

Kusnet hoje

NEY PIACENTINI

RESUMO: Este texto aborda, sucintamente, em primeiro lugar, a trajetória de Eugênio Kusnet, ator e professor de interpretação teatral, na cena brasileira nas décadas de 1950, 60, e 70. Paralelamente aos dados biográficos são feitos apontamentos de seu comportamento artístico e técnico em encenações de companhias teatrais como Os Comediantes, Companhia Maria Della Costa, Teatro de Arena e Teatro Oficina. Numa segunda parte é relatada sua viagem de volta à Rússia em 1968 com as consequências em sua pedagogia teatral. Por fim são analisados os reflexos da influência dos estudos sobre Eugênio Kusnet na prática cotidiana do ator Ney Piacentini na encenação de Ópera dos Vivos, da Companhia do Latão.

PALAVRAS-CHAVE: Atuação; Eugênio Kusnet; Ópera dos Vivos.

ABSTRACT: First of all, this text deals about the trajectory of Eugênio Kusnet, actor and theateracting professor, in the Brazilian scene of the fifties, sixties and seventies. Along with biographical facts, there are notes of his artistic and technical behavior in staged performances from theater companies such as Os Comediantes, Companhia Maria Della Costa, Teatro de Arena e Teatro Oficina. The second part of the text relates his voyage back to Russia in 1968 and the consequences in his theater pedagogy. At last, it analyses the influence of Eugênio Kusnet's study in the everyday practice of the actor Ney Piacentini in the staged performance Ópera dos Vivos, by Companhia do Latão.

KEYWORDS: To act, Eugênio Kusnet, Opera of the Living.

Introdução

Eugênio Chamanski Kuznetsov nasceu na Rússia em 1898, na região dos Balcãs e veio para o Brasil em 1926, onde viveu até a sua morte em 1975. Apesar de ter começado sua carreira artística em Kerson, sua cidade natal, onde estivera em contato com as pesquisas do ator e diretor Constantin Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, seria no Brasil que desenvolveria a maior parte de seu projeto artístico.

Em nosso país, depois de um longo período afastado do mundo da arte, ele participou ativamente do período histórico do teatro nacional nas décadas de 1950, 60 e 70. Ao se estabelecer com ator em nosso país, Eugênio Kusnet foi, paulatinamente, agregando ao seu ofício a função de professor de atuação. Sua trajetória motivou a escrita deste artigo, além de ter sido a base para a minha dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, posto que a vida e a obra deste ator e professor configura-se num dos poucos casos bem sucedidos no Brasil de fusão da prática artística à pedagógica. Para Kusnet, fazer teatro era tão importante quanto ensinar a arte teatral, e com a experiência que obteve pôde demonstrar que não há hierarquia entre o exercício da arte e o ensino desta. Seu legado é uma contribuição ímpar para as artes cênicas no Brasil e para todos os fazedores de teatro.

O percurso de Kusnet continua servindo de referencial até os dias de hoje, pois, na medida em que minha pesquisa evoluía, paralelamente, pude colocar em prática suas ideias. Enquanto organizava o material para a Academia estava trabalhando na montagem do espetáculo Ópera dos Vivos, produzido pela Companhia do Latão. Assim, pude averiguar se os preceitos kusnetianos se aplicavam a uma experiência atoral contemporânea. Acredito que o uso dos elementos, procedimentos e princípios desenvolvidos por Kusnet tiveram um forte reflexo em meu trabalho de ator, durante os ensaios e temporadas da última peça do grupo ao qual pertenço desde a sua fundação.

Convido o leitor a acompanhar parte da carreira desse exemplar artista e pedagogo, Eugênio Kusnet, e como um ator pode, atualmente, fazer uso de seus ensinamentos.

Uma rica trajetória

Um dos maiores pesquisadores sobre o trabalho do ator no Brasil foi, sem dúvida, Eugênio Kusnet.¹ Ele esteve presente em um importante período do teatro brasileiro, que abrangeu as fases do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Se inicialmente ele se limitou a atuar em encenações do TBC e do Arena, no Teatro Oficina E. Kusnet atuou e lecionou interpretação, tendo um espaço próprio para a pesquisa da atuação.

