

## O TEATRO DE MEYERHOLD

Olívia Camboim Romano<sup>1</sup>  
[camboim.olivia@gmail.com](mailto:camboim.olivia@gmail.com)

Meu mestre,  
Esse homem grande e amigável  
Foi fuzilado, condenado por um tribunal popular  
Como espião. Seu nome é execrado.  
Seus livros são destruídos. Falar dele  
Desperta suspeitas, calamos.  
E se era inocente? Bertolt Brecht

Karl Fiodor-Kasimir (Vsevolod Emilievich) Meyerhold (1874-1940), ator, diretor e teórico russo, foi um dos primeiros teorizadores de uma nova dramaturgia cênica antinaturalista ancorada no materialismo científico.

Estimulado por sua mãe, ainda jovem iniciou seus estudos de piano e violino e entrou em contato com artistas e intelectuais que frequentavam sua casa. Em 1896, abandonou a Faculdade de Direito e ingressou no Instituto Dramático e Musical da Sociedade Filarmônica de Moscou – onde foi aluno de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943). Pouco tempo depois, em 1898, integrou no recém criado Teatro de Arte de Moscou (TAM) – dirigido por Constantin Stanislavski (1863-1939) e Danchenko. Em linhas gerais, o TAM foi criado com o objetivo de renovar a prática teatral russa no que se refere à composição da música, do cenário, dos trajes e dos objetos em função de cada espetáculo, e quando necessário, submetidos à pesquisa histórica, a busca pela verdade cênica e identificação do ator com sua personagem.

O trabalho de Meyerhold pode ser dividido em cinco grandes etapas. A primeira (1898-1902) contempla o período em que foi integrante do elenco do TAM,

---

<sup>1</sup> Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Professora efetiva da Universidade Regional de Blumenau (FURB) desde 2006. Autora do livro *Uma arena no museu: reflexões sobre a primeira montagem de Brecht em Santa Catarina* (Blumenau: Edifurb, 2010). Integra o G-PEC-Grupo de pesquisa em Encenação Contemporânea - Linha de Pesquisa Processos Educacionais em Artes Cênicas.

que demandava dele, como ator, a busca por uma interpretação com expressão natural, harmonia de conjunto, fidelidade histórica e o “senso de verdade” - proveniente da capacidade do ator de justificar com sua alma e seu corpo as circunstâncias e as condições apresentadas.

A tendência à estética teatral naturalista, à “ilusão da realidade” em cena, delineava-se não apenas no TAM, mas também em Paris no Théâtre Libre (1887) de André Antoine (1858-1943). Tanto o diretor russo como o francês foram influenciados pela companhia alemã de George II, o Duque de Saxe Meiningen (1826-1914), colaboração de Ludwig Kroneck (1837-1891) - pioneiros da direção cênica.

No período em que esteve no TAM, Meyerhold atuou em obras como: *Czar Fiódor Ivánovitch* (1898) de A. Tolstói, no papel de Vassíli Schúiski; *A Gaivota* (1898), de A. Tchékhev – escritor de quem Meyerhold foi muito amigo -, como Trepliov; *Tio Vânia* (1899) de A. Tchékhev; *Homens Solitários* (1899) de Hauptmann, como Johannes Vorckerat; *A Morte de Ivan, o Terrível* (1899), como Ivan; *As Três Irmãs* (1901) de A. Tchékhev, como Barão de Tuzenbach; entre outras.

O encontro do TAM com a obra de A. Tchékhev, marcada pela montagem de *A Gaivota* colaborou sobremaneira para a revisão dos princípios da atuação aplicados até então e para que Stanislavski estruturasse o trabalho do ator, a partir dos processos interiores, isto é, a busca pela “vida interior” da personagem; assim como o estabelecimento de “atmosfera” por meios cênicos.

A estada de Meyerhold no TAM foi de suma importância, pois contribuiu para a “conscientização de sua profissão, a seriedade e a solidez que o trabalho teatral exige, a ânsia de investigar, a inesgotável insatisfação diante do trabalho realizado” (HORMIGÓN, 1992, p. 38, tradução nossa).

Em 1902, Meyerhold deixou o Teatro de Arte de Moscou por não concordar com alguns aspectos do trabalho que desenvolviam, como, por exemplo, a “psicologização” da personagem pelo ator, a veracidade detalhista da cenografia, a ideia da “quarta parede” e, provavelmente, por sua vontade de atuar como diretor.

