de anos em que se tentava, na Fundação, propor outro modelo, foi convidado para assumir a coordenação da Escola de Teatro um professor da EAD, Amilton Monteiro, a quem coube elaborar um projeto pedagógico para a Escola. “O então coordenador monta sua equipe com Sônia Azevedo, Luiz Carlos Moreira, Eudosia Acuña Quinteiro, Celso Frateschi e Alexandre Mate” (Mendes; Moura, 2006, p. 18).

Foi, também, durante a coordenação de Amilton Monteiro que a Escola de Teatro desenvolveu o projeto para uma habilitação profissionalizante, proposta que se efetivou em 1986. Neste momento, a coordenação da escola passou para a professora Sônia Azevedo.

O modelo do curso seguia orientações da legislação em vigor à época e foi desenvolvido à semelhança da proposta pedagógica da EAD, só que com uma carga horária menor – eram apenas dois anos de formação (o mínimo previsto naquele momento). Paralelamente ao curso profissionalizante, foram também criados um Núcleo de pesquisa para jovens – que, a cargo da então coordenadora, serviu como referência para a implantação

de um curso livre para adolescentes – e um Núcleo de cultura popular, orientado por Carlos Alberto Soffredini.

Esse modelo de atuação da Escola, baseado na oferta de um curso técnico de formação de atores com dois anos de duração (carga horária total de 1440 horas) e um curso livre voltado para adolescentes (também com dois anos, mas com 280 horas), perdurou até 1999 (ano de ingresso da 27ª turma da formação técnica, a última nessa estrutura de curso).

O período de 1989 a 1996 foi um dos mais difíceis para a Escola de Teatro. Sob a condução administrativa de Dulce Junquetti, uma diretora que tinha experiência apenas na Educação Infantil e nenhuma à frente de atividades culturais, a instituição viu reduzida a oferta de cursos e quase nenhum investimento em sua infraestrutura. Os convênios com diversos órgãos e instituições internacionais (uma prática criada nos anos setenta e que permaneceu até esse período) e sua atuação como centro de produção e de oferta de ações de difusão foram interrompidos.

A partir de 2000, sob a direção geral de Antonio Carlos Neves Pinto e em meio a novas diretrizes administrativas e pedagógicas, foi constituída uma comissão de professores da Escola de Teatro que, após um ano de estudos, remodelou o projeto pedagógico (período em que eu já integrava o corpo docente). O curso é completamente reestruturado, ampliando a carga horária de disciplinas já existentes (Interpretação, Expressão Vocal e Expressão Corporal), incorporando novas áreas de estudo (música, artes visuais, dança, produção, pesquisa) e remodelando práticas já estabelecidas.

É a partir deste momento que as temporadas dos espetáculos passam a ter de oito a dez semanas de duração, além de ter o período de ensaio e montagem ampliado. Cursos livres são criados e a escola passa a atender crianças a partir dos oito anos. Novos professores são contratados.

A partir de 2000, com o ingresso da Turma 28, a formação técnica é ofertada com nova estrutura: duração de sete semestres, carga horária mínima de 3700 horas-aula e ampliação de projetos artísticos e pedagógicos. Com a mudança, a Escola ampliou o atendimento de 80 para mais de 300 alunos.

A estrutura se mantém por mais de uma década, até que, a partir de 2012, se inicia novo processo de reestruturação, que conta com quatro diretores diferentes (Liana Crocco, Adriana Sampaio, Vagner Pertton e, atualmente, Ana Paula Demambro).

O resultado desse processo, que foi empreendido por uma comissão de professores e posteriormente validado pelo colegiado docente e instâncias administrativas, foi a criação de novos marcos regulatórios (Plano de Curso, Plano Escolar, Regimento Geral, regulamentos específicos) e a implantação, a partir de 2018, com o ingresso da Turma 64, de um novo projeto pedagógico. Atualmente, o Curso Técnico em Teatro mantém a duração de sete semestres e tem carga horária mínima de 4440 horas-aula (2960 horas), um pouco maior do que aquela praticada no projeto anterior.

Para o debate que é feito nesta tese, creio que é necessário destacar alguns itens do projeto pedagógico atual, de maneira que os processos e experiências relatados neste capítulo possam estar contextualizados. Vejamos alguns deles.

A Montagem Teatral, primeiro item, é uma atividade formativa (focada em propiciar ao aluno a experiência de atuação e produção em um espetáculo que cumprirá temporada) e, ao mesmo tempo, de difusão voltada para a formação de plateia na cidade e região. Desde a primeira turma (que se formou em 1988) foram 63 montagens realizadas. A partir de 2003, com o aumento das semanas em cartaz, passou a atender, em média, 2000 espectadores por temporada. O processo (ensaios e apresentações) se estendeu por um período de um ano, em semestres coligados (no sexto semestre se dá o processo de pesquisa e, no sétimo, a finalização dos ensaios, a produção e a realização das apresentações). A instituição investe recursos para cada uma das montagens da Escola de Teatro (com a organização semestral, realizam-se duas por ano). É no contexto deste projeto que se dá o trabalho coletivo de encerramento do itinerário formativo (ainda que, em seu bojo, também se deem as pesquisas individuais de cada ator quanto à construção de suas respectivas personagens).

O Trabalho de Pesquisa Teatral (TPT) é uma atividade multidisciplinar que envolve distintos componentes, inclusive extraclasse, e se realiza, assim como a montagem, no último ano do curso (sexto e sétimo semestres). Foi criado e incorporado ao curso em 2000. Desde então, já foram produzidos 206 trabalhos individuais ou coletivos de pesquisa, que propiciam ao aluno iniciação à pesquisa e aprofundamento prático-teórico em áreas e temas de seu interesse. O TPT, segundo item, está focado no desenvolvimento de um trabalho individual ou em grupo, conforme interesse dos alunos, na finalização do itinerário formativo.

A Mostra de Teatro, terceiro item, tem duas edições anuais (no 1º semestre realizada de junho a julho e no 2º semestre de outubro a dezembro). Oferece, em média, 100 apresentações ao longo do ano, incluídos os espetáculos dos cursos livres, os exercícios de interpretação (resultado de processos semestrais que possibilitam experimentações e

investigações artísticas) e demais atividades que complementam a programação (aberturas de processo, debates, encontros, aulas abertas). É o momento em que se dá compartilhamento entre os alunos e, destes, com a comunidade.

*As Práticas Artísticas, Técnicas e Experimentais (Patex)*, quarto item, criadas para incorporar os estágios, as atividades complementares e os núcleos de prática e pesquisa teatral (nomenclatura utilizada nos planos anteriores), aprofundam conteúdos tratados nas aulas regulares e/ou ofertam temas não contemplados na matriz curricular. São “flexíveis”, isto é, podem ser ofertadas (ou não) de acordo com as pesquisas dos professores e as demandas dos alunos. Dentre os temas já oferecidos, cito alguns: *Ator e método em Eugênio Kusnet, Butô, Canto coral, Cenografia, Clown, Dança contemporânea, Dramaturgia, Iluminação cênica, Mitologia, Multimídia e Memória, Pedagogia do teatro, Produção e gestão, Teatro contemporâneo, Teatro de Rua, Teatro do absurdo, Teatro para crianças, Teatro-esporte, Viewpoints e Voz e movimento.*

Estas *práticas* possibilitam ao aluno escolher áreas, pesquisas, artistas de seu interesse. Dessa forma, ele tem a possibilidade de ampliar o percurso formativo oferecido pela escola. Além disso, os grupos de trabalho que se formam são constituídos por alunos de várias turmas e diferentes níveis de aprendizado, o que possibilita a integração e compartilhamento de experiências. Têm um caráter experimental e laboratorial: não são definidos resultados. O ponto de partida é conhecido, mas não o ponto de chegada.

O quinto item: a realização dos festivais. A Escola de Teatro realiza, anualmente, dois deles: o *Cena de Teatro* e o *Festival de Teatro Estudantil*. O primeiro, criado em 2000 e feito em parceria com o Sesc São Caetano, oferece uma programação que debate e difunde a produção teatral contemporânea de artistas e grupos profissionais. O segundo é focado em acolher e promover o teatro feito nas escolas “não-teatrais”, isto é, a produção cênica da escola de ensino básico, grupos sediados em unidades escolares e situações análogas. Esses projetos possibilitam ao aluno da Escola de Teatro o contato com a produção externa, seja ela profissional, amadora ou iniciante.

O sexto e último: a formação ampliada. O Curso Técnico em Teatro também provê, para a itinerário formativo, a possibilidade do ator (re)conhecer outras áreas e funções do fazer teatral: técnicas de bastidores (iluminação cênica, cenografia, maquiagem, atendimento ao público, bilheteria, sonorização, elaboração de figurinos, design gráfico) e produção dos próprios trabalhos. Para este último, há um item curricular focado em fornecer ao aluno instrumentos para que ele entenda elementos mínimos da produção e administração de uma

produção. Isso será praticado na montagem teatral (penúltimo e último semestres), em que serão os atores e produtores de seu próprio espetáculo de encerramento do curso.

A Escola de Teatro, em 2019, tem mais de 350 alunos matriculados (formação livre e técnica) e se constitui como polo de formação continuada e centro de experimentações artísticas e pedagógicas.

### **Na prática: experiências de um artista-gestor-educador**

Em 2019, completo vinte anos como professor da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Nestas duas décadas continuadas de atividade docente e artística, eu e um grupo de artistas-professores trabalhamos para ampliar a atuação da instituição, entendendo-a como espaço laboratorial de experimentação e criação.

Ingressei no corpo docente quando eu era muito jovem. Notadamente inexperiente, mas com muita energia e força vital para mudar as coisas (embora não soubesse exatamente como concretizar o intento naquele momento). Sem saber como, avancei junto com as possibilidades e o tempo.

Os primeiros processos que orientei, como professor da área de Interpretação, foram réplicas daqueles que frequentei como ator. Na prática, o processo de construção das personagens e da encenação seguia as etapas antes percorridas por mim. Começava com a escolha de uma obra para que, em seguida, empreendesse estudos e leituras “de mesa”.

Analisávamos o texto para levantar aspectos históricos, contexto sociopolítico, possíveis relações entre personagens, para, posteriormente, avançar no aprofundamento da expressividade vocal: acentos de palavras e frases, pausas, inflexões.

Após esta etapa, em que se buscava uma compreensão racional, partíamos para a marcação cena a cena, em que era feito o “desenho” espacial da movimentação: entradas e saídas, distribuição pelo espaço. Depois, nos dedicávamos ao aprimoramento: memorização do texto, apropriação de recursos técnicos complementares – cenografia, iluminação, maquiagem, adereços para, enfim, estrear.

Percebi durante o processo do espetáculo *Fica comigo esta noite* e sua posterior remontagem, em 2002, que algo estava equivocado na minha relação de diretor com os atores. Nos anos seguintes, em busca de valer-me de outras abordagens, experimentei

diferentes processos de estudo e criação. Trabalhei com encenações criadas por meio de jogos (teatrais e dramáticos), dediquei-me à pesquisa focada em narrativas, me vali de outros métodos. Para esta tese, o que importa é que o caminho mudou de direção e o novo percurso me levou a Eugênio Kusnet e a Celia Luca. Depois de me aproximar deles, passei a me apropriar de procedimentos e abordagens indicados por ambos.

Paralelamente às pesquisas na Fundação, dirigia o Núcleo 3D da Cooperativa Paulista de Teatro, grupo do qual eu e Celia éramos integrantes. Em 2007, estávamos às voltas com a criação de um novo espetáculo (*Hugo, os imaginários e a cidade do medo*). Durante o processo, fizemos alguns experimentos por meio dos quais os personagens narravam a história a partir de sua perspectiva (e podiam ser interrompidos e questionados). Foi a primeira vez que tomei contato com as *entrevistas*.

Inicialmente, eu compunha o trabalho apenas na função de diretor, mas acabei assumindo um dos papéis. Como diretor e ator, a experiência mostrou inúmeras possibilidades de investigação da obra e das personagens. Lembro-me de ficar encantado com as descobertas que a entrevista proporcionava, principalmente porque, naquele momento, a dramaturgia não estava finalizada e nossa investigação acabou por indicar caminhos possíveis para a história inacabada.

A continuidade e a regularidade da pesquisa artística e pedagógica como professor na Fundação das Artes proporcionaram a criação de camadas sobrepostas de experiências, constituídas a partir do contato com diferentes turmas e parceiros de trabalho.

Durante a pesquisa de mestrado, ampliei meu entendimento acerca da importância da produção e da gestão em processos pedagógicos. Na dissertação, descrevi a atitude que um gestor deve assumir em defesa do que chamei de “espaço de encontro”:

O papel do coordenador/administrador de um projeto é servir de escudo, proteção para que o orientador tenha liberdade para desenvolver sua proposta artística. É o fiel escudeiro, o guardião que mantém, durante as aulas, os problemas distantes para que o espaço lúdico possa ser criado na sala de aula (Azevedo, 2011, p.110).

Após a finalização do mestrado e depois do meu desligamento da gestão do Programa Viva arte viva e da Coordenadoria de Projetos da Fundação, percebi, em minha prática docente, o desejo de integrar a produção e a gestão às aulas e processos artísticos dirigidos por mim no curso técnico. Creio que essa integração tenha sido um “eco” da pesquisa.

Como diretor, passei a valorizar procedimentos de planejamento, avaliação e finalização que foram sendo aprimorados e que permearam experiências que serão descritas a seguir. Creio que conhecê-los seja importante para entender pontos da inter-relação diretor-ator e a dinâmica de trabalho por mim empreendida.

O diretor geral (ou diretor de encenação), no teatro, ocupa um ponto estratégico (a partir do qual é possível ver o todo da encenação e, se assim desejar, da organização). Em meu caso, como também assumo a produção dos trabalhos que dirijo, esse mesmo lugar possibilita acompanhar as áreas técnicas de bastidores (luz, som, cenário, figurinos etc.). Como ocupante desse lugar, entendo que o planejamento é peça fundamental para que o empreendimento transcorra da melhor forma possível (pelo menos, razoavelmente pouco tumultuada).

Não menos importante é o diretor compartilhar com os atores informações prévias acerca do processo que será instaurado: cronograma, objetivos, propostas de pesquisa e os pactos que criarão coesão entre os participantes. Não apenas compartilhar, mas dedicar tempo para que seja explicada e detalhadamente compreendida (modificada, inclusive) – pois dessa compreensão dependerá uma satisfatória inter-relação de trabalho por parte da equipe. Servirá também para corrigir possíveis desvios de foco, que quase sempre acontecem em grupos. Firmar acordos tem levado à delimitação do que caberá à direção e do que será encargo do grupo e de seus integrantes.

É desejável que o diretor envolva o grupo na tomada de decisões (em especial, daquelas que podem ser partilhadas). Este envolvimento construirá pontes, que ligarão diretores e atores (que, em diversos momentos, ocupam margens opostas do rio metafórico da criação teatral).

Aconselhável, também, que a avaliação seja permanente (processo que também depende da definição de acordos claros). Tenho proposto, nos grupos da formação técnica, a avaliação processual (devolutivas regulares), a avaliação pelos pares e a autoavaliação. A experiência tem mostrado que, com as regras pactuadas de forma clara e coletiva, a avaliação do diretor, dos pares e a autoavaliação tendem a se aproximar e a convergir.

A avaliação do processo feita após as apresentações, última etapa, pode ser um momento de intensa reflexão, principalmente se o percurso for analisado à luz dos objetivos e acordos feitos no início do trabalho. Depois do encerramento do trabalho de atuação, o ator

também tem compreensão menos fragmentada do caminho, pois é o momento em que tem mais elementos disponíveis para empreender uma avaliação profícua.

A partir daqui descreverei alguns processos e deles destacarei a utilização das entrevistas com personagens e da Análise-ação, e o pensamento pedagógico que emergiu com a prática recorrente desses recursos no treinamento e formação do ator.

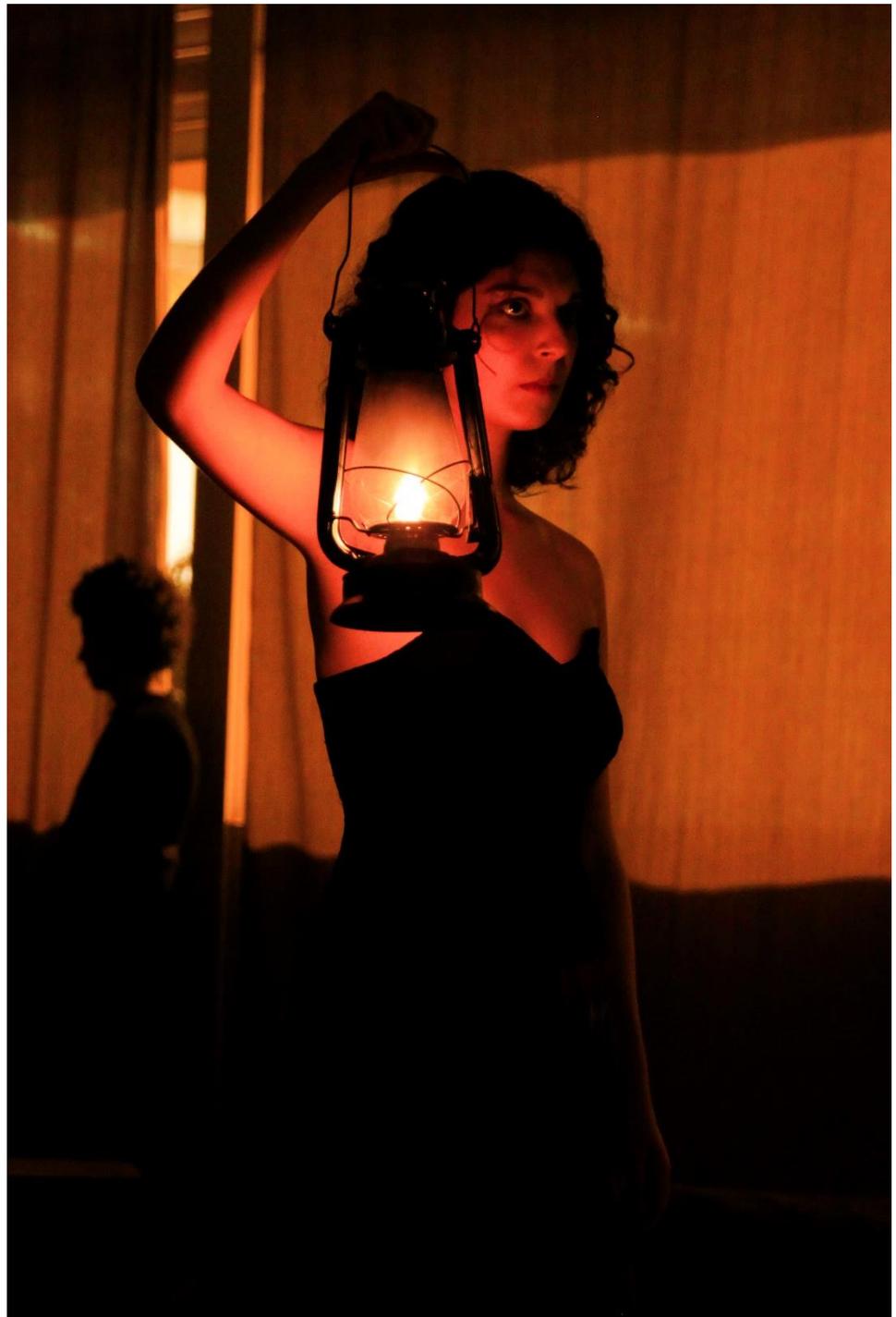


Figura 21: *Arritmia*, montagem da Turma 44 da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Na foto, Camila Oliveira. 2011

## As primeiras entrevistas

Em julho de 2010, após assumir a direção geral da montagem da Turma 44 da Escola de Teatro, convidei Celia Luca para compor, como preparadora de atores, a equipe de criação ao lado de Celso Correia Lopes (dramaturgo<sup>39</sup>), Melissa Aguiar (preparadora corporal), Paula Carrara (preparadora vocal) e Reinaldo Sanchez (diretor musical). Tratou-se do primeiro processo em que as “entrevistas com personagens” foram utilizadas por mim.

Tivemos como ponto de partida a obra do dramaturgo e poeta andaluz Federico Garcia Lorca, da qual selecionamos quatro textos teatrais: *Amor de Dom Perlimplim por Belisa em seu Jardim* (1926), *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *Dona Rosita, a Solteira* ou *A linguagem das flores* (1935). A nossa proposta inicial era fazer uma adaptação de maneira que as personagens tivessem suas histórias interligadas (além de viverem em um mesmo lugar).

Após oito meses de trabalho, estreou, em março de 2011, *Arritmia* (uma recriação dramatúrgica com quase quatro horas de duração, dividida em *Parte 1*, apresentada aos sábados, e *Parte 2*, aos domingos).

A pesquisa cênica começou pelas personagens das obras. Cada integrante da turma foi orientado a apresentar estudos práticos (cenas, improvisos, instalações),<sup>40</sup> inspirados em situações das obras ou criados a partir delas. O objetivo inicial era adentrar o universo proposto por Lorca, ao mesmo tempo em que nos apropriávamos da “arquitetura” da Casa de Vidro (uma novidade para nós).

Em setembro de 2010 iniciamos as *entrevistas com personagens*.

O exercício propõe, como o próprio nome sugere, entrevistar, conversar com uma personagem. Antes, contudo, houve uma preparação. Foi feita uma preleção e escolhida, previamente, uma das personagens, de maneira que os atores pudessem estudar, em casa, aspectos de sua vida e do contexto em que estava inserida, originalmente, na obra.

<sup>39</sup> Neste caso, tínhamos o texto de Garcia Lorca e um novo texto a ser criado por Celso Correia Lopes. Nas montagens teatrais da Fundação das Artes, é comum a presença do dramaturgo nas equipes dos espetáculos, adaptando textos de outros autores, escrevendo textos inéditos ou fazendo uma organização dramatúrgica de textos dos alunos. Nos exercícios cênicos, geralmente a escrita dramatúrgica é feita pelos próprios alunos.

<sup>40</sup> As cenas são pequenos estudos ensaiados previamente. As improvisações também são pequenos estudos em movimento, porém apresentados no momento do ensaio. As instalações são proposições estáticas, em que a apropriação do espaço recém-ocupado também era foco, inclusive da área externa e da parede de vidro.

Cada ator, a partir do que o texto fornecia, criou, individualmente, uma história para a personagem. Após uma semana de estudos foi feito o exercício. A escolha de quem seria o ator-entrevistado se deu por meio de sorteio.

O gênero de quem será entrevistado não foi relevante na escolha: uma atriz poderia assumir o papel de um homem ou vice-versa. O ator sorteado se retirou da sala de ensaio e preparou-se durante o tempo que entendeu necessário para estar pronto. Quando retornou, conforme combinado, todos sabiam que quem adentraria o espaço seria a personagem.

Para detalhar um pouco mais a descrição do exercício que continuará sendo feita a seguir (e apresentar alguns exemplos episódicos), tomo como exemplo uma das entrevistas realizadas com uma personagem da peça *Yerma*: João (Juan, no original). Coube ao ator definir em qual momento do tempo cronológico, exatamente, estava inserida a entrevista (a orientação dada era que fosse escolhido um momento em que o ator pudesse explorar aspectos que considerasse importantes na vida da personagem). Coube ao ator, também, criar o contexto para o momento da entrevista, respondendo a perguntas como: “em que situação a personagem está inserida?”, “com quem João está conversando?”.

Solicitar o estudo prévio da personagem teve por objetivo embasar a participação não apenas do entrevistado, mas também dos entrevistadores. Dessa forma, aspectos importantes indicados pelo texto passaram a ser do conhecimento de todos (como o fato de João não querer filhos, quando essa é a regra no ambiente rural onde ele e sua esposa Yerma estão inseridos). No entanto, há uma informação que o texto não fornece claramente: por que João não quer ter filhos? O preenchimento desta lacuna da história coube ao ator.

Muitos dos atores-entrevistadores elaboraram histórias diferentes daquela que embasou a conversa. Isso serviu para criar fricção entre as versões. Importante destacar que, no momento de realização da primeira entrevista, os atores não tinham as personagens definidas e contavam com poucos elementos sobre elas, o que ampliou a possibilidade de que fossem feitas perguntas sobre assuntos não elaborados no estudo prévio:

O próprio entrevistado não sabe as perguntas que virão e, inevitavelmente, ouvirá questões acerca de aspectos sobre os quais não foram por ele pensados. E aí está uma das mais importantes descobertas da entrevista: quando se responde dentro da lógica da personagem, a resposta vem naturalmente e são descobertas juntamente com o elenco (Galvano, 2013, p. 8).

Em seu Trabalho de Pesquisa Teatral, *Entrevista com Personagem*, Sarah Galvano, ex-aluna da Turma 49 da Fundação das Artes, registra uma das características da entrevista: colocar-se em ação diante de questões sobre as quais não se havia pensado e, assim, pôr em prática (ou criar) a lógica da personagem em tempo real.

Com a Turma 44, as entrevistas não tiveram duração predeterminada. O tempo do exercício foi definido pelo desenvolvimento (ou não) das histórias e pelo jogo estabelecido entre entrevistado e entrevistadores. Em média, durou entre 30 e 50 minutos e foi finalizada pelo diretor quando se esgotavam os assuntos (ou a curiosidade dos entrevistadores). Concluída a entrevista, o ator saía da sala. Procedia-se a conversa para identificar alguns pontos que surgiram e, destes, foram extraídos elementos para a segunda etapa do exercício: a improvisação.

Elaborava-se, no caso da primeira entrevista, uma circunstância de improvisação que se valia do que João disse (ou não disse). Um dos pontos de partida para o improviso foi uma informação dada pela personagem (não querer filhos porque, tempos atrás, havia acompanhado seu próprio pai definhar após a morte de seu irmão). Foi criada uma situação em que, após dois dias afastado, João retornaria para casa e Yerma, ao conversar com ele, insistiria quanto à sua decisão de ter filhos.

Esclarecidas as características da ação, um dos orientadores saiu e deu poucas informações para o ator-entrevistado, que aguardava fora: “João está voltando para casa após dois dias de trabalho, muito cansado”. O ator, que não acompanhou as discussões, tem poucos elementos à disposição, de maneira que o grupo pudesse avaliar sua reação diante de situações que desconhece. Um dos integrantes da turma se ofereceu para fazer Yerma e a improvisação foi realizada.

Após a finalização do improviso, situações relacionadas às personagens foram debatidas, envolvendo atores que participaram da cena e aqueles que assistiram a ela: “Yerma reagiria da maneira que reagiu à chegada do marido? Ela o ama? Ele a ama? Por que a reação ocorreu desta e não de outra forma? Ela não insistiu pouco em relação aos filhos? O que ele sente quando ela insiste? O que sentiu quando aconteceu determinado momento?” E se seguiram outras tantas perguntas que possibilitaram refletir a partir do que foi feito, cotejando isso com o estudo prévio da personagem. Não apenas a personagem entrevistada, mas outras (como Yerma) também foram postas em ação.

Após a conversa e os improvisos, no debate, as situações vivenciadas foram analisadas. Instaurou-se um debate para aprofundar a compreensão do que foi proposto.

Como os outros atores também haviam estudado e criado uma história para a personagem, o debate foi enriquecedor, fazendo emergir muitas formas de interpretar a personagem. Na avaliação final, os aspectos foram analisados à luz dos elementos da ação propostos por Kusnet.

Nas primeiras versões da entrevista, como o caso aqui relatado, o debate se constituía como um processo analítico do que ocorreu na conversa, na elaboração de situações e nas improvisações. Isso mudaria posteriormente, quando, também na avaliação, as personagens passariam a ser chamadas para participar da reflexão.

A entrevista mostrou-se como um jogo de atenção e concentração em que também foram envolvidos aqueles que se colocaram na posição de entrevistadores, pois foi a personagem/entrevistada que definiu quem eram as pessoas que estavam à sua frente e em que situação. Isto é, o entrevistador começava o exercício sem saber ao certo quem era (ou poderia ser). Isso era percebido no jogo. No caso da primeira entrevista, João os tratou como se fossem lavradores do lugarejo onde ele também residia.

De setembro a dezembro de 2011, catorze personagens foram entrevistadas. Algumas delas, em um mesmo dia, com dois atores diferentes (em entrevistas distintas). Na sequência: improvisos, cenas e debates. As entrevistas com a Turma 44 revelaram-se como um importante recurso para o trabalho de criação. Destaco alguns pontos que corroboram essa formulação.

