

O TEATRO RUSSO À LUZ DOS PROBLEMAS DE RECEPÇÃO: ABORDAGEM SEMIÓTICA.

Elena Vássina¹

Resumo: A partir dos conceitos da escola semiótica russa, nosso artigo visa refletir sobre diferentes facetas das relações dialógicas que podem ser estabelecidas entre os espetáculos que marcaram a história do teatro russo (desde a primeira encenação de “A Gaiivota”, de A. Tchékhov, em 1896 até a montagem de “Lamentação de Jeremias” por A. Vassíliev em 1996) e sua recepção pelo público e pela crítica. A abordagem proposta ajuda a elucidar um campo de alta tensão que se forma entre as intenções de encenadores mais inovadores e ousados e sua compreensão pelos receptores, que amiúde estão aprisionados pela tradição, contexto e por todo tipo de estereótipos de como deveria ser teatro. Analisando alguns exemplos da história do teatro russo podemos elucidar como se realiza a contestação dos sistemas dramáticos e das épocas históricas e artísticas. Entender a dialética do diálogo entre a criação dramática e seu público e sua crítica pode ser hoje mais do que interessante, pois contribui para uma compreensão mais profunda dos mecanismos artísticos que incentivaram a evolução de formas e ideias no teatro russo.

Palavras-chave: Teatro russo. Recepção. Semiótica

Abstract: Beginning from the concepts of the Russian school of semiotics, our article aims to reflect on the different aspects of the dialogic relationships that can be established between the performances that marked the history of the Russian theatre (from the first staging of “The Seagull” by A. Chekov, in 1896 to the montage of “Lamentations of Jeremiah” by A. Vasiliev in 1996) and their reception by the public and critics. The proposed approach helps to elucidate the high voltage field that forms between the intentions of this most innovative and daring directors and their understanding by the receivers, who are often trapped by tradition, context and all kinds of stereotypes of how drama should be. By analyzing some examples from the history of Russian theatre, we can elucidate how the contestation of dramatic systems that takes place and the historical and artistic periods. Understanding the dialectic of the dialogue between the dramatic creation and its public and the critics can be more than interesting today, as it contributes to a deeper understanding of the artistic mechanisms that encouraged the evolution of forms and ideas in Russian theatre.

Keywords: Russian Theatre. Reception. Semiotics.

¹ Elena Vássina é teatróloga e pesquisadora russa, atualmente trabalha como professora doutora do Curso das Letras Russas e do Programa da Pós-graduação em Literatura e Cultura Russas da USP

1) Algumas abordagens teóricas

O problema de recepção apresenta-se como um campo de alta tensão que se estabelece entre a obra de criação artística, literária, teatral, de um lado, e seu público, leitores, espectadores, de outro lado, ou seja, seus receptores ou destinatários. Estes últimos, além de estarem inseridos em específico contexto histórico, social, ideológico e artístico, sempre carregam o peso de tradição cultural (qualquer que ela seja: erudita, popular ou formada pela cultura de massas) e guardam em seu inconsciente todos os estereótipos e clichês sobre o que é uma obra de arte e como ela deveria ser criada.

Segundo um destacado semioticista russo Iúri Lotman (1922-1993), qualquer texto artístico contém “imagem do auditório” que “influi ativamente sobre o auditório real passando a ser para ele certo código normalizador”. (LOTMAN, 2002, p. 169) Por isso, entre o texto artístico e seus receptores nunca existe uma relação passiva, mas se estabelece um diálogo durante o qual cada um dos participantes se transforma. Como aponta Lotman:

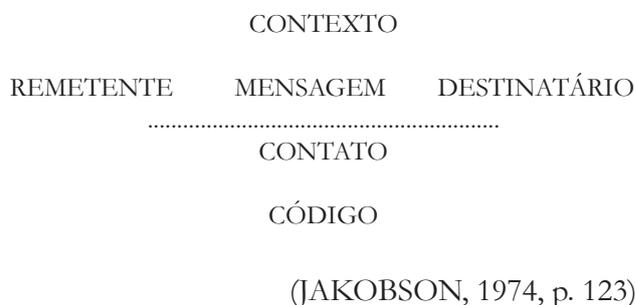
Deve-se levar em consideração que não somente compreensão, mas, também, incompreensão é uma condição necessária e útil de comunicação. O texto completamente compreensível, ao mesmo tempo, é absolutamente inútil. (...) Não é por acaso que a situação de diálogo não apaga, mas faz importante a especificidade individual dos participantes. (LOTMAN, 2000, 220)