A segunda etapa (1902-1907) do trabalho de Meyerhold iniciou com sua reação contra o naturalismo e sua defesa do princípio da convenção. Ao regressar de viagem para a Itália, ele, em parceria com Aleksander Koschévov, com poucos recursos fundou a Companhia de Artistas Dramáticos Russos, que em 1903 passou a se chamar Sociedade do Novo Drama.

Nessa primeira experiência como diretor Meyerhold fez três temporadas no interior do país, as duas primeiras, provavelmente em Kherson (1902-1903 e 1903-1904) e a terceira em Tiflis (1904-1905); dentre as obras escolhidas para essa difícil empreitada, destacam-se: *A Gaivota*, *As Três Irmãs* e *Tio Vânia*, de Tchékhov e *A Intrusa* de Maeterlinck.

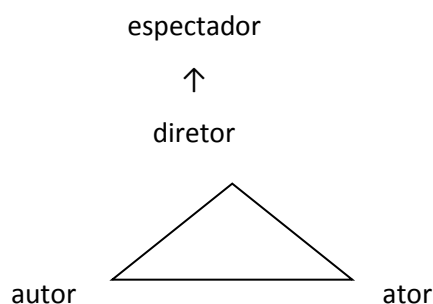
Embora Meyerhold discordasse na teoria de Stanislavski, em seus primeiros passos, de maneira geral, o jovem encenador seguiu na prática a mesma linha do TAM, tanto no que diz respeito ao estilo como em relação ao repertório. Contudo, essas primeiras tentativas antinaturalistas apontaram, ainda que modestamente, em especial com *Neve* (1903), de Stanislav Przybyszewski (1869-1927), traços simbolistas, isto é, os caminhos “de uma encenação não-mimética e não-representacional” (GUINSBURG, 2001, p. 16) e o texto com valor melódico, como “partitura”. Cabe ressaltar que as condições de trabalho na província não contribuíram para as suas experimentações.

As críticas de Meyerhold com relação ao naturalismo concentram-se, em grande parte, nas questões relativas ao trabalho do ator como base da encenação. Ele apontou, dentre outras coisas, que o teatro naturalista se ocupa de uma atuação extremamente precisa e acabada, “não admitindo uma interpretação por indícios, uma interpretação que deixe conscientemente zonas de sombras na personagem” (HORMIGÓN, 1992, p. 43, tradução nossa), limitando a imaginação do espectador e o impedindo de completar a obra com sua fantasia. Segundo as palavras do próprio diretor russo: “Se deduz que uma obra de arte não deve dar tudo aos nossos sentidos, mas somente aquilo que serve para orientar a fantasia na direção justa, lhe deixando a última palavra” (MEYERHOLD, 1992, p. 149, tradução nossa).

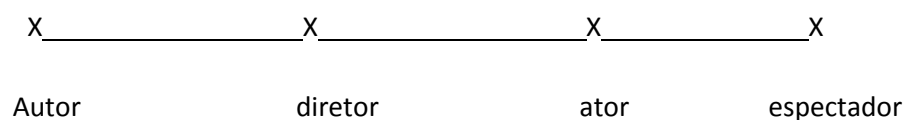
Em 1905, Stanislavski criou Teatro Studio com o objetivo de investigar novas técnicas de encenação e interpretação que se adequassem às exigências do novo drama, mais precisamente, às ideias do drama simbolista. A direção do Teatro Studio foi delegada à Meyerhold, dando-lhe a oportunidade de começar a colocar em prática os princípios da estilização, da convenção, e da música - enquanto ritmo - como elemento norteador do desempenho do ator. Assim, ainda que *A morte de Tintagiles* de Maeterlinck, não tenha estreado e esse teatro nunca tenha aberto suas portas ao público, pois Stanislavski decidiu fechá-lo no mesmo ano de abertura, esse projeto motivou vários artistas russos à novas experimentações no campo da linguagem simbolista.

Meyerhold expôs dois métodos de direção que estabeleciam as distintas relações entre o ator e o diretor. O primeiro, cuja imagem é representada por um triângulo, limita a liberdade criadora do ator e do espectador, pois o limita a contemplar a obra; e o segundo, representado por uma reta horizontal, libera a fantasia tanto do ator como do espectador.

- a) Teatro triângulo: O espectador percebe a criação do autor e do ator “através da criação do diretor” (MEYERHOLD, 1992, p. 163, tradução nossa).



