

MEYERHOLD É COMO O FOGO

Meyerhold is like fire

Béatrice Picon-Vallin

Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS

Vanessa Teixeira de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Tradução:

Daiane Walker Araujo

Resumo: Entrevista com a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin, Diretora Emérita de pesquisas do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, França) e uma das maiores especialistas na obra do ator e encenador russo/soviético Vsévolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940). A entrevista pretende traçar uma pequena história da transmissão e da circulação das ideias do teatro de Meyerhold a partir do trabalho monumental de pesquisa e divulgação de Picon-Vallin.

Palavras-chave: Vsévolod Meyerhold; Teatro russo e soviético; Pesquisa em Artes Cênicas.

Abstract: Interview with French researcher Béatrice Picon-Vallin, Director Emeritus of research at the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, France) and one of the main experts in the work of Russian/Soviet actor and director Vsévolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940). This interview intends to trace a short history of the transmission and circulation of ideas from Meyerhold's theater based on the monumental work of research and diffusion carried out by Picon-Vallin.

Keywords: Vsévolod Meyerhold; Russian and Soviet theatre; Research in Performing Arts.

Em 22 de maio de 2021, Béatrice Picon-Vallin nos concedeu uma entrevista via Zoom cujo maior objetivo era abordar o seu itinerário como pesquisadora da obra teórica e prática do ator e encenador russo/soviético Vsévolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940). Especialista mundialmente reconhecida na obra daquele que foi um dos maiores encenadores do século XX, o percurso de pesquisa de Picon-Vallin se confunde com a própria história de divulgação da obra de Meyerhold. Vale observar que o legado de Meyerhold não teve a mesma facilidade de transmissão no Ocidente como o do encenador e ator Konstantin Stanislávski (1863-1938). Desde a década de 1930, Meyerhold foi censurado paulatinamente na União Soviética, sofreu uma perseguição política que causou o fechamento do seu teatro e culminou com seu assassinato como “inimigo do povo”, sob a acusação de “trotskismo” e de fazer espionagem para a Inglaterra e o Japão. Ele só será reabilitado legalmente em 1955 pelo Colégio Militar da Corte Suprema da URSS no momento de revisão dos atos do stalinismo. Béatrice Picon-Vallin fez contribuições decisivas para retirar Meyerhold do esquecimento imposto pelo regime stalinista. Ela não apenas escreveu um livro monumental sobre Meyerhold, fruto de sua tese de doutorado *Vsévolod Meyerhold. Le grotesque au théâtre, 1905-1926* [Vsévolod Meyerhold. O grotesco no teatro, 1905-1926], defendida na Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, em 1987, referência intransponível para quem se dedica à obra do encenador, à história do teatro russo/soviético, e à história do teatro no século XX; mas também traduziu do russo para o francês os escritos sobre teatro de Meyerhold, publicados em quatro tomos na França (*Écrits sur le théâtre, L'Âge d'Homme*, 1973-2009).

Picon-Vallin é Diretora Emérita de pesquisas no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), foi professora de História do Teatro no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (de 1997 a 2005), e dirige atualmente três coleções: “TH20” (Théâtre Années 20), depois renomeada como “thXX” (Théâtre XXè siècle) (L'Âge d'Homme); “Arts du spectacle” (CNRS); “Mettre en scène” (Actes Sud-Papiers). Como ela própria afirma na presente entrevista, Meyerhold sempre foi uma “fonte de inspiração essencial” dos principais temas da sua carreira como pesquisadora e professora: análise de espetáculos, história e

teoria da encenação na Europa, relações do teatro com outras artes (cinema, circo, dança, pintura, música, marionetes...), teatro e novas tecnologias, jogo do ator e neurociência, trocas culturais entre as cenas da Europa e da Ásia, da Europa e da América do Sul. Como resultado de suas pesquisas, organizou no CNRS obras pioneiras, como: *Le film de théâtre* (1997), *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images* (1998), *La scène et les images* (2001). Mais recentemente organizou com Érica Magris, *Les théâtres documentaires* (Deuxième époque, 2019).

No Brasil, publicou *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a contemporaneidade* (Teatro do Pequeno Gesto/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006), *A cena em ensaios* (Perspectiva, 2008), *Meierhold* (Perspectiva, 2013), *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos* (Sesc São Paulo/Perspectiva, 2017), além de vários artigos em publicações acadêmicas brasileiras.

Vanessa Teixeira de Oliveira – Para começar, gostaria de saber sobre a sua formação universitária.

Béatrice Picon-Vallin – Minha formação universitária... Bom, eu nasci em 1946 e, quando tinha 20 anos, os estudos teatrais ainda não existiam de fato. Então, primeiro estudei russo. Eu morava em Nancy. Nancy é uma cidade na França onde ocorria um grande festival de teatro. Primeiro, era um festival universitário, depois se tornou mundial, e todas as grandes trupes de teatro do mundo participaram. Minha primeira formação foi ser espectadora do festival universitário de Nancy, ao qual eu devo muito – eu sou filha desse festival, na verdade. Aliás, o espetáculo que mais me agradou foi *Morte e Vida Severina*, montado por um grupo de estudantes de São Paulo, que foi para Nancy. Devia ser em 1965, algo assim, e fez um enorme sucesso. A peça me abalou, foi maravilhoso. Eu ainda posso cantar as músicas desse espetáculo, eram canções de Chico Buarque. Enfim, vi muito teatro nessa época, do grande teatro. Além disso, o diretor do festival era Jack Lang, que havia fundado um centro internacional de formação

