

Meyerhold na contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso

Yedda Chaves

Compreender é sentir o acordo entre o que nós vivemos e o que é dado, entre a intenção e a realização – e o corpo é a nossa âncora no mundo (Merleau-Ponty, 1945, p. 169).

A idéia de que não existe uma única metodologia de análise dos processos de criação teatral é, sem dúvida, o ponto que pode acionar os novos olhares em direção às práticas contemporâneas do ator. Nesse sentido, seria interessante pensar sobre as implicações ligadas ao percurso artístico-científico realizado pelo diretor russo Vsevolod Meyerhold. Ao nosso ver, tais implicações podem gerar diferentes ressonâncias, no que diz respeito à dramaturgia do *performer*.

Em 1907, Vsevolod Meyerhold desenvolve um trabalho sobre os “movimentos plásticos”, no rastro de Wagner, Fucks e das artes escultóricas. Em 1913, ele privilegia o “desenho do movimento”, a partir de referências prove-

nientes de outras culturas, tais como a *Commedia Dell’Arte* e os teatros orientais. Um percurso artístico-pedagógico o levou a precisar os aspectos práticos e as incidências conceituais ligadas ao estatuto do “ator-compositor”.¹

Enquanto em 1913 existia a vontade de experimentar novas formas, novas técnicas de improvisação, ou verificar a validade, a contemporaneidade de gêneros teatrais antigos, em 1918 a preocupação de Meyerhold era a de proporcionar uma séria preparação profissional para as novas gerações de atores e, principalmente, de criar um novo sistema de educação teatral, o qual deveria ser orgânico e polivalente. O papel da reabilitação do “corpo que pensa” ou do “pensamento plástico”, como afirma Nina Velekhova, uma atriz de Meyerhold,² adquire dimensões que, ainda hoje, permeiam os processos de criação do ator.

As pesquisas que fundamentaram as idéias de Meyerhold atravessam os espaços, deslocando-se entre os “ocidentais” e os “orientais”, e,

Yedda Chaves é atriz e doutoranda do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

¹ Meyerhold, 1993, p. 66. Argumento largamente desenvolvido pelo ator-pesquisador Matteo Bonfitto no qual, dentre as várias referências examinadas, o autor analisa o papel da ação física em Meyerhold. Veja Bonfitto, 2002.

² Picon-Vallin, 1990, p. 122. “*Le sens de la biomécanique est d’ouvrir à l’acteur le langage oublié de la pensée plastique, capable d’exprimer un personnage, une psychologie et l’acteur lui-même dans l’espace.*”

também, o tempo, deslocando-se entre o passado e o presente. As suas pesquisas mais significativas foram realizadas nos campos da música, literatura, artes plásticas, artes de vanguarda, arquitetura, teatros orientais, danças antigas e repertório de danças modernas. Meyerhold buscava em cada um desses fenômenos artísticos, elementos que pudessem criar uma correspondência entre a teatralidade e as exigências ideológicas e psicológicas do texto. Além disso, ele entreviu na dimensão científica um campo por meio do qual uma articulação entre interior e exterior poderia ser estabelecida no caso do intérprete: “O ator que entra nesse espaço transfigura-se, tornando-se obra de arte.”³

Dois aspectos estão intrinsecamente ligados no processo de desenvolvimento do trabalho e das articulações construídas pelo diretor russo. Tais aspectos se referem à formação de um lado e à criação artística de outro. De fato, no que diz respeito à formação, concebida por meio de um autêntico projeto pedagógico, como atestam os cursos de 1918-1919, não estaria desvinculada do exercício da profissão. Para o diretor russo, a linguagem teatral é estruturada através da criação e situação pedagógica, buscando assim uma contínua correspondência entre os diferentes níveis de conhecimento do ator em relação ao seu ofício.

Entre as noções de composição que Meyerhold nos propõe, podemos compreender uma particularidade que define a identidade artística de seu teatro. Tal particularidade, que é tema de muitos estudos interdisciplinares hoje, envolve as noções de “corpo” e de “mente”. Nesse sentido, o “desenho musical”, um dos ele-

mentos centrais do ator-compositor de Meyerhold, poderia ser visto sob dois pontos de vista: aquele da estrutura do desenho e aquele das expressões corporais das emoções.

