

TINTAGILES MORRE EM ODESSA¹

Tintagiles dies in Odessa

Vanessa Teixeira de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: O presente artigo se propõe a traçar algumas relações hipotéticas entre a sequência das escadarias de Odessa, no filme *O Encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisenstein (1898-1948), e o projeto de encenação de Vsévolod Meyerhold (1874-1940) para a peça *A morte de Tintagiles*, do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), no Teatro-Estúdio, em 1905. Estas aproximações são estabelecidas a partir dos cadernos de montagem de Meyerhold, que contam com uma catalogação de mais de cem obras de arte (pinturas, esculturas, objetos de decoração), voltada para a pesquisa do jogo dos atores e da construção da cena.

Palavras-chave: Cinema soviético; Outubro Teatral; Teatro simbolista; Cadernos de montagem.

Abstract: The article aims to trace some hypothetical relationships between the sequence of the Odessa stairs, in the film *The Battleship Potemkin*, by Sergei Eisenstein (1898-1948), and Vsévolod Meyerhold's (1874-1940) staging project for the play *The Death of Tintagiles*, by the Belgian playwright Maurice Maeterlinck (1862-1949), at the Theater-Studio, in 1905. These connections are established from Meyerhold's workbooks, including a catalog of more than one hundred works of art (paintings, sculptures, decorative objects) – a research carried out by the director concerning staging and actors' performance.

Keywords: Soviet cinema; Theatrical October; Symbolist theater; Workbooks.

¹ Uma versão resumida deste artigo foi apresentada na *Eisenstein International Network Conference 2: Method and More*, em março de 2021. O evento foi promovido pelo Amherst Centre for Russian Culture (EUA).

Uma das sequências mais famosas da cinematografia mundial é a do massacre nas escadarias de Odessa, do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), dirigido por Serguei Eisenstein (1898-1948). Este filme fazia parte de um projeto maior chamado *O ano 1905*, que tinha o propósito de celebrar os 20 anos de aniversário da Revolução de 1905. Neste ano, na Rússia, ocorreram vários eventos que prepararam a Revolução de 1917: o massacre dos trabalhadores em São Petersburgo, em janeiro de 1905, conhecido como o Domingo Sangrento; a proclamação do Manifesto de Outubro de Nicolau II, prometendo liberdade civil e a criação de um parlamento nacional eleito, a Duma; a insurreição armada em Moscou, em dezembro, dentre outros acontecimentos. O motim dos marinheiros embarcados no Potemkin e o seguinte massacre dos cidadãos de Odessa, apoiadores da revolta, seria apenas um dos episódios do filme que deveria trazer um ambicioso panorama de todos os eventos daquele ano. Se o filme acabou se tornando uma síntese simbólica dos acontecimentos de 1905, a sequência das escadarias de Odessa se tornou, por sua vez, uma imagem-síntese do filme.

Como preparação para a famosa sequência, Eisenstein mostra, na Parte III do filme, que a cidade se juntou ao levante do Potemkin se utilizando de planos amplos das escadarias do porto de Odessa, repletas em seus vários níveis e degraus por uma multidão que saúda entusiasticamente os marinheiros. Eles, por sua vez, retribuem a saudação desde todos os níveis (plataformas) do encouraçado. Montados paralelamente, as escadarias e o encouraçado se refletem um no outro, como em um jogo de espelhos. Esta aproximação, de algum modo, anuncia a catástrofe na próxima parte do filme.

Na Parte IV, Eisenstein dá destaque a algumas personagens presentes nas escadarias: um homem barbado fuma ao lado de uma jovem elegante que usa chapéu, sombrinha, e segura uma bolsinha e luvas; dois homens de bigodes, vestindo jaquetas surradas, ladeiam uma mulher vestida com um blusão; uma senhora de óculos pince-nez, com o braço sobre os ombros de uma jovem estudante, usa um lenço branco sobre um pequeno chapéu e amarrado embaixo do queixo; um rapaz de cabelos cacheados e óculos redondos pequenos; um menino, vestido com uma camisa branca de botões, segura uma cesta, e é incitado

a acenar para os marinheiros por sua mãe, que usa argolas nas orelhas e um xale sobre os ombros; dentre outros. Eisenstein quer mostrar com essa galeria a diversidade de classes, gêneros e idades das pessoas que apoiam o levante. De repente, a população é tomada de assalto pelas tropas tsaristas. Os oficiais vestem jaquetas brancas, botas negras e portam fuzis. Eles descem as escadarias atirando contra a população numa marcha rítmica e impessoal, como um único ser monstruoso composto por várias pernas.

