

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 64, maio de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



CRÍTICAS

Poética da perspectiva

Crítica da peça *Karamázov*, da Companhia da Memória

Autor: Valmir Santos

Resumo: O texto analisa o projeto artístico *Karamázov* à luz das formulações teóricas de Floriênski no ensaio *A perspectiva inversa*. A Companhia da Memória adota procedimentos de dramaturgia, cenografia e atuação que quebram as hierarquias de fundo e forma na percepção do espectador. A adaptação assertiva do romance de Dostoiévski é composta por três espetáculos que podem ser vistos na mesma noite ou em dias alternados: *Uma anedota suja*, *Os irmãos* e *Os meninos*.

Palavras-chave: Dostoiévski, Floriênski, Companhia da Memória, narrador, espectador

Abstract: The text analyzes the artistic project *Karamázov* in the light of theoretical formulations of Floriênski on his essay *Reverse perspective*. Companhia da Memória adopts procedures for dramaturgy, stage design and performance that break hierarchies of form and background in the spectator's perception. This is an assertive adaptation of Dostoiévski's novel which consists of three plays, *A dirty anecdote*, *The brothers* and *The boys*. The spectator chooses to watch them all at a night or in three alternate days.

Keywords: Dostoiévski, Floriênski, Companhia da Memória, narrator, spectator

Coexistência tão comum nos dias de hoje, texto cênico e texto literário só se deram as mãos na Rússia a partir da montagem de *Os irmãos Karamázov*, em 1910. Segundo o adaptador e diretor Nemiróvitch-Dântchenko, a recriação do Teatro de Arte de Moscou para o romance de Dostoiévski significou “uma colossal revolução sem sangue”. Seu raciocínio era simples, como explicou em carta ao colega Stanislávski, impedido de participar do espetáculo porque adoentado: “Se com Tchékhov o teatro expandiu os limites das convenções, com *Karamázov* essas convenções foram destruídas” (TAKEDA, 2003, p. 330). O autor de *A gaivota* estava morto havia seis anos e o encenador compreendia que o legado inovador e a década de pesquisa devotada ao trabalho mais recente lhe davam a certeza de que nada mais era impossível ao teatro, como acolher obras-primas de romancistas.

Caíram por terra resistências quanto a condensar em poucas horas páginas e páginas de imagens e pensamentos (o pioneiro *Os irmãos Karamázov* durava dez horas e pedia duas noites) ou as longas falas e trechos descritivos a que o público acompanhava atentamente nas vozes de personagens ou narradores. A obra teatral foi mantida em repertório por anos a fio, atravessando períodos críticos como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução de 1917.

As reminiscências a respeito da inédita incursão do TAM a um texto não dramático permitem vislumbrar a linha de tempo entre o início do século XX e este do século XXI, em que artistas de uma metrópole brasileira se lançaram a uma empreitada de porte. Não é difícil associar o programa de 1910 aos modos de criação e produção de *Karamázov*, o projeto artístico da Companhia da Memória que cumpriu temporada em São Paulo entre novembro e dezembro de 2014. A construção de uma teatralidade em narrativa épica condiz com o conceito polifônico estruturante na escrita de Dostoiévski. O estilo inovador, como anotou o teórico Mikhail Bakhtin, transcende a pluralidade de

vozes e articula ainda a relação entre autor, narrador e personagens. Estão lá as variações, bifurcações e metamorfoses pulsantes na linguagem do romance-panorama do país social e politicamente cindido àquela altura da história.

O formato definido pela Companhia da Memória corresponde a três espetáculos que combinam autonomias e intersecções e podem ser vistos em dias separados ou em sequência. As obras *Os irmãos* e *Os meninos* equivalem aos entrecos central e final nascidos justamente do escrutínio de *Os irmãos Karamázov*, último legado de Dostoiévski. Já a peça-prólogo *Uma anedota suja* foi recriada a partir da novela de mesma lavra, *Uma história lamentável*, pouco conhecida entre nós e embrião de passagens antológicas no corpo do clássico de dois volumes e mais de mil páginas na tradução de Paulo Bezerra, de 2008.

A dimensão polifônica surge plenamente contemplada na montagem. E nela também identificamos um diálogo latente com aspectos formais presentes num ensaio seminal de Pável Floriênski, historiador de arte, teólogo, padre ortodoxo, físico, matemático e geólogo cuja multiplicidade de saberes o levou a um estudo minucioso sobre a perspectiva inversa nas acepções temporais e espaciais dos pintores de ícones cristãos a partir do Renascimento.