e de pesquisa dramática, chamado CUIFERD [Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique]. Eu me matriculei e estudei um ano, durante o qual aprendi muito. Foi aí que encontrei aquele que viria a ser o meu orientador de doutorado, Denis Bablet, que dirigia um laboratório no CNRS [Centre National de la Recherche Scientifique]. Então, eu comecei a me interessar pelo que era feito no laboratório do CNRS. Eu tinha a formação em russo, adorava [Vladímir] Maiakóvski e obtive um diploma sobre o teatro de Maiakóvski e a ficção científica, aliás, sob a orientação de um professor italiano, porque o meu professor de russo era imigrante, então ele não queria ouvir falar de Maiakóvski. Então eu pedi ao maior pesquisador italiano, [Angelo Maria] Ripellino, “eu quero que o senhor me dê um tema, eu quero trabalhar com o senhor”. E foi ele quem me deu esse tema: “Maiakóvski e a ficção científica”. Portanto, conheci [Vsévolod] Meyerhold através de Maiakóvski. Primeira coisa. Depois, fui para Moscou em 1968, eu era bem jovem, tinha 22 anos. Na época, foi uma grande viagem, realmente, ir para a Rússia soviética por um ano. Eu fui com uma bolsa. Era para aperfeiçoar o russo. Como já me interessava muito por teatro, pedi para fazer um estágio no Teatro Taganka. Na época, o Taganka era “o” grande teatro russo e ainda era alvo de censura. E eu pedi para fazer esse estágio... Eu era muito jovem, ingênua, e pedi isso. E todo mundo disse: “mas você é louca! Não é possível! Uma estrangeira no Taganka num período de censura!”. Era o ano de 1968, em que os tanques soviéticos entraram em Praga e foi o fim da Primavera de Praga. É um momento em que o poder aumenta a pressão sobre os artistas. Então as pessoas me diziam: “não é possível, você é louca!”. Eu dizia: “não importa, eu vou tentar”. E, milagrosamente, consegui esse estágio. Ainda não entendo bem o porquê. Mas... era o destino. Então eu tive a sorte de fazer minha formação teatral em um teatro, vendo um diretor genial, com atores geniais e podendo assistir a todos os ensaios. Eu sabia muito bem que devia ficar tranquila, não fazer perguntas, que eu devia ser como um ratinho numa cadeira no fundo da sala. Mas ficava muito contente de poder assistir a isso, primeiro porque aprendia muita coisa sobre teatro, depois porque era excepcional, porque o espetáculo que [Lúri] Liubímov ensaiava, na época, seria proibido pela censura, totalmente proibido durante vinte anos. Então era algo único. Ao mesmo tempo, eu

podia ir todas as noites ao teatro assistir aos outros espetáculos. Eu ainda não era pesquisadora de fato, mas era uma experiência que me conduzia ao caminho da pesquisa. Poderia ter sido o caminho do teatro, porque fiz teatro amador em Nancy. Mas eu entendi que o que acontecia na Rússia era completamente diferente do que acontecia em Nancy, que havia outras coisas para se fazer e que era preciso transmitir aos outros o que acontecia na Rússia em relação ao teatro. Sobretudo porque eu havia entendido que, antes de Liubímov, havia os anos 20 russos e havia Meyerhold, especificamente. Então eu já estava no caminho desse Meyerhold com o qual eu havia cruzado através do livro de Ripellino, *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, e ao fazer a minha tese sobre Maiakóvski. Eu percebia que, por trás de Liubímov, havia toda a prática de Meyerhold. Mas não me interessei imediatamente em trabalhar com Meyerhold, talvez porque não me sentisse completamente preparada. De fato, eu tenho duas teses.... É um longo percurso. Eu sou muito feliz por ter tido essa formação. Havia a teoria, a universidade, mas também a prática: estar em um teatro e assistir a coisas que eu nunca tinha visto na França, com atores que eram extremamente bem preparados, bem formados, e um diretor que tinha o sentido da imagem teatral, um teatro em que os atores se movimentavam, cantavam, faziam música, enfim, eles eram totalmente polivalentes. Havia espetáculos políticos... ou seja, mesmo em um contexto de censura, Liubímov tinha coragem de lutar contra ela e de montar espetáculos extremamente poéticos e políticos. Quando eu escrevi o livro sobre Liubímov (faz apenas alguns anos, não foi imediatamente), entrevistei pessoas, espectadores etc. que me diziam: “esse teatro era, para nós, tão necessário quanto o pão”. Acho que ninguém me disse isso outra vez, nos trabalhos que fiz. Um teatro do qual precisamos tanto quanto do pão. Essa foi uma das experiências fortes que eu tive. Depois, eu disse para mim mesma: “bom, vou trabalhar com o teatro russo”. Então fiz uma primeira tese, de especialização. Na época, havia dois tipos de teses de doutoramento: a *thèse de troisième cycle*, uma tese rápida, de três anos, e a *thèse d’État*. Eu poderia ter feito apenas a segunda, mas fiz as duas. Fiz primeiro uma tese de especialização sobre o teatro iídiche, porque me parecia mais fácil começar assim. Quando estava em Moscou, nesse ano em que estagiei no Taganka, encontrei judeus russos que

tinham trabalhado no teatro Goset, um teatro judeu que acabou tragicamente com o assassinato de [Solomon] Mikhoels. Eu tive a sorte de encontrar mulheres maravilhosas que possuíam muitos arquivos, que viviam em cômodos muito pequenos, mas em cujas paredes havia pinturas de [Marc] Chagall e de todos os grandes pintores da vanguarda. Eram mulheres que tinham vivido com esses pintores ou com o diretor desse teatro. Elas confiaram em mim, me confiaram muitos documentos, e a partir disso eu fiz uma grande pesquisa, porque não conhecia nada sobre a história do teatro judeu. Eu tinha uma amiga que era judia e falava iídiche. Ela me ajudou a traduzir coisas, mas muitos documentos estavam em russo, já que era um teatro feito em Moscou. Então eu fiz esse trabalho, que me deu muito prazer. Defendi a tese em 1972 e o livro foi publicado em 1973. O livro agradou, era algo completamente novo. Aliás, durante quase trinta anos, foi o único livro sobre o tema. Hoje, outros livros foram publicados, mas durante uns trinta anos, até por volta do ano 2000, era quase o único livro sobre esse tema. Então, depois disso, eu me senti pronta para fazer uma tese, mas dessa vez a *thèse d'État*, sobre Meyerhold. Foi um percurso lento. Eu levei dez anos para fazer essa tese. Dez anos. É preciso dizer que, enquanto a escrevia, meu pai faleceu, o que me perturbou um pouco e fez com que, durante um tempo, eu não pudesse trabalhar. Isso prolongou um pouco a pesquisa. O meu orientador era Denis Bablet e o tema, o grotesco no teatro de Meyerhold. Entrei no CNRS em 1976, no Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle [LARAS] [Laboratório de pesquisas sobre as artes do espetáculo]. Devo muito a Denis Bablet quem me permitiu fazer minhas pesquisas. Ele foi diretor do LARAS que passei a dirigir em 1997. Recentemente, mergulhei outra vez na tese. Ontem fizemos um Colóquio, pelo Zoom, sobre o espetáculo de Meyerhold *Daesch Evropu!*, *D.E.*, de 1924. Eu fui procurar na minha tese... Ela tem 1.500 páginas. Eu fiz um enorme trabalho. Fiquei muito tempo trabalhando com os arquivos. Tive essa sorte, sendo estrangeira, de poder trabalhar nos arquivos mais facilmente do que alguns russos. Já havia alguns trabalhos. [Konstantin] Rudníski tinha escrito o seu grande livro, *Rejisser Meierkhold* [Meyerhold Encenador]. Mas acho que tive mais facilidade para trabalhar cotidianamente com os arquivos do que os russos, na época. Hoje não é