O público traz para o espetáculo sua personalidade, sua memória cultural, seus códigos, associações e sua razão crítica. E eles nunca são idênticos a aqueles de criadores. “A estrutura de códigos que forma uma personalidade semiótica de autor de texto e de seu primeiro interpretador, não está idêntica a priori” (LOTMAN, 2000, p. 210). As diferenças entre os códigos de obra de arte e seus receptores podem ser completamente opostas, de modo que o público tentará modificar a mensagem dada de palco segundo a estrutura do seu próprio código, suas exigências e expectativas que estão intimamente ligadas às tradições culturais e ao modo como estas tradições são apresentadas a ele, e de acordo com o seu próprio universo de conhecimento.

Mas, ao mesmo tempo, como aponta Lotman,

As inter-relações de texto e do auditório caracterizam-se pela atividade mútua: o texto tenta igualar o auditório a si próprio, lhe impondo seu sistema de códigos, e o auditório responde-lhe com o mesmo. O texto quase inclui em si a imagem de “seu” auditório ideal e o auditório inclui “seu” texto”. (LOTMAN, 2000, p.203)

Roman Jakobson (1896-1982), um dos fundadores da teoria de comunicação, propõe o seguinte esquema para explicar os mecanismos de processo de transmissão de informação e de sua recepção:



Roman Jakobson chama atenção à inadequação que se evidencia entre o remetente e o receptor no processo de transmissão da mensagem, pela diferença entre os códigos de cada um e pela imprecisão dos mesmos: “Para o receptor, a mensagem apresenta grande número de ambiguidades onde não havia qualquer equívoco para o emissor” (JAKOBSON, 1974, p. 81).

2) A Gaivota, de A. Tchékhev, e o Teatro de Arte de Moscou

Na história de arte dramática existem muitos exemplos quando as encenações inovadoras tiveram um sucesso e a devida apreciação do público e, ao mesmo tempo, podemos dar inúmeros exemplos dos espetáculos incompreendidos por sua plateia, como foi o caso da agora internacionalmente reconhecida peça de Anton Tchékhev *A Gaivota* que estreou no dia 17 de outubro de 1896 num dos mais famosos palcos russos do final do século XIX, no Teatro Aleksandrínski de São Petersburgo. A grande atriz trágica russa, brilhante Vera Komissarjévskaja, interpretou uma das personagens



principais – a de Nina Zaréchnaia. Foi um fracasso terrível, talvez, de maior repercussão na história do teatro russo. Todos os críticos escreveram sobre “um escândalo inédito” que aconteceu na estreia da *A Gaivota*. No dia seguinte, um conhecido crítico teatral Aleksander Kúgel começou seu artigo no jornal “Peterbúrgskaia gazeta” com a seguinte frase: “Faz tempo que não assisti ao fracasso tão vertiginoso de peça... *A Gaivota*, do Sr. Tchékhov, causa uma impressão verdadeiramente penosa... A peça do Sr. Tchékhov está morta como um deserto” (KÚZITCHEVA, 2007, p.103, 104)

A atriz Lídia Avílova assim descreveu o final da estreia de *A Gaivota*: “A cortina caiu e de repente na plateia aconteceu algo incrível: aplausos foram abafados por vaias, e quanto mais aplaudiram, mais violentas eram vaias.” (SUKHIKH, 2010, p.280) A peça de Tchékhov morreu, foi morta por vaias unânimes de todo o público, comentou um jornalista, como se milhões de abelhas, vespas e zangões enchessem o ar da sala do teatro, tão fortes e venenosas eram as vaias. Tchékhov não conseguiu assistir a sua peça até o final, morrendo de vergonha fugiu do teatro às escondidas... e prometeu a si mesmo nunca – “até se ele vivesse mais 700 anos” – escrever para teatro.

E certamente, ninguém naquele momento poderia imaginar que o fracasso de *A Gaivota* no palco do Aleksandrínski era, antes de tudo, o fracasso do velho teatro tradicional e de seu público que, ao não terem aceito “a genial heresia” da peça de Tchékhov assinaram sua própria sentença de morte. Como diz um dos personagens de *A Gaivota*, o jovem dramaturgo Tréplev: “*As novas formas são necessárias, mas se elas não existem, então, melhor, não ter nada*”.