A postura visionária de Meyerhold, a qual envolve implicações que vão muito além daquelas ditas formalistas, levou-o a olhar o ator em condições laboratoriais e cênicas, a fim de compreender os problemas que a criação teatral pode gerar, especificamente. De fato, apesar de não ter realizado o projeto definido por ele mesmo como “Instituto de pesquisas científicas”,⁴ o artista russo tocou em questões fundamentais que podem ser verificadas com o auxílio de estudos que envolvem diferentes áreas do conhecimento, tais como a neurociência e as ciências cognitivas. Neste sentido, tal abordagem poderia revelar-nos diferentes implicações ligadas ao processo de criação do ator a partir dos procedimentos científicos adotados por Meyerhold.

Um dos primeiros elementos derivados dos estudos sobre o “desenho musical” de Meyerhold diz respeito à estrutura do corpo. Se observamos, por exemplo, as pesquisas desenvolvidas por Alain Berthoz,⁵ veremos como a estrutura do corpo se modifica em relação à vertical terrestre. Dessa forma, temos o que Berthoz chama de “vertical subjetiva”. A gravidade é um referencial geocêntrico, um referencial do espaço exterior ao corpo, onde encontramos a imagem de um *fil à plomb externe* ao qual os movimentos são relacionados.

Com base em tal formulação, podemos seguir o exemplo dado pelo pesquisador francês sobre uma pessoa que realiza uma tarefa como

³ Meyerhold, Vsevolod. “Programme de travail, saison 1914-1915”, *Écrits*, I, p. 239. Para as próximas referências à essa obra, utilizaremos *Écrits* I, II, III, et IV.

⁴ *Idem*, “Idéologie et technologie au théâtre (entretien avec des dirigeants de collectifs d’amateurs; 12 décembre 1933)”, *Écrits*, III, p. 142.

⁵ Alain Berthoz é professor do Collège de France, diretor do laboratório de fisiologia e percepção do movimento, trabalhou em diversos projetos da Nasa no que diz respeito à percepção dos astronautas. A minha pesquisa de doutorado conta com a sua co-direção, incluindo uma colaboração no programa chamado “Expressões corporais da emoção”.

o “salto”. Durante a execução de tal tarefa, a cabeça se mantém estável na rotação, ou seja, a cabeça é estabilizada em volta de um eixo enquanto os movimentos são em rotação. Essa estabilização que permeia as posições determinadas pela direção do olhar é, por sua vez, uma relação que o sistema vestibular estabelece com a gravidade. Em outras palavras, o cérebro cria a estabilidade da cabeça a partir da gravidade detectada pelo sistema vestibular. Nesse sentido, o cérebro cria um referencial para a coordenação dos membros e, ainda, permite aos captadores visuais vestibulares ficarem livres para melhor medir as translações a partir das informações do fluxo óptico, uma vez que ele não participa da rotação.

Mas o ponto que nos interessa aqui é aquele a partir do qual podemos perceber a relação entre a estrutura do corpo e as suas ações. Tendo como referência a vertical terrestre, a direção da gravidade, a vertical subjetiva é um dos referenciais que mais coloca em evidência o caráter multisensorial da percepção. Essa pode ser constatada através das experiências realizadas em laboratório. Tais experiências, ao propor mudanças em relação à vertical real, explorando verticais sugeridas pelas linhas e pelos objetos dispostos em uma sala, por exemplo, demonstraram a influência que a visão exerce sobre a percepção da vertical. Nos exemplos de salas inclinadas, o sujeito, afirma Berthoz, “Não somente percebe como verdadeira a vertical da sala negligenciando em parte as informações otolíticas, mas também inclina seu corpo de maneira inconsciente para alinhá-lo em relação à vertical visual.”⁶ Berthoz explica, assim, que:

“O cérebro utiliza também as informações estáticas do contexto visual para elaborar uma vertical”.⁷ Recolhendo as informações do mundo físico, o cérebro cria uma referência que simplifica o tratamento neural das informações sensoriais e guia a ação. Segundo Berthoz, portanto, “A ação é vinculada a um referencial”. Um dos aspectos importantes relativos às suas pesquisas é aquele que concerne o olhar ativo o qual “não envolve somente a direção do eixo óptico, mas uma atividade endógena que dirige a atenção em direção à zona escolhida.”⁸ Os movimentos contínuos implicam verdadeiras “mudanças rápidas de pontos de vista chamadas ‘saccades’”.⁹ Através das explicações sobre a vertical subjetiva, pode-se reconhecer uma série de elementos que ligam a percepção à ação, numa relação de troca dinâmica e contínua. Como apontado acima, entre os “referenciais egocêntricos”, no quadro do espaço pessoal, observamos que a vertical subjetiva, tendo como referência a vertical terrestre, a direção da gravidade, pode ser alterada pelas linhas propostas pelo contexto.