mais assim. Defendi a tese em 1987, então foi de 1975 até 1987, mais ou menos. Trabalhei muito nos arquivos, com muita alegria, porque sentia que estava fazendo algo importante para mim e para os franceses: trazer à tona toda essa história que tinha desaparecido tragicamente. É preciso lembrar que, na França, uma imigrante russa, Nina Gourfinkel, já havia publicado alguns escritos de Meyerhold pela Editora Gallimard. O livro se chamava *Le théâtre théâtral* [O teatro teatral]. Era a única coisa que se conhecia sobre ele. Então eu trabalhei nisso, mas, ao mesmo tempo que fazia a tese – e foi por isso que durou tanto tempo –, comecei a traduzir Meyerhold. O primeiro volume dos *Écrits [sur le Théâtre]* [Escritos sobre o Teatro] de Meyerhold sai em 1973, ou seja, no mesmo ano que o livro sobre o teatro judeu. E o último volume é publicado em 1992. Não lembro exatamente em que ano comecei a tese, mas deve ter sido no mesmo momento em que decidi fazer a tradução, porque sentia que era preciso fazer as duas coisas ao mesmo tempo para que fosse um trabalho realmente sério. Também tive muita sorte com a tradução, porque encontrei um editor, o editor que publicou *Le Théâtre juif [soviétique pendant les années vingt]* [O teatro judeu soviético durante os anos 20], [Vladimir] Dimitrijevic. Eu o conheci através de Denis Bablet. Ainda me lembro do lugar, em Paris, no Boulevard Saint-Michel, onde eu lhe disse: “mas, senhor, eu posso traduzir tudo?”, e ele me disse: “você pode fazer o que quiser”. Foi muita sorte. Então traduzi os quatro volumes, 1.500 páginas impressas. E depois, quando os volumes esgotaram, ele me disse: “certo, vamos fazer uma nova edição”. Agora, ele morreu, infelizmente; é mais complicado terminar uma nova edição. Tenho que encontrar um novo editor, é bem complicado. Mas ele era extraordinário. Então, eu defendo a tese em 1987, e as traduções dos *Escritos* de Meyerhold saem em 1973, 1975, 1980 e 1992. A defesa correu muito bem, mas para a publicação me disseram: “não, você não pode publicar tudo isso, é demais”. Uma pena. Ontem mesmo, quando peguei a tese para o Colóquio, eu me disse: “tudo isso não coloquei no livro. Tudo isso está apenas na tese”. Há coisas da tese que eu ainda não publiquei. Por exemplo, a história do *D.E.*, como o espetáculo foi feito... As pessoas que pesquisavam sobre *D.E.* não tinham ideia de como Meyerhold havia

trabalhado. E eu me disse: “é uma pena”, porque eu fui obrigada a reduzir muito a tese. A tese é o livro que foi traduzido pela Editora Perspectiva.



Figura 1 Béatrice Picon-Vallin durante estágio no teatro Taganka (Moscou, 1968). Arquivos Béatrice Picon-Vallin.

VTO – Você precisou reduzir quanto, em porcentagem?

BPV – Não sei dizer. Eu sei que chorei muito, porque alguns capítulos inteiros foram cortados. Por exemplo, havia um capítulo sobre a problemática do grotesco, que eu retirei. O tema do grotesco está por todo o livro, claro, não se pode falar de Meyerhold sem falar disso, mas toda a reflexão teórica sobre o grotesco foi retirada. Então eu refiz de outro jeito, reescrevi. Por exemplo, quando olho para o espetáculo *Daesch Evropu!, D.E.*, eu coloquei apenas um quarto do que escrevi na tese sobre essa obra. Por outro lado, o capítulo sobre *A floresta*, eu o deixei quase

igual. Fiz escolhas. Mas excluí muita coisa. Ao mesmo tempo, foi bom, porque mais pessoas puderam ler. Se eu tivesse publicado com todos os detalhes, acho que o livro teria sido menos lido. O livro foi publicado em *Les voies de la création théâtrale* [Os caminhos da criação teatral] e recebeu o prêmio de melhor livro de teatro do ano, e teve três reimpressões. Então essa é a história da tese. Mas não parou por aí. Posso dizer que Meyerhold foi a minha fonte de inspiração essencial. Eu continuei trabalhando, tenho muitas publicações sobre Meyerhold nos livros coletivos do CNRS e em outros lugares. Tenho que reunir todos esses estudos em um outro volume. Há coisas que retirei da tese para essas publicações. Posso dar dois ou três exemplos. Escrevi um estudo sobre Meyerhold, Wagner e a síntese das artes. Está em um livro que se chama *L'Œuvre d'art totale* [A obra de arte total], que foi orientado por Denis Bablet, um livro coletivo publicado em 1995. Depois, escrevi sobre Meyerhold no Châtelet com *La Pisanella*, na França. Está em um livro que se chama *Le spectaculaire dans les arts de la scène* [O espetacular nas artes cênicas]. São trabalhos posteriores, não há um único ano em que eu não tenha me ocupado de Meyerhold. Houve também um artigo sobre os anos de 1910, *Meyerhold et la Commedia dell'arte* [Meyerhold e a Commedia dell'arte], em um livro do CNRS que se chama *Les masques au théâtre* [As máscaras no teatro]. Em 2000, organizei um Colóquio internacional do CNRS. Também foi um milagre, porque era difícil, na época, reunir o dinheiro necessário para trazer especialistas do mundo todo. Havia russos, japoneses, não lembro se havia brasileiros, mas talvez ela tenha vindo, como ela se chama mesmo?...

VTO – Arlete Cavaliere?