O perspectivismo é aqui acionado como ponte de aproximação ao projeto artístico *Karamázov*, cuja escrita cênica e os desenhos de dramaturgia e de atuação refletem sólidas persuasões estéticas e poéticas. É como se a Companhia da Memória cotejasse Dostoiévski com *A perspectiva inversa*, relato que Floriênski concluiu em 1919 e jamais viu publicado — a primeira edição póstuma data de 1967, sendo traduzida no Brasil somente em 2012.

No livro, verificamos como a força de atração do olhar para o centro do quadro perde a hierarquia e despontam linhas imaginárias e geométricas expandidas

para o primeiro plano, imbricando profundidades, ocultações, desvelos, dúvidas. A hegemonia da representação objetiva da realidade passa a ser revisada, pondo em xeque também o ponto de vista estático. Em nenhum instante, porém, Floriênski sabota a perspectiva linear, surgida no período da Renascença e correlacionada aos avanços da idade moderna nas artes, nas filosofias e nas ciências, além de pôr em relevo a consciência individual. Sobre aquelas bases elementares apareceram novos horizontes.

A assertividade não é retórica na abordagem desse material pela equipe de Ruy Cortez, idealizador e diretor do projeto. Basta situar que o livro de Dostoiévski emana por si aspectos históricos, sociais, ideológicos, psicológicos, religiosos e jurídicos. Quem deseja contracenar com ancestralidades precisa saber muito bem a que veio na hora de subverter “o lugar de onde se vê” para organizar a escuta e o olhar do público em outras coordenadas. O caráter excepcional do conjunto de três peças decorre da impregnação total da cena por uma intertextualidade erguida sob partituras e partículas poeticamente adensadas.

Claro, *Os irmãos Karamázov* é reconhecidamente monumental. As palavras introdutórias do autor já dão asas a experimentos de fundo e forma ao discorrer sobre a estranheza e a excentricidade de Aliócha, caçula do título e presumido herói da biografia em curso que seria arrematada num romance de continuação abortado devido à morte de Dostoiévski.

Quanto ao excêntrico, o mais das vezes é uma particularidade, um caso isolado. Não é? Mas se os senhores não concordarem com essa última tese e responderem: ‘Não é assim’ ou ‘não é sempre assim’, é possível que eu até crie ânimo em relação à importância de meu herói Alieksiêi Fiódorovitch. Porque não só o excêntrico ‘nem sempre’ é uma particularidade e um caso isolado, como, ao contrário, vez por outra acontece de ser

justo ele, talvez, que traz em si a medula do todo, enquanto os demais viventes de sua época — todos movidos por algum vento estranho, dele estão temporariamente afastados sabe-se lá por que razão. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 13).

Em tempo: Aliócha é o homônimo do filho de três anos morto às vésperas de o escritor iniciar o livro.

A antecâmara, portanto, dá a medida do desafio da Companhia da Memória em suas escolhas. Os procedimentos quanto à transposição dramatúrgica, à porosidade espacial e ao engenho da atuação são as vigas mestras. A palavra é motora da presença do sexteto imbuído do gesto e da fala de inscrições rapsódicas. Atores que podem ser entendidos como atuadores por imprimirem um sentido performativo, despidos de presentificação.

O texto forjado a quatro mãos, por Luís Alberto de Abreu e Calixto de Inhamuns, relativiza o peso da convenção dialógica e projeta as contradições em outros ângulos. O discurso é plural. Os fluxos e apartes que singularizam os personagens, as figuras, os narradores e os testemunhos de Dostoiévski são valorizados conforme a incisão do silêncio, da respiração, da quimera e da contrição. Essas vozes dão organicidade às transições de gênero, de idade, de estados d'alma e de visões de mundo. Feições dramáticas, trágicas e cômicas transpostas da literatura com profunda parcimônia, assegurando os nexos filosóficos, espirituais, autocríticos e irônicos que convocam permanentemente a audiência ao plano das ideias.