No entanto, no trabalho desenvolvido por Meyerhold, encontramos uma alteração significativa desse referencial. Redesenhando as linhas geométricas do corpo, o ator cria novas direções no que diz respeito à vertical terrestre. O ator, aplicando tal procedimento, transforma a percepção de seu próprio corpo e a do corpo do espectador. Poderia-se pensar, por exemplo, na “posição” inicial do corpo no “dactyl”.¹⁰ Essa posição é determinada por uma inclinação do corpo para a frente. Mas poderia se observar a aplicação do mesmo procedimen-

⁶ Berthoz, 1997, p. 113.

⁷ *Id.*, *ibidem*.

⁸ Berthoz, 2000, p. 21.

⁹ *Id.*, *ibidem*.

¹⁰ O dactyl é presente no início e no fim de cada estudo biomecânico. Ele é portador de um esquema rítmico que é desenvolvido internamente em cada estudo.

to na interpretação de Erast Garin, por exemplo, quando ele sobe no sofá e desembainha a espada¹¹ em *O Inspetor Geral*. De fato, em tal espetáculo existem numerosos exemplos, conforme apontado por Béatrice Picon-Vallin, em que o objetivo seria aquele de “fazer viver o contraste das linhas”.¹² O trabalho com “a extensão do corpo em vertical”¹³ pode ser considerado também no “Bi-Ba-Bo, figura redonda e instável na qual a expressão muda em função de seu movimento de balançar e de sua posição em relação à vertical”.¹⁴

Ligando a percepção à ação, o ator chega a uma relação de troca dinâmica e contínua com os espectadores: “Quando o ator entra em cena, ele tem sempre um certo desejo de simetria, como uma bolha de ar imaginária, ele é atraído em direção ao centro absoluto da cena, isto é, em direção ao ponto onde ele vê tanto à direita quanto à esquerda. [...] O espectador tem então, ele também, o mesmo sentimento de equilíbrio espacial, ou, como digo, de boa composição. [...] É necessário às vezes virar o ator, colocá-lo em um certo estado de deformação, destruir o ponto de vista habitual, deslocar o centro imaginário da peça. Então, o espectador não se distenderá na poltrona, ele começa pelo contrário a se sentir inquieto. [...] Eu quero obter este estado de inquietude no espectador, não com a cola,¹⁵ mas por outros meios – meios de composição. O ator que ocupa uma posição diante da sala posa sempre um pouco, ele sente-se como em uma cena de variedades, é por

isso que eu procuro para ele os *raccourcis*¹⁶ expressivos que tire-o dessa posição.”¹⁷

Esse ponto parece ser, para Meyerhold, o deflagrador daquilo que, em 1907, ele chamava de “teatro de convenção”. Esse teatro “aspira a dominar habilmente as linhas” [...] “e, mesmo imóvel, ele sugere mil vezes melhor o movimento que o teatro naturalista. Pois o movimento em cena não é dado pelo movimento no sentido literal da palavra, mas pela disposição das linhas”.¹⁸

Outros referenciais, como o temporal, seriam desencadeados pela musicalidade do movimento. Os estudos no campo musical envolvem, nesse sentido, movimento, a sua velocidade, o seu ritmo e os seus acentos, elementos, por sua vez, intrinsecamente ligados ao problema da intencionalidade, captados através justamente do desenho musical do movimento segundo Meyerhold.

Os “movimentos naturais” seriam os equivalentes dos desenhos musicais do movimento, mas esses últimos, desenvolvidos através dos princípios artísticos presentes na biomecânica de Meyerhold, funcionam como ativadores de novas percepções. Com o mesmo intuito de articular diferentes níveis de elaboração do fenômeno teatral, Meyerhold convida o público a participar dos diferentes processos propostos pelo autor, diretor e ator.

A partir das reflexões desenvolvidas acima, algumas questões poderiam ser levantadas: seria a abordagem desenvolvida pelo diretor rus-

¹¹ Trata-se da cena 7 do espetáculo *O Inspetor Geral*.