BPV – Arlete, sim, a Arlete veio, eu acho. Havia 120 convidados. O evento durou uma semana, dez dias em Paris. Foi uma loucura. A parte teórica foi realizada no Théâtre du Soleil, os debates com os diretores franceses ocorreram no Théâtre de la Colline e, depois, no Conservatoire National Supérieur [d'Art Dramatique – CNSAD], onde eu lecionava na época (eu era professora de História do Teatro; além de ser pesquisadora, lecionava para os atores). Aí foi toda a parte pedagógica, com oficinas de biomecânica, sobre como os dois, [Guenádi] Bogdánov e Aleksei [Levínski], ensinavam. Além disso, eu tinha pesquisado

partituras de alguns espetáculos de Meyerhold, particularmente a do *Revizor* [*O Inspetor Geral*], então encontrei uma orquestra, *Ostinato*, hoje muito famosa, que interpretou a música do *Revizor* no palco. Foi muito impactante. Para mim também. Era a primeira vez que a ouvia. Havia também a música que [Mikhail] Gnessin escrevera para a *Antígona* de Sófocles, antes da Revolução. Era a tentativa de Meyerhold de trabalhar com uma partitura musical para dizer o texto das tragédias gregas. Foram os estudantes do Conservatório que fizeram esse trabalho. Foi magnífico também. Era, ao mesmo tempo, a história, a prática – ou seja, o diretor discutindo sobre o que é uma direção teatral e sobre as contribuições de Meyerhold – e a pedagogia da interpretação do ator. Três partes em três lugares diferentes. Foi um grande momento. Foi meio mágico. Cada dia era um milagre. A coisa andava sozinha, funcionava, mas poderia muito bem não ter dado certo. Era como se fôssemos protegidos, em alguma medida. A neta de Meyerhold – a que lutou muito para que o caso do avô fosse reparado e para recuperar o apartamento dele e fazer um museu –, Macha Valentei, foi convidada e estava lá. Foi muito tocante de ver que ela era a primeira a chegar em tudo, ela era a primeira espectadora. Ela chegava com seu lençinho em torno do pescoço, sentava-se bem no meio do teatro. Estava realmente feliz. Eu lhe dei essa felicidade. As pessoas estavam muito interessadas. Precisávamos retomar isso, mas são trabalhos difíceis de fazer. Então, muitas pessoas se encontraram e guardam uma boa lembrança disso tudo. Vadim [Scherbakóv] e eu publicamos uma parte das intervenções em um livro, em Moscou, porque ele havia conseguido um auxílio na editora OGI. O livro manteve o título do Colóquio, *Meyerhold, la mise en scène dans le siècle* [Meyerhold, a encenação no século]. A metade das intervenções foram publicadas, sem tradução. Havia textos em francês, russo e inglês. Deixamos assim, porque não tínhamos dinheiro suficiente para pagar tradutores. E as ilustrações eram de David Borovski, um dos maiores cenógrafos russos e cenógrafo do Taganka. Liubímov queria fazer um espetáculo sobre Meyerhold, que ele nunca pôde fazer, foi sempre proibido. Mas David Borovski fizera esboços para o espetáculo. Então o livro foi ilustrado com esses esboços do espetáculo de Meyerhold no Taganka, que nunca aconteceu. Como não havia o suficiente, Borovski redesenhou alguns esboços para

complementar. Você percebe? As coisas se ligam entre si. Depois disso, continuei pesquisando Meyerhold, publicando muitos artigos, muitos estudos, além dos que já mencionei. Ultimamente, tenho estudado a relação entre Meyerhold e [Tadeusz] Kantor, Meyerhold e [André] Malraux, o francês, já que, a certa altura, Meyerhold quis montar *A condição humana*, de Malraux. Foi engraçado, porque isso foi publicado numa revista de teatro, e os especialistas de Malraux não sabiam nada dessa história e ficaram muito surpresos ao ver que Malraux tinha trabalhado com Meyerhold na adaptação de *A condição humana*. Na verdade, isso foi nos anos 1934, 1935, um período que começava a ficar muito ruim, em que acusam Meyerhold de ser um formalista, então ele não conseguiu dar continuidade a essa história da adaptação. O que não impede que tenha havido um verdadeiro trabalho, um verdadeiro encontro com Malraux. Foi muito surpreendente para os especialistas de Malraux, uma verdadeira descoberta. Depois, ampliei, claro, o meu campo de pesquisa. Ainda trabalho sobre a encenação na Europa, e a interpretação do ator. Mas todos esses temas que encontrei são, na verdade, temas que Meyerhold me deu. Ele foi um diretor de teatro visionário, que inventou quase tudo o que foi feito no século XX. Depois, comecei a trabalhar com as relações do teatro com o cinema, publiquei dois livros, um que se chama *La scène et les images* [A cena e as imagens], outro que se chama *Les écrans sur la scène* [As telas na cena] e posso dizer que, num certo sentido, isso é decorrência de minhas pesquisas sobre Meyerhold. Em seguida, também trabalhei com as relações do teatro com o circo, com a dança. Mas foram todos temas que Meyerhold sugeriu. Mais uma vez posso dizer que – e é o que eu dizia para os meus alunos – escolher o tema da tese é muito importante. Quando você escolhe um grande tema, você tem trabalho para a vida toda. E é exatamente assim. E um trabalho sem se entediar, sem se repetir, cruzando, ampliando, indo além. Aliás, o último livro que publiquei, no ano passado, com uma antiga doutoranda, sobre o teatro documental, também se liga a Meyerhold, de algum modo, por outros caminhos. Não diretamente, mas também está ligado.



Figura 2 Meyerhold vanguardista nos anos 20. Arquivos Béatrice Picon-Vallin.

VTO – Gostaria de saber um pouco mais sobre a sua relação com Macha Valentei, a neta de Meyerhold, no período em que você estava trabalhando na tese. Sobre a sua relação com as pessoas na União Soviética, com ela, com Rudnitski, por exemplo. Foi fácil e como essas pessoas colaboraram com o seu trabalho?

BPV – A primeira pessoa que me ajudou, que foi meu interlocutor, foi Aleksandr Fevralski. Ele tinha sido secretário de Meyerhold nos anos de 1930 e falava muito bem francês. Então ele ficou encantado de ter uma francesa como interlocutora. Ele me ajudou muito, eu conversei muito com ele. Como ele conhecia o teatro e tudo, eu pude sentir as coisas muito concretamente. Ele me contava muitas histórias, com muitos detalhes. Além disso, ele era interessante, porque tinha publicado vários livros, que eram referências para mim. Meyerhold teve uma relação pessoal e direta com Fevralski. É preciso dizer que, em 1971, eu fui para a União Soviética com o meu marido, por três anos. No primeiro ano, nós fomos para

Voronej, nós éramos leitores na Universidade, ensinávamos francês. Isso me permitiu fazer muitas pesquisas. Depois, tivemos nossa primeira filha.



Figura 3 Aleksandr Fevrálski e Béatrice Picon-Vallin (Estocolmo, 1981). Arquivos Béatrice Picon-Vallin

VTO – Na União Soviética?