Desde que o diretor Ziembinski o convidou para fazer parte do elenco de *Paiol Velho*, em 1951, Kusnet chamou a atenção pela meticulosidade com que confeccionava seus papéis,

1. Este trabalho é fruto de minha pesquisa de mestrado, Eugênio Kusnet: do ator ao professor, desenvolvida entre 2009 e 12, junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da prof. dra. Maria Thaís Lima Santos.

independentemente do grau de exigência dos que o dirigiam. Destacando-se de boa parte de seus colegas daquela época, que pendiam para interpretações exteriorizadas, Kusnet, talvez por sua origem eslava, “tinha um caminho mais interior”,² como comentou Fernanda Montenegro. Ele buscava sempre as razões deste ou daquele comportamento de determinado papel, não se contentando apenas em bem executar as “falas” que estavam sob sua responsabilidade.

Pelo que percebi nas pesquisas realizadas sobre o ator russo radicado no Brasil, Eugênio Kusnet não trouxe de seu país o conhecimento sobre Constantin Stanislavski, que lhe daria notoriedade como um dos principais difusores e aplicadores no Brasil das lições do mestre do realismo no teatro. Na Rússia, quando jovem, ele apenas tomou conhecimento das ideias de Stanislavski, mas foi aqui, na maturidade, que Kusnet leu os livros do diretor do Teatro de Arte de Moscou e resolveu adotá-los como régua para o seu trabalho como ator e, posteriormente, como orientador de atores. Entre as bases stanislavskianas assimiladas por E. Kusnet destaco uma recomendação sobre como provocar a imaginação nos atores:

Em meu método de por a trabalhar a imaginação de um aluno, há certos pontos que devem se fazer notar. Se a imaginação permanece inativa, formulo uma pergunta sincera. O aluno tem que respondê-la. Se responde sem pensar no que diz, não aceito a resposta. Então, a fim de dar uma resposta mais satisfatória, ou deve bem ativar sua imaginação ou bem provocar sua mente por meio da lógica. Depois, outra pergunta, e o processo se repete. Assim uma terceira e uma quarta vez, mantendo e prolongando este instante até fazê-lo se aproximar de um quadro geral. O que mais tem valor neste processo é que a ilusão foi retirada das próprias imagens internas do aluno. Uma vez isto logrado, o mesmo pode ser repetido uma ou mais vezes.”³

Pode ter sido deste trecho da obra de Stanislavski que Kusnet passou a considerar que existem formas de ativar nos atores suas capacidades e, neste caso, um dos primórdios na atuação: a imaginação.

Porém tudo indica que em sua fase no TBC e na companhia Os Comediantes Kusnet trabalhou seguindo suas intuições, e depois, no Teatro de Arena, interpretando o personagem Otávio de *Eles não usam Black-Tie*, averiguou uma proximidade de sua percepção com as bases estabelecidas por Stanislavski. Nesse momento ele começaria a se utilizar dos preceitos do mestre russo. Entre estes preceitos, por exemplo, estariam os motivos pelos quais um personagem age de uma maneira e não de outra. Miriam Meller recorda que “ele não levantava um dedo sem motivo”.⁴ José Renato, que o dirigiu na obra de Gianfrancesco Guarniere, no depoimento que nos deu, relatou que um gesto marcante do personagem Otávio, desempenhado por Kusnet – um constante levantar das calças com os antebraços – vinha do fato de que, na leitura de Kusnet sobre a composição da personagem, Otávio não comia direito e escondia isso da família. Como a comunidade operária, da qual seu personagem fazia parte, estava em estado

2. Fernanda Montenegro, em depoimento a Ney Piacentini em 30.05.2011.

3. STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, 2003. Alba Editorial, 2003. Pag. 91.

4. Miriam Meller, em depoimento a Ney Piacentini em 04.07.2011.

de greve, as provisões domésticas não passavam por seus melhores dias, o que fazia com que Otávio deixasse para o restante da família a sua porção de comida, emagrecendo por não se alimentar direito. A consequência física traduzida no palco é a de que as calças lhe sobravam e assim tinha que puxá-las para cima de quando em quando.