A possibilidade de acessar, em ação, o que não se conhecia possibilitou que muitas descobertas fossem feitas. Atores relataram que se sentiram “surpreendidos” com sua própria fala (em resposta às questões feitas). Em outras situações, a criação proposta por eles “desmoronava” (perdia-se a linha lógica e era muito difícil manter a continuidade da ação). Aqui, as fragilidades da criação eram explicitadas. Noutras, a conversa e os improvisos conduziram atores e direção por rumos inesperados e interessantíssimos (muitos deles aproveitados pela dramaturgia e pela direção na composição da encenação).

Cabia também à personagem decidir se queria ou não responder a determinada pergunta. Eventuais recusas sinalizaram aspectos conhecidos pela personagem e não compartilhados com os outros (algo que poderia ser explorado na própria entrevista ou na improvisação). Com a feitura regular do exercício, aprendemos que a decisão da personagem de não responder deveria ser respeitada e que, às vezes, o silêncio nos dizia muito mais do que as palavras.

O segundo ponto: a divisão do exercício em duas partes (conversa e improvisação) propiciou que fossem empreendidas abordagens diferentes. Na primeira, a personagem conduzia e delimitava a relação com os entrevistadores. Na segunda, era confrontada com situações das quais não poderia escapar, pois era, de fato, impelida a agir. A combinação de ambas permitiu um exercício imaginativo e de criação que fazia com que o grupo se aproximasse da personagem de diferentes perspectivas.

Os atores também foram instigados a refazer os caminhos pensados (ou não) pelo autor da obra e a refletir sobre eles. Ao imaginar elementos progressos e futuros para a ação que a peça revelava, penetraram no campo da criação, o que os levou a aprofundar, cotejar ou questionar o que obra apresentava. E Kusnet disponibilizava instrumentos para que a criação do indivíduo não perdesse contato com a obra. Foi o terceiro ponto.

O quarto ponto: além de possibilitar a investigação da obra e a criação de personagens, a entrevista serviu como exercício de treinamento para a atenção, a concentração, a improvisação e a imaginação. Para quem é entrevistado e para quem entrevista. Para o último, era também dada uma orientação complementar: o foco não devia ser valorizar possíveis inconsistências ou erros de lógica, mas inserir-se no jogo como um colaborador externo para a criação da personagem. Alguns entrevistadores, ao perceberem possibilidades criativas, expressavam suas ideias por meio de perguntas ou de postura assumida diante da personagem à sua frente.

Quinto: os diretores de encenação e de atuação estiveram presentes nessa etapa inicial de investigação. Isso lhes permitiu acompanhar, conhecer e problematizar a construção das personagens, cooperando na criação de elementos que, posteriormente, serviram para orientações e decisões acerca da encenação do espetáculo. Permitiu também mediar os debates e retomar aspectos dos textos e de outras entrevistas.

Sexto: a investigação permitiu criar cenas que retratavam situações não abordadas pelo autor em seu texto. Ao construir outras circunstâncias (do passado, do presente ou do futuro) que mantêm uma linha contínua e lógica com os dados já conhecidos, os atores fortaleceram as personagens, tornando-as complexas, humanas. A emoção de uma cena do texto muitas vezes foi encontrada numa situação que a personagem havia vivido no passado.

À medida que avançávamos na realização de mais entrevistas, era comum incorporar aspectos tratados em situações anteriores. Essa “recuperação” das histórias de entrevistas progressas e de outros momentos de pesquisa foi-nos possibilitando alcançar o intento de que

personagens de peças diferentes começassem a ter uma relação integrada (algo que não existia na obra de Lorca).

Na entrevista, a compreensão da personagem e da obra se dá em ação, atravessando o principal instrumento de expressão do ator: o corpo (físico e interior). O procedimento mobiliza, de forma integrada, recursos expressivos e psíquicos do ator-entrevistado. Enquanto responde às perguntas, expressando o que já sabia, ele também cria novos elementos, que surgem intuitivamente. Há outra dimensão de descoberta: enquanto expressa e desencadeia reações nas pessoas à sua frente, o ator igualmente tem seu personagem revelado pelos outros. No jogo promovido pelo teatro, às vezes somos revelados pelo que vemos, de nós, no outro.

A experiência foi considerada exitosa por mim e pela equipe. Propiciou descobertas (pedagógicas e artísticas) e foi alvo de modificações e de diferentes instruções para preparação ao longo do semestre. Diante disso, propus incorporar o recém-experimentado procedimento em outros processos.

O desafio seguinte seria responder à pergunta: a entrevista se configuraria como um instrumento a ser utilizado em processos mais curtos e em turmas iniciantes? Para buscar respostas, inseri o recurso como procedimento em alguns dos meus trabalhos seguintes.

### **Entrevista como exercício de treinamento**

No segundo semestre de 2011, assumo a disciplina de Interpretação do terceiro semestre da Turma 49. O desafio que propus foi o de incorporar o exercício da entrevista. Isso foi apresentado ao grupo nos primeiros encontros e contextualizado à luz das experiências de *Arritmia* (espetáculo que as integrantes tinham visto).

Celia Luca me acompanhou, como orientadora assistente, neste e em outros processos da disciplina de Interpretação. Esteve junto comigo em todos os espetáculos de montagem da Escola de Teatro que dirigi, ainda que em alguns processos não tenhamos trabalhado com entrevistas. Ela é uma figura central em todos os processos, constituindo-se como parceria de criação.

O desafio era o de conciliar um procedimento que exigia considerável tempo de pesquisa com um período mais curto. Escolhemos o texto *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna.

Houve, em relação à aplicação anterior, algumas diferenças que destaco: o texto que serviu como Circunstância Proposta para o processo da Turma 49 já existia (para a Turma 44, ele foi sendo construído ao longo do processo) e os personagens já tinham relações estabelecidas. Dessa forma, dispúnhamos de mais informações e referências para as construções de personagens do que na experiência realizada do ano anterior. À medida que as cenas e os improvisos elaborados pelos integrantes da turma eram apresentados, voltávamos à leitura do texto, de maneira a identificar se o caminho que estava sendo construído mantinha relações com a obra original e, se não mantinha, qual nos parecia ser o caminho mais interessante.

Esse movimento de “retorno” ao texto nos dava recursos para avaliar as proposições surgidas nas entrevistas, nos improvisos e nas cenas. Servia, também, para verificarmos se os atores partiam das informações dadas pela obra original e, efetivamente, se haviam estudado as informações e elaborado os elementos da ação conforme as orientações dadas.

As entrevistas possibilitaram que supostos erros indicassem caminhos inesperados, criativos e fizessem emergir possibilidades que, talvez, não surgissem em um processo de estudo que se desse exclusivamente com etapas que Kusnet chamava de “racionalis” (estudos que não ocorrem em jogo ou em ação cênica).

Ainda que voltássemos regularmente ao texto para cotejar o processo de cena/jogo com a obra original, coube à direção e aos atores fazer opções que, às vezes, conduzissem personagens e cenas por caminhos diferentes do que estava proposto pelo autor. Trata-se de possibilidade absolutamente natural. Se a criação do grupo parecer mais interessante, a mudança é certa.

Ao final, foi apresentado *Morri?* (pequena farsa cênica), como parte da Mostra de Teatro 2011.

Este processo mostrou que a entrevista incorporava procedimentos que eu havia conhecido em outros métodos, com a diferença de que ampliava as possibilidades de criação dos atores. Dos diretores, exigia uma atenção maior aos detalhes, ao *não dito*, ao que era apenas indicado. Em alguns momentos das entrevistas, as personagens expressavam sentimentos e sensações que aguçavam a curiosidade, mas não deixavam claro exatamente o que estava acontecendo. “Como podemos descobrir o que se passa?” Em muitos momentos, nós nos fazíamos, diretores e atores, essa pergunta e ela nos motivava a inventar formas de

acessar e descobrir o não-dito e acessar o desconhecido (por nós entrevistadores, ou, às vezes, por todos, inclusive o entrevistado).

Após cada entrevista, quando o ator-entrevistado saía da sala, o grupo conversava sobre o que presenciou. Tentava-se elaborar, em conjunto, uma situação a ser improvisada que possibilitasse ao grupo conhecer alguns dos segredos e/ou confrontar a personagem com situações conflituosas. Muitas vezes, a atmosfera da sala ficava tomada por uma energia “eletrizante”, algo similar à ideia de Fernando Peixoto: “arder para inflamar”. Na iminência da cena a se realizar, vivenciávamos momentos intensos, plenos, em que almejávamos atingir algo profundo. E quando a personagem revelava uma faceta de sua alma, de sua humanidade, era com prazer imenso que iniciávamos a conversa final de avaliação e reflexão. Obviamente, o êxito do exercício não era uma regra: em muitos casos, não criávamos as condições para acessar esse estado pleno e contagiante. Mas, comparado com minhas experiências anteriores, isso passou a acontecer de forma mais frequente. E quando ocorria, era de uma intensidade que a mim surpreendia. E nosso desejo era o de que acontecesse mais e mais vezes.

Foi uma aplicação que, com desdobramentos diferentes e complementares em relação à primeira, reiterou as percepções anteriores e abriu novas possibilidades de utilização e de ampliação do treinamento, da formação do ator e da criação de personagens.

### **Aprofundamento**

Após as duas primeiras experiências, realizadas em 2010 e 2011, a entrevista com personagem foi incorporada em alguns de meus planos de trabalho e pesquisas. Nos anos seguintes, como diretor, acompanhei sete processos cênicos em que utilizei o recurso: *A Torre em Concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo (exercício cênico da Turma 49, 2012); *Os Justos*, de Albert Camus (exercício cênico da Turma 50, 2012); *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gógol (exercício cênico da Turma 52, 2013); *Antes que tudo se acabe*, de Celso Correia Lopes (montagem da Turma 49, 2013); *Só o Faraó tem Alma*, de Silveira Sampaio (exercício cênico da Turma 53, 2013), *Casa de Orates*, de Aluísio e Artur de Azevedo (exercício cênico da Turma 54, 2014) e *Hamlet – Versão Q1*, de William Shakespeare (montagem da Turma 52, 2014-2015).

Diferentes autores, distintos espaços de apresentação e singularidades das turmas (alunos iniciantes e formandos) possibilitaram aprofundar ainda mais o uso e os

desdobramentos da entrevista como recurso da Análise Ativa: a investigação da obra e dos personagens em ação, por meio de improvisos.

As entrevistas foram inseridas nos processos de forma similar à que já foi descrita. Por isso, me deterei sobre situações que possibilitaram descobertas e novas formas de aplicação.

Em 2012 e 2013, a preleção feita no início das aulas incluiu um aprofundamento sobre a dualidade do ator. Fazia-se necessário explicitar o conceito: a capacidade de vivenciar o estado imaginário criado para a personagem ao mesmo tempo em que o ator mantém o contato com a realidade objetiva de seu entorno (da sala, do teatro etc.) e apreende o que nela acontece. “O ator, embora às vezes, chegue a levar as emoções da personagem às últimas consequências, nunca perde o contato com a realidade objetiva (palco, atores, cenário e, principalmente, espectadores) e não precisa ter medo de perder o controle de sua ação cênica” (Kusnet, 1975b, p. 57).

As entrevistas propiciavam ao ator aprimorar, por meio da prática, a compressão de dualidade. Para manter a ação contínua diante do que se apresentava, os atores tinham que agir, simultaneamente, no campo imaginário (personagem) e na realidade objetiva (ator). Diversos relatos, após o exercício, reforçaram a percepção de que os atores-entrevistados ora respondiam considerando aspectos por eles anteriormente criados, ora redarguiam improvisando, criando aspectos de sua personagem no exato momento da pergunta. Emergiam, assim, diferentes tipos de respostas. Elaboradas anteriormente ou criadas no “calor” do jogo, expressavam-se por meio de verbalizações e reações não-verbais.

Nesta fase, o exercício era realizado dentro de um contexto mais limitado à própria ideia de entrevista (sentados, em semicírculo, num jogo de perguntas e respostas). Ainda que em algumas situações esta disposição tenha se modificado, na maioria das vezes isso se mantinha. Eu acompanhava os exercícios de maneira a perceber conflitos, contradições, tentativas da personagem se esquivar. Proferia questões e, dependendo da reação do ator-entrevistado, identificava se o tema poderia ou não ser alvo de novas perguntas.

Como a história da personagem havia sido estudada, em algumas situações todos sabiam o que estava sendo “escondido”. A criatividade atuava justamente para encontrar formas de abordar a personagem dentro daquilo que o ator formulou para a situação (e das possibilidades a nós concedidas, pois os entrevistadores estão entrando em um campo também desconhecido, que somente a personagem conhece). Comportamentos abruptos

levavam à quebra da ação contínua, à interrupção da conversa ou à saída da personagem (como ocorreu em alguns momentos).

Nas anotações que fiz das entrevistas, nesse período de 2012 e 2013, o meu foco era identificar possíveis caminhos de criação e, a partir deles, caminhar com o ator nesse primeiro “tatear” de um campo que ainda nos era pouco conhecido. Além disso, os dois momentos do exercício (entrevista e improvisação) eram claramente separados.

O recurso também servia para revelar o pouco conhecimento que um ator eventualmente tivesse acerca do contexto e da época em que viveu sua personagem. Era comum que fossem cometidos deslizes históricos ou sociopolíticos. Por vezes, vinham à tona entendimentos superficiais de aspectos culturais diversos daqueles que o ator conhecia. A citação de recursos tecnológicos que não haviam sido inventados de vez em quando também ocorria – uso de celular na Rússia do início do século XX, por exemplo. Neste último caso, ocorrido com a Turma 52 durante a montagem de *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gógol, a reação de um dos entrevistadores foi: “Mas o que é um celular?”. A resposta do ator, fruto da conscientização de seu erro, foi: “Vocês não entenderiam!”.

A entrevista se mostrava como uma possibilidade para colocar em prática o que Kusnet chamou de “primeira ação instaladora” em teatro: determinar a situação, definir as necessidades e agir no lugar da personagem.

Depois que todos os atores da Turma 52 e os personagens da peça foram entrevistados, os integrantes do grupo, diante do que havia sido investigado, tiveram que selecionar as características da ação, escolhendo aqueles que consideravam mais consistentes. Depois desse trabalho, foi experimentada uma nova modalidade de entrevista, a versão “rápida”. Com duração que variava de 3 a 5 minutos, serviu para que conhecêssemos as personagens em situações intencionalmente conflituosas e que necessitavam se resolver rapidamente. Serviu também para que cada um indicasse as personagens que gostariam de assumir (até esse momento, todos os atores pesquisavam todas as personagens) e quais elementos tinham escolhido para a construção de cada uma.

Na etapa seguinte, definidas quais personagens cada ator assumiria, foi dada a seguinte orientação: os textos não deveriam ser memorizados. Partiu-se para as cenas com aquilo que os atores se lembravam organicamente. Isso foi feito com todas as cenas da peça. Somente na última semana é que foi solicitado aos atores que retornassem ao texto para memorizar as falas.

A partir desse processo, cada vez menos tempo era dedicado às tarefas ligadas ao que se chamava anteriormente de encenação (marcação, desenho de cena, organização das técnicas de bastidores) e mais tempo era dedicado aos recursos que propiciavam a criação em conjunto com os atores.

### Entre realidade e ficção

A pesquisa para a montagem da encenação da Turma 49 (a mesma do exercício cênico *Morri?*) foi iniciada em fevereiro de 2013, com estreia do espetáculo prevista para agosto do mesmo ano. Foi um processo atravessado por situações externas que causaram tensão no grupo, como a mudança de Gestão Municipal e a consequente troca do Diretor da Fundação das Artes. Quem assumiu foi Vagner Perton. Dentre as muitas situações enfrentadas, a mais delicada foi em relação ao Teatro Timochenco Wehbi (sede das temporadas de montagens teatrais).



Figura 22: Teatro *Timochenco Wehbi*, em 2013. Marcella Silveira caminha no espaço durante aula.

O espaço, que já tinha problemas estruturais antigos, foi alvo de uma desastrosa intervenção. O revestimento acústico, que estava infestado por cupins (e precisava ser retirado), foi arrancado de forma descuidada. Resultado: as estruturas técnicas de luz e som também vieram abaixo e boa parte das instalações do teatro foram reduzidas a escombros.

A turma, composta por cinco atrizes, encampou uma proposta para a montagem que exigiria a elaboração de um texto inédito. Cada uma delas escolheu uma personagem que desejava interpretar. Esse papel caberia a uma “atriz-personagem”, que elas também teriam que criar. Os motivos para que essas cinco mulheres fossem reunidas seriam definidos ao longo da pesquisa.

O grupo topou e assumiu o desafio: três camadas sobrepostas (a atriz da turma, que interpreta uma atriz-personagem que interpreta uma personagem). E ao grupo foi imposto, sem que se desejasse, um problema: a lentidão para se resolver a reforma do teatro. Esse dado é importante porque a situação vivida naquele momento transbordou para dentro do processo e a ele foi incorporada por meio da proposta dramatúrgica de Celso Correia Lopes.

O argumento criado foi esse: cinco atrizes gravariam um documentário em homenagem a Deodoro – importante artista do Teatro Brasileiro falecido havia dois anos (conhecido, na classe artística, como “Senhor D”). O tributo seria um docudrama em que as atrizes teriam de interpretar personagens relacionadas às suas próprias carreiras e ao Senhor D. O argumento juntaria, em um mesmo espetáculo, Catarina (*A Megera Domada*, de William Shakespeare), Margarida (*A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho), Capitu (*Dom Casmurro*, de Machado de Assis), Carmem (*Carmem*, de Prosper Mérimé) e Joana (*Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes). Entre *takes* de gravação, estudos de cena e convivência, as cinco atrizes se deparariam com seus passados, medos, expectativas e o grande desafio de filmarem dentro de um teatro prestes a ser demolido.

O argumento que embasaria o processo e a elaboração de um texto inédito exigiria um exercício complexo e minucioso de imaginação. Já o teatro em ruínas não necessitava de nenhum exercício de criação (este já estava “pronto”).

Nessa montagem, a entrevista e os improvisos tiveram um papel central na criação, pois as relações entre as personagens (e suas próprias histórias) foram construídas em ação, para depois serem organizadas pelo dramaturgo<sup>41</sup>. Além do que já vinha sendo feito em processos anteriores, destaco três situações em que o recurso foi expandido para dar conta das especificidades do trabalho.

---

<sup>41</sup> Nesta montagem, Celso Correia Lopes acompanhou os ensaios e elaborou texto inédito.

As atrizes-personagens foram criadas pelas atrizes da Turma 49, de maneira que cada uma conhecesse somente a sua própria história. Passamos para a etapa de realização das entrevistas, sem que as informações sobre cada personagem fossem conhecidas. Tudo seria descoberto em ação.

No caso de Sarah Galvano, a atriz-personagem era Ruth Belo (artista com 63 anos). Como não tínhamos nenhuma informação, as entrevistas foram longas e minuciosas (algumas delas duraram mais de uma hora). Ela relata a entrevista com sua personagem em seu Trabalho de Pesquisa Teatral:

[A] gente sabe que é uma atriz contando a história de sua personagem. A gente sabe que a atriz está descobrindo as coisas junto com você e, no entanto, a personagem diz com tanta propriedade as informações de sua vida, o corpo e a voz reagem ao que está sendo dito que a gente vê só a personagem e acredita fielmente que é [ela] quem está lá.

Outra aluna da turma, Noara Fox, fez a entrevista com a atriz-personagem Hellen. (artista que teria participado de montagens na *Broadway* e voltado depois de alguns anos para o Brasil). A criação de Noara, durante a entrevista, mostrou-se inconsistente e ela não conseguia sustentar um percurso que não conhecia e tinha estudado pouco. No entanto, durante a entrevista, ao perceber a fragilidade, a situação foi explorada. Partiu-se da ideia de que a personagem, por algum motivo, estaria mentindo. Em princípio, a atriz resiste... A história não se sustenta... Até que... O suposto erro acabou convertendo-se no elemento central da criação da personagem, que acabou se transformando numa mentirosa compulsiva (emergiram daqui inúmeros conflitos que foram explorados no espetáculo).

Após conversar, individualmente, com todas as atrizes-personagens e improvisar situações do contexto de cada uma delas, foi sugerida a ideia de entrevistar todas juntas. A proposta era a de que comparecessem a um programa de TV (para falar sobre o docudrama) e fossem entrevistadas pela apresentadora/repórter Tereza Cristina, personagem que Celia faria. Foi destacado que, como se tratava de um programa televisivo, o comportamento das personagens-atrizes seria bem diferente do que tiveram nas entrevistas anteriores. A proposta acabou por se configurar como uma entrevista-improvisação, pois cinco atrizes deveriam estar atentas para o que seria criado conjuntamente e improvisar o tempo todo. A entrevista coletiva durou aproximadamente 1h30 e o exercício mostrou outra possibilidade: o recurso, nesse caso, havia sido muito profícuo no trabalho coletivo de criação.

*Antes que tudo se acabe*, espetáculo da Turma 49, teve uma “não-estreia”. A estreia foi substituída por um ensaio aberto, pois o teatro da Fundação não estava pronto.

Duas semanas depois do previsto, foi possível estreiar o trabalho, que cumpriu temporada de agosto a outubro de 2013 no teatro-cenário (literalmente) em ruínas. O que acabou sendo positivo. A Administração concordou em liberar o teatro, mesmo sem a reforma, pois, afinal, a peça se passava em um teatro que seria demolido. Ocorre que quando a peça efetivamente estreou e o público começou a ver a situação precária do teatro, o entendimento foi outro. As críticas ganharam força e fez-se uma pressão muito grande para que a reforma ocorresse, o que foi efetivamente feito depois do encerramento da temporada.

Com a Turma 49, eu me descobri um parceiro de criação dos atores. Eu me percebia participando das (primeiras) descobertas. Eu era parte delas. Eu as presenciava; às vezes, as instigava e as provocava. Eu estava ali, bem à frente dos atores, olhando-os nos olhos, sentindo neles e em mim mesmo o pulsar da dúvida, do mistério, dos caminhos desconhecidos e das dúvidas. Juntos, andávamos pelo desconhecido. Ora tropeçávamos. Ora encontrávamos pequenos tesouros. Quando esses momentos se davam de forma plena, sincera, recíproca, criavam-se laços de afeto e confiança invisíveis (e incrivelmente fortes), que sustentaram os momentos críticos do ator, dos diretores, do grupo, do processo.

Durante esse período, as experiências mostraram que as entrevistas com personagem possibilitavam o exercício da criação individual de forma articulada com o grupo. Configurou-se como campo de experimentos cooperativos, em que a personagem no momento em que se constituía não era individual, mas coletiva. O *pensar* e o *fazer* ocorriam juntos, diante de todos. A criação individual se fortalecia, ao mesmo tempo em que encontrava um local de desenvolvimento coletivo. Esse campo formado de interseções cada vez mais me cativava e me estimulava a avançar e experimentar novas e diferentes possibilidades.

### ***Hamlet, Versão Q1***

Na montagem da Turma 52 (a mesma de *O Inspetor Geral*), encampou-se um projeto inicialmente intitulado *Shakespeare roubado*. Eu e Celso Correia Lopes propusemos um processo similar ao que tínhamos feito em *Arritmia*: selecionar vários textos, deles extrair algumas personagens e criar, a partir destas, uma nova dramaturgia. O intento estava em curso até encontrarmos a versão Q1<sup>42</sup> da peça *Hamlet*.

---

<sup>42</sup> Hamlet passou por algumas versões, antes que Shakespeare chegasse à mais conhecida. Hamlet (Q1), de 1603, é o primeiro texto impresso de Hamlet – “Q1” ou “primeiro in quarto” faz referência à forma como era dobrada a folha impressa. A dramaturgia, diferente da versão mais difundida, é focada na ação, combinando a prosa e o verso; nela se percebe o Shakespeare ator e diretor.

Figura 23: Danilo Oliveira no espetáculo  
*Hamlet – Versão Q1. 2015*

O projeto original foi abandonado. Investimos os esforços em uma das mais conhecidas peças da literatura dramática mundial, partindo de uma versão pouco encenada.

As entrevistas individuais transcorreram de forma similar ao que já foi descrito e o fato dos alunos conhecerem o recurso facilitou a investigação. Eles se mostravam menos tensos e mais criativos na realização do exercício. Eu percebia também um movimento interessante por parte deles. Semestres antes, na primeira vez em que passaram pelo exercício, a maioria deles criara muitos elementos para a personagem. As histórias eram detalhadas, minuciosas. Nesta segunda empreitada, a cada entrevista, eles se apresentavam com menos elementos predeterminados. Deixaram a criação se dar no momento da conversa, como que conduzidos pelo contato com os outros e pelas situações que surgiam. Percebi, com esse movimento não estimulado, que as conversas eram (mais) enriquecedoras com menos informações pensadas *a priori*.



Ao longo das conversas com as personagens, juntando ideias de diferentes atores, ganhava força a proposta em que o Rei Hamlet (o pai) e Cláudio eram irmãos gêmeos. Antes do falecimento do pai de ambos, Gertrudes, futura rainha da Dinamarca, era namorada de Cláudio. No entanto, quando o pai deles (rei da Dinamarca à época) morre em uma batalha na Noruega, Hamlet (o pai) assume o trono. A corte dinamarquesa arranja o casamento deste com Gertrudes. Nove meses depois, nasceria Hamlet, o príncipe. Ocorre que pouco antes de tudo isso acontecer, Gertrudes e Cláudio se relacionavam (inclusive pouco antes do casamento inesperadamente arranjado). Como resultado da situação, a própria Gertrudes não sabia de quem Hamlet realmente era filho.

Assim como essa, muitas situações foram surgindo ao longo da pesquisa por meio das entrevistas. No caso de algumas, nem as personagens sabiam o que de fato tinha

acontecido. Decidimos então fazer uma variação do exercício, a entrevista “hipnótica”: uma modalidade em que a personagem deveria responder a todas as perguntas de forma sincera, sem mentir e sem que isso representasse nenhum problema em seu contexto.

Durante o exercício, a atriz Iane Moura, como Gertrudes, quando lhe é perguntado “quem é o pai de Hamlet?”, responde: “Não sei”... Fez-se um silêncio... “Sinceramente não sei”. Estávamos diante de uma situação em que a personagem não sabia e a atriz não tinha feito uma escolha definitiva. Depois de um tempo, outra pergunta: “Gertrudes, o que teu coração te diz?”. Novamente, um longo silêncio, em que quase era possível ouvir a “maquinaria cerebral da atriz” e sentir “o fluxo afetivo da personagem”, veio a resposta: “Cláudio!”. A resposta foi dada em meio a um campo criativo (e teatral) que ampliou o impacto que teve em todos. Foi maior do que se tivéssemos tomado essa decisão “à mesa”, por meio de uma escolha puramente racional e fora do contexto de ação proposto pelo jogo. Em cena, víamos atriz e personagem juntas, cada qual em sua realidade, elaborando, juntas, uma decisão que mudaria ambas.

Outra experiência, iniciada com a Turma 52, foi a realização de entrevistas públicas, abertas para pessoas que não estavam ligadas ao processo (inclusive de fora da escola e do contexto artístico-teatral). Uma proposta similar havia sido feita pela aluna Sarah Galvano, que investigava, à época, as entrevistas com personagens em seu trabalho de pesquisa teatral. Na apresentação pública de sua investigação, ela propôs que sua personagem criada para o espetáculo de montagem (cuja temporada já havia se encerrado) fosse entrevistada pelo público presente.

Quanto ao processo que eu orientava, como parte da programação da Mostra de Teatro 2014, organizamos, no Sesc São Caetano, a conversa com as personagens Rosencraft e Gilderstone<sup>43</sup>. O público foi pequeno e poucas pessoas “externas” participaram. Ainda assim, o que justamente me chamou a atenção foi a qualidade do jogo que se criou: vívida, intensa, rápida, perspicaz. Naquele momento, eu me lembrei das inúmeras vezes que vi parentes de minha família conversando com personagens da novela que estavam na tela da TV: “Não faça isso, minha filha, fulana vai roubar seu namorado”. Costumavam interagir tias e avó. Comecei a observar, a partir deste dia, que conversar com personagens também era absolutamente natural para pessoas que não estavam habituadas com o meio teatral.

---

<sup>43</sup> Em Hamlet (Q1), os nomes de algumas personagens são escritos de forma diferente da que está na versão mais difundida da peça de Shakespeare. É o caso desses dois personagens: Rosencraft (em vez de Rosencrantz) e Gilderstone (em vez de Guildenstern).

Uma das participantes da entrevista pública colocou a criação dos atores sob forte pressão, em especial em relação à lógica, que, por diversas vezes, foi questionada (em pontos inconsistentes). Naquele momento, percebi que, além de um exercício de treinamento e criação, as entrevistas também constituíam um campo possível de plena comunicação emocional. Abriu-se, na experiência, a possibilidade de transformar as conversas com personagens de recurso processual (normalmente circunscrito à sala de ensaio e com a presença de integrantes da equipe) em uma atividade expressiva, da cena.