BPV – Não, voltei para Paris para dar à luz. Ela nasceu em 1972. Mas em 1971, em Voronej, eu estava grávida. Eu ia para Moscou, encontrava Fevralski, ele vinha nos visitar. Depois, em 1972, com o bebê, nós nos dissemos “Voronej é muito difícil com um bebê”. E era realmente difícil. Então nos mandaram para Leningrado. Lá era muito bom. Moramos de 1972 a 1973 em Leningrado. De lá, eu podia ir mais facilmente para Moscou, Fevralski vinha a Leningrado.... Foi ele quem me ajudou no início. Depois, foi Rudnítski. Com Rudnítski foi muito engraçado. Ele era casado com Tatiana Batchélis. Era um casal formidável. Ficamos muito amigos depois.

Mas, no início, tive alguma dificuldade com ele, porque ele me achava muito jovem. Para um russo, eu era muito jovem para fazer um trabalho desses. Ganhei o respeito dele quando eu estava procurando um texto de Meyerhold e não encontrava. Era o texto “Vive le jongleur” [“Viva o malabarista”], que não se encontrava no primeiro volume dos *Escritos* de Meyerhold, porque eu não o tinha nessa época, mas está no segundo. E nós trocávamos correspondências, eu ainda tenho essas cartas. E eu dizia para ele: “eu não acho esse texto”. E ele respondia: “é normal que você não o encontre, porque Meyerhold, nesse texto, diz coisas muito maldosas sobre os Bolcheviques”. Claro que não eram “muito maldosas” ... Ele simplesmente diz que um malabarista atrai muito mais a atenção do que um orador bolchevique. Só por esses termos... Na época, estávamos nos anos de 1976, 1977, algo assim. E não o encontrávamos, estava escondido. Então, ele me disse: “você não o encontrará”, ele não me disse como o encontrar. Mas eu o encontrei. E quando o encontrei, eu disse para ele: “pronto, encontrei”. E ele me disse: “certo”. E a partir de então começamos a nos ver, eu ia na casa deles, nós conversávamos muito, ele respeitava o meu trabalho, como eu também respeitava muito o que ele fazia. Quando começamos a nos tornar amigos, Rudnitski me disse: “quando eu levei o manuscrito de *Rejisser Meierkhold* [Meyerhold Encenador] na editora, eu sentia como se houvesse uma bomba na minha pasta”. Hoje, tudo é mais fácil. Há outros problemas, mas na época havia tudo isso. E encontrar todas essas pessoas que lutavam para que Meyerhold fosse reconhecido... entrasse de novo para a história do teatro russo... pessoas que lutavam realmente, porque tinham muita dificuldade... Não era uma questão de dinheiro, isso não era um problema, “preciso de dinheiro para publicar”. Não, o problema eram as autorizações para publicar essas coisas. Porque o dinheiro estava lá. Na época, publicavam-se muitos livros sobre teatro, muito mais do que hoje. Mas não necessariamente sobre Meyerhold.

VTO – E com a neta de Meyerhold?

BPV – Foi depois. Nos conhecemos depois da tese, nos anos de 1990, eu diria. Foi bem depois da tese, porque eu não achava que ela pudesse me ajudar. O que foi um erro, porque ela poderia ter me ajudado a abrir portas, a conhecer outras pessoas. Não foi inteligente da minha parte. Mas já havia tanta coisa para

fazer quando eu estava na Rússia, e eu me dizia “não, ela só terá anedotas para me contar, e não é isso que eu quero, eu busco outra coisa”. De fato, enquanto fazia a tese, conheci atores, como [Igor] Ilínski, eu entrevistei Ilínski, entrevistei Tuapkina, que me disse... (eu adorava essa mulher, realmente, ela era uma grande intérprete do teatro de Meyerhold, muito excêntrica, muito grotesca) e ela me disse “eu não ia às aulas de biomecânica, eu ia às aulas de boxe”. Fantástico, para uma mulher. Esse tipo de reflexão nos leva a questionar certas coisas. Se nem todo mundo ia às aulas de biomecânica, então é porque iam para outro lugar. Era realmente muito interessante. Então acho que, se eu tivesse conhecido Macha mais cedo, ela teria me feito conhecer outras pessoas que eu poderia ter entrevistado também. Mas, enfim, não fiz isso. Só a conheci nos anos de 1990, mais tarde. Então conversamos muito, ela me deu muitas coisas, muitos documentos também. Especificamente, foi ela quem me deu as últimas cartas de Meyerhold, as cartas que ele escreveu quando... você sabe, ele foi preso e torturado para que confessasse coisas que jamais tinha feito e denunciasse pessoas – o que acabou fazendo, sob tortura. Então ele escreveu essas cartas a Molotov, nas quais volta atrás em todas as suas confissões. Ele diz “não, eu nunca fui um traidor... e tudo o que eu disse, o fiz sob tortura e coação”. Essas cartas nunca foram entregues a Molotov e estão no dossiê 537 da KGB. E Macha pôde ir lá, em 1986, eu acho, e tirar cópia dessas cartas. Então ela as deu para mim. E eu as traduzi. Elas estão no volume 4, que é publicado em 1992. Portanto, foi no fim dos anos de 1980 que as obtive. E é apenas em 1988 que se descobre exatamente o que aconteceu com Meyerhold, ou seja, a verdadeira história do seu fim. E foi Macha quem me deu esses documentos. Lembro que eu tinha levado esses papéis para Paris, os colocado sobre a minha escrivaninha e, durante uma semana, não pude me aproximar deles para os traduzir, porque são cartas muito difíceis de ler e de traduzir. Mas era preciso fazê-lo, porque é importante que se saiba que ele não traiu, de fato, ninguém. Ele voltou atrás nas suas confissões. Eu acho que isso lava a memória dele. Há pouco tempo, faz dois anos, eu li essas cartas em francês em um evento. Foi um evento que um russo chamado Iliá Khrjanovski.... Há o Khrjanovski pai, que é um cineasta muito interessante e que fez muitas coisas sobre