Outra justificativa interna, que se transformou em forma cênica em *Eles não usam Black Tie*, reportada também por José Renato, foi o momento em que Otávio e seu filho Tião dialogavam de costas um para o outro, na passagem em que Tião se despede do pai, para deixar a casa da família. Como veremos, foi um golpe de teatro intrínseco à tensão dramática do encontro. Eugênio Kusnet disse ao seu diretor que àquela altura a indignação do pai com o filho era tamanha, pelo fato de Tião ser, aos olhos do engajado Otávio, um fura greve prejudicial ao movimento, que não seria possível ao pai, naquela conversa, sequer encarar o filho de frente. De acordo com as razões do personagem, a cena foi feita com Otávio dando as costas para Tião – o que permitia melhor visibilidade aos espectadores – uma vez que na disposição espacial em arena, se os atores ficassem de frente um para o outro, o campo de visão do público se restringiria.

Em 1958 e 1960, respectivamente antes e depois de sua estada no Teatro de Arena, Eugênio Kusnet participou como ator de duas encenações de textos de Bertolt Brecht. A primeira, *A alma boa de Setsuan*, pela companhia de Maria Della Costa, e a segunda, na Universidade Federal da Bahia, *A ópera dos três tostões*. Apesar de ser considerado um profissional de teatro voltado à escola de Stanislavski, Kusnet passou por bem sucedidas experiências brechtianas, demonstrando, já naquele período, que os dois grandes nomes do teatro do século XX não eram incompatíveis, muito ao contrário. O trânsito de Kusnet entre Stanislavski e Brecht é o objeto do livro de Eraldo Rizzo, *Ator e Estranhamento*, fruto de sua dissertação de mestrado na ECA/USP.⁵

Mas, foi no Teatro Oficina que Kusnet cravou mais fortemente sua personalidade no teatro brasileiro. Quer pela sua reconhecida interpretação do personagem Bessemnov de *Os Pequenos Burgueses*, pela qual ganhou diversos prêmios, quer pelo seu trabalho como orientador de atores na histórica encenação do grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa.

Em um espaço paralelo ao dos ensaios, que ficou conhecido como o “Curso de Eugênio Kusnet”, ele recebia o elenco do Oficina e outros atores e atrizes que o procuravam para dirimirem dúvidas em relação aos seus papéis. Para os profissionais que não eram do Teatro Oficina era uma oportunidade de cotejar suas atuações, nas peças em cartaz na cidade, com os conhecimentos que o ator/professor vinha adquirindo dos estudos da obra de Stanislavski. Para o pessoal do Oficina o trabalho era mais detalhado e servia de laboratório dos ensaios do texto de Máximo Gorki, realizados à noite no mesmo teatro. Kusnet debatia com os atores e atrizes as “Circunstâncias Propostas”, o “Monólogo Interior”, a “Vontade” e a “Contra Vontade”, entre outros elementos emprestados da gramática stanislavskiana, verticalizando a constituição de cada um dos personagens de *Os Pequenos Burgueses*. Renato Borghi nos contou que aproveitou ao máximo este convívio, seguindo à risca as recomendações de seu mentor, adotando inclusive a prática de escrever em um caderno o “Monólogo Interiore” de seu personagem Piotr.

5. Kusnet publicou em 1968, *Iniciação à Arte Dramática*, e em 1971, *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. *Ator e Método*, publicado após a sua morte em 1975, é a edição unificada e revisada dos dois livros.

O próprio Kusnet era o mais minucioso no exercício de escrever as “falas” que, para ele, não estavam no texto, mas que complementaríamos a linha de pensamento do personagem, antes e depois das “falas” propriamente ditas. Como resgatou Borghi, “Kusnet tinha outra peça escrita em seu caderno, sobre o texto de Gorki.”⁶