- b) Teatro linear: “O ator mostra ao espectador sua alma, fazendo sua a criação do diretor como este fez sua a criação do autor” (MEYERHOLD, 1992, p. 162-163, tradução nossa). Isso significa que o ator tem autonomia para criar, pois não é exigida uma reprodução precisa da concepção do diretor.



Em 1906, Meyerhold retornou para a província a fim de restabelecer a Sociedade do Novo Drama. Pouco tempo depois foi convidado pela atriz Vera Kommissarjevskaja para formar parte de sua Companhia em seu teatro de São Petersburgo. No início dessa aliança a busca por realizações simbolistas foi intensa, traduzindo-se em *Irmã Beatriz* e *Peleas e Melisande* de Maeterlinck e *A Barraca de Feira* de Aleksandr Blok. Esse período foi marcado ainda pelo início do interesse de Meyerhold pelo expressionismo, resultando em montagens como *A Vida de Homem* de Andréiev e *O Despertar da Primavera* de Wedekind. No entanto, a parceria foi desfeita por Kommissarjevskaja, em 1907, pois ela concluiu que ambos buscavam no teatro coisas distintas.

Em suas primeiras tentativas do teatro “da convenção” consciente, o diretor buscou, dentre outras coisas, uma forma de estilização com referência na estética “estatuária” ao dividir as personagens em grupos de cores e as organizarem de acordo as dimensões corporais.

Com base nas obras de Maeterlinck, ele verificou a fundamental importância da dicção e da plástica. Com relação à dicção, Meyerhold destaca que o ator deve aparentar quietude, suas palavras devem ser pronunciadas sem nenhuma tensão muscular, os sons devem ser sustentados, mas carregadas de sentido e emoção interior. Sobre a plástica, o diretor aponta, dentre outras coisas, que numa cena os movimentos nem sempre precisam corresponder às palavras; pois, “as palavras valem para o ouvido, a plástica para os olhos. A fantasia do espectador trabalha sob o impulso de duas impressões: visual e auditiva” (MEYERHOLD, 1992, p. 169, tradução nossa).

Nessas investigações a música, enquanto ritmo e não como simples acompanhamento, tornou-se essencial; sendo assim, o trabalho dos atores passa a

construir-se a partir do ritmo definido, subordinado a ele, e tanto a dicção como a movimentação plástica dos atores deve se apoiar nessa estrutura rítmica.

Nessa forma de teatro o ator não oferece a ilusão de que os acontecimentos apresentados ao público não foram estudados e previamente ensaiados e, ao mesmo, tempo o público sente a vida que emana do palco, ou seja, da obra de arte.

A terceira etapa (1908-1917) do projeto de Meyerhold começou quando ele, seguro de que o sucesso do trabalho “experimental” que propunha realizar necessitava de atores com anseios semelhantes, renunciou suas experiências e aceitou, em 1908, o convite de Teliakovski (diretor dos teatros imperiais) para trabalhar como diretor de cena em teatros de ópera.

A partir desse momento, pela via do “tradicionalismo”, como diretor em teatros de ópera, ele ampliou suas investigações sobre a relação entre a música, a palavra e o gesto; reviu princípios da *Commedia dell’Arte* e do teatro espanhol dos séculos XVI e XVII; trabalhou sobre a reconstrução cênica do espírito de época, como em *Dom Juan* de Molière (1910). Nesta montagem, Meyerhold “suprime o telão e leva ao proscênio a ação da obra, destacando os conteúdos de crítica social. O ator perde sua antiga rigidez estatuária [...] e passa a ser um «ator rítmico», consciente e consciente e submetido a uma temporalidade teatral própria que nada tem a ver com a cotidiana” (HORMIGÓN, 1992, p. 55-56, tradução nossa).

A partir de 1910, paralelamente à sua atuação como diretor em teatros imperiais, sob o pseudônimo de Doutor Dapertutto, realizou suas investigações “experimentais” em cabarés. Nesse empenho, o grotesco foi tomado como base estilística para retomar os princípios do “barracão de feira” e a *Commedia dell’Arte* como referência para a técnica de interpretação do “ator rítmico”.

O grotesco permite precisamente parar de representar a vida cotidiana habitual. Na vida, além do que vemos, há também um vastíssimo setor inexplorado. O grotesco, buscando o sobrenatural, sintetiza a essência dos contrários, cria um quadro do fenômeno e induz o espectador à tentativa de resolver o enigma do incompreensível (MEYERHOLD, 1992, p. 195, tradução nossa).