¹² Picon-Vallin, 1979, p. 92.

¹³ *Idem*, 1990, p. 120.

¹⁴ *Id.*, *ibidem*.

¹⁵ Aqui, Meyerhold faz menção ao teatro de Marinetti, veja em *Écrits*, IV, p. 342.

¹⁶ Variações visuais da forma de um objeto colocado em uma posição insólita diante do espectador.

¹⁷ Meyerhold, *Écrits*, IV, p. 342.

¹⁸ *Idem*, “Du Théâtre. Histoire et technique du théâtre (1907). Le théâtre de la convention”, in *Écrits*, I, p. 117.

so ainda válida hoje para o desenvolvimento de um trabalho teatral? As suas reflexões sobre o corpo e a mente poderiam produzir ressonâncias práticas no que diz respeito ao trabalho do ator?

Além dos aspectos já examinados neste escrito, os quais ao nosso ver respondem parcialmente às questões levantadas acima, outros serão analisados a seguir, a fim de alargar o horizonte de reflexão em relação ao tema proposto. Tais aspectos serão abordados a partir de dois estudos de caso: *Silêncio e Descartes*.

Dois estudos de caso: *Silêncio e Descartes*¹⁹

Ambos dirigidos pela diretora Beth Lopes,²⁰ *Silêncio e Descartes* são espetáculos que, na verdade, incorporam, em sua dinâmica, várias questões e investigações ligadas à atuação contemporânea, as quais estão intrinsecamente ligadas aos aspectos examinados neste escrito, mas ao mesmo tempo abrem possibilidades de ativação de outros olhares e percepções.

*Silêncio*²¹

Este espetáculo foi criado a partir de um texto, poderíamos dizer, não-dramático. Ou seria mais preciso dizer que o texto *Auto-Acusação*, de Peter Handke, foi na verdade um dos materiais utilizados no processo de criação do espetáculo. De fato, a maior parte do trabalho desenvolvido durante a primeira etapa dos ensaios seguiu um percurso autônomo, desvin-

culado do universo proposto por Handke. Neste sentido, dois percursos foram desenvolvidos paralelamente: um primeiro, que se concentrou sobre a confecção de ações físicas e vocais; e o segundo, o qual teve como núcleo o texto de Handke.

No que diz respeito à construção dessa segunda camada narrativa, é importante ressaltar que o texto não foi “naturalizado”. Em outras palavras, o texto foi visto como uma matriz composta de ulteriores camadas que deveriam ser exploradas a partir da relação com a corporeidade do ator. Nesse sentido, a partir de um *spectrum* que envolveu desde as sonoridades “puras” até o nível referencial mais palpável, associações e incorporações puderam ser produzidas.

É preciso ainda considerar as características específicas do texto de Handke: um texto sem espaço ou tempo, um texto sem personagens, um texto que não ilustra uma história. Somente um conjunto de enunciações feitas em primeira pessoa. Porções de discurso em que a experiência não é organizada e nem explicada. Os verbos escolhidos por Handke, sempre ditos no tempo passado, nos fazem entrever uma memória “nublada”, que não nos assegura, não auto-afirma, mas coloca em dúvida uma das bases constitutivas da existência: o eu.

No que diz respeito à fase seguinte dos ensaios, as ações físicas foram colocadas “em diálogo” com os materiais gerados a partir do trabalho de “escavação” do texto de Handke. Nesse sentido, em vez de buscar uma correspondência intencional entre os dois pólos, foi

¹⁹ Os textos relativos aos estudos de caso foram escritos em parceria com Matteo Bonfitto.

²⁰ Beth Lopes é diretora, pesquisadora teatral e professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

²¹ Espetáculo dirigido por Beth Lopes e atuado por Matteo Bonfitto e Yedda Chaves. Figurinos: Beth Lopes; Iluminação: Marisa Bentivegna; Música e Trilha: Marcelo Pellegrini; Cenografia: Marcio Tadeu. Estreou em maio de 2000 no porão do Centro Cultural São Paulo. Foi em seguida apresentado no Teatro FAAP e participou de Festivais Internacionais, tais como o *Teatro a Mil*, em Santiago, Chile (2001); e o Festival de Bayonne, na França (2002).

através da tentativa de capturar os interstícios semânticos deixados por Handke que as ações foram encontrando o próprio “lugar”, um lugar muitas vezes inesperado, revelador de associações que não obedecem mais a uma ordem intencional.