Eisenstein transforma então as escadarias no palco de uma tragédia, na qual civis indefesos não têm a menor chance de escapatória. Os momentos de maior dramaticidade da sequência envolvem as mortes de duas crianças. A primeira criança é o menino já citado, de aproximadamente 6 anos de idade, que aparece com a cestinha ao lado da mãe. No momento do ataque, ele e sua mãe descem correndo as escadarias em meio a outras pessoas também em disparada. O menino acaba tropeçando e cai sobre os degraus. A mãe segue correndo inadvertidamente. Sangue escorre pelo rosto da criança. Ele grita por ajuda. A mãe segue correndo até perceber a ausência do filho. Ela olha para trás. Os olhos dela procuram ansiosamente pelo menino. Ela grita ao vê-lo. Em uma montagem de planos (filho/ mãe/ multidão) de uma tensão crescente, vemos o menino ser finalmente pisoteado pela multidão descontrolada. Destaque na expressão congelada de horror da mãe. Ela consegue finalmente se aproximar do filho e tomá-lo nos braços como uma Pietà em fúria. Ela sobe a escada na contracorrente, esbravejando contra a massa indiferente da fuzilaria tsarista. “Meu filho está ferido”, ela grita para os oficiais. Eles atiram na mãe, sem dó. Ela e o filho desabam no chão.

O segundo momento de violência contra uma criança é um trecho muito celebrado na história do cinema. No início, uma jovem mãe coberta com um véu negro tenta proteger o seu bebê dentro do carrinho. Ela se desespera ao se ver encurralada entre a tropa e a infinidade de degraus logo abaixo. Até que ela joga a cabeça para trás, seus olhos se fecham e sua boca abre em agonia mortal. Ela foi ferida. Suas mãos enluvadas vão deslizando com força em direção à fivela do seu cinto: um cisne de prata. Gotas de sangue caem sobre o cinto e o cisne. Ela tenta

proteger mais uma vez o carrinho com a criança, mas, ao desfalecer, acaba empurrando o carrinho escadaria abaixo. O carrinho vai quicando pelos degraus, em meio à multidão, a pobre criança chorando sem consolo. A senhora dos óculos pince-nez grita de horror jogando os braços para o alto. Ela já não usa mais o lenço branco amarrado no queixo, e sangue escorre pelo seu rosto. O carrinho ainda segue seu curso até começar a capotar. Não vemos o término da capotagem. Um oficial transtornado, visto de baixo para cima (*contre-plongée*), bate seu sabre com força, olhando para a câmera. O sangue agora cobre uma parte dos óculos pince-nez da senhora.

As descrições das mortes das duas crianças não dão conta da complexa montagem realizada por Eisenstein. O dramaturgo Adrian Piotrovski, que foi, assim como Eisenstein, um discípulo do encenador Vsévolod Meyerhold (1874-1940) no início da década de 1920, escreveu em artigo de janeiro de 1926, logo depois do lançamento público do filme, que *Potemkin* é monumental porque o método básico de Eisenstein seria justamente a “montagem de puro *pathos*”. O “artista brilhante e revolucionário” teria conseguido transformar as escadarias de Odessa numa “genuína escadaria para o inferno, com degraus reais de horror” (PIOTROVSKY, 2015, p. 139).

Potemkin trouxe reconhecimento internacional para Eisenstein. “Se algum filme pode ser apontado como tendo mudado o curso da história do cinema, então *Potemkin* pode reivindicar este título” (TAYLOR; CHRISTIE, 2015, p. 137). O filme quebrou o tabu existente na indústria cinematográfica soviética de que um filme com algum teor de agitação política não teria sucesso no exterior. O sucesso do filme, mesmo com um alto teor de propaganda revolucionária, acabou propondo uma reflexão sobre o futuro do cinema soviético e da própria arte cinematográfica. E como tema importante neste debate se encontra o duelo entre o teatro e o cinema.