Tais proposições meyerholdianas demandam que a interpretação do ator seja racional, que requer por sua vez, uma preparação técnica pautada na improvisação, na pantomima, nas máscaras e no domínio do ator de seus gestos e movimentos.

A partir do interesse em formar atores condizentes com essas propostas, abriu no fim de 1913 o Studio, que conferia o título de ator àqueles que preenchessem os seguintes requisitos (HORMIGÓN, 1992): musicalidade, flexibilidade corporal, atitudes miméticas, nitidez da dicção, noções de prosódia, noções sobre outras artes e conhecimento básico da história do drama.

A quarta etapa (1917-1926) do trabalho de Meyerhold principiou no ano seguinte à Revolução de 1917, em que Lênin decretou a subordinação dos teatros ao Comissário do Povo para a Instrução – Lunacharski, e, em 1919, conferiu aos artistas, enquanto proletários, a tarefa “representar nas frentes e educar política, culturalmente os soldados” (HORMIGÓN, 1992, p. 64, tradução nossa).

Ao projeto meyerholdiano de construção de uma dramaturgia cênica antinaturalista foi incorporado os textos futurista de Maiakovski<sup>2</sup> e os ideais da *Proletkult* - fundada em setembro de 1917. A partir de então a palavra assumiu pleno sentido em sua dramaturgia “em função da operatividade política militante dos espetáculos e da presença da política mesma na criação teatral” (HORMIGÓN, 1992, p. 69, tradução nossa).

Em 1920, criou o *Teatro R.S.F.S.R. Primeiro*<sup>3</sup> (1920-1921) e tornou-se presidente da T.E.O. Panrusa, Departamento Teatral de Narkompros (1920-1921), posições que o estimularam a liderar o manifesto *Outubro Teatral* que defendia, dentre outras questões, a renúncia aos vestígios do passado e a busca por formas compatíveis com os conteúdos do momento presente, assim como a politização – na linha marxista-comunista - da arte teatral (MEYERHOLD, 1992).

---

<sup>2</sup> Em 1918, em comemoração ao primeiro aniversário da Revolução, encenou *O mistério bufo*, de Maiakovski.

<sup>3</sup> Em 1919, a Rússia se converteu em República Socialista Federativa dos Soviéticos da Rússia (R.S.F.S.R.). Em 1924, a R.S.F.S.R. passou a ser U.R.S.S. (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas).

Naquele mesmo ano surgiu entre artistas plásticos e arquitetos o movimento do construtivismo contra a especulação da arte, ao qual Meyerhold aderiu entre 1921 e 1922. “A evolução das artes espaço-visuais no sentido construtivista ia influenciar duplamente a dramaturgia meyerholdiana. Por um lado, no aspecto cenográfico-espacial do espetáculo; por outro, na concepção do trabalho do ator e em sua técnica interpretativa dando como resultado a Biomecânica” (HORMIGÓN, 1992, p. 80, tradução nossa).

Assim, na Oficina Estatal Superior de Teatro, em 1921, o diretor russo iniciou suas investigações relativas à biomecânica. Segundo Norris Houghthon, a biomecânica se aproxima dos preceitos marxistas “pelo fato de que ela substitui o emocional e o intuitivo pelo racional, pelo funcional e pelo utilitário” (apud ASLAN, 1994, p. 148).

Meyerhold deu início a sua fase de montagens construtivistas em 1922, com a estreia de *O corno magnífico* de Crommelynck. Logo depois criou sua nova companhia de teatro, a Teatro Meyerhold (T.I.M.), que funcionou de 1922 a 1938. Em 1926 a T.I.M. se converteu em Teatro do Estado de Meyerhold (G.O.S.T.I.M.).

A biomecânica Meyerhold aproxima o trabalho do ator ao do operário; pois nesta proposta o ator deve associar sua arte à produção, tornando-a indispensável, entendendo-se como proletário e aliando o trabalho ao prazer. Assim, todos os componentes do espetáculo teatral, foram associados à produção e, em consequência, prevaleceram: a racionalidade, a precisão, a produtividade e a funcionalidade social.

Examinando [o trabalho] de um obreiro qualificado, encontramos em seus movimentos: 1) ausência de deslocamentos supérfluos, improdutivos; 2) ritmo; 3) determinação do centro justo de gravidade do próprio corpo; 4) resistência. Os movimentos fundamentados sobre estas bases se distinguem por seu caráter de ‘dança’; o trabalho de um obreiro qualificado lembra sempre a dança, e neste ponto bordeia os limites da arte. O espetáculo de um indivíduo dedicado a trabalhar de modo preciso proporciona sempre um certo prazer (MEYERHOLD, 1992, p. 230, tradução nossa).