Investigar a obra e as personagens por meio dos improvisos também pôde ser aprofundado com a Turma 52. A versão Q1, mais ágil e permeável que a versão *Fólio*, serviu aos experimentos da Análise Ativa, ainda que em bases diferentes das propostas por Kusnet. Manteve-se a experimentação em ação (entrevista e improvisos). Em um primeiro momento, interessava compreender os problemas das personagens, aproximando estas dos atores. Depois que os problemas estavam mais claros, retomamos o contato com o texto shakespeariano.

O trabalho possibilitou aos atores alargar o espectro de ação de *Hamlet*. Em um dos improvisos, foi feita a cena de Hamlet diante do túmulo de seu pai, logo após sua chegada a Elsinore. O improviso trouxe tantos elementos interessantes que decidimos incorporar uma das imagens ao espetáculo. Esse potencial de (re)criação da obra fortalece a autoria dos atores bem como possibilita a compreensão de toda a escritura da obra (inclusive, para além dela). Esse florescimento da criação nos indivíduos transborda dele para o outro e para o processo.

Além disso, o ator percebe que é oferecido um espaço para sua contribuição autoral, quando poderá criar pontos de conexão entre a obra e seu universo psíquico. Esta abertura, quando compreendida em toda a sua extensão, costuma fazer o ator ampliar seu campo imaginativo e o fortalecer tecnicamente.

### **Pesquisas, fracassos e outras possibilidades**

A partir de 2015, a pesquisa do doutorado começou a reverberar em minha atuação profissional artística e pedagógica. Unicamp e Fundação das Artes, Campinas e São Caetano, começaram a se aproximar de tal maneira, que se iniciou uma ressonância entre pesquisa e campo, com múltiplas afetações e pontos de encontro. *Lá era aqui*. Era como se criasse também outro tempo, alargado, sobreposto. Na Faculdade de Educação tinha *insights* sobre aspectos processuais práticos advindos de processos da Escola de Teatro; em São

Caetano, me apropriava de ideias que não tinham ficado suficientemente claras nos debates em Campinas.

No mesmo ano de 2015, foi realizada a edição do Cena de Teatro dedicada a Eugênio Kusnet (quando se contaram 40 anos desde sua morte). Iniciei as entrevistas e os encontros (desta vez não com personagens, mas sim) com os colaboradores que estiveram próximos de Kusnet. E acompanhei Celia Luca em sua orientação no Núcleo de Pesquisa Teatral intitulado *Ator e Método em Eugênio Kusnet*. Tratou-se de um grupo que se reuniu, de fevereiro a dezembro, quinzenalmente, para estudar o último livro de Kusnet. O Núcleo criou um espaço artístico e pedagógico para a construção de personagens, por meio da entrevista e improvisação. Foi um momento de pesquisa, leitura e acompanhamento em que a relação com Celia se invertia: ela era a condutora do processo e eu o assistente.

O Núcleo de Pesquisa Teatral possibilitou uma experiência parecida com a que Kusnet chamava de Estúdio do Ator. Os alunos que participaram dos encontros traziam suas personagens (de exercícios cênicos ou montagens em processo) para que passassem por entrevista, improvisação, avaliação dos pares. Como resultado do processo, percebemos o aprofundamento na construção de personagens em diferentes trabalhos feitos na escola.

Nas aulas de Interpretação, eu e Celia mantivemos nossa parceria em processos cênicos: *O Mambembe*, de Artur de Azevedo (exercício cênico da Turma 56, 2015), *Flashback*, de Flávio de Souza (exercício cênico da Turma 57, 2015), *De Pernas pro Ar*, de Flávio de Souza (exercício cênico da Turma 58, 2016), *A Peste*, adaptação de Celso Correia Lopes para o texto dramático *Estado de Sítio* e o romance homônimo, ambos de Albert Camus (montagem da Turma 56, 2017) e *dorotéia [Entranhas]*, releitura para *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues (exercício cênico da Turma 59, 2017).

*O Mambembe* foi o primeiro exercício cênico em que o processo de entrevistas e de Análise Ativa não teve êxito. Foi, na verdade, um fracasso (pedagógico, talvez; artístico, com certeza).

O grupo mostrava-se envolvido com as entrevistas, mas tinha dificuldade em construir, coletivamente, propostas. Após uma conversa, cabia ao coletivo definir uma situação para o improviso. Em uma situação episódica, mesmo após duas horas de discussão, não chegaram a nenhuma proposição concreta.

Ainda que pesem essas dificuldades, nos improvisos se encontrou um caminho de criação. No entanto, assim que as personagens foram distribuídas para os atores, a vivacidade

do improviso se perdeu. As cenas propostas por eles eram frias, protocolares, sem qualquer tipo de emoção. Diante disso, foi feita uma proposta para que os alunos improvisassem personagens diferentes das que eles haviam recebido. Nos improvisos, as cenas transcorriam bem. Quando retornavam para suas personagens, novamente a comunicação emocional se perdia. E assim caminhou o processo.

Resultado: um espetáculo com duas horas de apresentação, em que apenas uma única cena de cinco minutos estabelecia uma comunicação efetiva com a plateia. O restante era puro tédio. “O tédio começa a emanar do palco no exato momento em que o ator, em cena, não vive de acordo com a avaliação imediata dos fatos ocorridos” (Knebel, 2016, p.89). Provei e comprovei, como diretor e ator, as palavras da pedagoga russa.

Ocorreram vários problemas na forma como a turma e os integrantes (não) se envolveram com a proposta. Houve, também, problemas de condução: ficou claro que, como a turma não tinha treino para a improvisação, teria sido mais interessante propor outra forma de encenação (e diferente abordagem da pesquisa).

A experiência mostrou as limitações do procedimento e isso foi de grande valia para repensar sua aplicação (e decorrentes limitações e especificidades) na formação do ator iniciante. Mostrou, também, que nem sempre era possível dar conta da construção de personagens e de uma encenação com duas horas de duração.

No ano seguinte, em 2016, assumi a disciplina de Interpretação do terceiro semestre da Turma 58. Partimos do texto *De pernas pro ar*, de Flávio de Souza. Novamente uma comédia. E desta vez com um grupo composto por 12 integrantes. Aqui, alguns procedimentos diferentes foram feitos. Por exemplo: foi indicado que os atores viessem para as entrevistas com menos elementos, deixando que a criação se desse no momento da conversa. Também se expandiu a ideia de entrevista pública, incorporando-a como uma atividade processual que comporia a programação da Mostra e abriria um recurso processual para a escola e para o público “não-teatral”. Dessa forma, além das três apresentações que uma turma de terceiro semestre faz de seu exercício cênico, agendamos *Inbox*. Tratou-se de uma pequena seleção de algumas das cenas do trabalho em que o público presente poderia interromper, a qualquer tempo, e fazer perguntas diretamente para as personagens. A sessão foi realizada no dia 20-06-2016. Quase todos os atores conseguiram incorporar as perguntas, respondendo a elas, ainda assim, manter a ação contínua.

A experiência reforçou a percepção do que eu já tinha visto em outras sessões públicas: enfronhados com os problemas da personagem, se os atores se envolvem,

convencem os espectadores e mantêm o jogo (apesar da situação atípica e de constantes interrupções). A comunicação emocional se estabelece.

A atividade não é uma exibição performática. Para a plateia, é uma forma de estreitar laços emocionais por meio da comunicação e proximidade com as personagens. Para os atores, trata-se de um momento de criação e de exercício pleno da imaginação e do jogo (o que resultou, em alguns casos, numa energia vital que alimenta as personagens e o espetáculo com novos elementos). Entre atores e espectadores, cria-se um campo similar àquele que é vivenciado em espetáculos que nos capturam.

As conversas com personagens são uma modalidade de jogo cênico entre atores e espectadores. Uma experiência aglutinadora do treinamento, da criação e da prática da imaginação. Tem um caráter permeável e aberto às intervenções externas, de forma que o inesperado e o desconhecido sejam combustíveis para a ampliação da comunicação, ao mesmo tempo em que potencializam a dimensão criativa e criadora do trabalho de atuação.

Um ano e meio após o processo de *O Mambembe*, assumi novamente a direção da Turma 56, nesta vez com um processo de montagem. Na ocasião, o grupo optou pelo texto *Estado de Sítio*, de Albert Camus. Durante a pesquisa, também lemos o romance *A Peste*, do mesmo autor. Decidimos investigar ambas as propostas, recriando cenas e personagens por meio dos improvisos.

Como a experiência anterior com a turma havia sido pouco exitosa, a opção foi a de propor outra abordagem: menos entrevistas, mais improvisos e outra relação de trabalho entre os integrantes. Diferentemente de outros processos, propus que começássemos por um trabalho “de mesa”. Lemos e fizemos um estudo à moda de antes.

Além disso, como eles tiveram um histórico de dificuldade para se relacionarem e criarem coletivamente, propus que experimentassem, além de atuar, também dirigir. Duas orientações foram dadas: não poderiam exercer as duas funções em uma mesma cena, nem contrapor com as proposições dos diretores de cena. O debate seria feito posteriormente, após a apresentação dos estudos, em que tudo poderia ser discutido e/ou contestado: postura, proposta, cenas, personagens.

Foi a forma encontrada para tentar criar, à maneira da turma, um campo em que eles sentissem o trabalho de criação fluir.

Um diretor não é somente a pessoa que fica de fora da cena orientando os atores. Ele também pode ser um dos atores que exercem essa função durante o processo. Acredito que para exercer a função de um diretor basta que você se incomode com o todo, pensando no melhor para o espetáculo (Minari, 2017, p. 18).

Diego Minari, integrante da Turma 56, foi um dos atores que mais aproveitou a oportunidade de criar como diretor e, assim, contribuir com o trabalho coletivo. O tema lhe foi tão sensível que dedicou, a ele, seu Trabalho de Pesquisa Teatral, intitulado *Em qual direção eu fui* (2017).

Depois da pesquisa “de mesa” passamos para os improvisos. Começamos pelas cenas que destacávamos serem as mais difíceis. Sérgio incansavelmente pedia para levarmos cenas novas e do texto; o que quase não ocorria. Falava que devíamos testar o que criamos na pesquisa de mesa, pois talvez na hora da ação aqueles motivos não fossem fortes o bastante para manter a personagem naquela situação. O que depois acabou se concretizando. Quando fomos improvisar a última cena na qual Diogo morre no confronto com a Peste, quem morreu foi a Peste. Os motivos que havíamos criados não fortaleciam as personagens, e sim enfraqueciam. Em nossas cabeças a mitologia funcionaria perfeitamente, mas como não colocamos as ideias em prática só descobrimos que não funcionavam depois de um mês. Tivemos que refazer boa parte da mitologia (Minari, 2017, p.23).

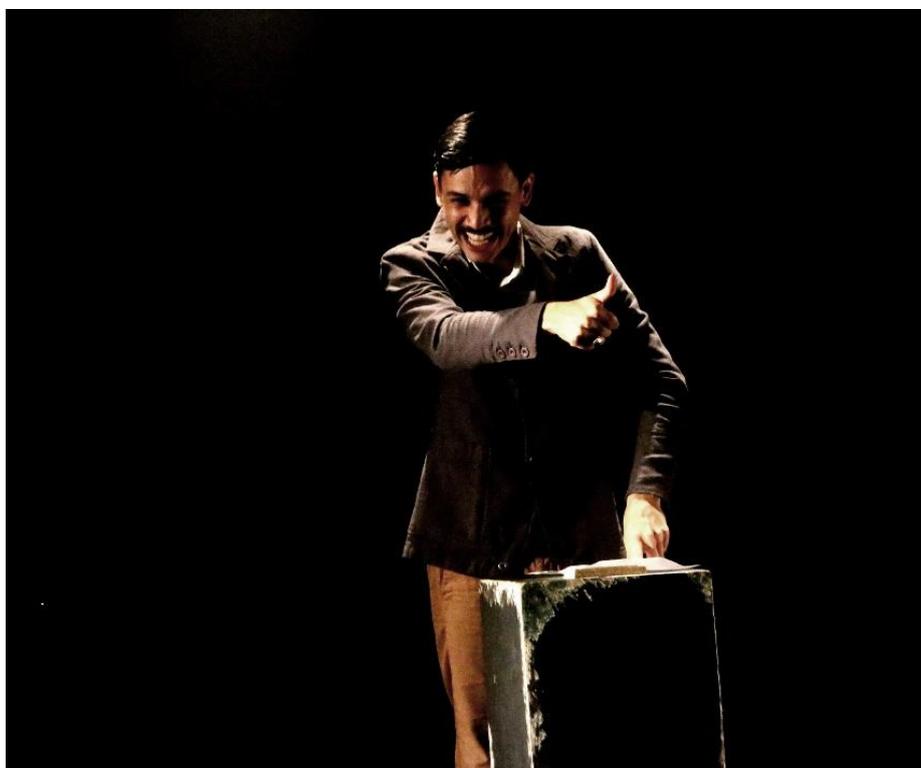


Figura 24: *A Peste*, montagem da Turma 56 da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Na foto, Diego Minari. 2017.

O grupo desejava passar novamente pelo processo de entrevistas feito no terceiro semestre e que, na avaliação deles, também não havia sido positivo. No entanto, eu entendia que era melhor deixar o processo indicar as necessidades e os recursos que serviriam à construção de personagens.

Por conta do histórico anterior, os integrantes da turma reconheciam em Diego Minari alguém em quem confiar para observar suas cenas, esclarecer pontos importantes de suas personagens e receber devolutivas do que era experimentado nos improvisos. Ou seja, ele fazia muito bem o papel de diretor. Investi nisso. E em algumas situações nas quais pude acompanhá-lo desempenhando essa função, percebia que estava se valendo de improvisos e das entrevistas (ainda que de forma diferente) nos ensaios.

Minari se empolgou com a direção... e se esqueceu de suas próprias personagens.

Fim da primeira parte do processo de montagem: minha avaliação não foi o que esperava. Fiquei frustrado por ir mal em algo que havia escolhido e que ninguém havia me obrigado a fazer. Depois passei para a fase em que tentava descobrir que parte havia errado e, por último, foi quando esqueci que havia passado e comecei a me dedicar mais ao meu trabalho de ator. [...] Me interessei pela direção de cenas [...] e me esqueci de meu trabalho como ator. Prometi a mim mesmo: não vou ajudar ninguém, vou ser egoísta e pensar somente nas minhas cenas. Claro que isso não durou muito (Minari, 2017, p.22).

Diego, quando retomamos os ensaios em janeiro de 2017, após o recesso de três semanas, voltou com outra atitude. Em um primeiro momento, dizia se interessar apenas pela sua própria atuação. Mas era inevitável: quando eu percebia, ele estava ao meu lado palpitando sobre as cenas e buscando solução para os problemas. Com o tempo encontrou o equilíbrio entre a atuação e a direção. Aos poucos, ele foi se aproximando cada vez mais da direção, sendo um parceiro fundamental na criação.

Em um momento do processo, ele compartilhou sua inquietação quanto a uma cena que, no entendimento dele, não tinha um resultado satisfatório. Depois de uma longa conversa, compreendemos, juntos, os problemas do trecho. Ele organizou um ensaio e propôs uma nova abordagem. A cena mudou completamente e a nova versão era muito mais interessante.

Foi nesse momento que se estabeleceu para mim essa relação de confiança entre diretor e ator. Nos ensaios mudávamos textos, alterávamos drasticamente cenas, faltando apenas vinte minutos para o espetáculo. Eu

levava as propostas, ele propunha outras e, assim, criávamos a ideia de uma cena juntos (Minari, 2017, p. 25).

Em *A Peste*, percebi que o convite para que os atores compartilhem da função da direção pode ser um aliado no processo de criação, na ampliação do entendimento da direção e no desenvolvimento do trabalho. Em alguns contextos, os atores, na direção, resolvem de forma mais produtiva cenas e problemas de relação do que os diretores.

Desde então, em alguns processos, tenho experimentado esse recurso em conjunto com as entrevistas e os improvisos.

### **Descobrimo o *outro* em mim**

As pesquisas (acadêmica e cênica), avançando no tempo, me possibilitaram refletir sobre a entrevista, a Análise Ativa (que eu passei a chamar, nos ensaios, de Análise-ação) e as relações entre diretor e atores. Nos processos aqui descritos, continuei a parceria com Celia Luca. À medida que eu me apropriava do trabalho e aprofundava a compreensão, eu me sentia instigado a inventar novos procedimentos, criar variações dos recursos que já utilizava e buscar outras formas de relação com os atores.

Paralelamente às pesquisas cênicas, eu participava de uma contraparte no campo da gestão. Compunha a comissão docente para reestruturação do Plano do Curso Técnico, documento quinquenal que definiria, detalhadamente, a estrutura formativa e o projeto pedagógico do Curso de Teatro da Fundação das Artes, no período de 2018 a 2022. Foi um trabalho colaborativo, realizado em conjunto com a Diretora Pedagógica Denise Pattini e os professores Danilo de Oliveira e Simone Mello Zaidan. Juntos, aprofundamos o debate sobre as pedagogias e os processos vividos na escola, prevendo que as novas bases fundamentariam o documento em elaboração.

O foco de nossa empreitada era, de um lado, fazer a prática da sala de aula alcançar os documentos oficiais, valendo-nos de anos de encontros públicos, fóruns, debates e avaliações de docente e alunos. Por outro lado, desejávamos que as proposições da comissão, após validação do corpo docente, fundamentassem um novo projeto e, mais importante, a nova formação do artista teatral. E assim foi. Depois de um longo caminho, o Plano, documento com 280 páginas, foi aprovado e implantado. A Turma 64, que ingressou na Escola de Teatro em fevereiro de 2018, foi recebida com a recém-implantada matriz e a nova proposta formativa.

Uma das muitas modificações foi a criação de uma disciplina chamada “Fundamentos da Interpretação”, focada no treinamento e criação por meio da imaginação (inspirada na disciplina Treinamento da Imaginação, criada por Kusnet em 1974). Três referências conceituais foram indicadas para embasar esse trabalho: Eugênio Kusnet, Mikhail Chekhov ou Sanford Meisner (que seriam escolhidos de acordo com os docentes que assumissem a matéria). A disciplina, ofertada no primeiro e no segundo semestre, com carga total de 300 horas-aula, é completamente focada no treinamento da imaginação e da improvisação. E, como finalização do processo anual, é feita uma abertura de processo integrada de Interpretação, Improvisação, Expressão Corporal, Expressão Vocal e História do Teatro.

Os ecos e reflexos da pesquisa, do debate e das ações que buscavam dar institucionalidade às práticas feitas na escola, emergiram em dois de meus processos cênicos: *Pequenos amores*, adaptação de livro homônimo de José Torero (exercício cênico da Turma 61, 2017) e *Deixe a vida como ela é*, criado a partir dos contos de *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues (Cenas e improvisos da Turma 64, 2018). O primeiro, ainda fruto da matriz curricular anterior, teve a Análise-ação e as entrevistas com personagens (como recursos artísticos e pedagógicos, cujos processos foram aqui descritos). Já a abordagem foi diferente.

Em primeiro lugar, partimos de contos. Na proposta originalmente descrita por Kusnet, os atores não têm acesso ao material textual que será trabalhado. A ideia original proposta por Kusnet inspirou a abordagem feita: aproximar-se do texto por meio do improviso e da criação, de maneira que os atores, constituindo-se como parceiros da criação, (re)criem o percurso feito pelo autor e indicado em sua obra. A escolha por contos (ou outros textos narrativos) faz com que o ator não disponha de um texto dramático pronto, pois ele será elaborado ao longo do processo. Ou seja, de certa forma, os atores “não conhecem” o texto. Daí a opção pelo livro *Pequenos amores*, de José Torero. A seguir, um dos contos do autor utilizados no trabalho:

Virgínia Gomes Paternostro tem 13 anos. Apesar de gastar quase todo o seu tempo lendo lendas e contos de fada, Virgínia ficou grávida do viúvo Belmiro Paternostro, que por coincidência é seu próprio pai. Paternostro, emotivo que é, está muito contente em ser avô. Virgínia, que adora brinquedos, está muito alegre porque vai ganhar uma boneca que anda e fala sozinha (Torero, 2003)

Outra mudança foi a ampliação da aplicação da entrevista. Passou, em alguns momentos, a ser feita numa dinâmica conjunta com a improvisação. Por exemplo: nas conversas com as personagens, em alguns momentos, era apresentada uma situação em que

uma delas tinha que partir imediatamente para a ação; nos improvisos, era comum interpelar as personagens e perguntar, sem que isso interrompesse a ação: “O que você está pensando neste momento?, o que você sente vontade de dizer para o outro e não disse até agora?, que sensação te toma?” O jogo ficou mais dinâmico. E os cortes elevaram a necessidade de atenção e concentração. Depois que a proposta fica clara para o grupo, essas intervenções passam a ser exploradas por todos os integrantes. A divisão entre entrevista e improvisação foi sensivelmente reduzida e a conversa, que ocupava grande parte do tempo, passou a ceder mais espaço para os improvisos.



Figura 25: *Pequenos amores*, exercício cênico da Turma 61 da Escola de Teatro da Fundação das Artes.  
Na foto, Jeniffer Alvite. 2017.

Os diretores também passaram a entrar em jogo mais vezes, contribuindo, como atores, na pesquisa do material. E começou a ocorrer algo que também se configurou como um desdobramento da abordagem: nas conversas com uma personagem, outras personagens “entravam” no diálogo e começavam a se posicionar também. Foram criados muitos atravessamentos e diferentes possibilidades de variação.

Na Mostra de 2017, inserimos na programação a sessão *Expostos*, pensada de forma análoga à experiência do ano anterior, *Inbox*: os espectadores poderiam interromper a qualquer momento e se posicionar diante das personagens.

Nas experiências que presenciei, o jogo, pensado como exercício de treinamento e criação, transbordou para a cena e ampliou a comunicação emocional da plateia com a peça.

A última e mais atual experiência em relação à aplicação da entrevista com personagens, como recurso da Análise-ação, se deu no novo itinerário formativo implantado no início de 2018. A Turma 64 (primeira a enveredar pelos caminhos do recém-criado Projeto Pedagógico) finalizou o primeiro ano do curso com a apresentação do trabalho *Deixe a vida como ela é*, que compôs a programação da Mostra de Teatro 2018.

Pudemos verificar como se aplicava, na prática, a orientação do novo Plano de Curso para este período do itinerário formativo: o foco no treinamento do ator e na construção de personagens. A encenação passa a ser resultado do processo em que os atores são parceiros de criação. Os recursos processuais (entrevistas, improvisos, troca de personagens) ganharam, na leitura que empreendi, status de recursos cênicos.

No exercício cênico, partimos dos contos de *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, proposta apresentada por uma das alunas da turma, Marina Brisolla, e encampada pelo restante do grupo.

Nas aulas de Interpretação, os integrantes escolheram, dos contos de Nelson, apenas um para trabalhar durante o semestre (a escolha dos parceiros de trabalho também coube a eles). Isso abrangeu quatro contos. Um dos indicados pela turma serviu para o que foi chamada de “cena comum” (em que todos os integrantes da turma pesquisariam as personagens).

O trabalho final ficou assim constituído: foram apresentadas sete cenas curtas, com aproximadamente 7 minutos de duração cada. A apresentação também contou com a realização das conversas com as personagens (assim como ocorreu em *Expostos* e *Inbox*) e debate com o público.

O processo com a Turma 64 consolidou os esforços dos últimos anos, finalizando um ciclo de investigação, reflexão, modificação e implantação da nova proposta formativa.

O processo com os atores da turma reiterou o que considero um dos grandes desafios do trabalho de atuação, o de não julgar sua personagem. O julgamento ocorre quando o ator projeta sobre a personagem que vai interpretar sua própria forma de ver e de se colocar no mundo. Comumente, isso enfraquece o trabalho e reduz as chances de convencer o espectador acerca da realidade que se deseja representar.

Em alguns processos, o ato de julgar personagens foi recorrente. As entrevistas possibilitaram explicitar e trazer isso para o centro do debate, de maneira que se buscassem formas para que a complexidade das personagens fosse compreendida. A obra (a peça e os papéis) deve caminhar por seus próprios caminhos, sem ser delimitada pelo universo de quem deseja representá-la. Se o tamanho da obra for maior do que diretores e atores possam inicialmente compreender, é desejável que a visão de mundo e imaginação destes sejam ampliadas para alcançar a dimensão da obra (ou dela chegar o mais perto possível).

Duda Retti Donzel, integrante da Turma 64 da Fundação das Artes, relata sua experiência diante do desafio de interpretar “Notário”, personagem do conto “Os Noivos”, um pai que trai o próprio filho ao se relacionar com noiva dele.

Creio que aquilo que foi mais significativa na construção de meu personagem "Notário" foi o meu maior desafio e como eu solucionei ele: o julgamento da personagem. [...] Durante uma boa parte do semestre eu teimava em não aceitar que a personagem era humano, logo, complexo. Eu queria acreditar que ou ele sempre amou o filho, ou ele sempre odiou o filho, colocando ele em pontos extremos... E isso me travou. Nesse ponto do processo ou eu achava que ele era um monstro sem sentimentos, ou eu achava que ele era um louco que aparentemente parecia ilógico em suas atitudes, mas em momento nenhum eu o vi como um ser humano... Eu o julguei. [...] Meu ponto de mudança foi quando eu parei de julgá-lo. Para mim esse dia foi bem preciso. Durante uma das improvisações, meu personagem teria que dizer a Salviano para não beijar Edila antes do casamento, e durante a cena as pessoas poderiam interromper e perguntar o que se passava dentro de nossas cabeças. E depois de algumas perguntas, meu colega, Victor, que interpretava Salviano, disse que ele era culpado pela morte da mãe, pois desobedeceu seu pai, e por isso Samantha, sua mãe, foi atropelada voltando do mercado a pedido de Salviano. Naquele momento Notário não estava escutando o que Salviano pensava em sua cabeça... Mas o Duda sim. E tudo fez sentido. Sim, ele já amou Salviano. Sim, ele amava sua esposa, e sim, ele culpava secretamente seu próprio filho pela morte de Samantha. Sim, ele era complexo, sim, ele tinha múltiplas facetas, e sim... Ele era humano. A partir deste ponto, ficou claro que não cabia a mim como ator dizer se eram certas ou erradas as atitudes de Notário, mas que cabia analisá-las como fatos e eu deveria representá-los e estudá-los a fundo e achar uma forma de encaixar os fatos (aparentemente ilógicos) do conto na história toda e fazer sentido (Duda Retti Donzel, 2019).

Eu creio que o texto de Duda explicita vários dos elementos aqui tratados, na perspectiva do ator.

\*\*\*

A experiência com a Turma 64 da Escola de Teatro da Fundação das Artes foi resultado de uma ação conjunta, em que muitas mãos participaram da escrita coletiva de vários livros com páginas para serem preenchidas. Transcendeu a si mesma. Possibilitou que muitas camadas de compreensão e de histórias se sobrepusessem e coexistissem. Que muitos de nós (e outros tantos) estivessem ali, no Laboratório de Teatro Professora Lídia Zózima.

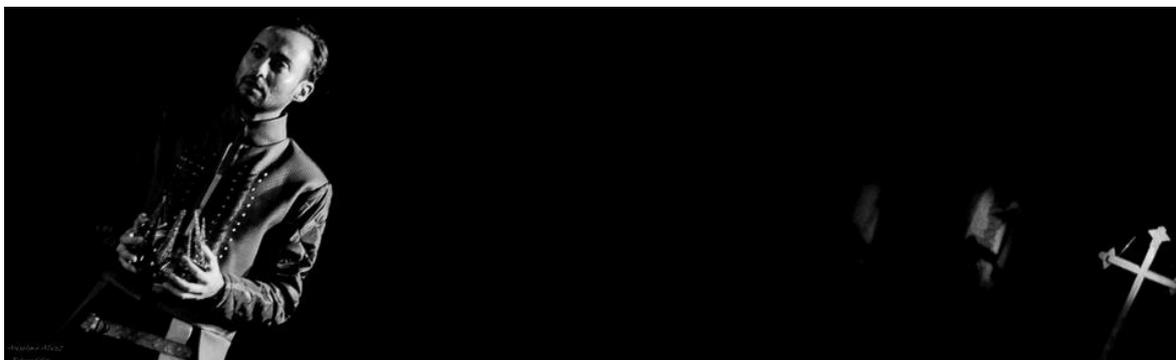
Eugênio Kusnet fez, no Brasil, um trabalho muito importante ao dedicar-se à criação e difusão de um método para a formação de atores que entenda o indivíduo como o centro do processo de uma criação comumente coletiva, como o teatro. Seus esforços são sentidos nas paredes e nos poros do prédio da Fundação das Artes. Aqui, onde foi sua última morada artística e pedagógica, também se desenvolveu o trabalho descrito neste capítulo. Era de fundamental importância devolver, para a instituição, a compreensão acerca da importância do professor russo para o que hoje fazemos e o que somos. Ele constitui, ainda hoje, a base do trabalho da escola.

