

# História Cultural



## VII Simpósio Nacional de História Cultural HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

### **ALEKSANDR NIÉVSKI DE SERGUEI EISENSTEIN: UMA CINECRÔNICA\***

Erivoneide Barros\*\*

O Cinema, desde as suas primeiras manifestações, destacou-se como “a arte da realidade”, epíteto adquirido graças à sua matéria-prima extraída do mundo referencial e que ressalta seu atributo de evocar uma suposta verossimilhança. Todavia esse caráter documental não restringiu as possibilidades artísticas advindas da, então, recém-nascida linguagem cinematográfica.

O cinema ganhou seu *status* de arte e passou a ter a sua matéria manipulada para a construção de um texto artístico a partir da percepção do artista de que os meios técnicos, quando submetidos às escolhas estéticas que pretende direcionar, ampliam as possibilidades significativas do produto final, nesse caso, o filme. Assim, o ‘sentimento de realidade’ é outro, conforme pondera Iuri Lótman (1922-1993): “[...] seja qual for o

\* A discussão aqui apresentada é um desdobramento da pesquisa de mestrado realizada pela autora (PEREIRA, Erivoneide M. de B. *A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em Aleksandr Niévski*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

\*\* É pernambucana, mestre em Letras (DLO/FFLCH/USP), especialista em Psicopedagogia Clínica e licenciada em Letras (FAFIL/FSA). Atualmente é membro do conselho editorial dos *Cadernos de Pesquisa Kinoruss* e da *Revista Gente de Palavra*. Também é parecerista da coleção *Caderno de Poemas*. Leciona língua portuguesa, produção textual e literatura, em instituições de ensino, desde 2006.

acontecimento maravilhoso que se passe no ‘écran’, o espectador torna-se sua testemunha e participa nele” (1978a, p. 25).

Ainda percebemos uma terceira possibilidade, mais sutil, de construção do ‘sentimento de realidade’. Há construções fílmicas em que a sua gênese está fundamentada em documentos históricos, mas este fato não impede que, na construção do texto artístico, o cineasta trabalhe de forma intencional a matéria que dispõe, para transformar a ‘reprodução automática’ em ‘verdade artística’.

Outro fator relevante que corrobora com a nossa leitura de mais uma possibilidade de criação do ‘sentimento de realidade’ advém da seguinte afirmação de Lótman: “[...] o próprio conceito de ‘semelhança’ que parece tão natural e imediato para o espectador, é na realidade uma facto cultural, resultante da experiência artística adquirida e dos diferentes tipos de códigos artísticos em curso” (1978a, p. 38). Lótman, nesse momento, retém sua atenção nas convenções estéticas que permitem o espectador decodificar os elementos usados pelo artista para criar o jogo pautado pela dicotomia realidade *versus* ficção. Chamamos a atenção para a ideia de ‘facto cultural’, entendida, por nós, como um fenômeno histórico, ou seja, estão envolvidos nesse processo não apenas os elementos estéticos, mas, no caso de um filme oriundo de um fato histórico, há que se considerar o acúmulo do conhecimento daquele fato em uma determinada cultura e os sentimentos evocados por ele. Assim, o artista pode se valer dessa conjectura para construir o seu ‘sentimento de realidade’, a fim de envolver o outro, espectador, em sua proposta estética. Para pensarmos um pouco mais sobre essa questão, vejamos uma afirmação de Marc Ferro:

[...] apenas os filmes sobre o passado, as reconstituições históricas são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente. Vejamos novamente *Alexandre Nevski*<sup>1</sup> ou *Andrei Rublev*, essas obras-primas. A reprodução do passado é exemplar: é possível compreender a Rússia medieval sem evitar as imagens obcecantes dessas reconstituições? Nesse sentido, *Rublev* e *Nevski* são dois objetos-filme extraordinários. Entretanto não são nada além disso, [...] o passado que ressuscitam é somente um passado mediatizado, a União Soviética de 1938 tal como a querem seus dirigentes, a União Soviética de 1970 tal como a querem seus oponentes. (2010, p. 59).