De acordo com os preceitos construtivistas e biomecânicos, a arte do ator consiste na capacidade deste em fazer uso de seus meios expressivos corretamente,



sendo assim, ele deve treinar seu corpo para que consiga realizar com precisão e sem desperdício todas as tarefas que lhe são solicitadas. O objetivo de Meyerhold era “desenvolver um estado de prontidão e a capacidade de reação a fim de diminuir ao máximo o tempo de passagem entre pensamento-movimento, pensamento-palavra e movimento-emoção-palavra” (BONFITTO, 2002, p. 44).

O promotor da biomecânica, ao associar a arte do ator ao taylorismo – estudo que visava aumentar a produtividade dos operários – e ao alargamento da capacidade de reação do ator, ele estabeleceu a seguinte fórmula para o processo de trabalho do ator: “ $N = A^1 + A^2$ , sendo N o ator,  $A^1$  o construtor, que formula mentalmente e transmite as ordens para a realização da tarefa, e  $A^2$  o corpo do ator, o executor que realiza a ideia do construtor ( $A^1$ )” (MEYERHOLD, 1992, p. 230, tradução nossa).

Pautado na ideia de produtividade e do prevalecimento do essencial, Meyerhold elimina a maquiagem e estabelece o uso da *prozodejda* (uniforme operário), vestimenta que, segundo ele, se adapta aos movimentos do ator e às ideias desse projeto.

Construir o edifício teatral baseando-se na psicologia é como construir uma casa sobre a areia: acabará caindo necessariamente. Todo estado de ânimo psicológico está condicionado por determinados processos fisiológicos. Uma vez encontrada a solução justa do próprio estado físico, o ator chega ao ponto em que aparece a ‘excitabilidade’, que contagia o público e lhe faz participar na interpretação do ator (MEYERHOLD, 1992, p. 232, tradução nossa).

Em 1925, influenciado pelo método de atuação dos teatros chineses e japoneses, Meyerhold expõe que “o trabalho do ator consiste em uma alternância hábil de pré-jogo e de jogo” (MEYERHOLD, 1992, p. 233, tradução nossa).

Nessa perspectiva, o pré-jogo é o preparo feito pelo ator para que o espectador sinta a situação cênica, sem esforço desnecessário. Consiste ainda naquilo que poderíamos chamar de “aparte”, através do qual o ator, que tem seus objetivos bem definidos, revela ao espectador o pano de fundo das circunstâncias apresentadas, o que está por trás do véu da personagem – sua verdadeira natureza. Desse modo, por

meio dessa “suspensão” do jogo teatral em si, o “ator juiz” se dirige diretamente ao público, torna-o cúmplice, e “comenta” a situação cênica.

Para elucidar esta técnica Meyerhold toma o exemplo da atuação do ator russo Lenski (1847-1908), no papel de Benedito em *Muito barulho por nada* de Shakespeare. Após ouvir, escondido, uma conversa sobre o amor que Beatriz sente por ele,

Benedito fica um longo tempo em pé, imóvel, e olha de frente aos espectadores com um rosto petrificado de assombro. De repente, seus lábios tremem um pouco. [...] pouco a pouco, começa a desenhar-se um sorriso de felicidade triunfante: o ator não disse uma palavra, mas se vê como uma onda de alegria ardente o invade, [...] o sorriso se estende sobre seu rosto trêmulo e de repente este sentimento inconsciente de alegria penetra no pensamento e como o acorde final de todo este jogo, os olhos, até este momento petrificados de assombro, brilham com uma viva alegria. [...] ‘ainda o ator não havia pronunciado nenhuma palavra e somente agora começa seu monólogo’ (MEYERHOLD, 1992, p. 233, tradução nossa).

Cabe dizer que Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo, encenador e teórico alemão, uma das personalidades mais significativas do fazer teatral do século XX, embora jamais tenha mencionado diretamente o nome de Meyerhold, possivelmente devido às condições políticas da época, não só conhecia as proposições teóricas e as realizações do diretor russo como bebeu nessa fonte para elaborar o seu conceito de *Verfremdungseffekt*<sup>4</sup>. Como lembra Hormigón, “[...] a estética brechtiana foi abertamente censurada durante o longo período de hegemonia de Stalin e só em 1956, coincidindo com o XX Congresso, o *Berliner Ensemble* realizou sua primeira turnê pela [antiga] União Soviética [URSS]” (1992, p. 394).