Celia Luca manteve viva essa história na Fundação das Artes. Tenho a sensação de que ela aguardou, pacientemente, as curvas do vento e do tempo para voltar aos palcos, às aulas e ao encontro com os alunos e o teatro. Ela assim o fez, da sua forma, preenchendo lacunas daquele a quem chama de mestre. Ela foi e é uma importante parceira no meu caminho em direção... ao meu mar de experiências.

Muitos professores e alunos fizeram e fazem a Escola de Teatro da Fundação das Artes ser um importante polo artístico e pedagógico na formação de atores. Espero que o texto tenha feito jus ao legado que carregam e aos esforços que empreendem para manter esse centro pleno e atuante.

De minha parte, sinto que minhas mãos escrevem essas palavras em nome de muitos. Aqueles que já citei, mas também *aqueles* que constituem o artista-diretor-professor-gestor-educador que sou. Todos *aqueles* que sou e atuaram nos últimos anos, tanto no trabalho prático de investigação da alma humana e da formação e atores, como aquele que decidiu contar histórias e escrever páginas em branco.

Eu me descobri, nesta pesquisa, o *outro* que encontra uma história colocada no chão e decide continuar a caminhada, ao lado dela. Essa história tem alimentado a mim e àqueles que atuam em uma ação incansável de resistência, lutando por uma ideia que não nos abandona: que *formar* seja criar condições para que o outro seja obra de si mesmo.



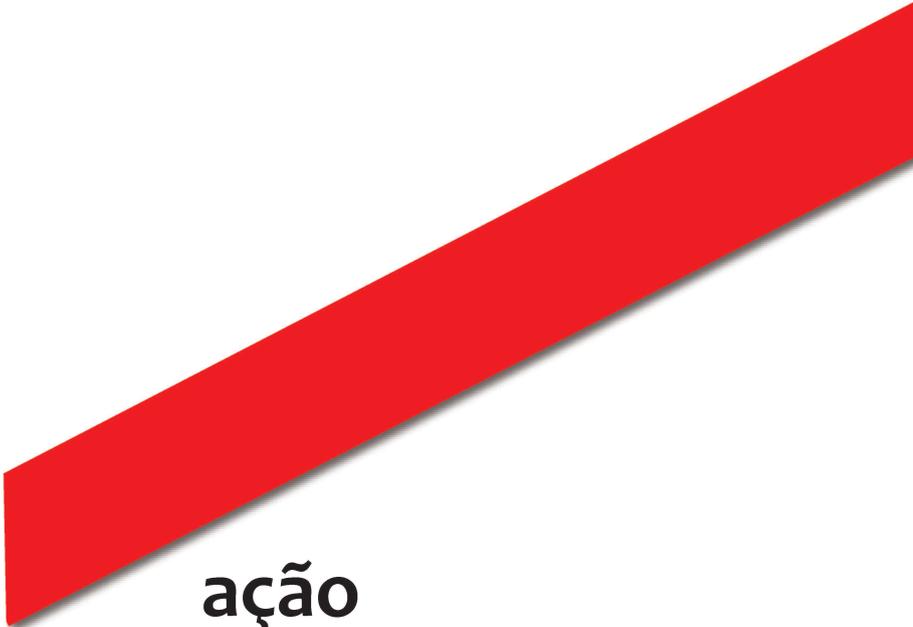
---

<sup>44</sup> Figura 26: *Hamlet - versão Q1*. Montagem da Turma 52 da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Na foto, Rafael Rogante. 2015.

45



<sup>45</sup> Figura 27: Yutaka Toyota (2010). *Espaço invisível*. Chapa de aço sobre madeira.



**ação**  
**transversal**

## Entre o palco e o mundo

*Os outros: o melhor de mim sou eles.*  
Manoel de Barros

*A supertarefa e a ação transversal são a medula vital,  
a artéria, o nervo, o pulso da peça [...] a supertarefa (o querer), a ação transversal (o aspirar) e sua execução (o agir) criam o processo artístico da experiência do vivo.*  
Konstantín Stanislávski

O método de Eugênio Kusnet foi um dos estímulos para que eu modificasse minha prática em teatro. A pesquisa de doutorado me fez refletir sobre esta práxis, conduzindo-me ao encontro de outros. Inclusive, com o *outro* em mim mesmo.

Por ser uma arte essencialmente coletiva, fundada no contato e na representação ao vivo, do *vivo*, o teatro engendra uma qualidade singular de preparação, concomitantemente individual e coletiva, em que as proposições pessoais podem ser ampliadas ou minimizadas. Como potencializá-las? Engendrando um campo em que indivíduo e grupo encontrem espaços de expressão e criação pode constituir um caminho.

Com o objetivo de nutrir tal caminho de criação, me afastei dos processos que pendiam para a primazia da coletividade e também dos que priorizavam o ato criador centrado em um único artista (como o diretor de encenação). É no território em que se constituem as relações entre indivíduo e grupo, em que são friccionadas e tensionadas proposições pessoais e coletivas, que busco respostas.

Depois do terceiro sinal, entrei “em cena” no capítulo anterior. No relato, tomei as ideias de Kusnet como ponto de partida e, por meio delas, experimentei abordagens e procedimentos, em especial para destacar um ponto em que desejo aprofundar a compreensão: as intrincadas relações entre a criação do ator e a dimensão coletiva da criação.

Depois da “encenação” proposta pelo capítulo *Ação posterior*, é hora de imergir no momento em que me “dispo da personagem” e deixo o ritmo da cena para buscar outro, em que o silêncio e a introspecção requisitam espaço.

Neste capítulo, proponho transbordar a práxis relatada no anterior para outros autores e distintos territórios de reflexão e compreensão, promovendo diálogos e embasando algumas das respostas possíveis para as perguntas desta tese.

A iluminação do palco foi apagada.

Caminho em direção aos bastidores, onde o mundo cotidiano e o palco fazem sua fronteira; é deste lugar que pondero sobre o que ainda falta falar.

## Ensaio sobre a imaginação

*“Só não existe o que não pode ser imaginado”*

Murilo Mendes

Quase tudo pronto. O rito de preparação para a estreia está perto do fim.

O diretor passa rapidamente e brada: “10 minutos!”. A atriz, tecnicamente, está pronta. Figurinos, aquecimento, adereços – tudo “ok”. Ela repassou toda a marcação, acertou os últimos detalhes, foi pela última vez ao banheiro. Pensa: “O que falta? Controlar o desejo de fugir...”

“Preciso me acalmar”, pondera. Mas sempre considera uma fuga memorável. Ela já vê *posts* nas redes sociais: “Atriz foge momentos antes de sua estreia”. Respira. Num piscar de olhos, repassa seu dia. Chegou seis horas antes. Encontrou alguns. Outros chegaram depois. Riu dos erros do ensaio geral de ontem. Deixou suas coisas. Espreguiçou. Breve reunião. Risadas. De vez em quando se lembra: “Meus Deus, hoje tem estreia”. O coração bate descompassado. Respira. Percebe que entre o momento atual e a apresentação, não dormirá mais. Não terá um sono reparador (ou desesperador, em que o pesadelo recorrente de estar no palco sem saber o que fazer a sobressalta). Anda freneticamente, quase deixando uma colega falando sozinha. Retorna. Pede desculpa. Finge ouvir. Depois corre. Não sabe para onde, simplesmente corre. No meio de um caminho sem destino, lembra de algo que, imediatamente, esquece. Todos dizem que este dia é difícil, mas ninguém dá os detalhes. Lembra-se. Banheiro, rápido. Todos os preparativos foram feitos.

“Vou me vestir”, pensa. Em seguida: “Nossa, eu já estou pronta”, olhando-se no espelho. “Eu nunca tinha percebido a textura dessa camisa. Que macia”. Reunião com todos. Longa devolutiva de ontem. Não consegue prestar atenção. “Quanta coisa! Podíamos ensaiar logo, não?”, apenas pensa. Se proferir algo assim, receberá o olhar fulminante do diretor. Respira. Começa o ensaio geral. Passam todas as cenas. “Melhorou bastante em relação a ontem”. Termina o ensaio geral. Breve intervalo. Nova preparação, tudo de novo... eis me aqui. Falta algo?

Anda pelo espaço. Sente a camisa em seu corpo. “Daqui a pouco, com esta camisa vou seduzir o marido de minha melhor amiga. Passeio pela sala da casa, vou para meu quarto, olho pela varanda. Reencontro minha melhor amiga”... “5 minutos!”. Retorna a atenção para

a sala, depois de um baita susto: “ele precisa mesmo ficar avisando quanto tempo falta, o tempo todo?” apenas murmura. Vai que ele ouve...

Reúnem-se em roda. “Adoro essa parte”. Dão-se as mãos. Uma corrente elétrica percorre todos. “Ai, que gente suada (ela não gosta de suor)”. Celebram. Um breve corre-corre e... silêncio. A música toca... Três batidas na porta... “Ai! Vai começar...” O público entra. Novo silêncio... uma suspensão... O próximo passo é o início!

\*\*\*

Quase tudo pronto. O rito de preparação está perto do fim.

O diretor passa e avisa: “10 minutos!”. Percebe uma das atrizes arregalando os olhos. Ela tenta disfarçar, mas não consegue. Está nervosa. “Quem não estaria?” Ele confere tudo mais uma vez: luz, som, ar condicionado, adereços. A equipe técnica avisou que acabaram os ingressos. “Casa cheia, êba!”. Será que esqueci de avisar algo? “5 minutos!” Se não aviso, eles sempre se atrasam, pensa pra si mesmo. “Mas acho que eles gostam. Os mantêm atentos.”

Reúnem-se em roda. Dão-se as mãos. “Corri tanto. Estou suado”, pensa ele, se arrependendo de não ter tido tempo de lavar as mãos. Celebram. Do diretor sai rapidamente para buscar e conduzir o público. Três batidas na porta. Quando adentra a sala com os espectadores, a música está tocando. Silêncio... uma suspensão... O próximo passo, o início, é deles!

\*\*\*

A ação transversal do trabalho do diretor é fazer com que o ator dê esse primeiro passo. Inteiro, pleno – sempre que possível.

O diretor fica. Eles avançam. Os atores portam a chama que aquecerá a cena e a imaginação dos espectadores presentes. Dos bastidores, o diretor torce para que a chama seja ardente e incendeie a plateia.

## **Diretor, o artista dos bastidores**

Encenar é criar uma nova história, a partir de histórias criadas por outros. Quando eu e um grupo escolhemos uma obra (um texto dramático, narrativo, lírico etc.) ou simplesmente partimos de uma ideia, delimitamos um campo de investigação. As Circunstâncias Propostas preliminares nos dizem algo, a partir do qual iniciamos a pesquisa cênica.

A investigação adentra a esfera da criação quando ampliamos nosso alcance para além do que a obra *nos diz*, procurando por aquilo que ela *pode nos dizer* e também aquilo que *dizemos* a partir dela. Ao contemplarmos, também, o que não está dito, mergulhamos no campo da subjetividade, da imaginação, em que diretores e atores buscam lacunas, brechas, territórios por onde possam experimentar, descobrir, decifrar e... criar.

Dirigir é garantir o movimento que parte do conhecido rumo ao desconhecido – deslocamento que pode engendrar um caminho para acessar camadas mais profundas da alma humana; imergir em uma profundidade que o tempo, o desejo e o instrumental técnico do grupo possibilitarem.

Assisti a um vídeo produzido pelo fotógrafo britânico Carsten Peter sobre a que é considerada a maior caverna do mundo: *Hang Son Doong*, no Vietnã. A passagem subterrânea é tão grande, que seu fim ainda não foi encontrado.

Uma caverna que não revela seu fim – ponto de partida para uma metáfora. Uma tentativa de criar imagens e sensações para que minha concepção de direção, no processo teatral, ganhe outra forma.

Eu transformei as imagens numa pequena história. Eu costumo narrá-la para os atores no início de processos.

Trata-se de uma viagem em três etapas.

### **Dirigir é caminhar com o grupo numa caverna sem fim...**

Atores e diretores, cansados das histórias conhecidas e inspirados, talvez, pela personagem saramaguiana que busca uma ilha desconhecida, partem para explorar territórios incógnitos. Aos que ficam, bradam, um passo antes da partida: “Nosso desejo é que, quando voltarmos, tenhamos algo de extraordinário para contar”.

Durante a preparação, definiram roteiro, escolheram percurso e treinaram conjuntamente. O desejo os atraiu para o outro lado do vale, rumo a uma das tantas cavernas sem fim. Passo após passo, avançaram.

Chegam às portas da caverna. Adentram-na juntos, caminhando vagarosamente, tateando o chão de um terreno desconhecido, explorando os caminhos tortuosos, os abismos, os becos sem saída. Alguns integrantes ficam na entrada. Temem prosseguir. Uma inscrição numa língua imemorial, (re)traduzida inúmeras vezes na pedra, até chegar à nossa: “Aqui, o grupo irá tão longe quanto aquele que menos avançar”. Passos adiante, a escuridão. Uns se arrependem. Outros insistem. Discutem. Continuam. Sacam as lanternas. Avançam mais... e um pouco mais... mais um pouco... mais...

O medo se entranha neles. Deixam o longo acesso escuro e, enfim, alcançam um salão de proporções inimagináveis... alto, tão alto, que do teto não se pode extrair detalhes. Centenas de entrâncias, reentrâncias e uma grande fissura lateral permitem a entrada de uma transformada e multicolorida luz do Sol. O temor se esvai e abre lugar para o delicado enlevo que toma os exploradores, a cada novo passo, caverna adentro.

Exploram conjuntamente. O grupo é a proteção e a segurança dos integrantes, principalmente nas explorações mais ousadas. Tantas cores, formas, sons, vultos, sombras... Andam juntos, nos mesmos caminhos. E quando as preciosidades são vistas, estão juntos para compartilhar as descobertas. E tomá-las, cada uma à sua maneira, para si.

Constelam-se momentos para explorar, brincar, compartilhar. Nunca *tanto novo* em tão pouco tempo. Impelidos a caminhar mais, sabem que provisões e condições têm seus limites. A caverna não tem fim. O alcance de seus passos, sim.

O momento da saída se apresenta. Há, ainda, outra parte da viagem. Os pés se viram. Retornam e emergem por acesso diferente daquele que utilizaram para entrar.

### **... atravessar com o mesmo grupo um vale enevadoo...**

Os exploradores rasgam a encosta da montanha e veem, diante de olhos apertados, uma grande planície, tomada pela neblina, cercada de montes e picos e colinas e saliências das mais variadas alturas. A descida é inescapável e os conduz a um portal. Último ponto antes da bruma. Outra inscrição, gravada na pedra da passagem, em idêntica e

imemorial língua utilizada na entrada da caverna, (re)traduzida as mesmas inúmeras vezes: “Daqui em diante, cada um a seu tempo”.

Aqueles que os aguardam estão do lado oposto da densa névoa. Exploradores conferem equipamentos. Partem, encosta abaixo e mergulham na neblina. Os desafios são inúmeros. E cada um os confronta com sua personalidade, seu ritmo. A bruma é marota, com suas próprias vontades. Revela e esconde os segredos da planície ao sabor do vento. Cada um faz seu próprio caminho. Alguns avançam rápido. Outros nem tanto. Quedas, tropeços. E assim seguem. Às vezes, reencontros. Mas a regra, que ninguém sabe de onde veio ou quando surgiu, se põe entre as aproximações. Um ainda permanece, o outro segue. Cada um sabe seu tempo. Em meio à neblina, esquadrinham solitariamente.

Embora não saibam como, sentem, cada um em seu íntimo, quando o primeiro deles alcança a fronteira e retoma, em seus próprios olhos, a luz natural. A saudade do Sol e dos seus os invade. De acordo com o tempo de cada um, emergem, carregando consigo e em si, preciosidades.

Emergir da neblina nem sempre é fácil. Olhos e corpos se habituaram a campos outros. Agora, são abraçados por um tempo e uma paisagem que reconhecem. É bom voltar para casa.

Os últimos passos marcam o chão. Estão prestes a reencontrar os primeiros, os seus, os que ficaram, aqueles vistos antes do brado da despedida. Têm, os exploradores, um novo desafio: contar o que viram e viveram para quem não esteve na viagem.

### **... recriar uma viagem para quem não a fez.**

Os viajantes descobrirão que extraordinária é a história, mas ainda mais extraordinário é como eles contam a história... mas isso é outra *estória*.

Diretores e atores viajam para fazer com que outros viajem também. Usarão sua imaginação para despertar a imaginação do espectador: ora para levá-lo até *lá*, ora para trazer o *lá* para *cá*, diante dele.

A caverna e a planície enevoadas não são, na investigação teatral, etapas subsequentes. São processos sobrepostos e simultâneos. Quando um ator passa pela entrevista com a personagem, é como se estivesse na primeira (explorando o desconhecido junto com o grupo). Quando, sozinho, aguarda fora da sala por um imprevisto, nas vezes em

que estuda solitariamente ou quando é confrontado com uma situação delicada e conflituosa que desconhece, é como se estivesse, sozinho, tateando o chão de um caminho enevoadado.

Cabe ao diretor acompanhar, de formas distintas, o ator. Em alguns momentos, deve estar junto deles, explorando a caverna desconhecida. Quando preciosidades forem encontradas, compartilharão e celebrarão as descobertas. Lá dentro, no momento em que estiverem diante de becos sem saída, poderão estender a mão para se apoiarem, mutuamente, em um caminho de volta.

Mas há outros momentos em que o ator deve fazer o percurso sozinho. O diretor necessita dar espaço, confiar em seu parceiro de trabalho, oferecer a ele o respiro e a distância que a criação individual necessita para florescer. Caminhando pela mesma planície, por vezes, o diretor encontra parceiros pelo caminho. Conversa, apoia, critica, instiga, provoca. Porém, a decisão de quando levantar e (se) prosseguir, cabe ao outro. Cada um chegará em seu tempo.

No processo teatral, a solidão do ator ocorre ao mesmo tempo que o divertimento e a descoberta coletiva. Tudo se mistura.

Depois da exploração, entra em cena o diretor-organizador, cuja função é olhar, com certa distância, para sua própria contribuição e para a criação cênica dos atores, incentivando-os a devolver para a neblina tudo o que lá deve permanecer. O ator, ao jogar fora tudo o que é desnecessário, potencializa as verdadeiras preciosidades.

Esse é o papel da direção que me parece desejável. Não a posição “mistificada” nem o trono. Não quero ver as coisas “de cima”. Eu as enxergo no mesmo nível, pois estou junto dos atores em boa parte do percurso.

Eu as enxergo “de fora”, quando o ator necessita de um espelho, do reflexo que devolverá a ele o que nunca terá em percurso teatral: a apreciação de sua própria criação no momento em que é apresentada. Essa é a beleza e a maldição do teatro: um ator nunca se verá no momento da ação. É possível gravar a cena em um dispositivo, mas, ao assistir, o ator não terá acesso à inteireza do que fez.

O diretor é um parceiro que pode aplacar esse anátema: ao se constituir como um espelho, pode refletir o que ocorre com o ator, em sua busca de sentir-a-si-mesmo<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Sentir-a-si-mesmo: Essa palavra corresponde a uma das noções mais fundamentais do Sistema de Stanislávski; nas línguas latinas, é frequentemente traduzida como “estado” (em francês, por exemplo, *état*). Diferentemente

Quanto mais sincero for o reflexo, mais autêntica será a inter-relação diretor-ator. Caminharão, assim, lado a lado, aprofundando a dinâmica e se aproximando do espectador, com quem esperam ensejar uma comunicação plena.

Ao partir da premissa de Kusnet de que é o ator o coração da comunicação emocional com o espectador, não faz sentido conceber que o percurso de criação seja feito por ele? Como espelho, o diretor não deve acompanhá-lo em todo o caminho? O caminho da criação, portanto, não deveria ser conjunto? Minha experiência diz que sim.

O diretor caminha pelos bastidores durante todo o processo. Irá até as fronteiras da encenação. Daqui em diante, o percurso é somente do ator. O espaço sagrado é morada dele.

Se a inter-relação tiver sido sincera, o ator carregará consigo, para dentro da encenação, o espelho que o refletia. Adentrará sozinho e, ao mesmo tempo, acompanhado pelo (reflexo do) diretor, tal qual *Espaço Invisível*, de Yutaka Toyota.

Obra e reflexo estarão unos, em cena.

Na vida teatral, nem sempre é assim.

Saber que é possível, inspira o início de cada novo processo. Ter vivido algo assim nos faz querer outra (e toda) vez.

### **Uma proposta de Análise-ação e inter-relações formativas**

Kusnet (re)criou um método que dá pistas e recursos para que, como diretor, eu enxergue o universo particular do indivíduo que atua diante de mim. E, nesse contato, perceba as infinitas possibilidades ao redor de uma personagem e de suas possíveis conexões com outras personagens... com a obra... com o público.

---

dos tradutores franceses, optamos por “sentir-a-si-mesmo” a fim de evitar uma possível conotação passiva do termo (como ocorreria em “sentimento”, no tradicional “estado” ou “sensação de si”), utilizada na edição francesa deste livro. A ideia é enfatizar que o *sentir-a-si-mesmo* denota sempre um certo “movimento”. De certa forma, é possível afirmar que a parte fundamental do sistema de Stanislávski é dedicada, primeiro, à criação de condições para a formação de um *sentir-a-si-mesmo* propício à arte e, segundo, à análise e ao trabalho sobre os elementos que o compõem (Knebel, 2016, p. 23).

Na perspectiva kusnetiana, o ator, apoiado pelo diretor, refaz o percurso da criação da obra, indo além dela. Expande seu próprio universo e o da obra que recria, fazendo emergir uma nova, *outra*, da qual ele faz parte.

Na encenação em que é parceiro de criação, o ator carrega para o palco silêncios, segredos, mistérios, lacunas. Cria um espaço permeado de hiatos e pausas, em que o espectador poderá encontrar condições para ampliar sua imaginação e ser, também ele, um parceiro na criação da obra que tem diante de si.

Se formos capazes de, após realizada a nossa própria viagem (de pesquisa), conduzir o espectador em sua própria viagem, propiciaremos o encontro simbólico entre teatro e pedagogia, arte e educação.

Será uma viagem conjunta (atores e espectadores, juntos, no mesmo espaço, em torno de uma história) e uma viagem solitária (algo que produz imagens e sentidos únicos, para cada espectador). É um campo relacional e fronteiro entre nós e o outro – (espera-se) único para cada espectador e singular em cada apresentação.

Não me dedico às obras artísticas que queiram “ensinar” algo. Como dizia Kusnet, queremos aprender, mas não queremos ser ensinados. Com o espectador, acontece algo semelhante: não quer ser ensinado a empreender uma viagem; ele quer *fazer* a viagem. Ainda que saibamos que viajar nem sempre é bom ou prazeroso. Já o gosto pela viagem e a possibilidade de ver o mundo numa perspectiva que não é a nossa, isso é o que espero nutrir no ator e no espectador por meio da obra da qual participo da criação.

O espectador não busca discursos sobre o caminhar para o desconhecido. Quer, ele mesmo, condições, estímulos para fazer isso. O teatro pode ser um caminho em direção ao desconhecido. Ao desconhecido de mim e ao desconhecido do outro. Parafraseando Brook, ao final de tudo, o que importará mesmo é: o público entrou na caverna?

A imaginação é um dos aspectos que transversalizam todo o processo teatral de preparação da peça – das primeiras experimentações à comunicação emocional com o espectador.

O trabalho proposto por Kusnet, como diretor e formador de atores, é o de “espelhar o ator e sua criação”, ampliando as possibilidades expressivas, de maneira que o próprio trabalho de direção componha essa expressividade, ampliando e alterando-a em contato com o público. Trata-se do encontro entre “Eu” e “Nós”, o indivíduo e o coletivo.

Difícil é saber quando o trabalho atinge o intento de colocar, diante do espectador, a vida do espírito humano. Há indícios. O brilho dos olhos do espectador diante de uma cena em que o ator se comunica com ele. O brilho dos olhos de um ator que faz uma descoberta profunda, acerca de si mesmo e da alma humana que investiga.

É uma medida subjetiva, que o tempo, as experiências advindas do trabalho continuado e a reflexão continuada aprimoram, assentando-a em bases menos incertas e possibilitando ao diretor discernir entre o que é artificial e o que está humanizado pelo ator.

Detalho um pouco mais a ideia de “humanizar”. O espectador tem consciência de que, em um espetáculo teatral, está diante de algo criado – que ele distingue perfeitamente da sua realidade objetiva. O ator, por sua vez, atua tanto no campo imaginativo em que se situa sua personagem, quanto na realidade objetiva de seu entorno. A encenação pode ser entendida como produto de uma artificialidade.

O que se busca é humanizar, trazer em meio a algo inicialmente artificial, a vida do espírito humano, a alma humana. Se ela estiver presente e o espectador for convencido pelo ator dessa presença, o artificial lhe parecerá humano. “O ser humano sempre distingue. Às vezes, ele simplesmente ignora, mas se lhe for mostrada a inverdade, passará a distinguir. A verdade é sempre visível se o olho da alma estiver treinado” (Vassiliev, 2016, p. 282).

O diretor tem um papel fundamental no treinamento do ator para que este possa discernir, em seu próprio trabalho, o artificial do humano/humanizado. Dentre as muitas maneiras e métodos para atingir o cumprimento desse papel, as bases de um teatro psicológico criadas por Stanislávski e decifradas por Kusnet no Brasil se constituem como uma das formas possíveis – aquela que tomo nesta tese. Inúmeras outras proveem o ator de treinamento para atingir o mesmo intento e perseguem relação similar com o espectador.

Como apontado no capítulo *Lógica da ação*, partindo de uma ideia de Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko, o diretor é um ser de três faces: pedagogo, “espelho” e organizador. Dos espetáculos e exercícios cênicos realizados dentro e fora da escola, selecionei um pequeno recorte daqueles em que foram aplicados procedimentos advindos do método de Kusnet e das práticas de sua aluna, Celia Luca, nos quais as três faces estiveram presentes.

Do conjunto de recursos utilizados nesses trabalhos, selecionei uma abordagem, a Análise-ação, e dois recursos, as entrevistas com personagens e os improvisos, para aplicá-los em bases diferentes daquelas propostas por Kusnet e Maria Knebel. Apropriei-me das entrevistas e depois, gradativamente, as conversas, em conjunto com os improvisos, passaram a ser instrumentos da Análise-ação.

A Análise-ação serve como abordagem para o treinamento e o desenvolvimento do processo de criação. Quanto ao primeiro, a utilização dos recursos como as entrevistas e os improvisos durante todo o processo, inclusive depois da estreia, faz com que seja criada uma linha contínua do processo. O ator se habitua com os recursos, tem instrumentos para avaliar seu desenvolvimento e o do grupo. E, à medida que se aprofunda na apropriação técnica, mais instrumentos de criação ele passa a ter em suas mãos (para construir personagens, para inventar exercícios). Da invenção e das necessidades episódicas de alguns processos, surgiram as entrevistas *rápidas, hipnóticas, públicas, cênicas*.

Para fazer a entrevista, o ator, como já foi apontado, colocava em prática o que Kusnet chamou de “primeira ação instaladora” (estabelecer a situação, fixar as necessidades e tomar atitude ativa, ou seja, agir no lugar da personagem). Rafael Rogante, aluno da Turma 52 e que interpretou Cláudio em Hamlet – Versão Q1, destaca:

Íamos para a aula preparados, cada um de nós, para fazer a entrevista. Ninguém sabia quem seria entrevistado. Era sorteado. O que foi muito legal é que, depois da leitura, do debate e da construção individual de cada personagem, a entrevista nos fazia descobrir muitas outras coisas. Em seguida, a improvisação fazia a gente viver, com mais intensidade ainda, toda a situação. Se na entrevista cada um de nós já estava respondendo de acordo com a lógica da personagem, quando nós partíamos para o improviso, vivíamos a situação de forma muito intensa. Em cena, tudo aquilo que havíamos conversado ganhava uma nova dimensão. Muita coisa estava no olhar. E muita coisa se criava na relação (Rafael Rogante, 2019).