Em uma das inserções metalingüísticas (*Hamlet* é outra tragédia do bardo evocada pelo próprio autor russo), uma das testemunhas de *Os irmãos* abre o espetáculo suscitando que a vida é um teatro, o mundo é seu palco, os papéis de cada um já estão escritos e resta a seus atores, nós, a pior parte:



“improvisar, viver, sonhar nos limites dessa escrita”. Mas haveria ainda margem para “sobrescrever nosso caminho sobre os caminhos já traçados.” De fato, os deslimites e uma nesga de redenção constituem o DNA das aventuras e desventuras da família karamázoviana sob os trilhos do milagre, do mistério e da autoridade.

Idêntica estratégia de infiltrações serviu à cartografia esmiuçada por Cortez e seus pares. O projeto é caracterizado por quebras lancinantes, atmosféricas, brutais ou líricas, ao sabor dos venenos consanguíneos, respectivos antídotos, sonhos e fantasmas, além dos ventos da “Degradação da nobreza no processo de avanço do capitalismo na Rússia”, como pondera o tradutor (BEZERRA, 2012, p. x). Paulo Bezerra considera que o estilo preconiza as tensões da forma na feitura original, “desdobramentos naturais das tensões da ação dramática do romance e do jogo de sentidos que as enfeixa” (idem, p. xvi).

O segundo eixo lapidar é o do espaço cênico / cenográfico suportado apenas por um tapete de lona estendido em camadas na superfície e às vezes içado por hastes, feito teatro de marionete. As dobradiças sublinham a mutação das perspectivas livres ou condicionadas em seus cômodos, quintais, tavernas, margens, paisagens e vazantes, instauradores de novos sentidos ópticos para os espectadores. Estes são dispostos em duas arquibancadas frontais e rentes ao quadrilátero concretizado e imaginado sobre o chão movediço do linóleo, dissolvendo qualquer vestígio de quarta parede. Concebida por André Cortez e confeccionada por Ciro Schu, a cenografia é elemento catalisador porque multiforme e convertido em dispositivo também ele narrativo. Os figurinos-base bicolores ou duplos de Anne Cerutti e o desenho de luz espectral de Fábio Retti (em duas circunstâncias as narrativas mergulham no puro breu por longos minutos) também estão em consonância com a integridade espacial acompanhando as correlações de forças. Noções pictóricas ou

cinematográficas (plano fixo, ponto de fuga, close) redimensionam as ações e os movimentos dos atores e músicos em direções perpendiculares, planas, aéreas, laterais, circulares, enfim, mosaico de deslocamentos a que o público é estimulado a adentrar sem sair do lugar — a não ser nos três intervalos, caso assista às criações na mesma noite.

Um exemplo de simetria no esmagamento do sujeito pela realidade advém do quarto diminuto do estudante Raskólnikov em *Crime e castigo*, como registrou a estenógrafa e depois mulher do escritor, Anna Grigórievna, ao anotar num exemplar da sétima edição das obras de Dostoievski que ele fora “persuadido de que num apartamento exíguo até os pensamentos ficavam estreitos” (GUIMARÃES, 1987, p. 13). Daí as vastidões e estreitezas icônicas e mentais traduzidas nos vários planos que se iluminam reciprocamente na apropriação cênica de *Os irmãos Karamázov*.

Antes de prosseguir, esta análise abre mais um parêntese a Floriênski para recordar que ele teve entre admiradores e problematizadores das suas formulações teóricas os escritores Górkí e Bulgákov, e os cineastas Tarkovski e Sokurov, de gerações distintas. Em suma, os interlocutores reconheciam o rigor das análises quanto a significados e aspectos indiretos presentes na obra de arte. Ele colocou em dúvida o modelo geométrico único para interpretar a experiência da realidade. Fundamentou outras evidências para penetrar o intangível, como o fez ao decodificar os ícones religiosos da história de seu país. A perspectiva inversa não esgota a diversidade de particularidades do desenho, “construído de tal forma que é como se o olho mudasse de lugar para mirar as suas diferentes partes” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 26).

Para contextualizar historicamente os pensadores da perspectiva pictórica e da polifonia literária, lembramos que Pável Aleksándrovitch Floriênski nasceu em janeiro de 1882, pouco mais de um ano após a morte de Fiódor Mikháilovitch

Dostoiévski. Os compatriotas russos foram vítimas das distorções de regimes totalitários, trancafiados e submetidos a fuzilamento. O primeiro terminou assassinado diante do pelotão; o segundo teve a execução suspensa em cima da hora pelo imperador de turno, obtendo comutação de pena em trabalhos forçados por quatro anos e prestação de serviço militar.