Nessa perspectiva, no artigo “Os dois crânios de Alexandre o Grande”, publicado em 1926, Eisenstein faz uma comparação entre teatro e cinema, afirmando que o cinema “na dinâmica da evolução do espetáculo revolucionário tomado como processo progressivo único” seria “a etapa atual do teatro. A fase

imediatamente consecutiva” (EISENSTEIN, 1974, p. 170). E continua: “O teatro real enquanto entidade autônoma no trabalho de construção socialista, o teatro revolucionário enquanto problema – isso não existe mais” (1974, p. 170). Eisenstein lista quais teriam sido as últimas encenações “importantes”, segundo ele, no teatro russo: *O Corno* [Magnífico], *O Sábio*, *A Terra Encabritada* e *Máscaras de Gás*. A primeira e a terceira foram encenadas por Meyerhold, e as outras duas, pelo próprio Eisenstein.

Em contraponto ao cineasta, no artigo “Um novo triunfo para o cinema soviético (O *Encouraçado Potemkin* e o ‘Outubro Teatral’)”, também de 1926, o teatrólogo Aleksei Gvozdev considera que o filme “é uma forma de teatro: não do teatro acadêmico, mas do ‘teatro de Outubro’” (2015, p. 141). E prossegue:

Quem quiser apreciar o significado de *Potemkin* e compreender as origens de onde ele deriva não deve esquecer que Eisenstein era um pupilo de Meyerhold no tempo de *O Corno Magnífico*, *A Terra Encabritada* e *A Morte de Tarelkin*. Estes foram os modelos a partir dos quais ele aprendeu. (GVOZDEV, 2015, p. 141)

A importância do Meyerhold construtivista pode ser, de fato, mais evidente em *Potemkin*. Na segunda parte do filme, vemos uma profusão de escadas marcando o conflito entre os marinheiros e seus superiores. Como não pensar, por exemplo, nas escadas, rampas e plataformas em diferentes níveis da estrutura esquelética proposta por Liubov Popova para o jogo dos atores em *O Corno Magnífico*, encenação emblemática do construtivismo teatral? No entanto, podemos conjecturar que algumas imagens vinculadas ao Meyerhold simbolista também fazem parte do centro de força imagético do filme. A proposta do presente artigo é justamente traçar algumas relações hipotéticas entre a sequência das escadarias de Odessa e o projeto de encenação de Meyerhold para a peça *A Morte de Tintagiles*, do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), no Teatro-Estúdio, em 1905.

O Teatro-Estúdio foi um espaço criado em maio de 1905 pelo encenador e ator Konstantin Stanislávski (1863-1938) destinado à pesquisa de uma nova abordagem cênica para a dramaturgia simbolista. Em sua autobiografia,

Stanislávski registra as questões que lhe afligiam naquele momento: “Por que nós, artistas dramáticos, não podemos nos livrar da matéria e atingir a incorporeidade? Temos de procurá-la! Temos de elaborá-la em nós mesmos” (1989, p. 390). Quando da fundação do Teatro-Estúdio, Stanislávski pensava que Meyerhold teria “a chave para o Novo Drama” (BRAUN, 1998, p. 51), e, para tanto, não poupou esforços financeiros para abrir esta nova empreitada em paralelo aos seus compromissos na direção do Teatro de Arte de Moscou (TAM). A direção artística foi confiada a Meyerhold, ex-integrante do TAM, em razão de sua experiência na encenação de textos de autores simbolistas, como Maurice Maeterlinck e Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), em algumas temporadas pela província russa. Cito Stanislávski:

Entre nós existia a diferença de que eu procurava o novo sem conhecer ainda o caminho e os meios para sua realização, ao passo que Meyerhold parecia já ter encontrado os novos caminhos e técnicas, mas não estava em condições de realizá-los plenamente, em parte por falta de meios materiais, em parte devido à fraca composição do seu elenco. (1989, p. 391)