Meyerhold. E há Iliá Khrjanovski, que é seu filho e que é um louco. Foi ele quem organizou o evento. A manifestação se chamava *Dau*. É uma história louca. Ele reconstituiu a vida na União Soviética e, a partir daí, fez alguns filmes que se passam em um Instituto de Física, na Rússia, mas nas condições da União Soviética. As pessoas viviam nessas condições. Ele conseguiu organizar uma manifestação em Paris, no Théâtre du Châtelet e no Théâtre de la Ville, que estava em obras naquele momento. E eu achei extraordinário. Os franceses não gostaram nada, houve críticas maldosas. Mas eu achei extraordinário. E foi tão forte que eu disse a ele: “eu também quero fazer alguma coisa. Quero ler as cartas de Meyerhold, porque foi no Châtelet que ele montou a peça *La Pisanella*. Então eu gostaria de ler essas cartas que traduzi”. E ele me disse: “certo, faça o que quiser, pegue o que quiser, faça tudo o que você quiser”. Então procurei um lugar que parecia uma prisão, no subsolo do Châtelet, e em poucos dias montamos o evento, e eu li as cartas. Foi como uma performance de lembranças. E era o lugar certo para fazer isso. Então é isso. Com a Macha, foi um encontro tardio, mas muito forte. Ela sentiu que eu fazia as coisas com muita seriedade, ela ficava muito feliz com tudo o que eu fazia, realmente, ela me encorajava muito. Ela me deu algumas coisas, aliás. Por exemplo, eu tenho em casa um grande cartaz.... Você viu esse cartaz. Você veio à minha casa.

VTO – Sim, em 2019.

BPV – Então você viu esse cartaz. É o cartaz de *D.E.*, justamente, um cartaz vermelho e preto. Macha consagrou toda a sua vida ao avô, a Meyerhold, a sua vida toda, realmente. E ela nos obrigava a sermos responsáveis. Não apenas eu, outras pessoas também, outros pesquisadores, pesquisadores italianos, ingleses, enfim. Ela nos dizia, às vezes: “tem que fazer isso, tem que fazer aquilo”, e, só pelo seu exemplo, ela nos obrigava a sermos dignos dela. Ela era uma força moral muito importante. Acho que eu teria continuado a fazer o que eu fazia, a aprofundar, a falar sobre ele nas minhas aulas, nas minhas conferências etc. Até hoje dou conferências sobre Meyerhold. No Centre Pompidou, ano passado. Com os meus alunos, eu sei que, quando começo a falar disso, é maravilhoso. Você sente que as pessoas... os alunos, eles são queimados por um fogo, porque Meyerhold é

como o fogo, de certo modo. Ele era tão inventor que isso apaixonava os estudantes atores. Isso sempre acontecia. Então acho que essa responsabilidade já existia em mim. Mas Macha a intensificava. Quando fizemos esse Colóquio em 2000, tenho essa imagem em que ela está realmente feliz, ela me agradeceu muito. Ela não viajava muito, não ia muito ao exterior, era a primeira vez que tinha vindo a Paris. Então ela via o nome de Meyerhold em todo lugar em Paris, via todas essas pessoas do mundo inteiro que estavam lá, e se deu conta de que tínhamos feito um bom trabalho. Isso lhe deu muita alegria. Em Moscou, foi a mesma coisa, ela foi a alma de muitas publicações. Ela forçava, particularmente, Fokin, o diretor de teatro Valéri Fokin, que era o diretor do Centro Meyerhold. O Centro Meyerhold é, na verdade, um auditório. Mas, pelo menos, é um auditório que leva o nome de Meyerhold, porque até então isso não existia. Demorou dez anos para se construir esse Centro. Ficou pronto por volta de 2005, eu acho. E foi Fokin que demonstrou um grande interesse por Meyerhold, na Rússia, e que quis que esse teatro fosse construído, esse auditório, no interior de um grande complexo comercial, foi por meio desse complexo comercial que ele obteve o dinheiro para fazer isso. É muito curioso como lugar. Mas as pessoas imaginam, quando se diz “Centro Meyerhold”, que é um centro onde se pode ter acesso a livros, arquivos. De modo algum. Isso entristeceu muito Macha, mas graças a Fokin e a ela, que estimulava Fokin, que lhe telefonava todos os dias dizendo “tem que fazer isso, tem que fazer aquilo”, saíram muitos livros a partir dos anos 2000, muitos, muitos. Livros de memória, livros de arquivos. E, desde que ela partiu, o fluxo de livros tem diminuído, porque ela não está mais aqui para estimular, para dizer “vamos lá, vamos lá” para os russos. Ela fazia isso para os russos também, claro. Era uma mulher formidável, realmente extraordinária, de uma coragem inaudita. Não se podia negar nada para ela. Ela tinha olhos azuis, muito claros, cinzentos, aliás, eram olhos cinzas. E ela olhava para você. E eu acho que ela assustava muitas pessoas com cargos importantes, pela sua determinação. Ela era determinada, enfim. Era uma força inaudita.

VTO – Posso fazer mais duas perguntas? Gostaria que falasse um pouco sobre os arquivos de Meyerhold. Já conheço um pouco da história. Sei que

Eisenstein ajudou. Mas se você pudesse falar um pouco sobre como os arquivos chegaram... O que temos hoje desses arquivos? E que pessoas ajudaram a os recuperar?

BPV – Quando Meyerhold é preso em Leningrado em junho de 1939, ele é levado para Moscou, e fazem uma busca no apartamento dele. E os arquivos que estavam no seu apartamento não são levados – simplesmente porque uma das filhas de Meyerhold, Tatiana, enche uma mala com muitos papéis sem importância, e é essa mala que é levada pela polícia. Então muita coisa fica. E Tatiana leva tudo para a *datcha* [casa de veraneio russa] de Meyerhold e Zinaída Raikh, em Gorenki. Ela esconde tudo no sótão da casa. E fica tudo tranquilo até o momento em que os alemães chegam perto de Moscou, em que os soldados alemães ameaçam bombardear e os arquivos correm o risco de ser queimados. Aí ela telefona para Eisenstein e pede para ele guardar os arquivos, para vir pegá-los e guardá-los. Eisenstein não vai dizer “não”: ele realiza um formidável ato de coragem, porque guardar os arquivos de um “inimigo do povo” ... Meyerhold está preso, já se sabe que ele foi preso, mas ainda não se sabe o que aconteceu com ele, as pessoas não sabem que ele foi fuzilado, só saberão muito mais tarde, em 1988. Então havia quem pensasse que ele estivesse em um campo de prisioneiros ou ainda na prisão. Enfim, não sabiam exatamente onde ele estava, não sabiam que estava morto. Então Eisenstein vai lá com um caminhão e leva tudo. Alguns anos depois, em 1943, 1944, ele escreve alguns textos sobre isso, particularmente quando está em Alma-Ata para filmar *Ivan, o Terrível*. Ele escreve três poemas: “Le maître” [“O mestre”], “Le trésor” [“O tesouro”] e outro que se chama... não lembro o nome do último. “O tesouro” é sobre os arquivos. É uma questão que me interessa muito hoje. Escrevi para Alma-Ata para saber mais. Estou pesquisando, porque tenho certeza de que foi um período em que Eisenstein dialogou muito com Meyerhold, intelectualmente, virtualmente, claro. Esses poemas são muito belos, muito poéticos, de difícil compreensão para aqueles que não conhecem Meyerhold e sua história. Aqueles que conhecem a história compreendem todas as alusões, porque é alusivo, ele não pode escrever nomeadamente, seria perigoso escrever o nome de Meyerhold, é codificado. Mas para os que o conhecem, fica claro.