A criação de uma personagem deixou, gradativamente, de ser uma responsabilidade exclusivamente individual e passou a ser, também, do grupo. Não somente porque entrevistado e entrevistadores criavam, mas também porque os papéis não estavam distribuídos para os atores. Ou seja, quem foi entrevistado como uma personagem nem sempre a representou no espetáculo.

A partir de um determinado momento, a indicação de que os atores não memorizassem os textos da peça ao longo do processo, mas somente na fase final (após a construção das personagens e a consequente criação das cenas), foi recorrente. Nasceu das observações de Celia Luca a partir de sua experiência com Kusnet.

Tal orientação já havia sido trabalhada por Stanislávski e destacada por Maria Knebel:

Konstantín Serguêievitch [Stanislávski] frequentemente dizia que, quanto mais primorosa a obra dramática, mais ela nos contagia logo no primeiro contato. Os feitos dos personagens, suas inter-relações, emoções e

pensamentos nos parecem tão claros, tão próximos, que involuntariamente começamos a achar: é só decorar o texto que, sem perceber, dominaremos as figuras criadas pelo autor. Mas é só decorar o texto e tudo aquilo que antes era extremamente vivo na imaginação do ator se torna, imediatamente, morto (Knebel, 2016, p. 29).

Isso retirou, dos atores, a (falsa) segurança que mantinham acerca de uma (suposta) continuidade da cena e da ação. O que esta abordagem faz, na verdade, é explicitar a superficialidade que é levada à cena e, às vezes, entedia o público.

O convite é outro: refazer o percurso de criação, envolvendo o ator na concepção de seu papel. Knebel expressa isso com clareza quando afirma que “com o método da Análise Ativa [...] o ator penetra no mundo das sensações internas do herói e, simultaneamente, estuda suas formas de expressão” (2016, p. 55).

A pedagoga e diretora russa, em seu comentário, referia-se ao contexto do *étude*<sup>47</sup>. Os recursos aplicados e os caminhos percorridos por mim foram outros, mas há uma aproximação nos resultados e nas reflexões que foram se constituindo a partir das práticas observadas. Kusnet tratava da questão de forma similar: “Através desse processo o ator chega à sensação de ser coautor do texto e, por isso, o aceita como se fosse dele próprio (1975b, p. 115)

Outra coisa que era interessante: muitas perguntas que me fizeram durante a entrevista eram questões sobre as quais eu não havia pensado. Eu as respondia de forma automática, claro, intuitiva. E eu tinha a sensação de que essas respostas “abraçavam” a personagem. Cada resposta que era dada, alimentava, fazia crescer a personagem. A sensação, que eu tinha, é que durante esse processo, a personagem, aos poucos ganhava mais e mais profundidade. Ela ganhava tridimensionalidade. A personagem realmente saía do texto, saía da imaginação e ganhava um corpo, sem que houvesse um trabalho prévio de expressão corporal. Isto já ocorria somente nesses dois exercícios, feitos em um período de duas horas. A personagem ganhava essa expressão, forma de pensar, de agir... ganhava uma história. Porque muitas coisas que eram perguntadas se referiam a um passado e a momentos que não estavam escritos na história, que não estavam postos no texto. Na entrevista isso tudo era potencializado. Quando nós íamos para o improviso, carregávamos tudo isso (Rafael Rogante, 2019).

Como apontou Rafael, a criação se dá em ação. Paralelamente a este processo, o grupo avança na compreensão da obra. Dentre outras ações, cabe ao diretor e ao grupo

---

<sup>47</sup> Em teatro, *étude* (estudo em francês), se refere a um modo de investigar a personagem por meio da ação.

estudar e definir a *supertarefa*<sup>48</sup> e todos os outros elementos que compõem o método. O ator vai percebendo que o diretor não pode responder às questões e que isso poderá surgir da experiência conjunta. O diretor é parte dela (e não o repositório de respostas ou aquele que definirá todas as escolhas). Em todas as etapas da construção, a inter-relação diretor-ator se dará e o ator verá, etapa por etapa, sua personagem ser concebida e se constituir.

Para mim, é como o nascimento de uma pessoa. Sabe quando você acompanha o crescimento de uma criança? Ela vai crescendo, vai aprendendo o movimento da mão, o andar, o olhar a partir do que ela enxerga, do que ela escuta, do que ela sente. Tudo isso é um processo mental, que vai transportando para o corpo e o corpo vai agindo conforme isso acontece. Com a personagem aconteceu a mesma coisa. À medida que a gente foi sendo entrevistado, é como se fossem sendo criadas as situações, experiências e vivências que chegavam ao nosso corpo. Especialmente no olhar, porque o olhar é a janela da alma e é ele que transmite o que a personagem está pensando, porque não necessariamente o que a personagem diz é o que ela está pensando (Rafael Rogante, 2019).

Konstantín Stanislávski usava uma metáfora nos primeiros anos de seu trabalho para definir as funções do diretor: “a parteira que ajuda no nascimento do espetáculo”.

Após aprofundar a abordagem que era constituída pelas entrevistas e improvisos, eu me descobri um parceiro de criação dos atores. Eu ainda não havia percebido, mas tratava-se de uma consequência para a qual não havia opção: o ator estava sendo atraído para o centro gravitacional da criação e, atendendo ao movimento concêntrico, começou a ditar o caminho de sua concepção. Inicialmente, entendia que eu estava concedendo este lugar. Entretanto, tratava-se de um movimento de mão-dupla. Algo que Maria Knebel já vislumbrava e pelo que lutava desde seus livros publicados, na Rússia, na década de 1950.

O convite para que o ator se desloque para uma “zona de criação” é poeticamente belo, pedagogicamente necessário, artisticamente indispensável. Pessoalmente, doloroso. Principalmente para o ator. “É muito difícil obrigar o ator dramático a trabalhar de forma atuante, ele não aguenta esse princípio ‘atuante’. Não aguenta esse ritmo e essa tensão. É desconfortável demais para a psique: uma criação artística e ininterrupta” (Vassiliev, 2016, p. 285).

O desconforto do ator só costuma mudar quando ele percebe, em si, que o processo de criação está em andamento, quando seu corpo e sua psique lhe dão sinais claros

---

<sup>48</sup> Supertarefa: neologismo criado por Stanislávski, tradicionalmente traduzido como “superobjetivo” (Vassiliev apud Knebel, 2016, p. 46). Refere-se ao objetivo principal, que engloba tudo, atraindo para si todas as tarefas sem exceção, que provoca a ignição criadora dos motores da vida psíquica (Stanislávski apud Knebel, 2016, p. 46).

que há uma personagem sendo concebida por ele. Esses “sinais” costumam aparecer nas entrevistas e nos improvisos. Lucca, aluno da Turma 64 da Escola e Teatro, relata isso no depoimento abaixo. Importante: “até o dia”, que ele cita em seu depoimento, costumar levar, sem ser uma regra, aproximadamente dois meses:

O modo como tudo vai se construindo, aos poucos, faz parecer que nunca vai dar certo... até o dia em que parece que surge do nada. O corpo se constrói aos poucos, de modo que não se torne artificial em nenhuma das ações. [...] Os improvisos, em sala, se tornam complexos e profundos, e esta base contempla toda a complexidade da personagem. Não importa a situação. O ator não se vê perdido e consegue fazer essa coisa tão mágica que é dar vida a uma pessoa, nem que seja por, apenas, algumas horas (Lucca Vilas Boas, 2019).

Rafael complementa, destacando a questão do erro no processo:

Me parece que um dos segredos para esse processo é estar completamente aberto para ele, inclusive para o erro. Quando a gente erra, mesmo quando você dá algumas respostas que te fazem perder a lógica, ainda assim é bom. Apesar do erro, você se adapta, corrige, molda, cresce e muda. [...] Era muito divertido, muito revelador (Rafael Rogante, 2019).

O ator percebe que é oferecido espaço para sua contribuição autoral. Se aproveitar, poderá criar pontos de conexão entre a personagem e seu universo psíquico interior. Em outros casos, percebe-se impelido a isso, movimento do qual não consegue escapar. Há, nesse contexto, a tensão natural do processo e o movimento do grupo. Não há, em processos assim, onde nem como se esconder.

O processo provoca tensões e há um investimento psíquico a ser feito para buscar o equilíbrio. Como contrapartida, tem levado os atores a um estado de atenção e criação permanentes, colocando-os em busca de novas e diferentes formulações cênicas o tempo todo.

Tudo era muito mutante. Mudava o tempo todo. E isso se dava na prática. Eu tinha alguns elementos da personagem que, durante as outras entrevistas, iam se perdendo, porque não tinham importância. Outros iam sendo descobertos à medida que acompanhava as entrevistas seguintes [...] isso mudava a todo instante. Como a vida, em que, a cada dia, a gente vai mudando um pouco (Rafael Rogante, 2019).

Nessa dinâmica, tudo é mutante, como afirmou Rafael, mesmo depois que o espetáculo já estreou. Há diferentes mudanças em curso. Há alterações aparentemente sutis; à primeira vista, pouco perceptíveis. Transparecem em um olhar, em pausa mais alongada,

em um novo sentido para expressar uma palavra. Aos olhos de um espectador atento, que já tenha assistido ao espetáculo, essas mudanças podem chegar de forma intensa, mas a ação externa pode parecer-lhe quase a mesma.

Há, contudo, mudanças muito perceptíveis: exclusão de cenas, alteração de longos trechos de textos, reorganização da estrutura das cenas, alteração das relações entre personagens. Aqui, o mesmo espectador poderia ter a sensação de que se tratava de uma obra bem diferente.

Treinados na base da improvisação e das entrevistas, os atores ampliam sua capacidade para incorporar as mudanças propostas, sutis ou vistosas, de maneira ágil, incorporando os novos elementos e os fazendo ressoar ao longo do espetáculo. Podem, inclusive, debatê-las e não incorporá-las.

Os recursos da Análise-ação (como compreendida em meu trabalho), quando realizados na presença do público (entrevista e os improvisos), têm obtido participação ativa por parte dos espectadores – que também passam a ser atraídos, pela comunicação emocional, para a criação (ainda que não se deem conta disso).

Ator e espectador se encontram na mesma arena. Essa é uma tarefa para a qual o ator pode ser preparado com os recursos citados. O encontro com o espectador que pode interferir, a qualquer tempo, na cena e na ação da personagem, leva o ator a uma inescapável situação: assumir, ainda que não declaradamente, que ele não sabe tudo sobre seu papel. Muitas coisas serão descobertas diante da plateia atenta que o observa. Essa mudança de atitude e de abertura para a criação conjunta com o espectador me parece absolutamente desejável para que o ator se coloque diferentemente diante do público.

Quando fiz [o espetáculo] *Vinci*, em que muita coisa era bastante ingênua, compreendi algo essencial. Imagine-se escrevendo uma dissertação sobre Leonardo da Vinci: você pesquisa e entende – e sua atitude é de alguém que sabe. Para *Vinci*, pesquisei muito, fui à Itália e aprendi italiano. No entanto, quando se está no palco, comportando-se como alguém que sabe, condenamos o público à passividade. Talvez os espectadores o admirem, mas eles não têm nada com isso. Por outro lado, quando nos comportamos como alguém que não sabe, mas que está à procura, quando você ri sobre si mesmo enquanto descobre algo, então você incorpora o público e ele descobre junto com você. Os espectadores passam a acreditar que sabem tanto quanto você e isso facilita a comunicação entre os dois lados (Lepage, 2016, p. 86).

A comunicação emocional poderá se estabelecer de forma plena. E a imaginação do público efetivamente acionada e, quem sabe, ampliada.



Figura 28: *Pequenos amores*, exercício cênico da Turma 61 da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Na foto, Leonardo Cabello e Jéssica Wingester. 2017.

### **Inter-relações ator-diretor-grupo**

Há um considerável nível de complexidade inerente à atuação de um diretor que se propõe a assumir as três facetas de Dântchenko, em especial se complementarmos a faceta de diretor-pedagogo com a “ourivesaria” processual de Kusnet.

O diretor colaborará com a criação do papel de cada um dos atores, se deterá a observá-los e a refletir, para eles, o que fazem em cena. Ao fim, organizará o espetáculo, incluídas as orientações para os atores e para a equipe de bastidores.

As relações com os atores se darão em dois contextos diferentes e sobrepostos: individual e coletivo. Para completar o quadro: em um processo notadamente psicológico como o que é proposto por Kusnet, o diretor trabalha com a realidade objetiva do grupo, bem como com o campo imaginativo e psíquico (dos atores e do grupo).

O desafio é instigante, motivador. E, como já dito, com muitas variáveis.

Encontro em autores do campo da Psicologia Analítica parceiros para elaborar imagens, organizar ideias, compartilhar experiências, buscar caminhos para avançar na compreensão do papel do diretor. Creio que este campo, por meio de formulações de alguns de seus pensadores, oportuniza instrumentos de observação e reflexão para os processos teatrais aqui descritos.

A ideia de inconsciente de Carl Gustav Jung me parece ter mais aderência aos pressupostos de Kusnet do que a psicologia reflexológica em que ele buscou embasamento para o que ele chamou, em *Ator e Método*, de subconsciente (em substituição a “inconsciente”, que ele usara em segundo livro):

[...] o inconsciente não representa apenas um apêndice “subconsciente”, ou até mesmo um mero depósito de lixo da consciência, mas um sistema psíquico amplamente autônomo capaz de compensar funcionalmente, por um lado, os desvios da consciência e, por outro, corrigi-la de seus desvios e unilateralidades, às vezes violentamente. A consciência pode extraviar-se, como é sabido, o que é consequência lógica da relativa liberdade da mesma. [O inconsciente] Ultrapassa a consciência, antecipando com seus símbolos futuros processos da consciência (Jung, 2002, par. 229, p. 184).

Algumas das formulações de Roberto Gambini são um importante aliado para pôr em perspectiva o papel da direção. Ele não trata do diretor. Especialmente em seu livro *A Voz e o Tempo: Reflexões para Jovens Terapeutas*, discute a relação, no set terapêutico, do analista com o paciente. Ao descrever, com profundidade, uma atitude profissional, ele vai além do espaço que retrata. Propõe uma conduta que alcança outros.

“Eu nunca sei, de saída.” (Gambini, 2008, p. 173). O diretor não tem e não terá domínio completo, não importa se já possui um significativo tempo de atuação profissional. Para algumas de suas escolhas, a experiência dará embasamento. Portanto, ela é importante e desejável. Mas quando se trabalha com processos artísticos que envolvam a vida do espírito humano, a investigação da alma, a criação do outro em si, nada é tão previsível que possibilite ao diretor ter certezas e conhecer previamente o caminho (a não ser que ele queira controlar, o que não é o caso desta abordagem).

Kusnet, em seu primeiro dia de aula, disse: “Eu não estou aqui para ensinar. Estou aqui para aprender”. À sua maneira, constelou um campo de relações em que estava disponível para descobrir *junto*, em conjunto. Aprender e ensinar são facetas dessa proposição. A relação será de duas vias. O que significa exercer as duas, em diferentes contextos: em alguns momentos formar, noutros “ser formado”. A descoberta pode emergir do trabalho do ator e do diretor.

O “não-saber” de Gambini se refere ao *outro*, ao paciente. Em teatro, essa ideia necessita ser ampliada, abrangendo o ator, o grupo e o trabalho. Em relação a estes, o diretor pode assumir uma postura de “não-saber”. Isso não dispensa a teoria, nem a ela se refere. A teoria é conhecida pelo diretor.

“Teoria é um caminho, um apoio, uma ajuda para se saber andar no escuro” (Gambini, 2008, p. 64). O diretor a ela recorre para que se tenha clareza do caminho (quase sempre às escuras) e para que a comunicação com o ator se estabeleça. No entanto, não deve ser invocada durante algumas etapas e procedimentos da concepção. Há momentos em que o método, explicitado, colabora com a criação. Em outros, deve ficar em um segundo plano, pois interrompe o fluxo criativo.

O método deve estar ao alcance do ator. A este caberá decidir quando o tomar em suas mãos. Os elementos do método são de grande valia para a criação de vocabulário comum, de uma gramática voltada para aprimorar a comunicação e delimitar os debates.

O método é um *meio*, não deve ser um fim em si mesmo. Devemos considerar, inclusive, que o objetivo proposto por ele pode ser atingido pelo ator sem que faça o mesmo uso dele. O ator que não tem método atinge os objetivos propostos pelo método. Mykhail Checov foi um exemplo. “Invoquemos a alma, mas não a afugentemos com palavras e teorias, porque senão ela se dissipa” (2008, p. 143).

“Ouvir marca. Ser ouvido, ainda mais” (Gambini, 2008, p. 34).

O ator tem uma complexa tarefa, que é buscar o *outro* em si. Construir uma personagem é um trabalho que exige intensa mobilização psíquica e que, muitas vezes, faz com que o ator se sinta só. O diretor, ao se colocar como um atento e disponível observador, mostrará ao ator que ele não está sozinho. Poderá, a partir daí, contribuir com ele em suas buscas, especialmente em algo imprescindível para quem está em cena: ter alguém que o “reflita” e a seu trabalho. Alguém que o escute.

A maneira como o diretor reflete o que vê poderá, ou não, consumir uma efetiva inter-relação ou apenas disfarçar uma indesejável comunicação unilateral. Essa é uma atenção permanente para um diretor que se proponha a esse papel diante do ator. Outro dado importante: ao estabelecer a relação com um dos integrantes do grupo, é observado pelos outros. Há na relação do diretor com cada um dos atores um caráter coletivo.

Adolf Shapiro, ex-aluno de Maria Knebel, fala de maneira muito inspiradora sobre a inter-relação diretor-ator na perspectiva da pedagoga russa: “Ela entendia que podia fundir-

se ao ator, entrar em sua alma, sentir o que acontecia com ele durante a gestão do papel. O ator, por sua vez, aceitava a ajuda quando percebia que sua instabilidade e tormento eram compreendidas” (2016, p. 314).

Integrantes de um grupo teatral com perfil extrovertido costumam ter mais iniciativa para se lançarem, de pronto, aos desafios propostos pela abordagem da Análise-ação. Atores com perfil introspectivo necessitam de um tempo adicional para se adaptarem ao processo. O diretor, quando observa isso, possibilita que os primeiros passos sejam dados de acordo com a percepção de cada um. Em grupos, temos diferentes reações às propostas que são feitas. Não há reação correta. Ao criar diferentes formas de relação, o diretor pode ampliar as formas de cada indivíduo se inserir no processo. A partir daí, o âmbito coletivo será fortalecido e poderá, também ele, se constituir como um gerador da criação.

Percebendo-se visto e ouvido, o ator poderá retribuir. Se assim fizer, criará um canal de troca. Por meio deste canal, diretor e ator poderão efetivar algo que considero uma imagem inspiradora criada por Gambini: a transfusão de ideias. O diretor recebe a ideia do ator. Lida com ela com seu referencial, transforma-a e a devolve, para que sirva de alimento para a criação em andamento. O mesmo ocorre com o ator em relação ao diretor. Esse fluxo se amplia e se retrai conforme cada relação. Com uns, é contínuo e com grande volume de trocas. Em outros casos, episódicos, com pequenas doses. Em certos momentos, interrompido.

Em uma arte como o teatro, é aconselhável que o diretor observe os diferentes fluxos. O grupo é composto por indivíduos, ao mesmo tempo que pode definir a maneira como o indivíduo se relaciona com a criação.

Laura Villares de Freitas, analista e pesquisadora da Psicologia Analítica sob a perspectiva de Carl Gustav Jung, tem se dedicado à elaboração de formulações sobre o desenvolvimento do grupo. Seu trabalho, a partir do uso de máscaras, tem se focado nos grupos vivenciais, que “são considerados favorecedores da perspectiva de alteridade, na medida em que cada participante tem neles a oportunidade de se afirmar e de ser confirmado, isto é, de se expressar e de refletir, num campo interacional fértil” (Freitas, 2005).

Para alcançarmos suas ideias para o trabalho com grupos, convém, antes, explicitar um importante processo descrito por Jung e com o qual a formulação de Laura Villares de Freitas dialoga:

Segundo Samuels et al. (1988, p. 108), “o termo *individuação* foi adotado por Jung através do filósofo Schopenhauer, porém reporta-se a Gerhard Dorn, um alquimista do século XVI. Ambos falam do *principium individuationis*”.

Essa ideia, tanto na filosofia quanto na alquimia, refere-se à questão de como ocorre a constituição da individualidade, ou da substância específica, a partir da substância comum. Assim, o princípio de individuação corresponde ao processo de formação e transformação contínua de uma individualidade, e na psicologia de Jung passará a designar o devir da personalidade.

Laura Villares de Freitas (2005) destaca que Jung, em suas formulações, não estimulava o trabalho com grupos. Ainda assim, considera a obra do suíço, em especial dois pilares conceituais (processo de individuação e inconsciente coletivo) e suas práticas com grupos vivenciais, para propor uma formulação para além da abordagem individual, em que

há outros dispositivos (e destacamos os trabalhos em grupos vivenciais) e instâncias (a cultura, arte, a mitologia...), que dão sustentação para a criação de campos férteis para a experiência psíquica, desde que ali ocorram encontros em atitude de abertura (acolhimento, consideração e posicionamento frente ao novo) e alteridade, num campo interacional dinâmico. O foco no grupo pelo grupo permite que ele se constitua como um campo interativo promovedor de desenvolvimento psicológico e passe por um processo próprio, que sugerimos denominar de gruação (Freitas, 2018).

A autora, assim como Gambini, constrói seu pensamento no contexto da Psicologia Analítica. Para esta tese, vou me deter na conduta que tal formulação propõe para quem se coloca como condutor de uma instância (neste caso, o teatro). Tal conduta pretende criar condições em que, como propõe Laura Villares de Freitas, (2018), mantenham-se as individualidades enquanto se cria um movimento de mão-dupla (o grupal e o individual interfertilizando-se).

A proposição da autora chama a atenção para outra abordagem que cabe ao diretor de teatro: valer-se de suas “faces” para comunicar-se com o coletivo. No trabalho teatral, atores se deparam com tarefas que se encaixam no que chamamos de individual (o estudo que fazem sozinho, a personagem que cabe a eles analisar e a ela darem corpo, dentre muitos outros). Embora perceba que outros têm tarefas similares, há especificidades e desafios que somente o ator enfrentará. Há situações, em meio aos trabalhos coletivos, que também se darão individualmente.

Contudo, há tarefas coletivas, compartilhadas da mesma forma por todos. Elas abrangem tarefas gerais (estudar o texto e o contexto sociopolítico da obra, envolver-se nas técnicas de bastidores, participar do treinamento comum etc.) e tarefas episódicas e específicas (lutar para que a reforma do teatro seja finalizada a tempo para a estreia agendada, conseguir condições para um novo espaço de apresentação, superar experiências ruins de processos anteriores etc.).

Há um intrincado conjunto de inter-relações, individuais e coletivas, comuns ou específicas, em um processo teatral, seja ele finalizado como um exercício cênico ou como uma montagem nas mesmas bases de um trabalho feito profissionalmente.

Num relacionamento são ambos ou todos os participantes que atuam sempre de modo criativo. O que cada um está fantasiando, a imagem que carrega dentro de si sobre o outro, certamente influenciará este e, por assim dizer, criará de novo, cada dia, o seu ser. É sabido que se um professor espera que seu aluno falhe, o perigo é grande deste aluno falhar, mesmo que isso não corresponda ao seu preparo fatural. Um chefe, cuja fantasia sobre seus subordinados expressa que todos são incapazes e nenhum deles pode resolver algo por iniciativa própria, muitas vezes terá que experimentar que tais fantasias influenciam o pessoal, que, por fim, não saberá realmente resolver nada por conta própria. Um diretor que está sendo fantasiado por seus colaboradores como dinâmico e idôneo – como base em experiência com ele, mas também em virtude de elementos de projeção – muitas vezes trabalhará com muito mais sucesso do que se tivesse sido fantasiado como incapaz e inapto (Guggenbuhl In: Battegay-Trenkel, 1978, pp. 22-35)

O diretor pode se comunicar com o grupo, mas também pode se valer do grupo para se aproximar de alguns dos indivíduos com os quais não estabeleceu comunicação profícua. A criação em grupo, bem como a busca de soluções para os problemas que emergem do processo, podem ser potencializadas no coletivo.

Coletivamente, a entrevista também funciona [...]. Era muito divertido não apenas ser entrevistado, mas também ver as entrevistas. Quando a gente assistia, ficávamos impressionados com algumas coisas que eram descobertas e como elas caminhavam dentro da história. Para o Cláudio, personagem com a qual fui entrevistado, muita coisa foi sendo construída na observação e na vivência das outras entrevistas. Muitas das coisas que surgiram em minha entrevista haviam sido descobertas na primeira, com a personagem Hamlet. Coisas potentes que davam mais força para o Claudio. Nós éramos um coletivo pensando e se alimentando, o tempo inteiro, desse processo (Rafael Rogante, 2019).

O depoimento de Rafael Rogante reforça a percepção de que a entrevista com personagem se configura como um recurso de criação para o ator e para o grupo. No entanto, cabe destacar que comumente a entrevista assusta o ator pela exposição individual que dela decorre. A improvisação, pela explicitação de que a cena não pode ser controlada. A mobilização de recursos psíquicos nos exercícios a que os atores são submetidos em teatro é grande; a entrevista, talvez, seja um em que isso seja mais intenso. Geralmente, a tarefa lhes parece mais difícil do que aquela que relatam depois de vivenciar o exercício. A atitude e comportamento do grupo poderão minimizar ou ampliar a tensão, aplacar ou potencializar a criação.

Se o diretor conseguir deixar claro que se trata de um processo de múltiplas facetas, em que os integrantes participam desempenhando diferentes papéis (entrevistador e entrevistado, ator e diretor), o ambiente pode ser acolhedor e propício para que a imaginação seja explicitada e exercitada.

Mesmo que a entrevista não seja tão positiva quanto o ator almejava, geralmente após passar por ela se mostra mais calmo e sereno em relação ao exercício. O maior temor, explicitado nas avaliações, é o medo de ser exposto ao deparar-se com uma pergunta sobre algo não conhecido pelo ator em relação à personagem. Quando isso passa a ser uma certeza (vai acontecer) e se percebe que faz parte do exercício, a tensão do ator dá lugar à disponibilidade para a experimentação.

As descobertas fortalecem os laços do grupo. No teatro, não basta fazer o trabalho em âmbito individual. Sem o grupo, o diretor não consegue fazer com que o trabalho avance e se aprofunde. Mesmo com laços mais estreitos, é comum surgirem resistências, individuais e coletivas (direcionadas ao diretor, aos parceiros, ao grupo). Em processos com abordagem psicológica, isso pode ser potencializado pelas grandes mobilizações psíquicas decorrentes da pesquisa. As resistências em algumas situações, podem emergir como contraparte à energia mobilizadora deflagrada nos estudos. Uma forma de minimizar tais resistências pode ser explorada por meio da troca de papéis, ampliando a inter-relação ator-diretor-grupo.

Laura Villares de Freitas (2006, p. 26), quando trata das inter-relações entre terapeuta e paciente, destaca que Jung parece ter sido o primeiro a alertar para a necessidade de análise e supervisão pelas quais o analista deve passar, destacando a necessidade de cuidado com quem cuida.

Tal postura revolucionou as profissões de ajuda e deixou marcas necessárias e indelévels no papel do psicoterapeuta, a tal ponto que é possível considerar que o símbolo básico do analista junguiano é o do curador ferido, inspirado na figura mitológica de Quíron, o centauro com habilidades para curar e ensinar a curar, mas que padecia ele próprio de uma ferida incurável (Freitas, 2009, p. 26)

O diretor atua em um campo diferente do que se chama de “profissões de ajuda”. Contudo, seu papel, em especial no início dos processos, é sim o de “ajudar”, numa acepção ampla. Tanto melhor se dará o início do processo se ele ajudar mais e dirigir menos. Cabe a ele despertar impulsos que levem o ator a se importar com os problemas da personagem. Despertado isso, ele estende a mão para ajudar na caminhada por um percurso que ele também irá descobrir, percorrendo ao lado do ator.

Partindo dessa ideia, há dois procedimentos que colaboram, no campo da prática teatral que tenho desenvolvido, para que o ator observe a si, o diretor e o grupo de diferentes perspectivas.

A primeira delas: constelar o diretor no ator. A partir do espetáculo *A Peste*, passei a convidar os atores, sem que isso se constitua numa obrigação, a experimentar a função da direção ao longo do processo, assumindo tarefas que normalmente esperam que sejam feitas pelo diretor. Ao “trocar de lado”, cabe a eles tomar decisões sobre a elaboração de uma cena (ou abordagem de uma personagem) ocupando um lugar inabitual. Ele terá que conduzir os atores que dirigir, refletir o que assistiu, mediar conversas e retomar tudo de novo. Assim, ele se percebe assumindo um lugar que, para muitos, é uso exclusivo do diretor.