Nesse laboratório, apartado das obrigações de um teatro com espetáculos diários, Meyerhold e uma série de jovens artistas puderam se dedicar à pesquisa de “novas formas cênicas”, contrapostas à cena naturalista, “presa da carpintaria”, “exposição de objetos de museu”, segundo ele próprio dizia. Dentre as peças que estavam sendo pesquisadas, no âmbito deste projeto, constava *A morte de Tintagiles* (1894), uma das três peças “para marionetes”, de Maeterlinck. Esta peça foi considerada por Meyerhold como a pedra fundamental das suas pesquisas no âmbito do “teatro da convenção”. O curioso é que essa peça acabou nunca sendo apresentada ao público. Apenas houve um ensaio geral, que marcou, justamente, o encerramento do Teatro-Estúdio em menos de um ano de funcionamento, e um novo rompimento entre Stanislávski e Meyerhold (eles já haviam se afastado quando da saída de Meyerhold do TAM, em 1902). Nessa ocasião, Stanislávski nem deixou a apresentação seguir até o final, pois discordou de pronto dos rumos da encenação, “exigindo mais luz, [...] enquanto todo o aspecto visual tinha sido

concebido a partir de uma qualidade de penumbra destinada a desrealizar a cena”, como informa Béatrice Picon-Vallin (2006, p. 16).

Na virada do século XIX para o século XX, vários artistas da cena como Meyerhold, Edward Gordon Craig, e Aurélien Lugné-Poe, por exemplo, foram extremamente impactados pela obra de Maeterlinck, e sonharam a partir dela com uma concepção visual, plástica e musical da cena, contra qualquer pretensa imitação da realidade no palco, contra o naturalismo no teatro. A dramaturgia de Maeterlinck – em peças como *Interior*, *A morte de Tintagiles*, *A intrusa* – propõe um paradoxo: um drama estático. Ora, se drama é movimento, transformação, Maeterlinck imobiliza o drama e dá a ele um caráter pictórico, escultórico e mesmo arquitetônico, pela importância de janelas, portas, escadas e castelos na sua dramaturgia.

Em *A morte de Tintagiles*, o menino Tintagiles retorna de forma inexplicável para a ilha, na qual sua avó, a Rainha, vem matando os homens da sua família implacavelmente. Suas irmãs, Ygraine e Bellangère, e o velho cavaleiro Aglovale tentam salvá-lo. No entanto, como o próprio título da peça antecipa: Tintagiles acaba sendo capturado e levado para a Rainha, que mora no alto da torre do castelo onde ninguém pode vê-la. Os cinco atos têm um caráter efrástico, são descrições de imagens que propiciam uma qualidade pictórica, estática, às cenas. A morte de Tintagiles tem a sua inevitabilidade narrada nesses cinco atos. A ação dramática da peça e suas personagens sofrem o esmagamento de qualquer possibilidade de movimento contra a Rainha e suas três servas.

Para preparação dessa encenação interrompida, Meyerhold contou com N. Sapunov e S. Sudeikin, pintores que dispensaram as maquetes cenográficas e conceberam como cenário da peça um telão ao fundo, recorrendo a efeitos de cor e luz, tendo em vista uma concepção pictórica da cena, uma espécie de impressionismo cênico. Quanto aos atores, Meyerhold afirma que se utilizou do

método da disposição dos personagens sobre a cena à maneira dos baixos-relevos e dos afrescos, o método de ressaltar o diálogo interior mediante a musicalidade do movimento plástico, a possibilidade de controlar com a experiência a força dos acentos artísticos em lugar dos velhos acentos “lógicos” [...]. (1973, p. 94)

Toda a representação era acompanhada de música (orquestra e *coro a capella*), do compositor I. Sats, cuja função ia desde a sonorização de efeitos exteriores, como o uivo do vento, a ressaca das ondas ou o rumor de vozes até a ênfase de determinadas particularidades do “diálogo interior” (MEYERHOLD, 1973, p. 216). O próprio Meyerhold critica, no entanto, a fraca performance dos atores quanto ao ritmo e às entonações da fala (o que provavelmente também justificaria o repúdio de Stanislávski). No estúdio que fundará posteriormente em São Petersburgo, Meyerhold fará constar na programação dos cursos de formação as aulas de “leitura musical do drama”, ministradas por M. Gnessin, já que o novo ator deveria demonstrar domínio musical. A musicalidade do ator estaria relacionada, por outro lado, a sua capacidade de compor “movimentos rítmicos” em cena, movimentos que estão associados a sua proposta de um “teatro imóvel”.