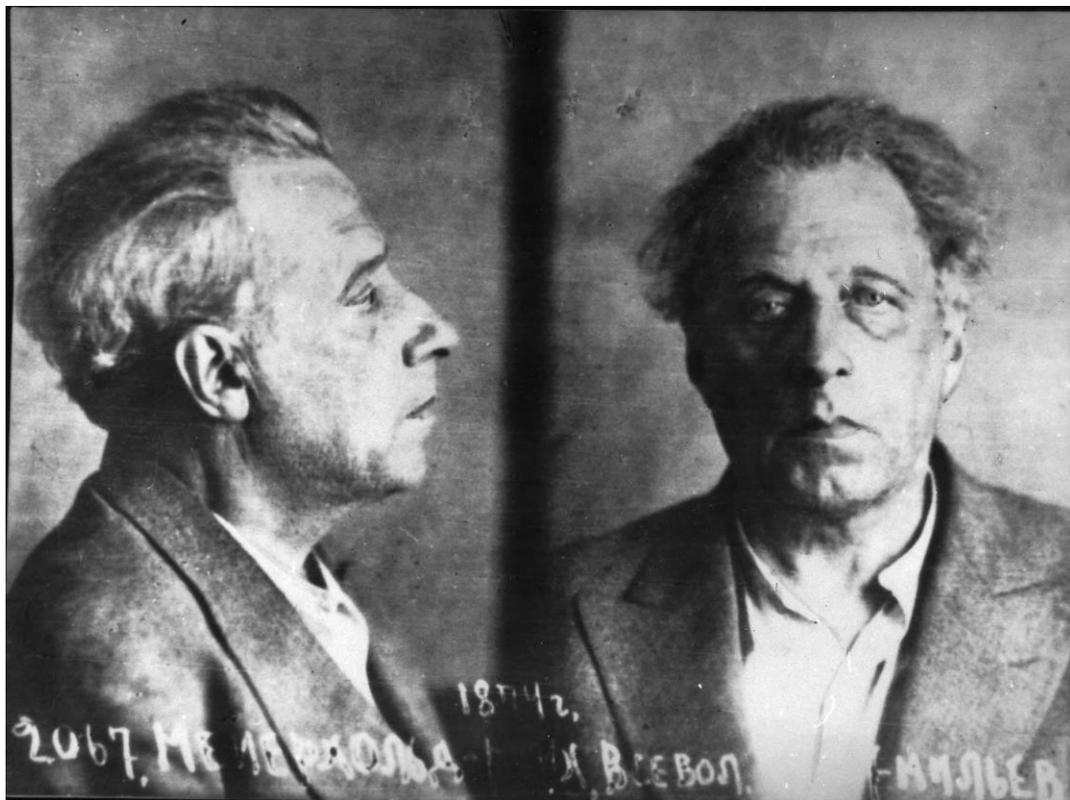


Figura 4 Meyerhold preso (Moscou, 1939). Arquivos Béatrice Picon-Vallin

VTO – Então quer dizer que todos os arquivos de Meyerhold foram salvos por Eisenstein? Não há outros?

BPV – Sim, há outras coisas, claro. Esses eram arquivos pessoais de Meyerhold. As outras coisas estão repartidas em diferentes lugares. Há coisas que estão hoje no Museu Bakhrushin, outras estão no RGALI [Arquivo de Literatura e Arte do Estado Russo], outras estão no Museu do Teatro de São Petersburgo, outras estão com particulares. Mas o principal está no RGALI. Há também o acervo privado de Meyerhold e o acervo do Teatro de Meyerhold – são dois acervos diferentes. Depois, há os acervos dos atores, o acervo de Nikolai Erdman, enfim, de muitas pessoas que viviam em torno do teatro, ou seja, há muita coisa. Mas, se não tivéssemos os documentos conservados por Eisenstein, teríamos perdido muito. Então não é à toa que ele os chama de “O tesouro”.

VTO – E sobre “O tesouro”, na conferência sobre Eisenstein, em março [de 2021], você disse que duas palavras eram importantes para se pensar a relação entre Meyerhold e Eisenstein: o *secreto* e o *inacabado*. Você poderia falar um pouco sobre isso?

BPV – Sim, de fato, é uma relação *inacabada* porque... No fim, Eisenstein volta ao teatro. Ele vai montar um espetáculo no [Teatro] Bolshoi. Antes de ser preso, Meyerhold o convida para o seu teatro, e eles começam a se ver novamente, a discutir juntos. Então dá para imaginar que a relação deles poderia evoluir e se desenvolver, como a relação entre Stanislávski e Meyerhold vai se desenvolver, em 1938, durante alguns meses: o mestre e o aluno vão se encontrar, já que Stanislávski convida Meyerhold para o teatro que ele fizera em casa, um teatro de ópera, e eles encenam juntos *Rigoletto*, o bobo da corte. Eu acho que é simbolicamente muito interessante. Eles têm conversas sobre as quais não sabemos nada, conversas secretas, mas sobre teatro. Depois, Stanislávski morre e Meyerhold se vê sem protetor, acabou, ele fica exposto. Poder-se-ia imaginar que, entre Eisenstein e Meyerhold, ocorre não exatamente a mesma relação, mas é também o mestre e o aluno que, em um dado momento, no fim de suas vidas, se encontram, como se encontraram Meyerhold e Stanislávski. Essa relação é *inacabada* e me intriga muito. É por isso que pensei: “Alma-Ata, é aí onde ele fala com Meyerhold, como Stanislávski e Meyerhold também se falaram”. Acho que não encontrarei nada, mas tento procurar porque, aparentemente, há alguma coisa... há documentos nos arquivos cinematográficos de Alma-Ata sobre esse período de Eisenstein. É mais uma intuição. E o *secreto*... é porque, justamente, os últimos textos que Eisenstein escreveu sobre o seu mestre foram textos secretos, nos quais ele não podia dizer o nome de Meyerhold. E, no seu apartamento, ele tem um grande baú com os documentos. Sabemos que, quando vai para Alma-Ata, para fazer o filme *Ivan, o Terrível*, ele leva alguns arquivos do baú consigo. Isso também é importante. Sabemos disso, mas não sabemos o que ele fez com esses papéis. Gostaria de saber o que ele levou.... Existe segredo, porque ele mesmo era obrigado a manter tudo em segredo. Se desse o nome de Meyerhold, ele estaria condenado. Ao mesmo tempo, para nós, são segredos para desvendar, para tentar

decifrar. São segredos dos dois pontos de vista. Eisenstein é forçado a manter em segredo, porque, de outro modo, ele seria condenado por guardar os arquivos de um inimigo do povo; e nós somos convidados a tentar decifrar o que realmente aconteceu nesse momento em que ele leva os documentos do baú do tesouro para Alma-Ata, onde filma *Ivan, o Terrível*, cujo modelo é, afinal, Meyerhold.