O efeito de distanciamento, procedimento técnico formulado teoricamente em 1935 após uma visita de Brecht a Moscou, está presente em todas as partes que compõem o espetáculo teatral, por meio de *songs*, cartazes, projeções, textos etc.; entretanto, o ator é o alicerce e o motor deste efeito. De acordo com o encenador

---

<sup>4</sup> Também conhecido como V-Effekte, efeito V., distanciamento, Efeito-D ou efeito de distanciação.

alemão, “A arte da representação chinesa [Ópera de Pequim] trata os gestos com maestria. O ator chinês consegue o Efeito-D observando os seus movimentos” (BRECHT, 1967, p. 164).

Dentre as montagens do T.I.M. destacam-se: *A morte de Tarelkin* de Sujovo Kobylin (1922), *A terra encabritada* de Sergei Tretyakov (1923), *O bosque* de Ostrovski (1924), *O inspetor* de Gogol (1926), *O professor Bubus* de A. Fajko (1925), *O mandato* de N. Erdman (1925), *O banho* de Maiakovski (1930), *A Dama das Camélias* de A. Dumas (1934), dentre outras. Cabe dizer que a autoria dos espetáculos *O bosque* e *O inspetor* foi de Meyerhold. O texto do último “foi resultado de uma montagem que mesclava as diversas variantes da comédia e outras obras de Gogol. Com este espetáculo, segundo Hormigón (1992) o diretor alcançou sua máxima atividade criadora.

Para Guinsburg, enquanto o espetáculo *O bosque* é o melhor exemplo das investigações construtivistas em sua obra, no campo da sintética é *O inspetor*; pois nele se reúnem:

[...] não apenas os interesses mais recentes, como o cinema, de onde tira a técnica da decupagem empregada no remanejamento do texto, mas tudo quanto esse infatigável pesquisador-criador havia investigado e encontrado desde o início de sua carreira no TAM” (2001, p. 81).

A quinta e última etapa do projeto de Meyerhod, a partir de 1926, representa o período em que o diretor russo, não estagnado em seus princípios, e sem negá-los, seguiu revendo-os e culminou na fase final de seu trabalho teatral - a sintética. Em 1934 Zhadanov, de acordo com o programa da cultura russa anunciou, no I Congresso de Escritores Soviéticos, que a cultura deveria refletir os padrões ideológicos do partido stalinista, ditando oficialmente os fundamentos estéticos do “realismo socialista”, exigindo, por exemplo, a incorporação de obras soviéticas nos repertórios, figuras populares que representassem os valores dessa nova ordem socialista, a apresentação de uma literatura otimista e do “herói positivo”.

Nos anos que se seguem, com o poder concentrado nas mãos de Joseph Stalin (1878-1953), Meyerhold se debate na tentativa de assegurar sua liberdade criadora, mas a situação fica cada vez mais difícil e no início de 1938 seu Teatro foi fechado por ordens do governo. Diante dessa situação, Stanislavski o convida para trabalhar como diretor de ensaios em teatro de ópera.

Meyerhold, fiel às suas ideias, não aceitou a ditadura imposta para a arte, recusando-se a seguir um programa estético, uma determinação, nesse caso, estilística, e manteve-se em defesa da liberdade na arte, da investigação livre.

Em 1939, após a morte de Stanislavski, Meyerhold, pouco tempo antes do assassinato de sua esposa - a atriz Zinaida Rajch (1894-1939), sob acusações de formalista, traidor, anti-soviético, entre outras, foi detido e em fevereiro do ano seguinte fuzilado. Além disso, entre 1941 e 1955 seu nome foi ocultado na URSS em todas as publicações.

## REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. **O Ator no século XX**: evolução da técnica/problemática ética (Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser [et al.]). São Paulo: Perspectiva, 1994.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhod & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HORMIGÓN, Juan Antonio. La creación escénica meyerholdiana. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. HORMIGÓN, Juan Antonio (Org.). **Meyerhold**: textos teóricos. 2 ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 37-111.

\_\_\_\_\_. Meyerhold y el trabajo teatral. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. HORMIGÓN, Juan Antonio (Org.). **Meyerhold**: textos teóricos. 2 ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 383-394.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. HORMIGÓN, Juan Antonio (Org.). **Meyerhold**: textos teóricos. 2 ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992.