Nos cadernos de montagem da peça *A morte de Tintagiles*, Meyerhold cataloga mais de cem obras de arte (pinturas, esculturas, objetos de decoração), boa parte delas de artistas britânicos, pré-rafaelitas, publicados na revista *The Studio*, publicada em Londres de 1893 até 1964. Estas obras selecionadas por Meyerhold foram publicadas em Moscou, no terceiro volume dos seus escritos no ano de 2010. É fascinante perceber o tamanho da pesquisa efetuada pelo encenador em busca da “forma da emoção”, do “desenho dos movimentos”, e de uma nova lógica associativa entre visão e som, que rompesse com “os velhos acentos lógicos”.

Há uma correspondência visual notória entre algumas obras desses cadernos de montagem e imagens do *Encouraçado Potemkin*. Uma primeira aproximação pode ser estabelecida entre as imagens de tristeza e luto pela morte de Vakulintchuk, na Parte III do *Encouraçado*, e pinturas relativas ao mesmo tema do pesar em *A morte de Tintagiles*. Algumas dessas pinturas são do pintor, ilustrador e desenhista britânico Frederick Sandys (1829-1904); outra é do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510); todas podem ser comparadas com dois frames retirados de *Encouraçado Potemkin*, da cena do velório de Vakulintchuk.



Figura 1: *Sorrow* (antes de 1904), de Frederick Sandys.



Figura 2: *Mater Dolorosa* (1904), de Frederick Sandys.

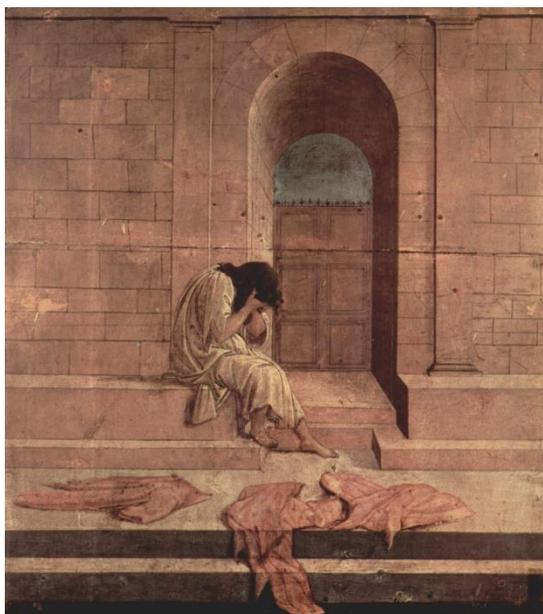


Figura 3: *The Outcast* (c.1496), de Sandro Botticelli.



Figuras 4 e 5: Velório de Vakulintchuk, em *Encouraçado Potemkin* (1925).

É possível estabelecer relação ainda entre personagens específicas do projeto de encenação de Meyerhold e do filme de Eisenstein. Meyerhold previa como um dos modelos para Ygraine, irmã de Tintagiles, a pintura *Cassandra*, de Frederick Sandys, que se assemelha muito com a expressão congelada de horror da mãe da criança pisoteada nas escadarias de Odessa.



Figura 6: *Cassandra* (antes de 1904), de Frederick Sandys.



Figura 7: A mulher de argolas e xale, em *Encouraçado Potemkin* (1925).

A senhora de óculos pince-nez parece repetir o gesto da Virgem Maria, na escultura *A Anunciação* (1898), da artista sueca Sigrid Blomberg (1863-1941), que se encontra também entre as obras que Meyerhold reuniu no caderno de montagem de *Tintagiles*.

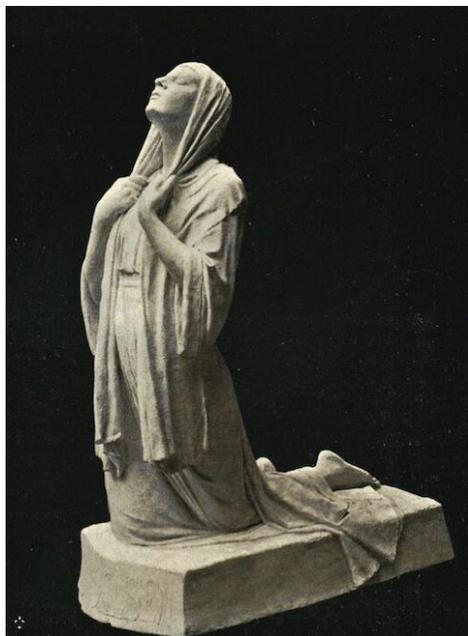


Figura 8: *The Annunciation* (1898), de Sigrid Blomberg.