Vamos adiante. Nas afirmações de fé e de razão cênicas, o projeto *Karamázov* opera com obstinação o “vasto calidoscópico narrativo” (BEZERRA in DOSTOIÉVSKI, 2012, p. viii) naquela que a produção acena como a primeira versão teatral mais abrangente do romance no país. Mas não é bem assim. Constam processos de fôlego da diretora e pesquisadora Celina Sodré, no Rio, com *Laboratório Karamázov*, experiência formativa que envolveu cerca de 50 atores estudantes do Instituto CAL de Arte e Cultura, em 2013, absorvendo todos os personagens do livro, além de fragmentos de *Meu Dostoiévski*, de Anna Grig rievna. E a montagem profissional do grupo Studio Stanislávski batizada *Cinema Karamázov*, de 2002, coadapta o da mesma diretora Celina Sodré com Miguel Lunardi. Nela, um dos filhos, Ivan,   um documentarista rodando um filme sobre a morte do pai. Em São Paulo, mesma cidade da Companhia da Memória, estreou em 2010 a adapta o e dire o de Rubens Rusche para *O grande inquisidor*, com atua es de Celso Frateschi e Mauro Schames para o contundente poema sobre o “encontro” numa cela, em plena Sevilha do século XVI, entre um cardeal e Cristo regressado, segmento abarcado pela encena o de Cortez.

Sintomaticamente, os paradigmas para a arte da encena o e do ator são profícuos na tradi o russa revisitada por criadores de todos os cantos do planeta. De volta   pioneira versão de *Os irmãos Karamázov* pelo Teatro de Arte de Moscou, recordamos que Meierhold, então ex-ator daquela casa cujo papel renovador reconhecia de extrema importância, considerou a adapta o

“um insulto à obra literária ao eliminar o caráter edificante do romance de Dostoiévski e a sua genial construção em tese e antítese. Para ele, Nemiróvitch-Dântchenko reduziu a complexa teia de relações entre os irmãos Karamázov à intriga protagonizada pelo personagem Mitia” (THAIS, 2009, p. 59), que também atende por Dmitri, inspirado em cidadão com quem Dostoiévski conviveu numa prisão siberiana. Na percepção de Maria Thais, esse “espelhamento crítico” revelou-se estruturante para quem construía um novo modo de articulação da cena e da arte do ator, fazendo emergir convergências ou dissonâncias. “Enquanto para Stanislávski o signo no teatro é um ponto de chegada de um processo de representação [...], em Meierhold ele é preferencialmente simbólico e icônico” (GUINSBURG, 2001, p. 88).

Os atores do projeto *Karamázov* são basilares para as vigas textuais e espaciais abordadas há pouco e totalmente subordinadas à dimensão do humano escandida nas páginas atemporais que os trouxeram até aqui. Seis homens escalados em dupla ou quarteto, de acordo com cada espetáculo. Eles contam, cantam e tocam ocupando a arena em diversas direções. No entremeio, de viés ou em círculo, inclusive quando mimetizam a travessia coral adentro ou afora da quadração do espaço reificado. Trabalhadores do teatro narradores da máquina *Karamázov*: nela, a sombra da morte é uma constante trágica e muitas vezes obscura. Por isso o parricídio anunciado de largada no enredo em que o desejo praticamente coletivo da morte (antevendo Freud) de Fiódor Pávlovitch Karamázov, o pai, perpassa de diferentes maneiras os inconscientes dos filhos Dmitri, Ivan, Aliócha e do bastardo Smierdiakóv.

A rica família de comerciantes é destruída ou se autodestrói aos poucos, em grande parte pelo caráter ambíguo, cruel e derrisório do patriarca. A expiação contamina o clã: sexo, paixão e dinheiro são os combustíveis nesse painel microscópico conexo às mazelas sociais, políticas e econômicas da Rússia, a

mãe mítica prostrada, de carcaças cansadas, que relega os seus ao abandono. Como abre-alas para o romance encenado, *Uma anedota suja* delinea a leitura da orfandade do estado perante os cidadãos. Afinal, “o verdadeiro protagonista é — sempre será! — o povo russo!”, observa um dos narradores.