No prefácio de Fernando Peixoto para *Ator e Método* – livro síntese de Kusnet,⁷ o ator e pesquisador teatral, que também estava no elenco de *Os Pequenos Burgueses*, narra que no Festival Latino-Americano de Teatro do Uruguai em 1964, não houve a possibilidade de um ensaio por problemas técnicos no teatro. Mas Kusnet fez sua lição individualmente repassando todas as cenas nas quais seu personagem tomava parte, mesmo já tendo feito a peça inúmeras vezes. Além de diminuir a possibilidade de ser surpreendido em ação pelo estranhamento do novo e desconhecido espaço, a disciplina de refazer a trajetória do personagem o aquecia imaginariamente para que, quando estivesse em cena, suas intervenções estivessem mais vivas. Peixoto escreve que ele e Borghi, assistindo ao ensaio particular de Kusnet, sentiram vontade de rir, porque o intérprete parecia um “louco” andando e falando sozinho de um lado para o outro. Mas ambos deram razão ao colega em não confiar que, no momento no qual ele encararia o público, tudo sairia bem sem a necessidade de se repassar instante por instante do texto.

Depois de sua permanência no Teatro Oficina, uma nova fase, quase que exclusivamente dedicada à pedagogia, ganhou espaço na trajetória de Eugênio Kusnet.

Viajar para se renovar

Em 1968 Kusnet viaja de volta a Rússia, graças a uma bolsa de estudos concedida pela então União Soviética, a fim de conhecer mais de perto as atualizações do Sistema de Stanislavski. Em sua estada em Moscou teve contato com as obras de Maria Knebel, Vasilij Toporkov, Nicolai Gorchakov e Gueorgui Tovstonógov, autores que Kusnet cita em seus livros. M. Knebel foi aluna assistente de Stanislavski e escreveu três livros sobre seu mestre. Toporkov foi ator e teve o privilégio de ser dirigido por Stanislavski. Gorchakov também acompanhou as experiências do Teatro de Arte de Moscou e Tovstonogóv foi um importante diretor da cena russa nas décadas de 1950, 60 e 70, portanto contemporâneo de Kusnet. A partir da literatura produzida por esses seguidores do Sistema, Kusnet renovou suas ideias acerca do corpus stanislavskiano e, ao voltar para o Brasil, passou a fazer uso de um procedimento que não conhecia antes do regresso à sua terra natal. Este procedimento era chamado de “análise em pé” ou “análise em ação” ou ainda “análise ativa”, sendo que Kusnet preferiu adotar a última das denominações.

Ao invés de a equipe se reunir em volta de uma mesa para ler e analisar o texto a ser encenado, um novo modo de se aproximar da dramaturgia proposto por Stanislavski, e

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

7. O livro *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski*, segundo Eugênio Kusnet foi editado pela Editora Senac, em 2001.

reforçado por seus discípulos, tornou-se uma das prioridades na pedagogia kusnetiana, a partir de então. Kusnet experimentou com tamanho afinco a Análise Ativa, que ela passou a ser um dos principais assuntos de seu segundo livro, *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. Neste procedimento ele abria mão do trabalho de mesa e partia para a improvisação das cenas do texto, antes mesmo que os atores lessem detalhadamente a peça. Mas as improvisações não poderiam ser aleatórias e sim metódicas. O diretor tinha que ter um amplo conhecimento da obra para propor os improvisos aos atores, de modo que o elenco viesse a conhecer o enredo das cenas, as relações entre os personagens, as “Circunstâncias Propostas”, entre outros elementos, via experimentação “em pé” das ações contidas no texto. Dependia da destreza do diretor como conduzir o processo de análise da obra, para fazer com que os atores fossem gradativamente se apropriando das partes da peça, em direção ao todo da dramaturgia do autor.

Maria Knebel descreve em seu livro, *O último Stanislavski*, que as razões dessa guinada no modo de se ensaiar um texto se deram, segundo seu mestre, a três fatores: o primeiro seria o esforço excessivamente intelectual de análise da dramaturgia dispensado pela equipe, quando o processo se limitava a compreender o contexto e os pormenores da obra exclusivamente pela leitura da peça em torno de uma mesa. O segundo fator seria a tendência de um diretor imprimir demasiadamente a sua visão, e até a forma dos personagens, deixando aos atores pouco espaço para as suas próprias criações. E no terceiro ponto estaria a eleição, nem sempre consciente, da verborragia como expressão dramática. Para Stanislavski, pensar em cena é prioritário em relação à emissão das palavras de um texto. Lembremos que para a escola de interpretação realista promovida pelo Sistema, aquilo que não é dito em cena, mas refletido internamente, é mais importante que o despejar das “falas”.