O sujeito da enunciação, neste caso, não “possui” os atributos que nos permitem reconhecer a identidade, entendida como elemento que reforça os códigos culturais. O “eu”, portanto, transforma-se em algo que emerge em diferentes situações e contextos, a cada vez, como um mosaico que não está à procura de coerência, não é guiado por uma entidade que luta para não perder a própria unidade. Nesse sentido, a “memória emotiva” stanislavskiana, o “*gestus* brechtiano” e a “autopenetração” grotowskiana, ao invés de se manifestarem como expressões específicas de diferentes poéticas teatrais, adquiriram um outro valor e uma outra função. Tais procedimentos funcionaram como instrumentos de composição dos seres ficcionais presentes em *Silêncio*. Conseqüentemente, se por um lado tais seres nos permitiram explorar tensões existentes entre a “personagem” e o “actante”, por um outro a narrativa não-linear do espetáculo nos levou a um resultado que se localiza numa fronteira entre o teatro e a performance.

Cabe ainda ressaltar a importante função adquirida pela cenografia, criada por Marcio Tadeu, pela música, selecionada e composta por Marcelo Pellegrini, e pela iluminação, concebida por Marisa Bentivegna. No que diz respeito à música, ela não buscava somente ilustrar a atmosfera de cada situação, mas traduzia e recodificava, a cada momento, as ações executadas pelos atores. Quanto à iluminação, composta de diferentes tipos de lâmpadas de uso caseiro, ela era operada pelos seres ficcionais presentes no espetáculo. Nesse sentido, a luz intervinha

como produtora de sentido, como reveladora de aspectos que transformavam e metaforizavam a atuação dos seres ficcionais. Com relação à cenografia, ela teve o papel de âncora semântica do espetáculo. No entanto, tal função se modifica ao longo do espetáculo, uma vez que o escriptório proposto no início transforma-se em múltiplos espaços – parque, quarto, cemitério, – a partir das diferentes utilizações feitas ao longo do espetáculo.

*Descartes*²²

Já no caso de *Descartes*, o percurso de criação foi um pouco diferenciado. O texto, criado por Fernando Bonassi, em colaboração com Matteo Bonfitto, teve como ponto de partida uma das meditações metafísicas escritas pelo filósofo francês: *Sobre a Verdade e a Mentira*.

Neste caso, diferentes aspectos foram examinados separadamente, como se fossem seções quase independentes. Religiosidade, educação, amor e ética geraram, dessa forma, ações que vão além das implicações apontadas por Descartes, a fim de tornar presentes as diferentes facetas abordadas pelo espetáculo.

No que diz respeito às investigações colocadas em prática, elas representam uma continuidade em relação àquelas iniciadas em *Silêncio*. De fato, também neste caso um texto não-dramático foi utilizado como um dos materiais a serem elaborados para a criação cênica. Além disso, assim como no caso descrito precedentemente, o ser ficcional (trata-se de um monólogo) funcionou como catalisador de diferentes princípios e técnicas de interpretação. Porém, em *Descartes* o processo de elaboração e de montagem dos materiais envolveu procedimentos específicos. Aprofundando a fronteira híbrida entre o teatro e a performance, neste caso as estruturas narrativas foram ulterior-

²² Espetáculo dirigido por Beth Lopes. Texto de Fernando Bonassi e Matteo Bonfitto; atuado por Matteo Bonfitto; iluminação de Beth Lopes; cenografia e figurino de Beth Lopes e Daniela Garcia. Estreou no Festival de São José de Rio Preto (2001) e foi apresentado na Casa das Rosas em São Paulo.

mente desconstruídas, produzindo dessa forma um texto espetacular ainda mais metafórico, se comparado com aquele colocado em *Silêncio*.

Se em *Silêncio* rastros referenciais eram ainda conservados, tais como os elementos que caracterizavam o escritório, em *Descartes* tais rastros são ainda mais diluídos. As ações, nesse caso, acentuadas pelo figurino transparente, articulam um processo de enunciação a partir da relação estabelecida com noventa ovos, dispostos ao longo de uma passarela amarela, e com os trinta pintinhos, mantidos numa caixa e soltos no final do espetáculo.

