

EUGÊNIO KUSNET: ELOGIO À IMAGINAÇÃO

EUGÊNIO KUSNET: PRAISE TO IMAGINATION

Sérgio de Azevedo

Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP

Resumo: O presente artigo é fruto da pesquisa de doutorado intitulada Eugênio Kusnet: [o ator e seu (próprio) método] – elogio à imaginação, concluída em 2019, na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. É resultado da investigação sobre Eugênio Kusnet (1898-1975). Recupera, reorganiza e explicita, a partir de entrevista ainda não publicada na íntegra, o pensamento e as propostas artísticas e pedagógicas de Kusnet.

Palavras-chave: Eugênio Kusnet; teatro; imaginação; interpretação; Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Abstract: The present article is the outcome of the doctoral research named Eugênio Kusnet: [the actor and their (own) method] – praise to imagination, concluded in 2019 at the Faculty of Education of the Universidade Estadual de Campinas (Campinas State University). It is the result of the investigation about Eugênio Kusnet (1898-1975). It recovers, reorganizes and explains the thinking and the artistic and pedagogical propositions of Kusnet, having an interview not fully published yet as its source.

Keywords: Eugênio Kusnet; theater; imagination; interpretation; Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Recebido em: 22/09/2024

Aceito em: 30/10/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Eugênio 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. 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, 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. Antunes Filho, no prefácio do livro de Ney Piacentini, lamenta a morte de Eugênio Kusnet, dizendo que estamos órfãos.

Durante 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.

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.

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. 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.¹⁰⁰

O objetivo, aqui, é o de iluminar ideias, conceitos e experiências que fundamentam o pensamento de Eugênio Kusnet, bem como explicitar aspectos do pensamento dele 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.

Conversa com Eugênio Kusnet

Nasci na Rússia, no sul da Rússia, em uma cidade chamada Kherson¹⁰¹. 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

¹⁰⁰ 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*.

¹⁰¹ 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.

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 ator¹⁰². 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.

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

¹⁰² Ao longo do texto que compila as entrevistas de Kusnet, para fazer a indicação da citação será utilizado o travessão.

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 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 “estrelô”, 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 estrelô” 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: *Paio 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 improviso 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 é 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. 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 Dostoiévski? 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 dissesse: – 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 serem 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 autodirigir-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*.

Referências

EUGÊNIO KUSNET NA FORÇA DA IDADE. *Jornal do Brasil*. 14/5/1965. São Paulo.

KUSNET, Eugênio. Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro. Realizado em 8 de janeiro de 1975, no Teatro Anchieta (Cópia de apostila datilografada. Gravação em áudio).

KUSNET E SEUS LONGOS ANOS. *Jornal O Globo*. 18/1/1971. Rio de Janeiro.