Na época, a ideia de inovação do teatro russo verdadeiramente pairava no ar. Somente meio ano depois do escândalo com a estreia de *A Gaivota* em Aleksandrínski, aconteceu um encontro histórico de Konstantin Stanislávski e Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko quando os dois conversaram durante dezessete horas seguidas sobre essa mesma necessidade vital de *novas formas* no teatro. E um ano depois, em 1898, Stanislávski e Nemiróvitch-

Dântchenko fundaram o Teatro Artístico de Moscou (TAM). Ele se tornaria o berço do novo sistema dramático e adotaria como seu símbolo uma gaivota que até hoje sempre se encontra no pano de boca do teatro.

Logo no primeiro ano, pensando no repertório do TAM, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko escreveram uma carta a Tchékhov pedindo a permissão para a montagem de *A Gaivota*. Mas o dramaturgo (mesmo sendo associado do teatro!) recusou, dizendo que não poderia aguentar mais uma vez as preocupações e a dor que lhe tinha dado a peça. Somente graças à insistência de Nemiróvitch-Dântchenko o teatro conseguiu finalmente arrancar *A Gaivota* das mãos de Tchékhov. Começou um intenso período de ensaios, toda a companhia entendia que não havia a mínima possibilidade de fracasso.

Tchékhov, sentindo a tuberculose se agravar, foi obrigado a fugir do frio moscovita e viajou para Ialta – uma pequena cidade no sul da Rússia, a beira do Mar Negro. Ele não assistiu a estreia, nem compartilhou com os atores a euforia do sucesso que, segundo Stanislávski, foi enorme, no palco aconteceu uma verdadeira confraternização. “Beijaram-se todos, incluindo os estranhos que irromperam atrás dos bastidores... Muitos, inclusive eu, tomados pela alegria e excitação dançamos freneticamente. No fim da noite o público exigiu que fosse enviado o telegrama ao autor.” (STANISLÁVSKI, 1993, p.87) Nemiróvitch-Dântchenko telegrafou: “Acabamos de apresentar. *A Gaivota*. O sucesso colossal... Estamos loucos de felicidade”.

Vemos neste sucesso da estreia de *A gaivota* no TAM um exemplo daquilo que Lotman chama de “uma condição necessária para o diálogo” que é o amor, uma atração mútua entre o texto cultural e seus receptores, ou seja, a plateia do TAM.

O projeto de formação do público, elaborado por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, foi verdadeiramente inovador e ousado. Hoje é quase esquecido o fato de que inicialmente os “pais - fundadores” chamaram sua nova companhia de “Teatro de Arte (ou Artístico) de Moscou Acessível a

Todos”. E no Estatuto do TAM ficaram consagrados dois objetivos principais: primeiro era a criação de um novo tipo de teatro ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e seu povo. Na visão de K.Stanislávski e V.Nemiróvitch-Dântchenko, os espectadores deveriam deixar de serem passivos apreciadores da arte dramática e se tornarem os co-criadores do espetáculo.

E não vamos esquecer que o teatro é o único tipo de arte que existe aqui e agora e que, graças à interpretação de atores e à recepção de público, o texto cênico se atualiza no processo de apresentação. Cada vez é uma nova apresentação, é o novo texto. Ou, como falou o grande diretor de cinema, Serguei Eisenstein:

Cada espectador... cria a imagem segundo as orientações sugeridas pelo autor que o leva ao conhecimento e vivência do tema. É a mesma imagem que foi concebida e criada por autor, mas, ao mesmo tempo, esta imagem, ao mesmo tempo, é concebida pelo próprio ato criativo de espectador” (EISENSTEIN, 1964-1971, p.171)

Já nos primeiros anos da existência do TAM, nasce e se cristaliza o conceito do espetáculo teatral visando a integridade de sua comunicação estética, sendo aquela um resultado da unidade do grupo (que se congrega em seu trabalho conjunto através das mesmas ideias e dos mesmos objetivos artísticos) e do público, que ao pensar e respirar em consonância com o palco será capaz de perceber e “decifrar” as mensagens que lhe são dirigidas.