Alguns atores descobrem um novo e desejado lugar no teatro, a assistência de direção (foi o caso de Diego Minari). Outros, como Celia, enquanto aluna de Kusnet, e outros atores com os quais trabalho, preferiram não atuar na direção ou, se atuaram, o fizeram de forma episódica. Coletivamente, isso estabelece diferentes leituras do processo e das funções de cada integrante.

A segunda: constelar o ator no diretor. Envolvido com os problemas e dilemas das personagens, o diretor tem à sua disposição outro recurso: entrar nos improvisos e nas cenas preparatórias, contribuindo, como ator, nos estudos. Assim, desloca-se para o campo das práticas, onde se busca elucidar dúvidas, encontrar caminhos. Ele passa a ser, também, alvo das análises posteriores e, ao sentar-se na roda de conversa, é percebido como um dos que se colocam em jogo.

Ao trocarem de papéis, atores e diretores constelam o *outro* em si mesmos. O diretor-ator se confrontará com as dores, desafios, vicissitudes da concepção de uma personagem. O ator-diretor passa a conduzir os colegas e a refletir o trabalho daqueles que dirige. São múltiplas e complementares relações que integram diferentes perspectivas.

Com frequência, no relacionamento Psicoterapeuta/Paciente desperta o arquétipo CURADOR/ENFERMO, mas os polos permanecem unilateralmente distribuídos. O psicoterapeuta sente-se sadio, conhecedor, superior e o paciente, por sua vez, doente, incapaz e sem recursos. Isto não conduz a um avistar curador do relacionamento, mas a uma fixação pouco sadia; o terapeuta permanece são e superior e o paciente continuará perturbado. [...] Não se trata, porém, de um revelar “desenfreado” da própria psicopatologia para o paciente, mas antes de reconhecimento fundamental do seu próprio estado “enfermo” perante o necessitado de ajuda. Não é acidental, pois, que na mitologia grega fala-se do “curador ferido”; só assim é possível ativar o “curador” dentro do paciente. [...] Cada relacionamento pode fomentar, pode destruir e pode curar. Devemos sentir-nos gratos se de vez em quando

conseguimos constelar e atingir essa última, isto é a cura (Guggenbuhl, 1978).

Os atores, se não estiveram habituados a essa prática de troca de papéis, “se assustam” quando o diretor se coloca à disposição da pesquisa em cena, como ator. Às vezes, erroneamente compreendem como se fosse uma forma do diretor mostrar “como se faz” (algo que o diretor deve estar atento para evitar). Quando o diretor entra para descobrir (e não para mostrar que sabe), o ator percebe que se trata de uma experimentação e não de um recurso didático para criar cópias. Cria-se outro campo de encontro entre ator e diretor.

As entrevistas e improvisos, em conjunto, são um processo em que ocorrem encontros. [...] O ator tem um encontro com a personagem e é na entrevista que ele encontra cada um que está à frente dele, questionando. E desse encontro vai para o improviso encarar outras personagens. E, durante todo o processo, esse encontro vai virar um leque de encontros, um leque de personagens se encontrando. Esses encontros vão se estendendo ao outro... ao outro... ao outro... e a personagem vai ficando multifacetada, porque a cada encontro constrói uma relação diferente (Rafael Rogante, 2019).

Um percurso que passa por diferentes funções, que dá aos integrantes distintas perspectivas, amplia a alteridade, a empatia e, por conseguinte, o diálogo. A relação dialógica será tanto mais plena quanto for a compreensão acerca dos diferentes olhares e lugares que se lançam para o objeto do processo.

O diálogo é concebido como um princípio conciliador e a relação mostra que há dois sujeitos, em interação [...] O sujeito é descentrado, mas não eliminado. Aceitação mútua não significa concordância, mas aceitação das diferenças, e a partir dela cada um poderá afirmar e confirmar o outro, e ambos beneficiam-se com a troca. O potencial criativo da vivência, assim como o da multiplicação de diálogos e interações assim concebidos, talvez seja a maior vantagem dos grupos vivenciais. Afirmer e confirmar relacionam-se com a expressão e reflexão (Freitas, 2005, p. 56).

Um grupo, às vezes, pode oferecer a um indivíduo o lugar para que tente se esconder. Este mesmo grupo, contudo, também possibilita ao integrante revelar-se. Essa revelação pode ser a afirmação de um ator. Ao *afirmar*, ele será confirmado pelo outro (que pode concordar ou discordar da afirmação). Essa relação dialógica e dialética constitui-se como fortalecedora de relações e, também, como treinamento para a relação que o ator estabelecerá com o espectador (a quem caberá outra etapa, a da *confirmação*).

## A cena que emerge e o fim que se aproxima

O procedimento da Análise Ativa foi proposto por Kusnet como parte de um método mais abrangente, criado para delimitar um processo de formação para o ator iniciante. O recurso também foi minuciosamente detalhado por Maria Knebel em dois de seus livros, reorganizados por Anatoli Vassiliev em uma única e recente publicação feita no Brasil em 2016, *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*.

Como bem destacou Juliana Jardim em seu texto acerca do livro, o “conhecimento anterior sobre os ensinamentos de Stanislávski será, inevitavelmente, posto em questão” (Knebel, 2016). A discussão feita na obra criou um campo de debates e de profunda reflexão sobre algumas de minhas práticas – o que alcançou esta pesquisa.

Tive o primeiro contato com a publicação em 2017. Porém, decidi me debruçar sobre ela depois que as pesquisas em andamento (no doutorado e na Fundação das Artes) se consolidaram. Mantive-me focado no material documental, nas entrevistas não-diretivas efetuadas e no desenvolvimento das práticas artísticas na Escola de Teatro. Somente após aprofundar o que estava pesquisando (e criar novos recursos) é que me debrucei sobre o livro.

A Análise Ativa não se configura como um recurso fechado. Como diz Kusnet, não se trata de uma regra inviolável. Cabe ao diretor considerar o grupo, a experiência dos atores, a proposta e o contexto, dentre outros. Considerando que os recursos utilizados são distintos, detenho-me sobre os elementos comuns entre o que postulam Knebel e Kusnet e o que é praticado na Escola de Teatro.

Nesse sentido, cabe destacar, a meu ver, o que está por trás do procedimento da Análise Ativa: executar um projeto que coloque o ator como o criador do processo de construção da personagem e de criação da cena. Não só para se aproximar do texto, mas também para conhecer detalhes acerca de seu personagem e do contexto que não estão explicitados. Não apenas para preencher lacunas, mas para construir, elaborar pontos que serão fundamentais para dar a ele a autonomia de um criador.

O ator, a meu ver, deve treinar a sua **imaginação** no sentido de sempre encarar com surpresa o que acontece. Isso ele pode fazer no milésimo espetáculo. Pode, porque o que acontece em cena não é a mesma coisa mecanicamente exata. Nem todos os atores representam da mesma maneira. O espírito de improvisação faz eles mudarem. Então, a reação do jogo do ator, a reação da plateia, que também nunca reage de maneira igual, isto cria... dá ao ator a possibilidade de improvisar todo espetáculo (Kusnet, 1975a, grifo meu).

No trecho acima, Kusnet revela sua “vontade declarada” acerca da imaginação. Como homem de sua época e muito ligado ao texto (muitas vezes escrito antes do processo de ensaio se iniciar), o russo-brasileiro, comumente, concebe a improvisação relacionada ao texto. O ator improvisa, recria, mas retorna ao texto. Porém, como ele mesmo afirmou, o público muda e o espectador que hoje assiste ao teatro tem novas referências e outros anseios. Os artistas também mudaram. Em tempos que se assentam em bases diferentes, como manter a comunicação?

No intento de responder a essa pergunta, trago à tona uma possível face oculta da proposta de Kusnet (a ampliação da imaginação), algo não diretamente formulado por ele. E se a imaginação fosse treinada não apenas para encontrar novas formas de se surpreender com o mesmo texto, mas de (re)elaborar, continuamente, o texto e a cena, de forma a “encarar” com surpresa o que acontece? Creio que uma radicalidade como essa é levada a cabo por Robert Lepage, diretor do grupo canadense *Ex Machina*. Ele afirma:

Ao longo do processo nós não escrevemos nem registramos as cenas em forma de texto. Fazemos alguns acordos, combinados mínimos de organização. Quando estreamos o espetáculo é que nós vamos escrever o texto pela primeira vez. É como uma pintura que vai secar diante da plateia. Isso também acontece todas as vezes nas quais, em turnê ou temporada, levamos o espetáculo para outras plateias. As mudanças ocorrem em todas as apresentações. Um espetáculo somente está finalizado na última apresentação. Quando nós viajamos para outros países e as pessoas nos solicitam o texto para fazer legenda, respondemos: - “Nós não temos texto!” Nosso diretor de cena vai fazendo anotações e é partir delas que elaboramos o texto para que sejam feitas as legendas. Mas não se trata de algo exato. Em relação a apresentar-se em outros países, com culturas diferentes: a gente começa encenando em francês. Depois a gente muda para o inglês. Nesse processo, já descobrimos palavras mais interessantes para expressar as ideias do espetáculo. Quando a gente retorna para o francês, depois da turnê, passamos a utilizar palavras diferentes. E temos que buscar outras palavras para expressar o que descobrimos em outras línguas. Experimentar apresentar-se para públicos de várias línguas vai modificando o espetáculo. Por exemplo: às vezes um tradutor nos pergunta: - “Você pode explicar melhor o que você quer dizer com essa palavra?” Quando nós explicamos, percebemos que podemos utilizar outras palavras. Esse processo vai fazendo com que a gente acabe modificando a forma de dizer o texto no espetáculo (Lepage, 2018).

O diretor canadense potencializa, ao máximo, a experiência de lidar com a mudança que advém do próprio existir do espetáculo. Cria-se um processo de constantes mudanças e experimentações, em que a autoria é descentrada de um indivíduo para centrar-se em um campo a que todos podem acessar.



<sup>49</sup> Figura 29: 2011, Polo Cultural Casa de Vidro, durante a montagem *Arritmia*, da Turma 44. Depois de montarmos parcialmente a iluminação cênica, alguém grita da praça: “o palco e o céu se juntaram!”. Corremos...



## Antes do apagar das luzes

No encerramento do bate-papo realizado em 2018, no Sesc Pinheiros, Robert Lepage recebe a seguinte pergunta: “O que você diria para o Robert Lepage que iniciou a carreira artística?”. A resposta dele foi a seguinte:

No começo da minha carreira, eu tentei aplicar tudo o que eu aprendi na Escola de Teatro. Quis agradar a todos. Bem, eu penso que, hoje, diria o seguinte: “Aprendeu? Agora esqueça. Livre-se disso tudo. É preciso matar o pai!” ... Simbolicamente. Eu sei que é uma coisa terrível de se dizer, mas é isso mesmo (Lepage, 2018).

Passamos uma parte de nossas vidas aprendendo muitas coisas. Um dia, percebemos que muito do que carregamos não é nosso. Serviu para nos formar, mas não faz mais sentido. Quando começamos a nos livrar daquilo que não mais reconhecemos como parte de nós, ficamos leves. Avançamos.

Percebo-me, diante de um percurso que me formou *outro* diretor, dedicado a ampliar a criação individual em uma arte essencialmente coletiva. A *ação transversal* que se fez presente a partir de minhas perguntas me trouxe até aqui, defronte da formulação que encerra esta tese.

O ator é a voz que fala em nome da obra, pois ele é o eixo principal da comunicação com o espectador. Portanto, deve ser deslocado para o centro da criação e da encenação, pois é nele que pulsa o coração do teatro. Contudo, em uma arte da representação ao vivo, é o ator que menos “consciência” tem acerca da cena, pois quem atua não pode se ver e, portanto, não compreende integralmente o próprio trabalho e o todo.

Com o ator no ângulo do processo teatral, o diretor é deslocado do centro para outro ponto, de onde possa observar. A distância proporciona visão privilegiada do conjunto e condições melhores para compreender o todo e, dentro deste, o trabalho individual do ator. Mas não é a voz do diretor que irá para o palco.

O que falta a um, o outro tem à sua disposição. Se ator e diretor, com inteireza, ocuparem seus lugares, dialogarem entre si e compartilharem o ato criador, poderão conceber uma *outra* e *nova* voz, singular, para cada espetáculo.

O teatro é coletivo e cada ator é um centro de criação. Caberá ao diretor tecer fios invisíveis para integrar todos, criando diálogos entre as vozes, para que a obra teatral, completa e integrada, possa emergir em cena.

O poeta Murilo Mendes, quando escreve que “só não existe o que não pode ser imaginado” nos convida a ampliar, incessantemente, nosso campo imaginativo.

Kusnet escreveu pouco sobre um possível conceito de imaginação. Mas sua obra e seu caminho artístico foram um convite como o do poeta: imaginar sempre e, a partir daí, nos colocarmos no mundo. O percurso do russo é um elogio à imaginação. Como artista, busco parceiros que acreditem na minha capacidade para imaginar e transformar. Não será este um dos principais objetivos da educação?

“Em fevereiro de 1955, o espetáculo *A rosa dos ventos*, de Claude Spaak, sob direção de José Renato, inaugurou o espaço do Teatro de Arena. O prédio do teatro foi fechado em 1972” (Santos, 2019). Em 1977, o Teatro de Arena foi reaberto e passou a se chamar Teatro Experimental Eugênio Kusnet, mas todos o conhecem como Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Uma bela homenagem que, em conjunto com os prêmios e com o reconhecimento da classe artística, confirmaram a sua contribuição para o desenvolvimento do teatro em São Paulo.

Faltava iluminar o trabalho de formação de atores que Kusnet fez na Escola de Teatro da Fundação das Artes. Esta foi uma das inspirações desta tese, desde que encontrei, no chão da Instituição, a história que ele deixou em seu percurso.

Hoje, rememorando minha prática como diretor e após essa pesquisa, percebo que muitas das soluções que encontrei, ao longo do tempo, já haviam sido experimentadas por ele. Difícil dizer se foram inspiradas nele ou se fiz um caminho similar, intuitivamente. Não importa.

Reconheço nele alguém que me ajuda a refletir (sobre) e agir para elucidar os dilemas da cena e da criação de personagens. Foi a partir dele que percebi que poderia aprofundar a compreensão acerca da inter-relação diretor-ator. E formar um ator que ocupe o âmago da criação.

Kusnet foi um artista especial. Alguém que, cinquenta anos atrás, pautava seu trabalho em nome da autonomia do indivíduo como forma de potencializar a criação artística. O que, para ele, era o único caminho para inflamar a imaginação do ator e, assim, fazer a emoção da plateia incendiar-se. Kusnet queria o ator “vivo”, inteiro no espetáculo. Um homem com contradições, complexo, como as personagens que buscava no teatro. “Russo de nascimento; universal, por convicção e filosofia de vida” (Calage, 1963).

Konstantín Stanislávski sonhava com um ator consciente. Sua aluna, Maria Knebel, dedicou sua vida para igualar as posições do ator e do diretor como criadores. Foi ela que recebeu Eugênio Kusnet, em 1968, na Rússia. Foi depois desta viagem que o russo-brasileiro criou as *cartas escritas por personagens*. Ele foi professor de Celia Luca, atriz que, trinta anos depois, criou as *entrevistas com personagens*. Atualmente, ela é professora na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Nesta mesma instituição em que estou há vinte anos, busco compreender, como artista-gestor-educador, o papel do diretor em um processo formativo e artístico que coloca o ator no centro da criação teatral.

A luz nos bastidores se apaga.

*São Caetano do Sul-Campinas, Verão de 2019.*

*Caro Eugênio,*

*Eu acredito que as cartas foram sua resposta para um inescapável desejo de colocar-se no mundo. Eu reconheço em você, nessa criação, o desejo de percorrer o seu próprio caminho. Você concedeu a si o que passou a vida oferecendo aos outros.*

*Sei que você também escrevia muitas cartas, em especial para compartilhar suas dúvidas. No Centro Cultural São Paulo encontrei aquelas que foram enviadas em resposta às suas missivas.*

*Sabe, desde garoto escrevo cartas. Depois da primeira (que escrevi para um autor de livros de que gosto muito e para a qual tive uma linda resposta), não parei mais!*

*Elas me encantam e me ajudam a dizer exatamente o que penso, o que não alcanço com as palavras ditas. É afeto, derramado em palavras postas em papel.*

*Por isso, não encontrei outra forma de colocar o ponto final neste trabalho. A despedida deveria ser assim, com uma pequena carta.*

*Despeço-me com as palavras do professor português António Nóvoa. Com elas, caro Eugênio, encontro uma forma poética para expressar a ressonância de seu trabalho em mim.*

Re-nascido  
ele conhece  
tem piedade  
Enfim  
ele pode  
ensinar

*Com carinho,*

*Sérgio*



<sup>50</sup> Figura 30: William Kentridge (1998-99). *Drawing for Stereoscope* .

# segundo plano

## **Ações caleidoscópicas**

Nas referências bibliográficas, estão indicadas as obras citadas na tese.

No Apêndice A, é apresentada a Tabela 2, que faz o detalhamento da Tabela *Percurso artístico de Eugênio Kusnet* referida anteriormente.

No Apêndice B, é apresentada uma tabela com os alunos formados pelo Curso Técnico da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, no período tratado no texto.

No Apêndice C, é apresentada uma tabela com as montagens e exercícios cênicos do Curso Técnico em Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Ao final, a ficha técnica com os nomes de quem esteve envolvido com a construção, leitura e avaliação da tese.

## REFERÊNCIAS

**NÓVOA, António. *Formar é criar condições para que o outro seja obra de si mesmo***

Informação verbal proferida em Espaço (auto)biográfico: artes de viver, conhecer e formar, Conferência de Abertura do IV Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica, realizada no dia 26 de julho de 2010, no Grande Auditório do Centro de Convenções Rebouças.

ALBANO, Ana Angélica. **Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação.** São Paulo: Plexus Editora, 1998.

AZEVEDO, Sérgio de. **[Arte (gestão) educação] - gestão cultural e pedagogia do teatro no programa Viva arte viva.** Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2011.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a Infância.** São Paulo: Planeta, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa.** São Paulo: LeYa, 2013

BARRECHEGUREN, Pablo. **O doutorado é prejudicial à saúde mental.** EL PAÍS Brasil, São Paulo, 27 mar. 2018.. Disponível em:  
<[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/15/ciencia/1521113964\\_993420.html?rel=mas&%3Fid\\_externo\\_rsoc=FB\\_BR\\_CM&fbclid=IwAR1Lq8APKu8zUc0Dv0bAGeICNuMJWzkhJci\\_kp7v-Kh71VX\\_oAsXKV-d44](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/15/ciencia/1521113964_993420.html?rel=mas&%3Fid_externo_rsoc=FB_BR_CM&fbclid=IwAR1Lq8APKu8zUc0Dv0bAGeICNuMJWzkhJci_kp7v-Kh71VX_oAsXKV-d44)> Acesso em 08.jan.2019

BLEGER, José. **Temas de psicologia: entrevista e grupos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BORGHI, Renato. **Eugênio em Oficina.** (Bate-papo) In: CENA DE TEATRO 2015 – FESTIVAL DE TEATRO DE SÃO CAETANO DO SUL, São Caetano do Sul, 2015. 07.ago.2015. Gravação em áudio, duração de 1h21

BRAGGION, Paula. **Paula Braggion: depoimento** [jan.2019]. Depoimento enviado em 25 de janeiro de 2019. 2019. Arquivo em MP3.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. **Fios do tempo: memórias.** Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CALAGE, Eloi. **Eugênio Kusnet e o “Mágico se fosse”.** Correio da Manhã. São Paulo, 28-11-1963.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Arquivo Multimeios: Acervo Eugênio Kusnet.**

DE CAMARGO SAMPAIO, Juliano Casimiro. **Corpo-temporalidade: a intuição como conhecimento no ensino de teatro.** Sala Preta, v. 18, n. 1, p. 138-151, 2018.

DINIZ JUNIOR, Jurandir. **A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet.** Orientação: Maria Stella Orsini. São Paulo: 319 p. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo (USP).

DONZEL, Duda Retti. **Duda Retti Donzel: depoimento** [fev.2019]. Depoimento enviado em 01 de fevereiro de 2019. 2019.

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário Escolar Latim-Português**. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

FREITAS, Laura Villares de. **A Máscara e a palavra: exploração da persona em grupos vivenciais**. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. **Grupos vivenciais sob uma perspectiva junguiana**. Psicologia USP, v. 16, n. 3, p. 45-69, 2005.

\_\_\_\_\_. **Panorama dos conceitos junguianos**. In: ALBERTINI, Paulo; FREITAS, Laura Villares (org.). **Jung e Reich: articulando conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009.

\_\_\_\_\_. **Grupos vivenciais: criação e dinamização do espaço psíquico**. VIII Congresso Latinoamericano de Psicologia Junguiana. Bogotá, Colômbia, 2018.

FOLHA DA TARDE. **Castelo Aplaud**. Nota publicada em 25-05-1965.

GALFANI, Valter. **Pequenos Burgueses – 3**. Folha da Tarde. 01-09-1965. São Paulo. p. 27.

GALVANO, Sarah. **Entrevista com personagem**. Trabalho de Pesquisa Teatral da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. 2013.

GAMBINI, Roberto. **A voz e o tempo: reflexões para jovens terapeutas**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2008.

GÓNGORA, Carminha; LUCA, Celia; PIACENTINI, Ney. **Um pouco de história** (Bate-papo) In: CENA DE TEATRO 2014 – FESTIVAL DE TEATRO DE SÃO CAETANO DO SUL, São Caetano do Sul, 2014. 11. ago. 2014. Gravação em áudio, duração de 2h01.

GÓNGORA, Carminha. **Carminha Fávero Góngora: depoimento** [jul.2015]. Depoimento concedido em 22 de julho de 2015 para Celia Luca e Sérgio de Azevedo. 2017. Arquivo em MP3.

GÓNGORA, Carminha; LUCA, Celia. **Como seguir sem o mestre**. (Bate-papo) In: CENA DE TEATRO 2015 – FESTIVAL DE TEATRO DE SÃO CAETANO DO SUL, São Caetano do Sul, 2015. 04.ago.2015. 2015. Gravação em áudio, duração de 2h01.

GÓNGORA, Carminha; SILVEIRA, Beto. **Ator e método – uma experiência**. (Bate-papo) In: CENA DE TEATRO 2015 – FESTIVAL DE TEATRO DE SÃO CAETANO DO SUL, São Caetano do Sul, 2015. 05.ago.2015. 2015. Gravação em áudio, duração de 1h42.

GUGGENBUHL. **O Relacionamento Terapêutico na Visão da Psicologia Analítica de C. G. JUNG** In: BATTEGAY-TRENKEL: O Relacionamento Terapêutico na Visão das Diferentes Escolas Psicoterapêuticas. Ed. H.HUBER. Born-Stuttgart 1978 Pg.22-35.

HILLMAN, James. **O código do ser**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

JORNAL DO BRASIL. **A despedida dos “Burgueses” recordistas**. Matéria publicada em 05-03-1967.

\_\_\_\_\_. **Eugênio Kusnet na força da idade**. Matéria publicada em 14-05-1965.

JUNG, Carl Gustav. **Estudos Alquímicos**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KNEBEL, María. **Poética de la pedagogia teatral**. Siglo XXI, 1991.

\_\_\_\_\_. **El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel**. Editorial Fundamentos, 1996.

\_\_\_\_\_. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski. Organização**, adaptação e notas de Anatoli Vassiliev. Tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

KUSNET, Eugenio. **Introdução ao Método da Ação Inconsciente**. São Paulo, 1971.

\_\_\_\_\_. **Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro**. Realizado em 8 de janeiro de 1975a, no Teatro Anchieta (Cópia de apostila datilografada. Gravação em áudio).

\_\_\_\_\_. **Iniciação à arte dramática**. Ed. Brasiliense, 1968.

\_\_\_\_\_. **Ator e método**. Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1975b.

\_\_\_\_\_. **Cadernos pessoais de anotação das aulas de Interpretação na Escola de Teatro da Fundação das Artes**. 1975c.

LEPAGE, Robert. **Robert Lepage: conversas sobre arte e método** / Renata Klett. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. **Encontro com Robert Lepage. (Bate-papo)** Encontro realizado no Sesc Pinheiros em 29 de setembro. 2018.

LIMA, Mariângela Alves. **Mariângela Alves de Lima: depoimento** [ago.2017]. Depoimento concedido em 02 de agosto de 2017 para Ana Angélica Albano e Sérgio de Azevedo. 2017. Arquivo em MP3.

LUCA, Celia. **Celia Luca: depoimento** [nov.2013]. Depoimento concedido em 02 de novembro de 2013 para Sérgio de Azevedo. Arquivo em MP3.

MACHADO, M. Heloisa de Toledo. **Eugenio Kusnet: l'acteur et la technique dans le théâtre brésilien**. 1988. Tese de doutorado. Paris 3.

\_\_\_\_\_. **Eugênio Kusnet (ou uma pedagogia do teatro)**. In: TAVARES, Renan (Org.). Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. 174p.

MAGALDI. Sábado. **A ópera de três tostões**. Estado de S. Paulo. 1960.

MARQUES JUNIOR, Waldemar de A. **Companhia Maria Della Costa: uma cotovia canta em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2003.

MARX. Warde. **Maria Della Costa: seu teatro, sua vida**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

MICHALSKI, Yan. **Pequenos Burgueses: uma grande vitória (III)**. Jornal do Brasil, 22-04-1965.

\_\_\_\_\_. **Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica**. Editora Hucitec, 1992.

MICHELAT, Guy. **Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia**. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em aberto**. Editora Hucitec, 2002.

MINARI, Diego. **Em que direção eu fui**. Trabalho de Pesquisa Teatral da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. 2017.

NIMTZOVITCH, Oscar. **Coluna Comédia**. Matéria publicada em 04-11-1954.

O GLOBO (JORNAL). **Kusnet e seus longos anos**. Matéria publicada em 18-01-1971.

PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet: do ator ao professor**. 2012. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo. Disponível em:  
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22082012-163914/en.php>

\_\_\_\_\_. **Eugênio Kusnet – Do ator ao professor**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

PORTER, Luis. **El doctorado en educación, ante la inquisición científica**. LAISUM – Laboratorio de Análisis Institucional del Sistema Universitario Mexicano. 2011. Disponível em:  
<<http://laisumedu.org/showNota.php?idNota=209649&cates=&idSubCat=&subcates=&ssc=&m=mail1&p=mail1>>. Acesso em 08.jan.2019.

PRADO, Décio de Almeida. **A encenação de Andorra**. 1966.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator no estranhamento épico brechtiano, via Kusnet**. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo (USP), 1994.

\_\_\_\_\_. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Senac, 2001.

\_\_\_\_\_. **Eraldo Pêra Rizzo: depoimento** [ago.2015]. Depoimento concedido em 27 de agosto de 2015 para Celia Luca e Sérgio de Azevedo. 2015a. Arquivo em MP3.

\_\_\_\_\_. **Ator e Estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. (Bate-papo) In: CENA DE TEATRO 2015 – FESTIVAL DE TEATRO DE SÃO CAETANO DO SUL, São Caetano do Sul, 2015. 06.ago.2015. 2015b. Gravação em áudio, duração de 2h12.

ROBSON, David. **Como a geografia e a economia do lugar onde nascemos influencia o modo como vemos o mundo**. BBC Brasil, São Paulo, 29 jan. 2017. BBC Future. Disponível em:  
<<https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-38770580?ocid=s>>. Acesso em: 08. jan. 2019. A publicação original pode ser acessada em: <<http://www.bbc.com/future/story/20170118-how-east-and-west-think-in-profoundly-different-ways>>

ROGANTE, Rafael. **Rafael Rogante**: depoimento [fev.2019]. Depoimento concedido em 01 de fevereiro de 2019 para Sérgio de Azevedo. Arquivo em MP3.

SÁ, Nelson de. **Ator e Método" lembra 100 anos de Kusnet**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 fev. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em:  
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18029905.htm>>

SANTOS, Valmir. **Teatro de Arena. Disponível em:**

<<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arena-teatro-de>>. Acesso em 08.jan. 2019.

SANZ, Luiz Alberto. **As excelências do Oficina.** Jornal Última hora, de 17-12-1966.

SHAPIRO, Adolf. **Sobre Maria Knebel.** In: KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski. Organização,** adaptação e notas de Anatoli Vassiliev. Tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator: diário de um aluno.** Tradução de Vitória Costa. São Paulo: Martins Fonte – selo Martins, 2017.