Kusnet se apropriou das considerações de Knebel, sobre as pesquisas que Stanislavski vinha desenvolvendo em seus últimos anos de vida, mas que não teve tempo de publicar em livros, e passou a utilizá-las em suas aulas. A Análise Ativa se tornou sua principal problemática e para auxiliá-lo neste sentido, ele se utilizou do “recurso carta”. Este dispositivo consistia em uma tarefa na qual os atores tinham que escrever uma carta, do ponto de vista do personagem, destinada a alguém próximo ao fictício emissor. Kusnet apostava que o exercício promovia junto aos atores uma concentração criativa. Pensar no texto que viria a ser lido pelo destinatário provocaria a imaginação, fazendo com que os intérpretes entrassem nos improvisos preenchidos por motivos e indagações gerados durante a confecção da carta.

O reflexo na prática cotidiana

Eu mesmo testei o “recurso carta”, enquanto o estava estudando. Ao ser convocado para um teste de um filme de longa metragem, foi-me solicitada, pelo diretor da futura película, uma improvisação. Depois de ouvir da direção do filme o relato sobre o personagem e uma determinada situação do roteiro, antes de entrar no *set* de gravação do teste, dirigi-me a um canto do estúdio e me pus a imaginar uma carta, que seria do personagem que eu estava experimentando, para o personagem título do filme. Quando me chamaram para improvisar a cena, eu já estava com uma série de imagens e perguntas em mente, do ponto de vista do

personagem e da situação dada pela direção. É possível que a “carta” tenha me ajudado, pois fui escolhido para participar do filme.

Aliás, o fato de estar atuando em ensaios e apresentações de *Ópera dos Vivos*, na Companhia do Latão, enquanto estudava para o mestrado sobre Eugênio Kusnet, penso ter transformado definitivamente a minha maneira de encarar o ofício do ator. Kusnet foi, segundo o depoimento de todos os profissionais que entrevistei para a pesquisa, um ator rigoroso consigo mesmo e aplicado, dentro e fora das salas de ensaios e espetáculos. A partir destas constatações não tive como não mudar o meu comportamento em relação ao trabalho, tentando melhorar a minha disposição para os ensaios e apresentações, aproveitando melhor o tempo dedicado aos processos. Passei a estudar em casa o máximo possível de referências sobre o tema em processamento, escrevendo sobre os personagens sob minha responsabilidade, refletindo acerca dos papéis, não apenas sobre as cenas da dramaturgia que vinham ganhando vida ao longo do projeto de *Ópera dos Vivos*, mas também sobre os episódios que estariam antes das ações vividas no espaço cênico, como uma espécie de preparo para que as cenas da peça contivessem mais elementos quando fossem executadas. Para mim, retomar o hábito de imaginar e escrever outras cenas, além daquelas mostradas ao público, só fez aumentar o meu envolvimento com o contexto dos personagens e da fábula propriamente dita.

Como exemplo, relembro a cena do começo de *Sociedade Mortuária*, primeiro módulo de *Ópera dos Vivos*, no qual um dos meus personagens da obra, o latifundiário Capitão Quirino, vai ao encontro dos filhos de um seu empregado recém falecido. Além de repassar cotidianamente – antes de se iniciarem as sessões para o público – o episódio em que Quirino justifica sua ausência no velório do pai de Aristeu e Marivaldo, inventei um fragmento no qual o Capitão conversaria com a sua esposa – que sequer se sabe se existe, pois está ausente na encenação – sobre porque ele deveria ir cumprimentar os filhos de seu ex-marceneiro José. Para Quirino, ter que dar explicações aos filhos de um empregado, mesmo morto, era desnecessário, afinal ele era o senhor das terras e de tudo que acontecia no engenho. No diálogo imaginário com a mulher eu ouvia coisas do gênero: “Além de não ter comparecido ao velório, não vai dirigir uma palavra sequer aos filhos do morto?”. Atendendo à mulher, mesmo contrariado, o Capitão deixa a casa da sede da fazenda e se dirige à marcenaria para ter com os jovens. Aí então se inicia a cena da peça. Para mim, aquecer-me, fazendo esta pré-cena, deixou-me melhor preparado para “entrar” na ficção. Ao longo das temporadas, continuei a me exercitar neste sentido, inspirado no exemplo de Kusnet.