Durante certa noite, na periferia de São Petersburgo, um funcionário público de alto escalão arroga-se o direito de invadir a casa de um dos subordinados em plena festa de casamento do mesmo. A atitude brusca praticada sob a pecha de transmitir algo às novas gerações — leia-se os desvalidos — torna desastroso o convívio dos familiares com o intruso. Gera um insuportável mal-estar sobre as diferenças de classe, a submissão e a inércia sem fronteiras. A realidade brasileira é subentendida sem qualquer baldeação gratuita. Aliás, as três dramaturgias transbordam incompletudes nos campos da justiça, moral, livre-arbítrio, crença, amor, humilhação, verdade, etc.

A primeira peça traz uma superposição adicional: a condição estrangeira dos atores. São eles Rafael Steinhauser, argentino de origem judaica alemã, e Jean Pierre Kaletrianos, egípcio de ascendência grega e filho de mãe italiana. Ambos agora radicados no Brasil e artisticamente empenhados em contar uma história russa. A mistura de sotaques, de culturas e de geografias realça o sentimento de forasteiro na figura do funcionário do estado que viola a vida alheia.

Uma anedota suja possui contornos francamente brechtianos na exposição dos contrastes. As máscaras Carasuja (por Kaletrianos) e Carabranca (Steinhauser) circunscrevem os narradores aos arquétipos do augusto e do branco, os embates instintivo e racional. Enquanto aquele transparece autocrítica ao confessar que não é fã de Dostoiévski, “um autor que se dedicou equivocadamente a descrições intermináveis de personagens desclassificadas da sociedade russa ao invés de retratar e enaltecer a história da nobreza,

grandiosa, culta e refinada que habitava a Rússia” (ABREU; INHAMUNS, 2014, p. 1), este confessa gostar muito porque ele “escreve que as boas lembranças são fundamentais” (ABREU; INHAMUNS, 2014, p. 16), âncora para situações dolorosas, sobretudo quando as boas lembranças foram colhidas na infância, de preferência na casa paterna. Os dois atores alternam momentos ao piano e ao violino, tornando a música a terceira — senão primeira — voz da narrativa.

As ambiências sonoras, sejam elas instrumentais ou vocais, proporcionam fruições sublimes no conjunto de *Karamázov*, sob criações originais e direção de Gregory Slivar e Lincoln Antonio. As baladas, composições de caráter épico, são incorporadas com o mesmo grau de elaboração exigente. Todos que estão em cena executam algum instrumento (ainda nos suportes sopro e percussão) ou entoam versos ou trechos musicados. Os atuadores estão bem preparados, ainda que um ou outro domine mais esse ou aquele recurso, sem demonstrações de virtuosismo.

Umbilicais, *Os irmãos* e *Os meninos* tornam imprescindíveis as qualidades técnicas que permitam lidar com as demandas míticas e metafísicas da trama. Antonio Salvador, Eduardo Osorio, Marcos de Andrade e Ricardo Gelli percorrem entre narradores, vozes, figuras, personagens e suas próprias presenças mediadoras. Procedem como que a um paradoxal e eficiente circuito integrado capaz de conectar tudo o que é real e corpóreo em signo. Na compleição dos rostos, na transfiguração do olhar num átimo, divisamos o que há de “comédia indigna” nessa epopeia. Uma arena multifacetária preenchida pela transgressão dos palhaços, a dilaceração dos justos, a banalização do mal, a transcendência dos visionários, o questionamento do divino ou o contrassenso comunitário.

Um ator-narrador que tenha de se haver com tantas variantes requer talento e superação para não perder o prumo, sem contar a inteligência na compreensão

do texto e a clareza no que enuncia. O quarteto permanece praticamente o tempo todo em cena nas duas peças, com participações musicais recorrentes de Kaletrianos e Steinhauser. Quando recuado para a borda, vendo os demais colegas como qualquer um dos homens e mulheres nas arquibancadas, o ator não perde a cumplicidade em estado de atenção ou mesmo ajudando a criar a sonoplastia. A capacidade dessa vigília incidental, pendular, pode ser atribuída ao vínculo de Salvador, Osorio, Andrade e Gelli com a cultura do teatro de pesquisa em grupo. Não falta solidez a esse impulso de juventude que não está relacionado à idade, mas ao desejo diante de enigmas como os elencados por Dostoiévski.