TORERO, José Roberto. **Pequenos amores.** São Paulo: Editora Objetiva, 2003.

ÚLTIMA HORA (JORNAL). **Gorki mostra os Burgueses.** Matéria publicada em 19-12-1966.

VALENTINI, Daniel Martins. **Entrevista com Ety Frasserr.** Revista Labirinto, v. 24, n. 2, p. 489-507, 2016. Disponível em:

<<http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/download/1671/1651>>. Acesso em 08.jan.2019

VÁSSINA, Elena. **O “novo método” de Stanislavski segundo seu último texto: abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo.** Revista Moringa – Artes do espetáculo, João Pessoa, UFPB, v.6, n2, jul/dez 2015, p. 121 a 130.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e sistema.** Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VASSILIEV, Anatoli. **Diálogo com os tradutores franceses: a respeito do trabalho do diretor sobre si mesmo no processo criativo da análise pela ação.** In: KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski. Organização,** adaptação e notas de Anatoli Vassiliev. Tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

VILAS BOAS, Lucca. **Lucca Villas Boas:** depoimento [fev.2019]. Depoimento concedido em 01 de fevereiro de 2019 para Sérgio de Azevedo. Arquivo em MP3.

## **APÊNDICE A**

**TABELA 1 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet  
(detalhado)**

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1951	1952	1953
<b>TPA</b> <b>Teatro Popular de Arte</b> <b>(a partir de 1968,</b> <b>TMDC -</b> <b>Teatro Maria Della</b> <b>Costa)</b>		<u>Manequim</u> , Henrique Pongetti - Eugênio Kusnet (diretor e ator) / <u>Manequim</u> , Henrique Pongetti - Willy Keller (ator) /	<u>Come back, Little Sheba</u> , William Inge - (?) / <u>Um drama em casa do diabo</u> , Tono e Manzanos- (?) / <u>Desejo</u> , Eugene O'Neill - Ziebniew Ziembinski (ator) /
<b>TBC</b> <b>Teatro Brasileiro de</b> <b>Comédia</b>	<u>Paio! Velho</u> , Abilio Pereira de Almeida; <u>Ziembinski (ator) / Ralé</u> , Gorki - Flaminio Bolini Cerri (tradutor) / <u>Seis Personagens em busca de um Autor</u> , Pirandello; Celi (ator) / <u>Convite ao Baile</u> , Anouilh - Luciano Salce (ator) / <u>O Grilo da Lareira</u> , Dickens - Ziembinski / <u>Arsênico e Alfazema</u> , J. Kesselring - Celi / <u>Harvey</u> , M. Chase - Ziembinski / <u>A Dama das Camélias</u> , Dumas Filho - Salce /	<u>Diálogo de Surdos</u> , C. Prado - Cerri / <u>Relações Internacionais</u> , Coward - Cacilda / <u>Para onde a Terra cresce</u> , E. de R. Miranda - Celi / <u>O Mentiroso</u> , Goldoni - Jacobbi / <u>Inimigos Íntimos</u> , Barrillete e Grédy - Salce / <u>Antigone</u> , Sófocles e Anouilh - Celi / <u>Vá com Deus</u> , Murray e Baretz - Cerri	<u>Relações Internacionais</u> , Coward - Cacilda / <u>Divórcio para Três</u> , V. Sardou - Ziembinski / <u>Na Terra como no Céu</u> , F. Horschwalder - Salce / <u>Uma Mulher em Três Atos</u> , Millôr Fernandes - Celi / <u>Treze à Mesa</u> , MG Sauvajon - Jacobbi / <u>A Desconhecida de Arras</u> , A. Salacrou - Jacobbi / <u>Assim é... se lhe parece</u> , Pirandello - Celi / <u>Se Eu quisesse</u> , Géraldy e pitzer - Ziembinski / <u>Uma certa cabana</u> , A. Roussin - Celi /
<b>Cia. Nydia Licia</b> <b>Sérgio Cardoso</b>			
<b>Cia. Tonia - Celi</b> <b>- Autran</b>			
<b>Teatro</b> <b>Cacilda Becker</b>			
<b>Teatro de Arena</b>			<u>Essa noite é nossa</u> , S. Dickens - José Renato / <u>Demorado Adeus</u> , T. Williams - José Renato / <u>Uma Mulher e Três Palhaços</u> , M. Achard - José Renato
<b>Teatro Oficina</b>			
<b>Atuações e</b> <b>informações</b> <b>complementares</b>	<u>Naturaliza-se brasileiro em 16 de fevereiro</u>		<u>Sinhá Moça</u> (Filme). Direção: Tom Payne. Produção: Vera Cruz (ator). Recebeu o Prêmio Governador do Estado pelo personagem de <u>Sinhá Moça</u> (ator). Testes fotográficos para o papel "Maneco Terra". filmagem de <u>Ana Terra</u> , que não chegou a se concretizar (ator)
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado. Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1954	1955	1956
<b>TPA</b> <b>Teatro Popular de Arte</b> <b>(a partir de 1968,</b> <b>TMDC -</b> <b>Teatro Maria Della</b> <b>Costa)</b>	<u><i>O Canto da Cotovia</i>, J. Anouilh - Gianni Ratto. (ator) /</u>	<i>Com a pulga atrás da orelha</i> , George Feydeau - Gianni Ratto / <i>A Moratória</i> , Jorge Andrade - Gianni Ratto / <i>Mirandolina</i> , Carlo Goldoni - Ruggero Jacobbi / <i>A ilha dos Papagaios</i> , Sergio Tófano - Gianni Ratto /	<i>A Casa de Bernarda Alba</i> , Federico Garcia Lorca - Flaminio Bollini Cerri / <i>A Rosa Tatuada</i> , Tennessee Williams- Flaminio Bollini Cerri / <i>Moral em Concordata</i> , Abílio Pereira de Almeida - Flaminio B. Cerri / <i>Esses Fantasmas</i> , Eduardo de Filippo - Flaminio B. Cerri /
<b>TBC</b> <b>Teatro Brasileiro de</b> <b>Comédia</b>	<i>O Leito Nupcial</i> , J. de Hartog - Salce / <i>Mortos sem Sepultura</i> , Sartre - Cerri / <i>Um Pedido de Casamento</i> , Tchecov - Ziembinski / <i>Uma Mulher do outro Mundo</i> , Coward - Celi / ... <i>E o Noroeste soprou</i> , E. R. Miranda - Ziembinski / <i>Leonor de Mendonça</i> , Gonçalves Dias, Celi / <i>Negócios de Estado</i> , L. Verneuil - Ziembinski / <i>Candida</i> , Shaw - Ziembinski / <i>Assassinato a domicílio</i> , F. Knott - Celi /	<u><i>Santa Marta Fabril S. A.</i>, A. P. de Almeida - Celi (ator) / <i>Volpone</i>, B. Johnson - Ziembinski / <i>Maria Stuart</i>, Schiller - Ziembinski / <i>Os Filhos de Eduardo</i>, M.G. Sauvajon - Jacobbi e Cacilda / <i>Profundo Mar Azul</i>, Terence Rattigan - Celi (ator)</u>	<u><i>O Sedutor</i>, D. Fabbri - Eugenio Kusnet (diretor) / <i>Casa de Chá do Luar de Agosto</i>, J. Patrick - Maurice Vaneau (ator) / <i>Divórcio para Três</i>, Sardou - Ziembinski / <i>Eurydice</i>, Anouilh - Ratto / <i>Manouche</i>, A. Birabeau - Ziembinski / <i>Gata em Teto de Zinco Quente</i>, T. Williams - Vaneau /</u>
<b>Cia. Nydia Licia</b> <b>Sérgio Cardoso</b>	<i>Lampião</i> , Rachel de Queiróz - Sérgio Cardoso / <i>Sinhá moça chorou</i> , Ernani Fornari - Sérgio Cardoso /		<i>Hamlet</i> , Shakespeare - Sérgio Cardoso / <i>Quando as Paredes Falam</i> , Ferenc Molnar - Sérgio Cardoso / <i>A Raposa e as Uvas</i> , Guilherme Figueiredo - Bibi Ferreira /
<b>Cia. Tonia - Celi</b> <b>- Autran</b>			<i>Otelo</i> , Shakespeare - Adolfo Celi / <i>A Viúva Astuciosa</i> , Carlo Goldoni - Adolfo Celi / <i>Entre Quatro Paredes</i> , Jean Paul Sartre - Adolfo Celi / <i>Dois a Dois</i> , Georges Neveux - Adolfo Celi /
<b>Teatro</b> <b>Cacilda Becker</b>			
<b>Teatro de Arena</b>		<i>A Rosa dos Ventos</i> , C. Spaak - José Renato / <i>Escrever sobre Mulheres</i> , José Renato - José Renato / <i>O Prazer da Honestidade</i> , Pirandello - Carla Civeli / <i>Não se sabe como</i> , Pirandello - José Renato / <i>À margem da Vida</i> , T. Williams - José Marques Costa	<i>Escola de Maridos</i> , Molière - J. Renato / <i>Julgue Você</i> , P. Conty - J. Renato / <i>Dias Felizes</i> , C. A. Pugget - J. Renato / <i>Essas Mulheres</i> , Regnier e Gillois - J. Renato / <i>Ratos e Homens</i> , Steinbeck; Augusto Boal / <u><i>Repouso no Telhado</i>, Valentim Kataiev - Eugênio Kusnet (como diretor e professor).</u>
<b>Teatro Oficina</b>			
<b>Atuações e</b> <b>informações</b> <b>complementares</b>		<u>Diretor do <i>Laboratório do Teatro Volante</i>, o terceiro elenco do TBC, com o objetivo de excursionar. <i>Curso de Formação de Atores</i>, no TBC. (professor)</u>	<u><i>Curso de Interpretação Dramática (CID)</i> do Teatro de Arena (professor)</u>
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado. Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1957	1958	1959
<b>TPA Teatro Popular de Arte (a partir de 1968, TMDC - Teatro Maria Della Costa)</b>		<i>A Alma Boa de Set-Suan</i> , Bertolt Brecht - Flaminio Bollini Cerri (ator) / <i>A lição e A cantora Careca</i> , Eugene Ionesco - Luís de Lima /	<i>Gimba - Presidente dos Valentos</i> , Gianfrancesco Guarnieri - Flávio Rangel (ator) / <i>Sociedade em pijamas</i> , Henrique Pongetti - Milton Moraes (ator) / <i>Desejo</i> , Eugene O'Neill - Ziembinski (ator) /
<b>TBC Teatro Brasileiro de Comédia</b>	<i>As Provas de Amor</i> , J. Bethencourt - Vaneau / <i>A Rainha e os Rebeldes</i> , U. Betti - Vaneau (ator) / <i>Matar</i> , P. Hecker Fº - Walmar Chagas / <i>Do outro Lado da Rua</i> , Boal - Flávio Rangel / <i>Nossa Vida com Papai</i> , Lindsay e Crouce - Ratto / <i>R. S. Luís, 27,8º</i> , A. P. de Almeida; Alberto D'Aversa / <i>Adorável Julia</i> , Sauvajon - Ziembinski / <i>Os Interesses Criados</i> , J. Benevente - D'Aversa (ator)	<i>Pif Paf</i> , A. P. de Almeida - Armando Paschoal / <i>A muito Curiosa História da Virtuosa / Matrona de Efeso</i> , G. de Almeida - D'Aversa / <i>Vestir os Nus</i> , Pirandello; D'Aversa / <i>Panorama visto da Ponte</i> , A. Miller - D'Aversa / <i>Pedreira das Almas</i> , J. Andrade - D'Aversa /	<i>A Senhora</i> , J. Audiberti - Mesquita / <i>Senhorita Julia</i> , Strindberg - D'Aversa / <i>Romanoff e Julieta</i> , Ustinov - D'Aversa / <i>Patate</i> , M. Achard - D'Aversa / <i>Quando se morre de amor</i> , G. P. Griffi - D'Aversa /
<b>Cia. Nydia Licia Sérgio Cardoso</b>	<i>O Comício</i> , Abílio Pereira de Almeida - Sérgio Cardoso / <i>Chá e Simpatia</i> , Robert Anderson - Sérgio Cardoso / <i>Henrique IV</i> , Pirandello - Ruggero Jacobbi / <i>A Menina sem Nome</i> , Guilherme Figueiredo - Raymundo Duprat /	<i>O Casamento Suspeitoso</i> , Ariano Suassuna - Hermilo Borba Filho / <i>Vestido de Noiva</i> , Nelson Rodrigues - Sérgio Cardoso / <i>Amor sem Despedida</i> , Daphne Du Maurier; - Sérgio Cardoso /	<i>Sexy</i> , Vicente Catalano, Silveira Sampaio/ <i>Trio (Antes do café, O'Neill; O homem de Flor na Boca</i> , Pirandello; <i>Lembranças de Berta</i> , T. Williams); Sérgio Cardoso / <i>Nu com o violino</i> , Noel Coward - Sérgio Cardoso / <i>Oração para uma negra</i> , W. Faulkner & Ruth Ford; Wanda Cosmo & Nydia Licia /
<b>Cia. Tonia - Celi - Autran</b>	<i>Franke I</i> , Antônio Calado - Adolfo Celi / <i>Um Deus dormiu lá em Casa</i> , Guilherme Figueiredo - Adolfo Celi / <i>Esses Maridos</i> , George Axelrod - Adolfo Celi / <i>Auto da Infância de Jesus</i> , Henri Gheon - Benedito Corce /	<i>Ilha das Cabras</i> , Ugo Betti - Adolfo Celi / <i>Calúnia</i> , Lillian Hellman - Adolfo Celi / <i>Escorial</i> , Michel de Ghelderode - Ivan de Albuquerque / <i>Os Cegos</i> , Michel de Ghelderode - Rubens Correa / <i>Conversação Sinfonieta</i> , Jean Tardieu - Adolfo Celi / <i>Olho Mecânico</i> , A. C. Carvalho - Benedito Corsi / <i>Negócios de Estado</i> , Louis Verneuil - Adolfo Celi	<i>Seis personagens à procura de um autor</i> , Luigi Pirandello - Adolfo Celi / <i>A Torre de Marfim</i> , Cleber Ribeiro Fernandes - Adolfo Celi /
<b>Teatro Cacilda Becker</b>		<i>O Santo e a Porca</i> , Ariano Suassuna - Zbigneiw Ziembinski / <i>Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noite</i> , Eugene O'Neill - Zbigneiw Ziembinski / <i>Protocolo + Pega Fogo</i> , Machado de Assis e Jules Renard - Zbigneiw Ziembinski / <i>Maria Stuart</i> , Schiller - Zbigneiw Ziembinski / <i>Santa Marta Fabril S.A.</i> , Abílio Pereira de Almeida - Zbigneiw Ziembinski /	<i>Os Perigos da Pureza</i> , Hugh Mills - Zbigneiw Ziembinski / <i>A Dama das Camélias</i> , Alexandre Dumas Filho - Benedito Corsi / <i>Auto da Campadecida</i> , Ariano Suassuna - Cacilda Becker /
<b>Teatro de Arena</b>	<i>Marido Magro, Mulher Chata</i> , Oduvaldo Vianna Fº. - Boal / <i>Enquanto Eles forem Felizes</i> , V. Sylvain - J. Renato JR / <i>Juno e o Pavão</i> , S. O'Casey - Boal / <i>Só o Farol tem Alma</i> , S. Sampaio - J. Renato / <i>A Falecida Senhora sua Mãe</i> , Feydeau - Alfredo Mesquita / <i>Casal de Velhos</i> , O Mirbeau - Mesquita /	<i>A mulher do outro</i> , S. Howard - Boal / <i>Eles não usam Black-tie</i> , Guarnieri; J. Renato (ator) /	<i>Chapetuba FC</i> , Vianninha - Boal / <i>Quarto de Empregada</i> , R. Freire - Fausto Fuser / <i>Bilbao, via Copacabana</i> , Vianninha - Fuser / <i>Gente como a Gente</i> , R. Freire - Boal / <i>A Farsa da Esposa Perfeita</i> , E. Lima - Boal /
<b>Teatro Oficina</b>		<i>A Ponte</i> , Carlos Queiroz Telles - Amir Haddad / <i>Vento Forte para um Papagaio Subir</i> , José Celso Martinez Corrêa - Haddad / <i>Antonio</i> , Zerboni - Celso Pinheiro / <i>Guiche</i> , J. Tardieu - C. Q. Telles / <i>Geny no pomar</i> , C. Thomas - José Celso Martinez Corrêa /	<i>A Incubadeira</i> , José Celso Martinez Corrêa - Haddad / <i>As Moscas</i> , Sartre - Jean-Luc Descaves /
<b>Atuações e informações complementares</b>	<i>Uma Certa Lucrecia</i> (Filme). Direção: Fernando de Barros. Produção: Serrador e Massaini (ator)	<i>O Jubileu</i> , Anton Tchekhov - Rubens Corrêa. Produção: O Tablado (tradutor, em parceria com Brutus Pedreira) / <i>Cara de Fogo</i> (Filme). Direção: Galileu Garcia, Produção: Cinebrás e Cinematográfica São José dos Campos (ator). Prêmio <i>Saci</i> pela interpretação em <i>A Alma Boa de Set-Suan</i>	<i>Casem-me com um Xavante</i> (Filme), Direção: Alfredo Palácios, Produção: Mário Marinho (ator)
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado). Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1960	1961	1962
<b>TPA Teatro Popular de Arte (a partir de 1968, TMDC - Teatro Maria Della Costa)</b>		<i>Armadilha para um homem só</i> , Robert Thomas- Luís de Lima /	<i>O Marido vai à Caça</i> , George Feydeau - Maurice Vaneau /
<b>TBC Teatro Brasileiro de Comédia</b>	<i>Idade Perigosa</i> , Herlihy e Noble - Morineau / <i>Anjo de Pedra</i> , T. Williams - Benedito Corsi / <i>O Paçador de Promessas</i> , Dias Gomes - Flávio / <i>Panorama visto da Ponte</i> , Miller - D'Aversa / <i>Um Gosto de Mel</i> , S. Delaney - Corsi /	<i>A semente</i> , Guarnieri - Flávio / <i>Almas mortas</i> , Gogol - Flávio / <i>A escada</i> , J. Andrade - Flávio /	<i>A Morte do Caixeiro Viajante</i> , Miller - Flávio / <i>Yerma</i> , Lorca - Antunes Filho / <i>A revolução dos beatos</i> , D. Gomes; Flávio
<b>Cia. Nydia Licia Sérgio Cardoso</b>	<i>O Soldado Tanaka</i> , Georg Kaiser - Sérgio Cardoso /	Geração em revolta, Osbourne - Adolfo Celi / Quarto de Despejo, Carolina Maria de Jesus - Amir Haddad / De repente no Último Verão, T. Williams; Egidio Eccio / Esta Noite improvisamos, Pirandello; Alberto D'adversa / Apartamento Indiscreto, Claude Magnier; Amir Haddad / Guerras do Alecrim e Manjerona, O judeu; Milton Bacccarelli / Um Elefante no Caos, Millôr Fernandes; Egidio Eccio / O Tempo e os Conways - Prietslev- Alberto D'Aversa / O Grande	<i>As Visões de Simone Machard</i> , B. Brecht - José Felipe /
<b>Cia. Tonia - Celi - Autran</b>	<i>Hoje comemos Rosas</i> , Walmir Ayala - Paulo Autran / <i>Fim de Jogo</i> , Samuel Becket - Carlos Kroeber / <i>Dois na Gangorra</i> , William Gibson - Adolfo Celi /	<i>Lisbela e o Prisioneiro</i> , Osmã Lins, Adolfo Celi & Carlos Kroeber / <i>Arsênico e Alfazema</i> , Joseph Kesselring - Adolfo Celi / <i>Um Castelo na Suécia</i> , Francoise Sagan - Adolfo Celi	<i>Tiro e Queda</i> , Marcel Achard - Antônio do Cabo
<b>Teatro Cacilda Becker</b>	<i>Virtude e Circunstância</i> , Cló Prado - Jean-Luc Descaves / <i>Marte e Vida Severina</i> , João Cabral de Melo Neto - Clemente Portela / ... <i>Em Moeda corrente do País</i> , Abilio Pereira de Almeida - Walmor Chagas /	<i>Raízes</i> , Arnauld Wesker - Antônio Abujamra / <i>Oscar ou Amá-la sem a Mala</i> , Claude Magnier - Cacilda Becker / <i>Rinocerontes</i> , Eugene Ionesco - Walmor Chagas /	<i>A Terceira Pessoa...</i> , Andrew Rosenthal - Walmor Chagas / <i>A Visita da Velha Senhora</i> , F. Durrenmatt; Walmor Chagas (ator)
<b>Teatro de Arena</b>	<i>Fogo Frio</i> , B. R. Barbosa - Boal (coprodução com o Teatro Oficina) / <i>Revolução na América do Sul</i> , Boal - J. Renato /	<i>Pintado de Alegre</i> , Migliacccio - Boal / <i>O Testamento do Cangaceiro</i> , Francisco de Assis - Boal /	<i>Os Fuzis da Sra. Carrar</i> , Brecht - J. Renato / <i>A Mandrágora</i> , Maquiavel - Boal
<b>Teatro Oficina</b>	<i>Fogo Frio</i> , B. R. Barbosa - Boal (coprodução com o Teatro de Arena) <i>A Engrenagem</i> , Sartre - Boal (ator) /	<i>A Vida impressa em Dólar</i> , C. Odetts - José Celso Martinez Corrêa (ator) / <i>José, do Parto à Sepultura</i> , Boal - Antônio Abujamra /	<i>Um Bode chamado Desejo</i> , T. Williams - Boal / <i>Todo Anjo é Terrível</i> , T. Wolfe - José Celso Martinez Corrêa (ator) / <i>Quatro num Quarto</i> , Kataiev; Vaneau (ator)
<b>Atuações e informações complementares</b>	<i>A Ópera dos Três Tostões</i> , Bertolt Brecht - Eros Martim. Produção: Escola de Arte Dramática da Universidade da Bahia (ator); <i>Cidade Ameaçada</i> (Filme), Direção: Roberto Farias, Produção: José Antonio Orsini (ator). <i>Tristeza do Jeca</i> (Filme). Direção: Amâncio Mazzaropi, Produção: PAM Filmes (ator)		
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado). Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1963	1964	1965
<b>TPA Teatro Popular de Arte (a partir de 1968, TMDC - Teatro Maria Della Costa)</b>	<i>Pindura Saia</i> , Graça Mello - Sandro /	<i>Depois da Queda</i> , Arthur Miller - Flávio Rangel /	
<b>TBC Teatro Brasileiro de Comédia</b>	<i>Os Ossos do Barão</i> , Andrade - Vaneau /	<i>Vereda da Salvação</i> , Gomes - Antunes Filho. Encerramento das atividades da companhia.	
<b>Cia. Nydia Licia Sérgio Cardoso</b>	<i>Quem rouba um Pé tem Sorte no Amor</i> , Dario Fo - Nydia Licia / <i>A Idade dos Homens</i> , Osman Lins; Egídio Eccio /	<i>Quem rouba um Pé tem Sorte no Amor</i> , Dario Fo - Nydia Licia / <i>A Idade dos Homens</i> , Osman Lins - Egídio Eccio / <i>Biederman e os Incendiários</i> , Max Frisch - Carlos Murтинho / <i>Boing Boing</i> , Marc Camoletti - Adolfo Celi	Hedda Gabler, Ibsen; Walmor Chagas / <i>O Crime da Cabra</i> , Renata Palotini, Carlos Murтинho /
<b>Cia. Tonia - Celi - Autran</b>			
<b>Teatro Cacilda Becker</b>	<i>Cesar e Cleópatra</i> , Bernard Shaw - Zbigneiw Ziembinski / <i>O Santo Milagroso</i> , Lauro Cesar Muniz - Walmor Chagas / <i>Onde canta o Sabiá</i> , Gastão Tojeiro - Hermilo Borba Filho	<i>A Noite da Iguana</i> , Tennessee Williams - Walmor Chagas / <i>O Preço de um Homem</i> , Steve Passeur - Maurice Vaneau /	<i>Quem tem Medo de Virginia Woolf?</i> , Edward Albee - Maurice Vaneau / <i>O Reco-reco</i> , Charles Dyer - Walmor Chagas /
<b>Teatro de Arena</b>	<i>O Noviço</i> , M. Pena - Boal / <i>O Melhor Juiz, o Rei</i> , Lope de Vega - Boal	<i>O Filho do Cão</i> , Guarnieri - Paulo José / <i>Tartufo</i> , Molière - Boal	<i>Opinião</i> , A. Costa, Viana, A. Boal e P. Pontes - Boal / <i>Arena conta Zumbi</i> , Guarnieri e Boal - Boal / <i>Este mundo é meu</i> , Francisco de Assis - Francisco de Assis / <i>Arena canta Bahia</i> , Boal - Boal / <i>Tempo de guerra</i> , Guarnieri, Boal - Boal /
<b>Teatro Oficina</b>	<i>Pequenos Burgueses</i> , Gorki - José Celso Martinez Corrêa (ator) /	<i>Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera</i> , Gláucio Gil - Benedito Corsi (ator) / <i>Andorra</i> , M. Frisch - José Celso Martinez Corrêa (ator) /	<i>Aconteceu em Irkutsk</i> , Aleksei Arbutov - Eugênio Kusnet (diretor)
<b>Atuações e informações complementares</b>		Prêmio <i>Globo de Ouro</i> pela atuação em <i>Pequenos Burgueses</i> (ator). <i>Curso de formação de atores</i> . Prêmio de melhor ator no <i>Festival Latinoamericano de Atlântida</i> , Uruguai, pela atuação em <i>Pequenos Burgueses</i> (ator)	<i>Curso de Interpretação</i> na Universidade Católica (professor). O curso teve continuidade nos anos subsequentes, até 1969.
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.		
	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado. Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.		