Depois de ouvir diversas entrevistas de seus colegas de camarim e de seus alunos, de ler alguns livros que citavam o trabalho de Kusnet como ator e professor de atuação, não me seria mais possível chegar aos teatros, nos quais a *Ópera dos Vivos* cumpria temporadas, e apenas repassar o texto das partes da peça. Além do exemplo da cena do Capitão Quirino, comecei a pensar, durante as funções para o público, em momentos que poderiam estar entre duas cenas que estavam separadas por um intervalo de tempo na encenação, elaborando mentalmente certas passagens pelas quais os personagens poderiam estar vivenciando, que complementaríamos aquelas mostradas no palco.

É o exemplo de outra cena do mesmo módulo, na qual o camponês Abdias, também por mim conduzido, conta aos seus colegas como foi que entregaram uma carta ao Capitão

Quirino. Nela eles convidavam o Senhor de Engenho a ser o presidente de honra de uma recém fundada sociedade mortuária. Como ideia paralela para encontrar a motivação do camponês, eu me colocava fora de cena a pensar em como seria o caminho da vila até o engenho do Capitão, o que ele via na paisagem, o que conversavam os camponeses, se estavam calmos ou nervosos com a possível reação do autoritário senhor de engenho e até a chegada ao engenho com Abdias observando o Capitão lendo a carta. Não que todas essas imagens estariam presentes na cena do relato do meu personagem, mas o que me custava treinar os “músculos” da imaginação?

Esse contínuo estado de envolvimento com o mundo dos personagens, dentro e fora de cena, além de aumentar a concentração do ator, pode criar uma linha contínua da vida dos papéis, de modo a nos mantermos em ação quando os espectadores estão nos assistindo e mesmo quando não estamos diretamente visíveis ao público. Parece-me que assim permanecemos constantemente conectados às ações da peça, o que facilita e vivifica as relações entre os personagens em situação.

Outro aspecto retirado dos estudos sobre Stanislavski, que ficou marcado em minha mente, e é indissociável quando se pesquisa a respeito de Eugênio Kusnet, foi a luta para transformar as palavras de um determinado texto em imagens. Em *O trabalho do ator sobre si mesmo*, Stanislavski afirma que é preciso criar uma “película de imagens” quando se está trabalhando um texto. A tendência do ator é memorizar as palavras grafadas no papel, até mesmo a disposição espacial das frases escritas no texto, se mais para baixo ou no meio da página e assim por diante. Mas este automatismo deve ser combatido. As palavras são frutos de pensamentos que se calcam em imagens, uma vez que, na realidade, quando falamos ou ouvimos, transformamos estas informações em ideias e imagens. Tanto Stanislavski quanto Knebel e Kusnet apontam em seus escritos que as palavras são o veículo das imagens para a articulação dos pensamentos e, por isto, devemos criar uma sequência visual relativa ao que estamos falando em cena. Como um pequeno filme que traduza o texto em questão, para que o material dito esteja carregado de visualizações e, assim, quem estiver em cena ou a assistindo possa dividir mentalmente um estado imaginário comum, para além das palavras da dramaturgia.

São muitos os ensinamentos práticos que um ator pode retirar revendo a herança kusnetiana e stanislavskiana, como também dos discípulos que trabalharam ao seu lado. Basta ter disposição para revisitar esses mestres da interpretação com a curiosidade de iniciantes.

O interessante não é a primazia do exclusivo desenvolvimento do ator, mas a reativação dos elementos stanislavskianos, para que a atuação seja um instrumento que dê vigor ao teatro e estabeleça uma relação pulsante entre ator e espectador, fazendo da arte teatral um meio de transformação.

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ney Piacentini é Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É ator da Companhia do Latão desde a sua fundação em 1997. Exerce as presidências da Cooperativa Paulista de Teatro e do Instituto Internacional de Teatro do Brasil, ligado a Unesco. E-mail: ney.piacentini@gmail.com