O que há em comum na visão de Lótman e Ferro, ainda que de início pareçam conflitantes, já que Ferro reduz os filmes a uma mera “reconstituição de eventos

<sup>1</sup> Respeitamos a transliteração utilizada no texto original.

históricos”, é o papel do espectador. Em ambos, ocorre uma participação ativa do espectador na decodificação do filme, no presente. Porém Lótman vai além ao problematizar a questão temporal na concepção de um filme artístico:

É por isso que, mesmo tendo consciência do carácter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real. Isto explica a dificuldade que há em traduzir na narrativa cinematográfica, e por meios cinematográficos, o passado e o futuro, assim como o conjuntivo e os outros tempos irrealis. Devido à natureza do material que utiliza, o cinema só conhece o presente – como aliás todas as artes figurativas” (1978a, p.25).

Ainda que sejam complexas as relações temporais estabelecidas na narrativa cinematográfica, estas existem, sobretudo, quando considerados os tempos pelos quais a obra de arte circula: há o tempo presente imediato do artista e do espectador, quando ocorre a produção da obra; há o presente histórico, na retomada de um fato passado; e há o presente do futuro, quando a obra é contemplada em tempos posteriores ao da produção. Sendo assim, um filme que se constitui como um texto artístico, como *Aleksandr Niévski*, não pode ser considerado “somente um passado mediatizado, a União Soviética de 1938 tal como a querem seus dirigentes”, mas antes é necessário considerar a complexidade de tessitura de onde emerge a dualidade entre os elementos externos que tangenciam a produção da obra artística (filme), e os elementos internos, isto é, o projeto artístico do cineasta. Assim há uma questão rema para nossas elocuições: como transformar em imagem artística uma série de acontecimentos históricos?

Para exemplificar a discussão acima, encaminhamos a nossa leitura para a análise da construção artística realizada por Serguei Eisenstein, durante a concepção de seu filme *Aleksandr Niévski* (1938).

De imediato, é necessário lembrar que, no processo de gênese desse projeto cinematográfico, a primeira versão construída em parceria com Piótr Pavlénko (1899-1951) recebeu o título de *Rus*, uma referência ao território russo em seus anos iniciais, conforme relata Jay Leyda<sup>2</sup>; ainda se cogitou *O Grande Senhor Nôvgorod* e *Batalha sobre o gelo*, até, finalmente, Eisenstein propor *Aleksandr Niévski*. A pesquisadora italiana Maria Ferretti chama atenção para o fato de Eisenstein ter apresentado, para a aprovação por parte da censura, primeiro a versão do roteiro escrita por Pavlénko em que era mantida

<sup>2</sup> LEYDA, 1983, p. 349. Trad. nossa.

a ‘interpretação oficial’ dedicada a Niévski: “celebrar o glorioso líder que tinha derrotado os cavaleiros teutônicos<sup>3</sup>”; já no final de 1937, “Eisenstein quis restituir à figura do grande príncipe toda a sua complexidade e a sua tragicidade<sup>4</sup>”, realizando um novo roteiro.

Quando escolheu trabalhar com a personagem Niésvki, o cineasta tinha clareza de que havia poucos relatos históricos que pudessem servir como documentos fidedignos para a composição de sua personagem e foi justamente esse dado que o levou a escolher esta figura histórica, já que, quando Boris Shumiátski convidou Eisenstein para realizar um novo filme, foram oferecidas duas possibilidades de trabalho: a primeira seria criar um herói nacional utilizando a figura de Niévski; a outra, explorar a figura de um herói popular, Ivan Susanin. A escolha final do protagonista, segundo o cineasta, foi pautada pela possibilidade de construir seu herói de acordo com seu projeto artístico, logo haveria maior possibilidade de estabelecer a sua verdade artística.

De um modo geral, as primeiras representações de caráter e de feitos realizados por Niévski que chegaram à contemporaneidade são construídas em torno de mitos e lendas oriundos das Crônicas<sup>5</sup>, de onde também são extraídos os empreendimentos bélicos do santo-príncipe, como a batalha no lago Peipus e a batalha no Neva.