Analisando a especificidade da linguagem teatral, Iúri Lotman realça:

Nenhum outro tipo de arte, senão o teatro, está ligado tão diretamente à reação do público e reage a ela de um modo tão imediato e ativo. A própria possibilidade do diálogo representa uma das mais importantes e difíceis conquistas da cultura, e a perda do diálogo com o público é a morte da cultura. (...) O diálogo do espetáculo com a plateia tem um caráter complexo. Para que o diálogo se realize é preciso, antes de tudo, uma confiança mútua de seus participantes... O teatro

deve possuir seu próprio público como seu ativo apreciador e interlocutor. (...) Pessoas que entram no teatro ainda não representam um conjunto – é uma reunião casual de indivíduos. Somente o espetáculo, o teatro, o palco os unem numa personalidade coletiva. (LOTMAN, 1998, p.607)

A linguagem dramática elaborada pelo Teatro de Arte de Moscou, logo nos primeiros anos de sua existência, revelou seu dom quase mágico de transformar “uma reunião casual de indivíduos” em “personalidade coletiva”, de formar o novo conceito de *TEATRO-CASA*, entidade que reúne palco e plateia como um grupo de “crentes” na mesma ideia estética, social e política que possui o código comum da comunicação.

Vários espetáculos no TAM tiveram tão ampla repercussão que se tornaram eventos importantes não só no contexto artístico, mas também na vida política-social da Rússia. Sabe-se, por exemplo, que a apresentação do drama de Ibsen *Um Inimigo do Povo*, em 19 de fevereiro de 1901, no dia do massacre de um grupo de estudantes pela polícia, se transformou numa verdadeira manifestação política. O público captava do espetáculo qualquer insinuação à liberdade, reagindo a qualquer palavra de protesto de Dr. Stockmann (personagem principal interpretado por K.Stanislávski). De repente, quando Stockmann, ao ver o buraco em seu paletó, diz: “Nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e pela verdade”, a plateia explodiu em aplausos, alguns espectadores começaram a pular de seus lugares e correram para o palco para apertar a mão de Stockmann ou... de Stanislávski.

3) A Barraquinha de Feira, de Blok – Meyerhold

No dia 30 de dezembro de 1906, no teatro de V. Komissarjévskaja na Rua Ofitsérskaia em São Petersburgo estreou uma pequena peça “Barraquinha de feira” (“*Balagántchik*”), do poeta russo Aleksander Blok. Encenado pelo jovem diretor Vsevolod Meyerhold, este espetáculo provocou um escândalo sensacional entre o público. Como escreve o pesquisador do teatro russo, Vadim Scherbakov:



A. Blok e V. Meyerhold, os pais do dispositivo explosivo que se chamava drama lírico “Barraquinha de feira”, explodiram a sua “máquina infernal” alguns anos antes da épatage cênica dos futuristas russos. A esse espetáculo foi dada a honra de ser o primeiro na longa fila de “indécências” teatrais do século XX, na qual mais tarde haverá lugar tanto para demonstração dos corpos nus tatuados, quanto para cabeças de galinhas, recém-cortadas, que voam em direção ao público.” (APUD CAVALIERE, A. VÁSSINA, E., 2011, pp. 64 -65)

O contraste entre esse espetáculo e experiências anteriores de Meyerhold era sensacional: tanto que o público e os críticos estavam simplesmente atônitos. A montagem dessa peça curta de A. Blok (o espetáculo durou somente 35 minutos!) ao ter provocado o maior escândalo teatral, marcou o rompimento com a longa tradição mimética de arte dramática e iniciou o caminho de experimentos cênicos mais ousados. Ao ter “sepultado” o simbolismo cênico, “Barraquinha da Feira” criou a nova linguagem teatral – a do *teatro de convenção*. A explosão de indignação do público foi causada porque Meyerhold, de repente, começou a usar um código da mensagem completamente novo em relação às expectativas dos espectadores que vieram assistir a mais uma estreia no teatro de Komissarjévskaja. E foi isso que criou um abismo entre o contexto da mensagem da criação teatral e seus receptores.

Livres de qualquer tipo de compromissos, seja com o mundo exterior, seja com o público *burguês e burro*, como então o qualificavam os novos diretores, as vanguardas teatrais saborearam o gosto da verdadeira liberdade artística: como se tudo fosse afinal permitido na busca do novo.

Meyerhold - Dr. Dapertutto (foi um pseudônimo que Meyerhold adotou, pois seu nome não podia ser comprometido com nenhuma “loucuras e extravagâncias artísticas” depois que ele tinha aceito, em 1908, o cargo do diretor dos teatros imperiais) abre um o *Estúdio na rua Borodínskaia*, onde tenta encontrar formas de expressividade não-verbal para interpretação de ator. Tratava-se então de um trabalho de laboratório fechado. Somente um pequeno círculo de espectadores escolhidos pôde

assistir às experiências artísticas de Dr. Dapertutto. Enquanto, nos teatros imperiais (Aleksandrinski e Mariinski), as estreias dos espetáculos “tradicionalistas” de Meyerhold sempre contaram com as salas lotadas de um público das altas camadas da sociedade russa. Esse tipo de plateia assistia às luxuosas e requintadas montagens de Meyerhold, que realmente impressionavam com o brilho de uma magnífica teatralidade, esse público que aplaudia bastante (como de praxe), mas ficava absolutamente surdo às suas profecias tenebrosas do fim do velho mundo, do inevitável ocaso do império russo, assuntos que abordou em quase todos os espetáculos da década pré-revolucionária.