Figura 9: A senhora de pince-nez, em *Encouraçado Potemkin* (1925).

Mas, um dos motivos visuais da peça de Maeterlinck que vibra sub-repticiamente no filme de Eisenstein é a própria figura de Tintagiles, a criança assassinada. Tanto em *Tintagiles* como em *Potemkin*, temos crianças mortas por uma força inumana, obscura, monstruosa: a Rainha, na primeira obra, e a tropa do Tsar, na segunda. A princípio, pode parecer no mínimo inusitada a aproximação entre essa peça simbolista, com personagens marcadas pelo fatalismo, e um filme saturado de *pathos* revolucionário, herdeiro direto do Outubro Teatral. No entanto, Meyerhold tinha uma chave de leitura revolucionária para a peça. Esta leitura é apresentada em março de 1906, quando ele e a Confraria do Drama Novo finalmente estrearam a peça, no caso, para o público da cidade de Tiflis. Meyerhold profere então um discurso, aqui citado parcialmente:

[...] vocês irão ver a morte de um menino na flor da idade, e a dor de sua irmã que não conseguiu salvá-lo nem por meio de súplicas, nem por meio de orações humildes, nem por meio de ameaças, nem por meio de bajulações. A Rainha que é tão mencionada na peça é a morte. Esta é a explicação mais simples.

Quando ouvirem a peça, Senhoras e Senhores, tentem revoltar-se como Ygraine, não contra a Morte, mas contra o que leva à Morte. A potência simbólica da peça ganhará então uma força gigantesca. Se nos indignamos não é diante da Morte, mas diante daquele que traz a Morte consigo. Então compreenderemos que a ilha onde se passa a ação é a nossa vida. E este castelo que se esconde atrás das árvores sombrias e secas, o castelo ao fundo do vale, de onde não vemos nem as montanhas azuis, nem o mar, nem os prados do outro lado dos rochedos, este castelo são as prisões. Tintagiles é a juventude confiante, bonita, ideal e pura. E há Alguém que impietosamente leva à morte estes seres jovens e magníficos. Irmãs, mães e filhos jogam para os céus suas mãos impotentes, implorando a graça, a clemência, o perdão, a liberdade. Em vão, em vão. Ninguém quer escutar, ninguém quer saber. Sobre a nossa ilha gemem e morrem milhares de seres tão jovens, tão magníficos como Tintagiles. (1973, p. 80)



Figura 10: Mãe e filho na Parte IV de *Encouraçado Potemkin* (1925).



Figura 11: Vakulintchuk é carregado por companheiros na Parte II de *Encouraçado Potemkin* (1925).

A personagem de Tintagiles ressoa no díptico de imagens acima. Podemos estabelecer entre a personagem de Ygraine – subindo desesperada os incontáveis degraus em busca de Tintagiles, sequestrado na torre da Rainha –, os companheiros de Vakulintchuk e a mãe da criança de camisa de botões, uma linha histórica de resistência e luta contra a opressão, contra aqueles que “trazem a Morte”. Na própria obra de Eisenstein, essas repetições terão novos desdobramentos. Em *Outubro* (1928), logo na primeira cena, uma multidão sobe as escadas que levam à estátua de Nicolau II. Os insurgentes derrubam a estátua, marcando o início dos acontecimentos que levaram à Revolução de 1917.

Apesar de Eisenstein ter decretado a morte do teatro revolucionário em 1926, uma análise mais cuidadosa da sua obra artística e teórica revela que as relações/tensões entre teatro e cinema são bem mais complexas no desenvolvimento de seu trabalho, e que Meyerhold não à toa foi considerado pelo cineasta como seu “pai espiritual”². Yuri Tsivian (1988), em “Eisenstein e a Cultura Simbolista Russa: um roteiro desconhecido para *Outubro*”, aponta a necessidade de vermos o cineasta não apenas pelo viés de um artista da vanguarda construtivista, mas de também pensá-lo em relação com a tradição simbolista russa do século XIX. O Vsévolod Meyerhold do teatro simbolista e o Andréi Béli da prosa simbolista são, segundo Tsivian, as “duas figuras que Eisenstein considerava ‘incomparáveis’ e ‘divinas’ desde a sua infância e pelo resto da sua vida” (1988, p. 84). Apesar do fechamento prematuro do Teatro-Estúdio, Béatrice Picon-Vallin observa que o seu “desaparecimento prematuro não diminui em nada a importante influência que ele exerce sobre o teatro russo” (1973, p. 14).