A pesquisadora Mari Isoaho toma como referência a obra *A vida de Aleksandr Niévski*, para estabelecer leituras intertextuais com outras obras construídas ao longo dos séculos, como as *Crônicas de Nôvgorod*, para entender a evolução de Niévski. Todavia as informações sobre os feitos do príncipe, segundo Isoaho, ficaram espalhadas em Crônicas de outros povos, carregando uma multiplicidade de ponto de vista sobre os acontecimentos das principais batalhas encabeçadas por Niévski. Isso ainda perduraria nos estudos contemporâneos, porque *A Vida de Aleksandr* não traz informações precisas das batalhas, sobretudo a batalha no gelo.

Esse caráter múltiplo das leituras suscitadas por Niévski tornou-se um aspecto da maneira como cada período se apropriou da figura do santo, guerreiro e príncipe. No período medieval, sua personalidade está atrelada ao poder de Deus e às supostas

<sup>3</sup> FERRETTI, 2009. p. 55. Trad. nossa.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 55. Trad. nossa.

<sup>5</sup> Documentos em que foram registrados a história da Rus e os feitos de seus príncipes e santos a favor da constituição da antiga Rússia.

intervenções divinas durante as batalhas e na constituição de uma estabilidade interna, exercendo o caráter messiânico de defensor de seu povo. Posteriormente, sua imagem começa a ser secularizada e o papel de governante ideal ganha força, momento também em que seu atributo de estrategista é ressaltado, conforme explica Isoaho:

A imagem de Aleksandr Niévski como um estadista visionário pode ser considerada como um dos mitos mais importantes quanto a seu papel no desenvolvimento histórico da Rússia. Como Aleksandr rejeitou as ofertas feitas pelo Papa e aceitou a supremacia Mongol, ele foi visto, na historiografia Soviética e Russa, como um sábio, político visionário que salvou sua pátria da devastação das invasões mongóis (ISOAHO, 2006, p. 100-101. Trad. nossa).

No reinado petrino, a figura secular de Niévski é consolidada e seu nome será, pela primeira vez, utilizado para legitimar o poder vigente. O que interessava a Pedro, segundo Ferretti, era a possibilidade dos feitos do príncipe fundamentar a política de expansão para o Báltico, legitimar a guerra contra os suecos e justificar as conquistas territoriais (FERRETTI, 2009, p. 39. Trad. nossa). Como explica a pesquisadora:

A vida do santo foi reescrita para espalhar a nova imagem que exaltava a sabedoria do monarca absoluto, pronto a sacrificar-se, não mais pela verdadeira fé, como queriam as hagiografias tradicionais, mas pela pátria; os milagres caíam para segundo plano, a fim de celebrar a coragem, a abnegação, e o heroísmo do líder (FERRETTI, 2009, p. 41. Trad. nossa).

O período de exaltação da figura de Niévski é rompido, após a revolução de 1917, por ser considerado símbolo do antigo regime e do nacionalismo imperial. Sua imagem desaparece dos compêndios e, quando surge, é apenas para revelar “a verdadeira natureza de seu trabalho”. Por exemplo, em artigo lançado em 1926, de acordo com Ferretti, um pensador desse período apresentou o seguinte argumento: “na luta contra os suecos, o grande príncipe não tinha de forma alguma defendido a pátria em perigo, como dizia as lendas, mas os venais interesses comerciais dos mercadores de Nôvgorod que queriam controlar as margens finlandesas do Báltico para proteger seu comércio internacional<sup>6</sup>”. Assim como fora condescendente com os impostos mongóis persuadindo o povo a pagá-los. As acusações contra o príncipe estenderam-se durante os anos vinte, a

# História Cultural

<sup>6</sup> FERRETTI, 2009, p. 44. Trad. nossa.

ponto de “Aleksandr Niévski [ser] simplesmente expulso da memória pública da Rússia Soviética”<sup>7</sup>.