Da mesma forma que em *Silêncio*, a música selecionada por Marcelo Pellegrini representa um material a ser incorporado pelo ser ficcional. Já no caso da iluminação, ela se dá de maneira particular: lanternas de diferentes tipos são distribuídas, uma para cada espectador. Neste caso, portanto, a atenção do espectador terá o seu percurso evidenciado pela utilização pessoal da lanterna. Dessa forma, o ser ficcional presente em *Descartes* passa a ser o catalisador de técnicas, procedimentos e de feixes de luz. As luzes aqui se transformam em vetores através dos quais diferentes detalhes e partes prevalecem sobre o todo. O dualismo cartesiano se dilui na espiral de um processo dialético que vem articulado ao longo do espetáculo. E que envolve todos os elementos cênicos. Um processo dialético que permanece durante toda a existência, do nascimento à morte, do estado embrional à morte dos seres vivos, da primeira luz acendida à última apagada.

Conclusão

A partir da noção de “composição” diferentes paradigmas estéticos foram articulados por Meyerhold. A natureza objetiva e subjetiva de

seus elementos fundamentais colocados em uma relação de sinergia, cria o “desenho musical”, núcleo portador de teatralidade.

O ponto principal que emerge neste trabalho é a visão inovadora do diretor russo, o qual, a partir de um desenvolvimento contínuo, coloca em relação corpo, cérebro e mente, estabelecendo dessa forma uma relação direta entre experimentação artística e investigação científica. O rigor com o qual ele desenvolve seus estudos sobre as “tradições autenticamente teatrais” e sobre as diferentes descobertas científicas comprova tal afirmação. Tais estudos levam, por sua vez, a uma nova visão de homem. A consciência da ligação entre corpo e mente tem como objetivo, no trabalho do diretor russo, superar as percepções ordinárias, para encontrar novas percepções, mais aptas para enriquecer o repertório de imagens e reflexões sobre as possibilidades expressivas do ator. Suas reflexões sobre o homem visto como “laboratório físico-químico”,²³ longe de estarem ligadas a um desejo formalista, têm como objetivo a materialização de princípios artísticos. É a partir da associação de tais investigações que devemos pensar sobre o seu conceito de “homem-ator”.

Nos processos artístico-científicos, propostos e desenvolvidos por Meyerhold, nenhum elemento pode ser concebido isoladamente. No universo meyerholdiano não há primeiros, segundos e terceiros mundos. Todos os procedimentos são igualmente importantes e podem prevalecer uns sobre os outros a partir das dinâmicas que caracterizam os sistemas composicionais a cada momento. Nesse sentido, se por um lado os dois casos examinados nesse escrito, *Silêncio* e *Descartes*, podem ser vistos como a materialização de alguns procedimentos propostos pelo artista russo, por outro eles representam, em termos práticos, possíveis desdobramentos de tais procedimentos.

²³ Meyerhold, V. “Idéologie et technologie au théâtre (entretien avec des dirigeants de collectifs d’amateurs; 12 décembre 1933)”, in *Écrits*, III, p. 148-9.

Referências bibliográficas

- BERTHOZ, A. *Le sens du mouvement*. Paris: Librairie Bonaparte, 1997.
- _____. “La coopération des sens et du regard dans la perception du mouvement”. In: *Les corps en jeu*. Sous la direction de Odette Aslan. Paris: CNRS Éditions 2000.
- BONFITTO, M. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MEYERHOLD, V. “L’attore biomeccanico”. Milan, 1993.
- _____. “Programme de travail, saison 1914-1915”. *Écrits*, I, (nouvelle édition re-vue et augmentée). Tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L’âge d’Homme, 2001.
- _____. “Du Théâtre. Histoire et technique du théâtre (1907). Le théâtre de la convention”, in *Écrits*, I.
- _____. “Idéologie et technologie au théâtre (entretien avec des dirigeants de collectifs d’amateurs; 12 décembre 1933)”, in *Écrits*, III.
- _____. “Meyerhold parle. Réflexions de Meyerhold notées par A. Gladkov. La mise en scène, c’est la spécialisation la plus large du monde”, in *Écrits*, IV.
- PICON-VALLIN, B. “*Le Revizor* de Gogol-Meyerhold”. In: *Mises en scène années 20 et 30*. Coll. Arts du spectacle. Série *Les voies de la création théâtrale*, vol. VII. Études réunies et présentées par D. Bablet. Paris: CNRS Éditions, 1979.
- _____. *Meyerhold*. Coll. Arts du spectacle. Série *Les Voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS Éditions, vol. 17, 1990.