Boris Álpers, crítico e historiador do teatro russo, faz uma análise profunda das relações de Meyerhold com o público de seus espetáculos:

A divergência ideológica de Meyerhold com o público era a razão de sua constante inovação artística. A criação de Meyerhold era recebida pelo auditório daquele tempo somente como um externo fator irritante. O sentido oculto de suas criações ou ficava despercebido pelos espectadores por ser muito complicado, ou provocava um forte protesto e hostilidade. Por isso, cada passo de Meyerhold no palco pré-revolucionário era percebido como uma catástrofe, como uma indelicada recordação de morte na casa do defunto. (...) O conflito de Meyerhold com o público renovava-se, sem falta, com cada nova encenação sua. Este tipo da reação de plateia não se provinha de um simples conservadorismo de gostos artísticos. A base do conflito de Meyerhold com auditório era não aceitação, da parte da última, de sua relação com o mundo afora... (ALPERS, 1977, pp. 130 -131)

4) Teatro e público depois da revolução de 1917

Os teatros tradicionais, assim chamados “acadêmicos”, seguindo os decretos estatais, eram obrigados a abrir as portas ao novo público proletário e camponês, que jamais antes tinha sentado em poltronas de veludo. O choque entre palco e plateia foi forte. K. Stanislávski relata:

Os espetáculos foram declarados gratuitos, durante um ano e meio não houve venda de entradas, que eram enviadas a repartições e fábricas, e tão logo o decreto saiu e nós nos vimos cara a cara com espectadores totalmente novos para nós, muitos dos quais, talvez a maioria, desconheciam não só o nosso, mas qualquer outro teatro... E nem sabia como vir a nós e como viver conosco no teatro... Tivemos que começar tudo de novo, de ensinar um espectador primitivo em relação à arte a permanecer em silêncio, não conversar, sentar-se a tempo, não fumar, não comer nozes, tirar chapéu, não trazer salgadinhos nem comê-los na plateia. (STANISLÁVSKI, 1988, p.460-461)

Esse novo público enche o teatro de Meyerhold, constitui a plateia de teatro Kâmernyi de A. Táiřov, do assim chamado TAM Vtorói (Segundo TAM), dirigido por M. Tchékhev, e percebe que não entende nada daquilo que as vanguardas revolucionárias lhe apresentam. De repente, sente-se um abismo aberto entre os artistas “de esquerda” – aqueles que sonhavam com a revolução formal – e o público popular, cujo gosto e preferências estéticas tinham sido formados dentro de padrões da cultura tradicional. O conflito entre as vanguardas e seus receptores tornou-se inevitável. Os artistas que apoiaram a revolução com grande entusiasmo e quiseram servir a ela e ao “povo vencedor”, já pela metade de década de 20, sentiram-se isolados na incompreensão.

5) Iúri Liubímov e o Teatro Taganka

A nova etapa no teatro soviético pós-stalinista foi marcado com a montagem de *A Alma Boa de Setsuan*, de B. Brecht, realizada em 1963, por Iúri Liubímov com um grupo de alunos da Escola de Arte Dramática Vakhtángov. O cenógrafo David Boróvski assim descreve a impressão deste trabalho estudantil:

Era um certo tipo de abalo teatral que eu, antes, jamais sentira... A barreira entre a plateia e o palco ficou destruída. O teatro não pretendia ser vida, era teatro mesmo e os atores-fingidores percebiam perfeitamente que tipo de público estava na sua frente... E ao manifestar uma certa agressivi-

dade em relação à plateia, àquele público luxuoso sentado em poltronas confortáveis, se dirigiam à galera – aos que ficavam em pé. Então, neste primeiro espetáculo de Liubímov estabelecia-se uma espécie de comunicação direta entre palco e público.” (SMELIÁNSKI, p.89-90)

A montagem de *A Alma Boa de Setsuan* foi a primeira (e muito bem sucedida!) tentativa de recriação do teatro épico, que provocava reflexões na plateia e formava a visão crítica do mundo e da sociedade através do diálogo vivo entre o espetáculo e espectador.