A recuperação do passado tornou-se fundamental nos anos trinta com as deliberações de uma política de valorização dos elementos nacionais. Consequentemente, a celebração do passado tornava-se algo imperativo para justificar a maneira como Stálin conduzia o país. Nos escritos de Ferretti, há o esclarecimento de que a retomada da personagem Aleksandr Niévski não era uma tarefa fácil para a propaganda soviética, justamente pela pluralidade de aspectos que o príncipe ganhou ao longo dos séculos. Essas modificações são tanto de natureza narrativa, isto é, nas ações possivelmente concebidas pelo príncipe, quanto na caracterização física, ou seja, na maneira como o santo é representado nos ícones e em outros tipos de pintura.

Do mesmo modo que ocorreu durante o reinado de Pedro, o Grande, a figura de Aleksandr Niévski é novamente utilizada para legitimar a conduta de um líder. Porém como poderiam justificar a reabilitação dessa personagem que de modo muito recente era apontada como figura não grata? Maria Ferretti relata que tal situação foi resolvida quando, supostamente, ideólogos encontraram algumas anotações nos cadernos de Karl Marx (1818-1883):

Foi realmente ali, na margem dos seus apontamentos de história antiga, que conseguiram encontrar uma breve anotação, em que o filósofo se alegrava admirado, pela sonora surra com que Aleksandr Niévski tinha dobrado os cavaleiros teutônicos, reprimindo a veleidade na expansão territorial dos antepassados da detestada aristocracia prussiana (FERRETTI, 2009, p. 47. Trad. nossa).

Essas nuances marcam uma característica importante das várias edições das narrativas dedicadas ao príncipe: cada época adaptará suas ações de acordo com os valores e as necessidades vigentes. Todavia, ainda que cada época tenha se apropriado de uma maneira específica da figura de Aleksandr, há um aspecto constante que perpassa os escritos e reflexões desde as primeiras Crônicas em que os feitos de Niévski figuram as páginas: a imagem de líder sábio e justo, defensor de seu povo e de seus valores. Elementos que serão explorados de modo particular por Eisenstein.

O desenvolvimento da imagem de Aleksandr Niévski foi parte integrante tanto da noção de um príncipe ideal quanto da representação do passado que foi refletido na visão de mundo contemporâneo. [...]

<sup>7</sup> Ibidem, p. 47. Trad. nossa.

como sua imagem, apesar de ancorada em antigas tradições narrativas, experimenta constante desenvolvimento sobre as páginas das crônicas em resposta a demandas da situação política, adotando as virtudes que eram consideradas ideais (ISOAHO, 2006, p. 283. Trad. nossa).

Como apresenta Ferretti, “Aleksandr Niévski foi ‘sovietizado’: não mais príncipe e santo, tornava-se o grande líder militar que salvara o país da mortal ameaça representada pelos inimigos externos<sup>8</sup>”. Traçando esse breve percurso, já é possível verificar que, ao realizar viagens para a concepção estética do filme, conforme Eisenstein relata em suas *Memórias* (1987), o cineasta almeja estabelecer um ‘sentimento de realidade’ ao filme que produziria, por isso, os seus estudos para a elaboração do filme contam, fundamentalmente, com a releitura de Crônicas históricas. Nos escritos de Eisenstein, desse período, fica evidente que a grande preocupação do diretor era “como coordenar a voz da época com seu destino<sup>9</sup>”.

Parece-nos que o caminho para transformar os eventos históricos em uma imagem artística coesa, no filme eisensteiniano, contava com a concepção de uma obra em que os espectadores, conhecedores da história de seu país, se tornassem testemunhas (e cúmplices!) do processo histórico ao serem colocados no centro das discussões de um passado presentificado e de um presente futuro que se delineava e, intuitivamente, era percebido pelo artista. Sendo texto artístico, as potencialidades significativas dos eventos históricos vão além das questões referenciais do contexto histórico em que estão inseridos.