Salvador faz parte da Companhia Teatro Balagan, assim como Kaletrianos. Osorio, da Boa Companhia de Teatro, de Campinas. Andrade, do Grupo Macunaíma de Teatro — Centro de Pesquisa Teatral. Gelli tem afinidades com os trabalhos da Companhia da Mentira desde a formação do núcleo artístico, em 2007, também composto por Steinhauser. Ou seja, são formações esculpidas pela troca com encenadores-pedagogos como Maria Thais (Balagan), Verônica Fabrini (Boa), Antunes (CPT) e o próprio Cortez, que vem de imersões recentes em residências artísticas e de estudos em Moscou.

Alinhamentos a práticas investigativas continuadas corroboram um teatro que mais pergunta do que se conforma. No livro recém-lançado sobre os 15 anos de sua companhia, Antonio Salvador refletiu:

Quem é o ator narrador? Quem é o narrador? O ator, a personagem, a pessoa, o sujeito, a figura? O que ele narra? Que histórias? A dele, a dos outros? Alguns dizem que ele narra a verdade. Mas o que é a verdade? João Ubaldo Ribeiro, na epígrafe de seu romance Viva o povo brasileiro, diz que 'o segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias'. [...] A narrativa também é vontade de compreender — já que toda boa

história carrega em si um paradoxo. As narrativas fazem, pois, parte dessa noite mítica, sem fim, povoada de silêncio e escuridão. Um silêncio que a palavra mito carrega, pois a própria raiz da palavra mito (mu, em sânscrito) também origina a palavra mudo. O mito seria, então, aquilo que silenciemos, e, para que exista — aqui mais um paradoxo —, é necessário narrá-lo. (SALVADOR, 2014, sem página).

Os irmãos e Os meninos dão a ver os traços da personalidade de Aliócha, Ivan, Dmitri e Smierdiakóv, além do patriarca Fiódor Karamázov, do monge *stárietz* Zossima e da miserável família de Snierguirióv, para citar personagens emblemáticos, sem que os quatro atores tenham de se caracterizar, de forma propriamente dita, no revezamento dessas vozes, afixando apenas códigos de relance em gestos ou adereços como um chapéu ou uma bengala.

O caçula dos Snierguirióv, Iliúcha, e o dos Karamázov, Aliócha, representam a centelha daqueles que têm ou acreditam ter visões de um tempo melhor, ilhados pelo desencantamento. “Além de ver o indizível ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado em suspensão, mas em incontrolável agitação” (WISNIK, 1988, p. 284). Diante do mar ora revoltado ora contemplativo dessas páginas, o projeto *Karamázov* desliza a bom termo esquivando-se de julgar ou imprimir atualizações obcecadas. Assim como subiu o tema da paternidade para o título de sua segunda produção, *Nomes do pai* (2010), mas abdicando do uso de qualquer expressão verbal em dramaturgia das mais ousadas e genuínas de Luís Alberto de Abreu, a partir da junção de *Carta ao pai*, de Kafka, com *Carta a um jovem poeta*, de Rilke, dessa vez a premissa dos órfãos sem pátria, mãe, pai, saúde, educação e cultura não está pronunciada ao pé da letra, mas prenunciada por livres associações

irmanadas nas sintonias desses povos e países ditos economicamente emergentes, tão distantes e tão próximos em seus abismos e belezas.

Referências bibliográficas:

ABREU, Luis Alberto; INHAMUNS, Calixto. *Karamázov: Uma anedota suja; Karamázov: Os irmãos; Karamázov: Os meninos*. Dramaturgia do espetáculo *Karamázov*, 2014.

BEZERRA, Paulo. “Um romance-síntese”. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, volumes 1 e 2, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, volumes 1 e 2, 2012.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *Floriênski e a volta de um ensaio fundador*. In.: O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. D10, em 30/12/2012.

GUIMARÃES, Ruth. “Os caminhos de Dostoiévski”. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os melhores contos de F. Dostoiévski*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & cia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Editora Perspectiva: Fapesp, 2003.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Editora Perspectiva: Fapesp, 2009.



SALVADOR, Antonio. “O narrador silencioso”. In: THAIS, Maria (org.). *Balagan: Companhia de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Link no site da revista Questão de Crítica:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/poetica-da-perspectiva/>

Valmir Santos é jornalista, crítico e pesquisador de teatro. Editor do site Teatrojornal — Leituras de Cena