Esta encenação de *A Alma Boa de Setsuan* apresentou-se como um manifesto da nova linguagem teatral e houve tanta repercussão que no ano seguinte, em 1964, o grupo de alunos, dirigidos por Liubímov, constituiu uma nova companhia, o Taganka, que durante décadas, dentro das fronteiras da União Soviética, seria o mais importante grupo de teatro político.

Durante 20 anos (de 1964 até 1984), o Teatro de Taganka passa a ser a nova casa que reúne todo o público democrático de Moscou. Nenhum outro grupo foi tão perseguido pela censura quanto o Taganka, que defendia, com imensa obstinação, o mínimo da liberdade que lhe fosse permitida. A censura podia cortar o texto dramático (sem se incomodar se eram os autores consagrados pelo regime soviético como, por exemplo, M. Górkii ou V. Maiakóvski), mas não podia prever a reação do público que decifrava as metáforas cênicas de acordo com sua visão crítica da vida na União Soviética. E quanto mais dura se tornava a censura na última década da época Bréjniev, mais habilidade interpretativa da linguagem dramática de Taganka, cheia de alusões políticas, demonstrava o público. Este teatro, sempre superlotado, era uma temporária ilha no oceano da cultura oficial, onde plateia e atores respiravam um pouco de ar de liberdade, mesmo que ele fosse bem filtrado pela censura e onde os espectadores, novamente, se transformavam em “*personalidade coletiva*”.



6) O teatro litúrgico de Anatóli Vassíliev

Refletindo sobre os problemas de recepção, por fim, valeria a pena mencionar o trabalho de um dos mais importantes diretores de teatro contemporâneo - Anatóli Vassíliev. Depois do grande êxito e da fama mundial do início dos anos 90, Vassíliev passou por uma crise artística muito grave: durante quatro anos nenhum espetáculo seu subiu à cena na Rússia. Mas a paciência de todos aqueles que acreditaram no talento criativo de Vassíliev foi recompensada de sobra quando ele estreou seu novo espetáculo *Lamentação de Jeremias*, uma variante contemporânea do drama litúrgico – um novo sistema cênico que Vassíliev chama de “realismo metafísico”. Junto com compositor Vladímir Martínov, co-autor dessa "ação dramática - musical", Vassíliev usou o famoso texto bíblico para criar um impressionante testemunho artístico da vida e da presença do Espírito Divino em todos os acontecimentos trágicos da história do ser humano. O objeto do teatro litúrgico é “a vida do homem no espírito” e todos os componentes do drama: moral e sentimental são observados como o “reflexo da vida no espírito”.

Os espectadores são convidados a participar da liturgia, ou seja, do drama litúrgico que se aproxima ao máximo a ritual que consegue estabelecer uma união completa entre o palco e a plateia, aquela união espiritual que faz tanto os atores, quanto o público sentirem “a vida do espírito humano” no mundo... e no teatro.

Referencias:

- ALPERS, Boris. *Teatrálne otcherki* (Ensaio teatra). Moscou: Iskústvo, 1977
- CAVALIERE, A. VÁSSINA, E. *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011
- EISENSTEIN, S. *Izbránnie proizvediénia v 6 tomakh*. (Obras escolhidas em 6 volumes) Moscou: Iskústvo, 1964—1971
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- KÚZITCHEVA, Alevtina. A.P. *Tchékhov v rússkoi teatralnoi kritike* (A.P.Tchékhov na crítica teatral russa). Moscou: Liétni sad, 2007
- LOTMAN, Iúri. *Ob iskústve* (Sobre arte). São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 1998
- LOTMAN, Iúri. *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 2000
- SMELIÁNSKI, A. *Predlagáiemue obstoiatelstva: Iz jízni rússkogo teatra vtoroi polovínu XX véka* (Circunstâncias propostas: sobre a vida do teatro russo da segunda metade do sec.XX). Moscou: Artist. Rejissior. Teatr., 1999
- STANILÁVSKI, K. *Sobránie sotchinéni v 9 t.* (Coletânea das obras em 9 v). Vol. 1. Moscou: Iskústvo, 1988
- STANILÁVSKI, K. *Sobránie sotchinéni v 9 t.* (Coletânea das obras em 9 v). Vol. 5/1 Moscou: Iskústvo, 1993
- SUKHIKH, Igor. *Tchékhov v jízni* (Tchékhov na vida). Moscou: Vriémia, 2010