Reiteramos que a preocupação do cineasta era como fazer a ponte entre os elementos do passado e os fatos contemporâneos a ele para quem era fundamental entender como “andávamos no século XIII, como articulávamos, comíamos e nos conduzíamos<sup>10</sup>”. Evidente que não se tratava de uma tentativa de documentário de feições etnográficas o que Eisenstein buscava, mas essas reflexões espelhavam o desejo de se aproximar daquele passado para subvertê-lo e construir o seu Niévski.

De acordo com suas anotações, Eisenstein exaltara “a figura de um homem de Estado realista<sup>11</sup>”. Assim, a santidade, enquanto caráter extraordinário de Aleksandr

<sup>8</sup> FERRETTI, 2009, p. 48. Trad. nossa.

<sup>9</sup> SHKLOVSKI, 1985, p. 369. Trad. nossa

<sup>10</sup> EISENSTEIN, 1969, p. 44.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 41.

Niévski que o distinguiria dos demais homens, não estaria na sua auréola concedida pela Igreja, mas na “paixão pela idéia [sic] de uma Rússia independente e forte<sup>12</sup>”. Todavia, linhas antes, merece destaque a descrição que o cineasta faz de uma visita que realizara a Igreja do Salvador, construída no século XII, e explicita para o leitor o detalhe que emerge de sua vivência na igreja: “suas pedras conheceram Alexandre. Alexandre as conheceu<sup>13</sup>”. Marca-se, nesse sucinto relato, uma relação de proximidade entre aquele monumento e o mito Aleksandr Niévski. Adiante é outro dado, um cartaz, que de fato merecerá a atenção mais detida do cineasta.

No cartaz, encontra-se a data de início e término da obra. A rapidez com que tamanho monumento foi erguido, coletivamente, graças aos esforços de homens anônimos, não passa despercebida ao cineasta, gerando a seguinte reflexão: “Os homens que em poucos meses edificaram aquela catedral não eram ícones, nem miniaturas, nem estátuas ou estampas, mas gente como você e eu. Não são mais as pedras, agora, que nos falam e contam a sua história, mas os homens que as juntaram, talharam e carregaram<sup>14</sup>”.

São esses homens do povo que, de fato, mantiveram uma relação com aquelas pedras. Diferente de Niévski que apenas as conheceu, o povo as manipulou e as transformou. De um modo muito sutil, em seu texto da década de trinta, Eisenstein retoma um dos seus primeiros filmes, *O encouraçado Potiômkin* (1925), lembrando a importância e o poder das massas, da multidão anônima que se une podendo gerar uma desestrutura no poder instituído. Se não são capazes de transformá-lo, ao menos revelam fendas profundas que podem levá-lo a ruína.

Assim, a retomada da tradição, diferente do que era realizado nos anos 30, em que o passado servia apenas para validar o presente, daria a Eisenstein a possibilidade de ampliar e problematizar as relações espaço-tempo na construção do tema que pretendia desenvolver em seu filme: o patriotismo. Dentro dessa perspectiva, Eisenstein não apenas construiu um filme, antes construiu a sua Crônica histórica, ou melhor, sua cinecrônica, para desenvolver e refletir sobre os possíveis rumos de seu país<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>13</sup> EISENSTEIN, 1969, p. 44.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>15</sup> Cabe lembrar que as questões em torno do Realismo socialista ainda eram recentes e, em vários artigos, Eisenstein buscava entender as novas diretrizes na produção artística de seu país e seus possíveis desdobramentos.



A escolha da personagem que dá título ao filme circunscreve o tratamento dado ao tema. Para Lótman, o movimento do tema se dá na relação “recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve<sup>16</sup>”. Desse modo, as demais personagens que aparecem com destaque no desenvolvimento do tema parecem ter uma importância intrinsecamente ligada à construção de Niévski. Vejamos, para avaliar essas indagações, um texto de 1938 em que Eisenstein analisa o cerne da constituição da personagem Niévski:

Um ardor contido pela lucidez constituía, em suma, a essência do personagem [Niévski]. A síntese disso seria sublinhada pelas figuras de dois de seus companheiros: um que nos vinha das crônicas da batalha de Neva; e outro descenderia de um dos heróis intemporais das canções de gesta de Novgorod (EISENSTEIN, 1969, p. 47).