Ao trabalhar no projeto de levar para as telas do cinema a história da Revolução de 1905 e seus diversos acontecimentos, não parece de todo disparatado que Eisenstein, de algum modo, também tenha desejado fazer uma homenagem subterrânea a um momento-chave e lendário da história do teatro russo, que em 1905 era revolucionado pelos simbolistas.

Recebido em 10/09/2021

Aceito em 05/10/2021

Referências

BRAUN, E. **Meyerhold: A Revolution in Theatre**. University of Iowa, 1998.

EISENSTEIN, S. Les deux crânes d’Alexandre le Grand. In: **Au-delà des étoiles**. Paris: Union Générale d’Éditions, 1974, p. 169-175.

GVOZDEV, A. A new triumph for Soviet cinema (The Battleship Potemkin and the “Theatrical October”). 26 January 1926. In: TAYLOR, R; CHRISTIE, I. **The film**

² Sobre este assunto, indico minha tese de doutorado: OLIVEIRA, V. T. de. **Eisenstein-Ivan-Meyerhold: teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein (um estudo de *Ivan o Terrível*)**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

factory: Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939. London and New York: Routledge, 2015, p. 140-143.

MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre*, v. II. Bruxelles; Paris: Paul Lacomblez Éditeur; Calmann Lévy Éditeur, 1912, p. 201-244.

MAYER, D. **Sergei M. Eisenstein's Potemkin:** a shot-by-shot presentation. Reprint. New York: Da Capo Press, 1972.

MEYERHOLD, V. E. **Meierkhol'd. Nasledie. Tomo 3.** Studiia na Povarskoi. 1905. FELDMAN, O. M. (ed). Moscow: Novoe Izdatel'stvo, 2010.

_____. **Écrits sur le Théâtre.** Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité – L'Âge d'Homme, 1973 (t.I, 1891-1917).

OLIVEIRA, V. T. de. **Eisenstein-Ivan-Meyerhold:** teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein (um estudo de *Ivan o Terrível*). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro:** Meyerhold e a cena contemporânea. Organização de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PIOTROVSKY, A. The Battleship Potemkin. 20 January 1926. In: TAYLOR, R; CHRISTIE, I. **The film factory:** Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939. London and New York: Routledge, 2015, p. 139.

STANISLÁVSKI, K. **Minha vida na arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TAYLOR, R; CHRISTIE, I. **The film factory:** Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939. London and New York: Routledge, 2015.

TSIVIAN, Y. Eisenstein and Russian Symbolist Culture: an unknown script of *October*. In: CHRISTIE, I.; TAYLOR, R. (orgs). **Eisenstein rediscovered.** London/New York: Routledge, 1988, p. 79-109.

Documentos iconográficos:

BLOMBERG, S. The Annunciation. 1898. [acesso em 12 março 2021]. Disponível em: <http://runeberg.org/ordochbild/1901/0627.html>.

BOTTICELLI, S. The Outcast. c.1496. [acesso em 12 março 2021]. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/the-outcast>.

SANDYS, A. F. A. Sorrow. Before 1904. University of Toronto; *Internet Archive* [acesso em 12 março 2021]. Disponível em: <https://victorianweb.org/painting/sandys/drawings/12.html>.

_____. Mater Dolorosa. 1904. University of Toronto; *Internet Archive* [acesso em 12 março 2021]. Disponível em: <https://victorianweb.org/painting/sandys/drawings/9.html>.

_____. Cassandra. Before 1904. University of Toronto; *Internet Archive* [acesso em 12 março 2021]. Disponível em: <https://victorianweb.org/painting/sandys/drawings/18.html>.

Material audiovisual:

Battleship Potemkin. Direção de Serguei Eisenstein. São Paulo: Vintage Films, s/d. Blue Ray Disc.