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1966	1967	1968
<b>TPA Teatro Popular de Arte (a partir de 1968, TMDC - Teatro Maria Della Costa)</b>		<i>Maria entre os Leões</i> , Aldo Benedetti - Alberto D'Aversa / <i>A Próxima Vítima</i> , Marcos Rey - Alberto D'Aversa / <i>Homens de Papel</i> , Plínio Marcos - Jairo Arco e Flexa /	<i>Abre a Janela e deixa entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã</i> , Antônio Bivar - Fauzi Arap / <i>Tudo no Jardim</i> , Edward Albee - Flávio Rangel /
<b>TBC Teatro Brasileiro de Comédia</b>			
<b>Cia. Nydia Licia Sérgio Cardoso</b>	<i>O Outro André</i> , Correa Varela, Nydia Licia / <i>Uma certa Cabana</i> , Roussin; Nydia Licia /	<u><i>Marat/Sade</i>, Peter Weiss - Ademar Guerra (ator) / <i>Esta noite falamos de Medo</i>, Nydia Licia Nydia Licia.</u>	<i>Um Dia na Morte de Joe Egg</i> , Peter Nichols - Antônio Ghigonetto /
<b>Cia. Tonica - Celi - Autran</b>			
<b>Teatro Cacilda Becker</b>	<i>O Homem e a Mulher</i> , Roteiro Walmor Chagas - Walmor Chagas /	<i>Isso devia ser Proibido</i> , Bráulio Pedroso e Walmor Chagas - Gianni Ratto /	<i>Esperando Godot</i> , Samuel Beckett - Flávio Rangel
<b>Teatro de Arena</b>	<i>O Inspetor Geral</i> , Gogol - Boal	<i>Arena conta Tiradentes</i> , Boal - Boal / <i>O Círculo de Giz Caucasiano</i> , Brecht - Boal / <i>A Criação do Mundo segundo Ary Toledo</i> , Boal e Guarnieri - Boal / <i>La mascheta</i> , A. Beolco - Boal	<i>Praça do Povo</i> , Boal - Boal / <i>1ª Feira Paulista de Opinião</i> . (O líder, L. C. Muniz - <i>O Senhor Doutor</i> , B. Pedroso - <i>Animalia</i> , Guarnieri - <i>A Receita</i> , J. Andrade / <i>Verde que te quero Verde</i> , Plínio Marcos - <i>A Lua muito pequena e A Caminhada Perigosa</i> , Boal) - Boal / <i>Mac Bird</i> , B. Garson - Boal /
<b>Teatro Oficina</b>	<i>Os Inimigos</i> , Máximo Gorki - José Celso Martinez Corrêa (ator) / <i>O Rei da Vela</i> , O. de Andrade; José Celso Martinez Corrêa /	<u><i>O Rei da Vela</i>, O. de Andrade - José Celso Martinez Corrêa (preparador de atores) / Última apresentação de <i>Pequenos Burgueses</i>, no Teatro <i>Maison de France</i> (RJ). Foram mais de 800 apresentações de 1963 a 1967 (ator)</u>	<i>Poder Negro</i> , L. Jones - Fernando Peixoto / <i>Galileu Galilei</i> , Brecht - José Celso Martinez Corrêa /
<b>Atuações e informações complementares</b>	<u><i>A derrota</i> (Filme), Direção: Mário Fiorani. Produção: Mário Fiorani (ator) / Curso de formação de atores, sediado no Estúdio Rachel Levi, Rio de Janeiro (professor). Prêmio Molière pela atuação em <i>Pequenos burgueses</i> (professor). Curso de formação de atores, sediado na FAAP (professor)</u>	<u><i>Curso de Interpretação</i>, sediado no Teatro Oficina</u>	<u><i>O Homem que Comprou o Mundo</i> (Filme). Direção: Eduardo Coutinho, produção: Mapa/Columbia (como ator). <i>Curso de Formação de Atores</i>, sediado na Escola de Arte Dramática de Porto Alegre (professor). <i>O Jardim das Cerejeiras</i>, de Anton Tchekhov, direção: Ivan de Albuquerque, produção: Teatro Ipanema (tradutor) / <i>Viagem para a União Soviética</i>, estagiando na Escola-Estúdio do Teatro de Artes de Moscou e na Escola de Teatro do Teatro de Vakhtangov (ator, professor)</u>
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado). Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)			
	1969	1970	1971
<b>TPA</b> Teatro Popular de Arte (a partir de 1968, TMDC - Teatro Maria Della Costa)		<i>As Alegres Comadres de Windsor</i> , William Shakespeare - Benedito Corsi /	
<b>TBC</b> Teatro Brasileiro de Comédia			
<b>Cia. Nydia Licia Sérgio Cardoso</b>			
<b>Cia. Tonia - Celi - Autran</b>			
<b>Teatro Cacilda Becker</b>			
<b>Teatro de Arena</b>	<i>O Comportamento Sexual segundo Ary Toledo</i> , Ary Toledo - Boal /	<i>Arena conta Bolívar</i> , Boal e Guarnieri - Boal / <i>O Bravo Soldado Schweik</i> , J. Hasek - Antonio Pedro / <i>Teatro-Jornal primeira edição</i> , criação coletiva - Boal / <i>Irresistível</i> / <i>Ascensão de Arturo Ui</i> , Brecht - Boal /	Encerramento das atividades da companhia.
<b>Teatro Oficina</b>	<i>Na selva das Cidades</i> , Brecht - José Celso Martinez Corrêa /	<i>D. Juan</i> , Molière - Peixoto /	
<b>Atuações e informações complementares</b>	<i>Hair</i> , de Gerome Ragni e James Redo, direção de Ademar Guerra (preparador de atores). Publica o livro <i>Iniciação à arte dramática</i> (autor)		<i>Peer Gynt</i> , Henrik Ibsen. Direção: Antunes Filho (preparador de atores) / <i>Meu Pobre Marat</i> ou <i>Diário de Leningrado</i> . Texto: Alexei Arbuzov. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Eraldo Pêra Rizzo (diretor); Publica o livro <i>Introdução ao método da ação inconsciente</i> (autor)
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.	As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado). Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

Tabela 2 - Percurso artístico de Eugênio Kusnet (detalhada)				
	1972	1973	1974	1975
<b>TPA</b> <b>Teatro Popular de Arte</b> <b>(a partir de 1968,</b> <b>TMDC -</b> <b>Teatro Maria Della</b> <b>Costa)</b>		<i>Bodas de Sangue</i> , Federico Garcia Lorca - Antunes Filho /	<i>Tome conta de Amélie</i> , George Feydeau - Antunes Filho / Encerramento das atividades da companhia	
<b>TBC</b> <b>Teatro Brasileiro de</b> <b>Comédia</b>				
<b>Cia. Nydia Licia</b> <b>Sérgio Cardoso</b>				
<b>Cia. Tonia - Celi</b> <b>- Autran</b>				
<b>Teatro</b> <b>Cacilda Becker</b>				
<b>Teatro de Arena</b>				
<b>Teatro Oficina</b>	<i>Gracias Señor</i> , criação coletiva / <i>O casamento dos Pequenos Burgueses</i> , Brecht - Luiz A. Martinez Correa / <i>As Três Irmãs</i> , Tchecov - José Celso Martinez Corrêa /		Encerramento das atividades da companhia.	
<b>Atuações e informações complementares</b>	<i>Tango</i> , Texto: Slawomir Mrozek. Direção: Amir Haddad (diretor de atores) / <i>Jesus Cristo Superstar</i> . Texto: Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Direção: Altair Lima (preparador de atores)	<i>Pequenos burgueses</i> , Texto: Máximo Gorki. Direção: Eugênio Kusnet. Produção: Escola de Arte Dramática da ECA-USP (professor e diretor). <i>Curso de Formação de atores</i> , União Cultural Brasil-União Soviética (professor). Preparação da atriz Renée de Vielmont para o filme <i>Compasso de Espera</i> , de Antunes Filho (preparador de atores)	<i>Gente que transa.... os Imorais</i> (Filme), Direção: Sílvio de Abreu. Produção: Phoenix (ator). <i>Curso de formação de atores na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul</i> (coordenador e professor)	<i>Curso de formação de atores na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul</i> (coordenador e professor). Aceite, dado pelo SNT, da proposta de publicação de <i>Ator e Método</i> (autor)
<b>Legenda:</b>	Nas sete primeiras linhas, em que é apresentada a produção cênica dos grupos paulistanos, a informação é assim apresentada: [nome do espetáculo], [nome do autor ou autores] e [Diretor ou diretores]. Cada espetáculo é dividido pelo símbolo "/", pois as células podem conter mais de um espetáculo.		As células que contêm trabalhos em que Kusnet teve participação artística, estão identificadas com uma cor diferente. <u>Para facilitar a identificação desses trabalhos, o texto é sublinhado</u> . Após cada um dos trabalhos de que Kusnet participou, é apresentada uma informação complementar, entre parênteses, com a "modalidade" de participação: professor, ator, diretor, tradutor ou autor.	

## **APÊNDICE B**

Quadro de alunos formados no Curso Técnico em Teatro da Fundação das Artes  
Turma 44 (2011) a Turma 59 (2018)

Nome artístico	Turma	Espetáculo	Diretor(es) da montagem	Ano
Alessandra Della Santa	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Camila Oliveira	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Gabriela Pompermayer	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Isilda Sales	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Julia Iamnhuque	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Marcelo Guedes	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Maria de Fátima Alencar	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Cacau Fonseca	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Nayara Meneghelli	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Ronaldo Lopes	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Rosana Rox	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Solange Félix	<b>44</b>	Arritmia	Sérgio de Azevedo	2011
Andrews Lira	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Erica Arnaldo	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Fernanda Amalfi	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Monize Crepaldi	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Natália Guimarães	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Nathalia Girão	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Renata Bertoni	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Roberto Kroupa	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Taynã Rodrigues	<b>45</b>	Mahagonny	Warde Marx	2011
Anderson Galvão	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Ângelo Mauriz	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Arthur Martinez	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Carolina Ferraresi	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Danielle Spina	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Fernanda Peviani	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Cristina Chicon	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012

Nome artístico	Turma	Espectáculo	Diretor(es) da montagem	Ano
Ingrid Daniele	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Nathaly Leo	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Rodrigo Freitas	<b>46</b>	Trabalhos de Amor Perdidos	Celso Correia Lopes	2012
Fabio Stancius	<b>47</b>	TAR	Melissa Aguiar e Alessandra Fioravanti	2012
Felipe Menezes	<b>47</b>	TAR	Melissa Aguiar e Alessandra Fioravanti	2012
Marcelo Magalhães	<b>47</b>	TAR	Melissa Aguiar e Alessandra Fioravanti	2012
Suelen Almeida	<b>47</b>	TAR	Melissa Aguiar e Alessandra Fioravanti	2012
Thalita Maragon	<b>47</b>	TAR	Melissa Aguiar e Alessandra Fioravanti	2012
André Felix	<b>48</b>	lepe	Pedro Alcântara	2013
Rodrigo Sampaio	<b>48</b>	lepe	Pedro Alcântara	2013
Rosane Rodrigues	<b>48</b>	lepe	Pedro Alcântara	2013
Thaís Irentti	<b>48</b>	lepe	Pedro Alcântara	2013
Marcella Silveira	<b>49</b>	Antes que tudo se acabe	Sérgio de Azevedo	2013
Noara Fox	<b>49</b>	Antes que tudo se acabe	Sérgio de Azevedo	2013
Paula Braggion	<b>49</b>	Antes que tudo se acabe	Sérgio de Azevedo	2013
Roanne Aragão	<b>49</b>	Antes que tudo se acabe	Sérgio de Azevedo	2013
Sarah Galvano	<b>49</b>	Antes que tudo se acabe	Sérgio de Azevedo	2013
Ana Karolina Araujo	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Carlos Fonseca	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Dimitrius Alves	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Douglas Litaldi	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Joelma Schmidt	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Jessica Alexandre	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Marcela Cavalcanti	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Maria Carolina Dias	<b>50</b>	Viajante	Celso Correia Lopes	2014
Mariana Assunção	<b>51</b>	Quando eu encontrar o mar	Pedro Alcântara	2014
Temóteo Ramos	<b>51</b>	Quando eu encontrar o mar	Pedro Alcântara	2014

Nome artístico	Turma	Espectáculo	Diretor(es) da montagem	Ano
Amanda Furlan	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Danilo Olivera	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Eduardo Henrique	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Gabriela Simioni	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Iane Moura	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Marco Domingues	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Rafael Rogante	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Rondinely Lima	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Warllen Martins	<b>52</b>	Hamlet - versão Q1	Sérgio de Azevedo	2015
Cris Abreu	<b>53</b>	Traição	Ana Luíza Icó	2015
Julio César Perrud	<b>53</b>	Traição	Ana Luíza Icó	2015
Caroline Amaral	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Daniele Máximo	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Denise Hyginio	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Dominique Maffei	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Hayanne Oliveira	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Larissa Cattelani	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Rafael Nestardo	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Raffael Santos	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Vitor Cogo	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Wallace Borges	<b>54</b>	Prohibitum	Celso Correia Lopes	2016
Augusto Ferré	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Diego Garcia	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Everson Oliveira	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Flávio Valério	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Jaqueline Zago	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Lucas Zussa Bertaco	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Luciano Ribeiro	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Max Pablo	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016

Nome artístico	Turma	Espectáculo	Diretor(es) da montagem	Ano
Nicholas Duran	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Renata dos Santos	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Tales Catenaci de Pastena	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Vivian de Faria Conti	<b>55</b>	A Tempestade	Pedro Alcântara	2016
Arthur Antonio	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Brenda Rusty	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Henrique Sanchez	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Diego Minari	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Henrique Bastos	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Leanderson Luiz Faustino	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Nadia Beyeler	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Pedro Padovan	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Thaís Haruka Yamanaka	<b>56</b>	A Peste	Sérgio de Azevedo	2017
Carolina Scaldelai	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Douglas Duprat	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Guilherme Viezzer	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Mariana Duran El Khouwayer	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Marianne Lugli Tasca	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Patricia CTG	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Ricardo Alves	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Tamires Angela	<b>57</b>	Os Ridículos	Celso Correia Lopes	2017
Carolina Lionel	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Danielle Pico	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Danilo Belmudes	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Elisabete Ribeiro	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Felipe Fernandes	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Fernando de Lima Paulo	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Mariana Godoy	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018

Nome artístico	Turma	Espectáculo	Diretor(es) da montagem	Ano
Maytê da Silva Costa	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Monique Caruso	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Rafael Bringel	<b>58</b>	Ontem será solidão	Celso Correia Lopes	2018
Alessandra Bera	<b>59</b>	Admirável (des)encanto	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara, Sérgio de Azevedo	2018
Amanda Beatriz Corrêa	<b>59</b>	Admirável (des)encanto	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara, Sérgio de Azevedo	2018
Bruna Teixeira	<b>59</b>	Admirável (des)encanto	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara, Sérgio de Azevedo	2018
Caroline Varani	<b>59</b>	Admirável (des)encanto	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara, Sérgio de Azevedo	2018
Isabella Mestriner	<b>59</b>	Admirável (des)encanto	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara, Sérgio de Azevedo	2018
Juliana Maria	<b>59</b>	Admirável (des)encanto	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara, Sérgio de Azevedo	2018

## **APÊNDICE C**

Quadro de espetáculos e exercícios cênicos do  
Curso Técnico em Teatro da Fundação das Artes  
(2001 a 2019)

(\*) Os trabalhos citados na Tese estão com os títulos sublinhados

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2001	1	<u>Fica comigo esta noite</u>	27	P4	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx e Sérgio de Azevedo
2001	1	A essência e o tempo	27	P4	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx e Sérgio de Azevedo
2001	1	A História é uma história	27	P4	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx e Sérgio de Azevedo
2001	1	Memórias de pecados imortais	28	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2001	1	Zeitgeist	Núcleo Estável	-	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx
2001	2	A Torre	28	P4	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2001	2	Um exercício quase absurdo	29	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2001	2	Museu de cenas	30	P2	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2002	1	Ricardo III	28	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2002	1	Sem fantasia	29	P4	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2002	1	Balada de um palhaço	30	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2002	1	Sopópera	31	P2	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2002	2	A Última Flor	29	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2002	2	Mizéria	30	P4	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2002	2	Conflitos malditos	31	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2002	2	Inútil paisagem	32	P2	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2002	2	Quem vai matar o Pessy?	Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2002	2	<u>Fica comigo esta noite</u>	Núcleo 3D	-	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx e Sérgio de Azevedo
2002	2	Intervenções	Prática Teatral - Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2003	1	O Fim do Juízo	28	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2003	1	Cartão de embarque	30	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2003	1	Sob o olhar	31	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2003	1	Gota d'água	32	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2003	1	A cozinha	33	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2003	1	Prova pública	34	P1	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2003	2	Vestido de noiva	29	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx
2003	2	O casamento do pequeno burguês	31	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2003	2	Pardieiro	32	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2003	2	Homens de papel	33	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2003	2	Marat Sade	34	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2003	2	Os peregrinos	Comédia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2004	1	Mulheres de Fases, homem de Lua	30	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2004	1	Show da Polly	32	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2004	1	P.O.R.Ã.O.	33	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2004	1	Filhos de Guarnieri	34	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2004	1	As cartas não mentem	35	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Warde Marx
2004	2	A Menina e o Vento	31	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2004	2	A Vida é sonho	31	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2004	2	A Padaria	33	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2004	2	Abstrato nº34	34	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2004	2	Tributo a Dias Gomes	35	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2004	2	Teatro quadro a quadro	36	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Warde Marx
2005	1	Nós e o resto do mundo	32	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2005	1	Cala a boca já morreu	34	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2005	1	Sinestésias	35	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2005	1	Raízes	36	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2005	1	Nelson no Divã	37	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2005	2	A Padaria	33	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2005	2	Nossa Cidade	35	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2005	2	Id	36	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo e Melissa Aguiar
2005	2	Brasil Via Vianna	37	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2005	2	Essa Sociedade Está Condenada	38	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2006	1	O Palácio dos urubus	34	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2006	1	A máquina de somar	36	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2006	1	Sem espelhos	37	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2006	1	Traições	38	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2006	1	Seis mais um	39	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Warde Marx
2006	1	Mais um dia	Comédia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2006	2	O Capeta em Caruaru	35	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2006	2	Zumbi	37	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2006	2	Aos que aqui estão	38	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2006	2	Pesadelos	39	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2006	2	Seu Costume Meu	40	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2007	1	Revolução na América do Sul	36	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2007	1	A Comédia Psico-socio-patológica da Família Nuclear	38	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2007	1	Tranque o Quarto	39	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2007	1	Trajatórias	40	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2007	1	Vontades... Múltiplas?	41	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2007	1	As troianas	Palavra e movimento	-	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2007	1	Clowlegas - uma odisséia clownesca	Prática Teatral - Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2007	1	O cavaliño azul	Teatro lúdico	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2007	2	Vem buscar-me que ainda sou teu	37	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2007	2	As Bruxas de Salém	39	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2007	2	Próxima Parada	40	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2007	2	Violência e Progresso	41	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2007	2	O Longo Caminho dos Devaneios	42	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2007	2	Intervenções	Prática Teatral - Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2007	2	Mudo mundo lado b surdo ou o avesso do lado a	Teatro do absurdo	-	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Luíza Icó
2007	2	Só improviso mesmo - SIM	Teatro-esporte	-	Teatro Timochenco Wehbi	Vanessa Senatori
2008	1	Oroboros - O fim é só o começo	38	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx, Sérgio de Azevedo e Melissa Aguiar
2008	1	Ensaio Sobre a Ilha	40	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2008	1	Pia-Máter	41	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2008	1	Farseando	42	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2008	1	Fragmentos de Memórias	43	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2008	1	Cidade nua	Butoh	-	Teatro Timochenco Wehbi	Melissa Aguiar
2008	1	Édipo como você nunca viu	Prática Teatral - Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2008	1	Só improviso mesmo - SIM	Teatro-esporte	-	Teatro Timochenco Wehbi	Vanessa Senatori
2008	2	Fora do ar - Crônicas de uma caixa de sonhos	39	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2008	2	A Casa de Bernada Alba	41	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2008	2	Depois do Inverno	42	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2008	2	Passion	43	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2008	2	Título Mais do que Provisório	44	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo
2008	2	Encontro de pedagogia do teatro	Pedagogia do Teatro	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2008	2	Fórum da Escola de Teatro	Pedagogia do Teatro	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2008	2	Intervenções	Personagem cômico	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2008	2	Édipo como você nunca viu	Prática Teatral - Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2008	2	Thomas: um autor chamado Tennessee	Tennessee Williams	-	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Luíza Icó
2008	2	Liquidificacentrifugahomemmáquinatarjapreta	View points	-	Teatro Timochenco Wehbi	Melissa Aguiar
2009	1	Assim que passarem cinco anos	40	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2009	1	O Estado Rinoceronte	42	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2009	1	Benditos Profanos	43	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2009	1	Opressão e Guerras no III Período	44	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2009	1	Batata! Três Atos, Três Contos	45	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2009	1	Rabiscos dramáticos	Dramaturgia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2009	1	Dia de visita	Improvisação	-	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Vanessa Senatori
2009	1	Fórum da Escola de Teatro	Pedagogia do Teatro	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2009	1	Que absurdo! Uma experiência cômica...	Personagem cômico	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2009	1	Suíte 32	Pesquisa corporal	-	Teatro Timochenco Wehbi	Melissa Aguiar
2009	2	A Editora não vai gostar	41	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2009	2	Artigo 5	43	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2009	2	Simplex Assim	44	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2009	2	Revoluções nos Trópicos	45	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2009	2	Trinca de Damas	46	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2009	2	Labirint'Artaud	Antonin Artaud	-	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Luíza Icó
2009	2	Os sem noção	Clown	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2009	2	Interferência	Personagem cômico	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2010	1	O que não disseram	42	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2010	1	Espírito de Porco	44	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2010	1	Buraco	45	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2010	1	Justa Coléra	46	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2010	1	Sem Mais Delongas: Suassuna Só Assina	47	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2010	1	Silêncio Rec play	Samuel Beckett	-	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Luíza Icó
2010	1	Encontro sobre teatralidade	Teatralidade: os fundamentos da cena	-	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx
2010	2	Teatragem	43	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2010	2	Não! A trajetória do homem que só diz sim	45	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2010	2	Selado, Digitado e Manuscrito	46	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2010	2	Peões em Cena: Forja Coletiva	47	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2010	2	Recortes - Um Ensaio Sobre Tchekov	48	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2010	2	A festa dos loucos - uma viagem pela Commedia Dell'Arte	Commedia dell'arte	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2010	2	Cena a cena	Dramaturgia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2010	2	Mitos e ritos - todas as histórias do mundo	Mitologia	-	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Warde Marx
2010	2	Encontro de pedagogia do teatro	Pedagogia do Teatro e Produção	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2010	2	Encontro de produção e gestão cultural	Pedagogia do Teatro e Produção	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2011	1	<u>Arritmia</u>	44	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2011	1	O último carro	46	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2011	1	Maçã	47	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Melissa Aguiar
2011	1	Bailei No Alto	48	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Tin Urbinatti
2011	1	A Última Flor	49	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2011	1	Encontro aberto	Personagem cômico	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2011	1	Encontro aberto	Potencialidade do corpo - ser herói	-	Teatro Timochenco Wehbi	Lídia Zózima
2011	1	Encontro aberto	Treinamento para o trabalho do ator	-	Teatro Timochenco Wehbi	Célia Luca
2011	2	Mahagonny	45	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx
2011	2	Entre Quatro Paredes	47	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2011	2	Xis	48	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Melissa Aguiar
2011	2	<u>Morri?</u>	49	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2011	2	O Diário de Anne Frank	50	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2011	2	Interferência	Corpo	-	Rua	Melissa Aguiar
2011	2	Encontro de pedagogia do teatro	Pedagogia do Teatro e Memória	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2012	1	Trabalhos de amor perdidos	46	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2012	1	A Torre em Concurso	48	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2012	1	O Dia Dele é Meu	49	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2012	1	Crônicas de Pecados Anunciados	50	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2012	1	As Criadas	51	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2012	1	Um encontro sobre encenação	O amor e o pecado na obra de Nelson Rodrigues	-	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2012	2	TAR	47	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Melissa Aguiar
2012	2	Pássaro Azul	49	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2012	2	Os Justos	50	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2012	2	Senhorita Julia	51	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2012	2	Nossa Cidade	52	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2012	2	A menina e o vento	Pedagogia do Teatro e Teatro infantil	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2012	2	Brecht - uma introdução ao Teatro Épico	Teatro épico	-	Teatro Timochenco Wehbi	Warde Marx
2012	2	Encontro aberto	Teatro estúdio	-	Teatro Timochenco Wehbi	Paulo Gyrcis
2013	1	lepe	48	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2013	1	O Crime da Cabra	50	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2013	1	Palhaços	51	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2013	1	<b><u>O Inspetor Geral</u></b>	52	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2013	1	O Fingidor	53	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2013	1	Encontro aberto	Percepção do trabalho corporal do ator - poeta de si mesmo	-	Teatro Timochenco Wehbi	Lídia Zózima
2013	2	<b><u>Antes que tudo se acabe</u></b>	49	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2013	2	O Palácio do Fim	51	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zidan
2013	2	Pulsão	52	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2013	2	Só o Faraó tem Alma	53	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2013	2	Com a Alma e o Coração Batendo em Ponto	54	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2013	2	Encontro aberto	Dramaturgia cômica	-	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2013	2	Encontro aberto	Expressão corporal energética a partir do estudo dos animais	-	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Lídia Zózima
2013	2	Encontro de pedagogia do teatro	Pedagogia do Teatro	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2014	1	Viajante	50	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2014	1	Botequim	52	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zidan
2014	1	A coluna partida	53	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Melissa Aguiar
2014	1	Casa de Orates	54	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Célia Luca
2014	1	A casa fechada	55	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2014	1	PI - Primeira ideia	Teatro-esporte	-	Teatro Timochenco Wehbi	Vanessa Senatori
2014	2	Quando eu encontrar o mar	51	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2014	2	Transitório permanente	53	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Paula Demambro
2014	2	Urnas frias	54	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2014	2	O malandro	55	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2014	2	Sr. Williams - devaneios de uma poltrona azul	56	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Simone Mello Zidan
2014	2	Investigação urbana	Corpo	-	Rua	Melissa Aguiar
2014	2	Encontro de alunos e ex-alunos	Pedagogia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2014	2	Uma aventura sem nome	Teatro de rua	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2015	1	<b><u>Hamlet - Versão Q1</u></b>	52	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2015	1	Nossa vida em família	54	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zidan
2015	1	XIII	55	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2015	1	O Mambembe	56	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2015	1	O Pedido de Casamento	57	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2015	1	<u>Entrevista com personagem</u>	Pedagogia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2015	1	Uma aventura sem nome	Teatro de rua	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2015	1	Nós em cinco	Teatro-esporte	-	Teatro Timochenco Wehbi	Vanessa Senatori
2015	2	Traição	53	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Luíza Icó
2015	2	As estrelas parecem muito diferentes hoje	55	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zidan
2015	2	Travepacodrapecri	56	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2015	2	Flash Back	57	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2015	2	Mortos sem sepultura	58	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Ana Paula Demambro
2015	2	Só Sofá	Corpo	-	Rua	Melissa Aguiar
2015	2	Os Iluminados	Iluminação	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2015	2	O professor-artista	Pedagogia	-	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2015	2	A invasão de Vatapá	Teatro de Rua	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2016	1	Prohibitum – ou faça o que digo, não faça o que faço	54	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2016	1	Último desejo	56	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Paula Demambro
2016	1	Até que a morte nos separe	57	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2016	1	<u>De pernas pro ar</u>	58	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2016	1	Vejo um vulto na janela	59	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Simone Mello Zidan
2016	1	Corpos à deriva	Corpo	-	Rua	Melissa Aguiar
2016	1	Uma aventura sem nome	Teatro de Rua	-	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2016	2	A Tempestade	55	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2016	2	Terror e Misérias	57	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zidan
2016	2	Mobília	58	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2016	2	Dorotéia	59	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Ana Paula Demambro
2016	2	O Interrogatório	60	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2017	1	<b><u>A Peste</u></b>	56	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo
2017	1	Cruzadas	58	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara e Alessandra Fioravanti
2017	1	Dorotéia [entranhas]	59	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Sérgio de Azevedo e Celia Luca
2017	1	O Rei do Riso	60	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2017	1	O Tempo e os Conways	61	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Simone Mello Zaidan
2017	1	Qual a direção?	Direção	-	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Warde Marx
2017	2	Os Ridículos	57	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2017	2	Réprobas	59	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara
2017	2	[só]...	60	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Melissa Aguiar
2017	2	<b><u>Pequenos amores</u></b>	61	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Celia Luca
2017	2	Moço em estado de sítio	62	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Simone Mello Zaidan
2017	2	Mostra de Multimídia e Memória	Multimídia e Memória	-	Fundação das Artes	Sérgio de Azevedo
2018	1	Ontem será solidão	58	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2018	1	As Bruxas de Salém	60	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zidan
2018	1	Lutalica	61	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Melissa Aguiar
2018	1	O Vilarejo	62	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Celia Luca
2018	1	Gota d'água reflexos	63	P2	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Pedro Alcântara
2018	1	Ser ou não sei... Hamlet, a história recontada	Comédia	-	Rua	Pedro Alcântara
2018	2	Admirável (des)encanto	59	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes, Melissa Aguiar, Pedro Alcântara e Sérgio de Azevedo,
2018	2	Os Miseráveis!	61	P5	Teatro Timochenco Wehbi	Pedro Alcântara

Ano	Semestre	Exercício cênico / Espetáculo	Turma / Núcleo	Período	Local de apresentação	Direção / Orientação
2018	2	goteirAmar	62	P4	Laboratório de Teatro Lídia Zózima	Celso Correia Lopes
2018	2	Outras palavras	63	P3	Teatro Timochenco Wehbi	Simone Mello Zaidan
2018	2	<u>Deixe a vida como ela é</u>	64	P2	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo e Celia Luca
2018	2	Memórias em retalhos	Canto		Teatro Timochenco Wehbi	Samanta Okuyama
2019	1	Retratos inventados	60	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Celso Correia Lopes
2019	1	Tempo de Encanto	60	P7	Teatro Timochenco Wehbi	Sérgio de Azevedo

## **APÊNDICE D**

Ficha Técnica

**KUSNET: [O ATOR E SEU (PRÓPRIO) MÉTODO]**  
**- ELOGIO À IMAGINAÇÃO**

*Doutorado em Educação*  
Programa de Pós-graduação  
Faculdade de Educação  
UNICAMP

*Pesquisador*  
**SÉRGIO DE AZEVEDO**

*Orientadora*  
**ANA ANGÉLICA ALBANO**

*Integrantes da Banca da Defesa*  
**ALBOR VIVES REÑONES**  
**ALESSANDRA ANCONA DE FARIA**  
**JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO**  
**LAURA VILLARES DE FREITAS**

*Suplentes*  
**ESTER MALKA BRONER GIANNELLA**  
**MÁRCIA LAGUA DE OLIVEIRA**  
**VERONICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA**

*Revisor*  
**JOSÉ MARINHO NASCIMENTO**

*Designer (capa)*  
**ROBERTA GIOTTO**