Desse modo, parece-nos que Niévski exerce apenas o papel de catalisador de qualidades que pertencem ao povo russo, seja aos soldados ou aos civis, por isso a personagem poderia morrer após a batalha no lago Peipus, conforme pretendia o cineasta. Para ele, “o santo príncipe” deveria ser colocado de joelhos, “em nome de uma aspiração mais alta<sup>17</sup>”. O projeto de concluir o filme utilizando a cena da morte do herói<sup>18</sup> foi recusado por aqueles que tinham o papel de ‘acompanhar’, com muita proximidade, a execução das filmagens. Eisenstein relata esse episódio da seguinte maneira<sup>19</sup>:

Outra mão que não a minha fez uma anotação com um lápis vermelho, após a cena da derrota dos alemães.

- O roteiro termina aqui – rezava a anotação. – Um príncipe tão esplêndido jamais poderia morrer!

(EISENSTEIN, 1987, p. 305).

Na luta para a construção de um novo paradigma artístico, em um período de fechamento, Eisenstein delineia novas soluções cinematográficas. Sobre isso, David Bordwell afirma: “os últimos filmes de Eisenstein oferecem consideráveis evidências de

<sup>16</sup> LOTMAN, 1978a, p. 389.

<sup>17</sup> EISENSTEIN, 1987, p. 305.

<sup>18</sup> Naum Kleiman também faz referência a este episódio: “[...] deveria haver um epílogo para Alexander Nevsky/ Cavaleiros de ferro. Infelizmente, a censura de Stalin eliminou a morte de Alexander Nevsky do filme” (1998, p. 14).

<sup>19</sup> De acordo com Maria Ferretti, teria sido o próprio Stálin quem fez esta ‘correção’ no roteiro (2009, p. 55).

que ele procurou impregnar as emergentes normas do Realismo Socialista com vitalidade estética genuína<sup>20</sup>.

Nesse sentido, o cineasta lança luzes sobre a importância de desenvolver um trabalho cuidadoso na estrutura da obra em que todos os aspectos do filme estejam voltados para a composição plena do tema, da maneira que foi idealizada pelo cineasta. Na estrutura do texto artístico, o cineasta precisaria, então, conjugar, de forma perfeita e única, as potencialidades da linguagem cinematográfica.

Diferente das chamadas cinecrônicas realizadas durante os anos 20, isto é, filmes construídos com fragmentos extraídos da vida e organizados em torno de um tema, *Aleksandr Niévski* é dotado do ‘sentimento de realidade’ por ser concebido como um texto artístico, estabelecendo relações entre diferentes tempos que se repelem e se aproximam simultaneamente. Afinal, como lembra Lótman, “o tema é o desenvolvimento de relações entre os homens, simplesmente pelo facto de os textos serem criados pelos homens e para os homens” (1978b, p. 391).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. Eisenstein, Socialist Realism, and the charms of *mizanstsená*. In. SCHERR, Barry P.; VALLEY, Al Ia. (Org.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. Rutgers University Press: British Library, 2001. pp. 13-37.

EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

\_\_\_\_\_. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FERRETTI, Maria. Memoria pubblica e costruzione dell’identità collettiva nell’Urss degli anni

Trenta: l’Aleksandr Nevskij. In. PITASSIO, Francesco (Org.). *La forma della memoria: memorialistica, estetica, cinema nell’opera di Sergej Ejzenstejn*. Udine: Fórum, 2009. pp. 23-57.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flavia Nascimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

<sup>20</sup> BORDWELL, 2001, p. 24. Trad. nossa.

ISOAHO, Mari. *The image of Aleksandr Nevskiy in Medieval Russian: warrior and saint*. Leiden/Boston: Brill, 2006.

LEYDA, Jay. *Kino: a history of the russian an soviet film*. 3. ed. London, Boston: George Allen & Unwin, 1983.

LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

\_\_\_\_\_. *Estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

SHKLÓVSKI, Victor. *Eisenstein*. Tradução de Zoia Barash. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