VTO – Voltando a você, para encerrar essa primeira conversa – porque há muita coisa ainda –, no seu primeiro livro, sobre o teatro judeu, há uma epígrafe que cita *O teatro e seu duplo*, de Artaud. A epígrafe diz “O teatro é o estado, o lugar, o ponto onde se apreende a anatomia humana e, através dela, se cura e rege a vida”. O que você pensa, hoje, dessa epígrafe?

BPV – Tinha até esquecido!

VTO – Mas é muito forte. Você pensa que ainda é assim? Que o teatro continua a ser *o estado, o lugar...* no tempo que vivemos?

BPV – É uma verdadeira pergunta, Vanessa. Será que hoje, com a pandemia e tudo o que está acontecendo, nós trancados em casa durante quase um ano, os teatros fechados... Não sei como está no Brasil...

VTO – A mesma coisa.

BPV – A mesma coisa? Os teatros parados, então. Ao mesmo tempo, as pessoas estão trabalhando. Há muita gente ensaiando coisas. Não sei no que isso vai dar, não sei de tudo. Em todo o caso, estamos em uma grande crise, isso é certo. E, se estamos em uma crise... O teatro está em uma crise, porque nós estamos em uma crise. É isso.

VTO – Para Meyerhold, seria normal.

BPV – E o teatro está ainda mais em crise, porque ele não sobrevive sem os espectadores, ele não pode viver sem contato com os outros. É verdade que vemos muitas pessoas inventando formas, que não são obras-primas, mas são inteligentes, para tentar recuperar o contato com os outros. Sim, acho que a frase de Artaud ainda é válida. Só que eu, quando a utilizei, foi para os teatros com os quais trabalhava, que eram teatros formidáveis, que fazem parte da história, seja o Goset [Teatro Estatal judeu em língua iídiche] de Granovski e de Mikhoels, seja o teatro de Liubimov, seja o teatro de Meyerhold. Já tinha tudo isso na minha cabeça,

teatros imensos, dos quais, é claro, se podem depreender todos aqueles elementos. Mas em todas essas pequenas formas que apareceram durante o confinamento, ou por meio de invenções que alguns descobriram utilizando a internet, também se pode muito bem compreender o estado da sociedade. Mas, hoje, acho que a formulação que eu utilizaria, talvez, se escrevesse alguma coisa (aliás, talvez eu a utilize, graças a você), é a frase de Meyerhold que diz que a crise é o estado normal do teatro e que não é preciso se preocupar: ele sempre sai dela. Ele vive disso. E a frase está correta e é muito forte. É algo que pode ajudar a pensar o teatro no futuro. Sim, hoje o momento é muito difícil, mas se inventam coisas. Talvez, no futuro, tenhamos que trabalhar com menos dinheiro, renunciar a sets, a várias coisas assim. Mas o teatro não morre, e a crise é o seu estado normal. É o que eu diria hoje.



Figura 5 Picon-Vallin pelas lentes de Jacques Cauvin (maio de 2021). Arquivos Béatrice Picon-Vallin.

Recebido em 06/08/2021

Aceito em 28/09/2021

Referências¹

MEYERHOLD, Vsévolod. **Écrits sur le théâtre** (1917-1930). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Tome II, édition revue et augmentée. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009.

_____. **Écrits sur le théâtre** (1891-1917). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Tome I, édition revue et augmentée. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001.

_____. **Écrits sur le Théâtre**. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité – L'Âge d'Homme, 1973 (t.I, 1891-1917), 1975 (t.II, 1917-1929), 1980 (t.III, 1930-1936), 1992 (t.IV, 1936-1940).

PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, Érica. (Orgs.). **Les théâtres documentaires**. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honório de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Meyerhold au Châtelet. *La Pisanelle* de D'Annunzio. In: MOINDROT, I (Org). **Le spectaculaire dans les arts de la scène au Romantisme et à la Belle Époque**. Paris : CNRS, 2006, p. 215-239.

PICON-VALLIN, Béatrice; SCHERBAKÓV, Vadim (Orgs.). **Meyerhold. La Mise en scène dans le siècle. Mejerhold. Rejissura v perspektivie viéka**. Actes du symposium international organisé par Béatrice Picon-Vallin, LARAS, novembre 2000. GII - Centre Meyerhold-LARAS (en trois langues). Moscou: O.G.I., 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice (Org.). **La scène et les images**. Textes réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin. Paris: CNRS, 2001.

_____. **Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1998.

_____. **Le film de théâtre**. Paris: CNRS, 1997.

_____. **Lioubimov. La Taganka**. Études et témoignages réunis et présentés par B. Picon-Vallin. Paris: CNRS, 1997.

PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold, Wagner et la synthèse des arts. In: BABLET, D (Org.). **L'Œuvre d'art totale**. Études réunies par D. Bablet, coordonnées et présentées par E. Konigson. Paris: CNRS, 1995, p. 129-157.

¹ A título de esclarecimento: a bibliografia de B. Picon-Vallin sobre Meyerhold é muito mais extensa do que as referências arroladas aqui. Estamos fazendo referência apenas a obras de sua autoria, que foram mencionadas na entrevista.

_____. **Meyerhold**. Les voies de la création théâtrale, n.17. Paris: CNRS, 1990.

_____. Les années dix à Pétersbourg. V. Meyerhold, la commedia dell'arte et *Le Bal masqué*. In: ASLAN, O.; BABLET, D. (Org.). **Le Masque. Du rite au théâtre**. Études réunies et présentées par O. Aslan et D. Bablet. Paris: CNRS, 1985, p. 147-158.

_____. **Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt**. Lausanne: La Cité – L'Âge d'Homme, 1973.