

Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem

Luiz Renato Martins

Professor do Departamento de Artes Plásticas da
Universidade de São Paulo (USP)

Palestra apresentada no painel *A atualidade da Revolução Russa*, organizado pelo Núcleo Leon Trotsky/ Liga Estratégia Revolucionária – Quarta Internacional, departamento de Ciências Sociais, FFLCH-USP, 13.08.2007. O texto compreende extratos do texto MARTINS (2002, p. 9-25).

Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem

O artigo discute a ideia de “cinema intelectual” desenvolvida por Sergei Eisenstein em seu filme *Outubro* (1927) e no ensaio “Stuttgart/A Dramaturgia da Forma”. Para Eisenstein o conflito ou a luta como princípio permanente é a base da teoria da montagem na qual esta é compreendida como uma operação articuladora de oposições. Teoria que, em *Outubro* (1927), o filme de Eisenstein, vem inscrita na metáfora crucial da narrativa: repressão, corte de contatos, ponte desmontada-ponte remontada, montagem, poder operário, Revolução em andamento. Essa posição teórica e estética é paralela àquela defendida por Leon Trotsky acerca do processo histórico, a qual também privilegia a potência de confronto do “fragmento” com a “massa”.

Palavras-chave: Construtivismo, Cinema, Sergei Eisenstein, Leon Trotsky

October once again and the Petrogrado bridges: editing

The article debates the idea of “intellectual cinema” developed by Sergei Eisenstein in his film *October* (1927) and in his essay “Stuttgart/Dramaturgy of Form”. For Eisenstein the conflict or struggle as a permanent principle is the basis of a theory according to which cinematographic editing is understood as a real operation which articulates oppositions. In *October* (1927), Eisenstein’s film, this theory is inscribed in the crucial metaphor of the narrative: repression, cut-off of contacts, dismantled bridge- remounted bridge, editing, workers’ power, Revolution-in-the-making. This theoretical and esthetical position is parallel to that adopted by Leon Trotsky about the historical process, which also privileges the power of confrontation between the “fragment” and the “masses”.

Keywords: Constructivism, Cinema, Sergei Eisenstein, Leon Trotsky.

O que a revolução de *Outubro* (1927), filme feito para celebrar o primeiro decênio da Revolução e filme para o qual Eisenstein (1898-1948) cunhou a noção de “cinema intelectual”, tem todavia a nos ensinar hoje?¹ A primeira coisa a considerarmos, penso, é que neste filme prática e teoria compõem um todo indissociável; um todo pertinente não só aos fenômenos do cinema, mas analogamente às dimensões prático-teóricas dos atos de arte e de Revolução.

Deste modo, é preciso também sublinhar que, ao contrário do que difundem correntemente as concepções burguesas acerca das artes, tanto do especialista quanto do leigo, as revoluções artísticas, tal como as sociais e políticas, não são frutos extemporâneos ou intempestivos de gênios isolados, enfim não são individuais, mas supõem movimentos coletivos e reflexão histórica.

No caso de *Outubro*, ele supõe uma associação estreita com o construtivismo, movimento artístico que emergiu no primeiro semestre de 1921, e a respeito do qual Maiakóvski assinalou: “Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte – construtivismo – veio da Rússia e não da França.” (MAYAKOVSKI, 1923. *Apud*: ALBERA, 2002, p. 194)

E o que foi o construtivismo? Nos termos da nossa discussão, constituiu um novo discurso visual e teórico, engendrado no intercâmbio direto de uma teoria crítica, a do materialismo histórico dialético, com a prática artística, e desta ainda com o conjunto de práticas sociais regidas no capitalismo, como se sabe, pela divisão

1 Palestra apresentada no painel *A atualidade da Revolução Russa*, organizado pelo Núcleo Leon Trotsky/ Liga Estratégia Revolucionária – Quarta Internacional, departamento de Ciências Sociais, FFLCH-USP, 13.08.2007. O texto compreende extratos do texto de MARTINS (2002, p. 9-25).

dos trabalhos e dos saberes e o seu cortejo de fantasmagorias: a especialização, o fetichismo, a abstração, etc.

Deste modo, o construtivismo, como prática artística crítica e voltada para o todo, veio a constituir a matriz de um novo sistema estético, marcadamente interdisciplinar, que a seguir se difundiria no mundo cultural alemão e após no Ocidente, influenciando desde aliados diretos da Revolução de Outubro, como Brecht (1898-1956), Benjamin (1892-1940) e Heartfield (1891-1968), a outros como Piscator (1893-1966) e a Bauhaus, etc., e chegando até a suscitar versões atenuadas e ecléticas, hibridizadas pela recepção do construtivismo, na forma dos variados funcionalismos, racionalismos e formalismos ocidentais, como o neoplasticismo, a arte concreta, etc.²

Recordemos, para sintetizar e ressaltar o aporte fundamental deste novo sistema estético, que a sua máxima põe o artista não como um excêntrico, contemplativo ou idiossincrático, desgarrado dos demais humanos, mas como um produtor e um ser fundamentalmente coletivo.

Noutras palavras, este novo sistema estético, fundado na superação da dicotomia entre prática e teoria, bem como entre vida e arte, veio propor uma nova síntese das artes e nestes termos tomar o lugar do sistema pictórico e estético de cunho metafísico, matriz do sistema vigente por cerca de quatro séculos nos países ocidentais, e cujas bases – postas no *Quattrocento* florentino por Brunelleschi (1377-1446) e Alberti (1404-1472) –, haviam sido constituídas mediante uma combinação de geometria, retórica e elementos da filosofia plotiniana ou neoplatônica, condizente com o modelo da imaginação que monetizou e refundou a economia

2 Sobre os contrassensos em torno da difusão do termo construtivismo, ver LODDER (1990, p. 1-5). Sobre os conflitos ideológicos e de interesse, em torno da difusão no Ocidente do termo “construtivismo”, ver BUCHLOH (1991, p. 85-112). Ver também ALBERA (2002, p. 165-171).

do ocidente a partir da combinação entre altas finanças e mercantilismo (ARRIGHI, 1996; FERGUSON, 1953).³

Por certo, tal sistema já se encontrava em trapos. Sua ordem vinha sendo sistematicamente desmontada desde a Revolução Francesa, com o fechamento das academias, a vinculação da arte de David (1748-1825) com a Revolução (MICHEL e SAHUT, 1988; MARTINS, 2005, p. 126-129), e a força renovadora de movimentos como o romantismo e o realismo. Uma nova ordem estava entretanto por ser esboçada e a Revolução de Outubro é que a irá permitir; e ao construtivismo caberá o seu primeiro esboço ou exposição sistemática.

A ambição revolucionária desse processo que extravasava o domínio das artes não pode ser subestimada. Tal como a Revolução de Outubro extravasava os domínios da política e da economia, e não seria em um só país, mas visava se estender à toda a Humanidade, o construtivismo visava ao conjunto das formas de vida. Assim Mayakovski proclamou: “O construtivismo deve se tornar a forma superior de ‘engenharia’ das formas da vida inteira” (MAYAKOVSKI, 1923. *Apud*: ALBERA, 2002, p. 169).

A emergência de Eisenstein é deste modo antecedida pela destruição do campo estético da contemplação, pela elaboração dos princípios do domínio estético materialista, fundado no diálogo dos processos da arte, com os do trabalho e da produção. No plano biográfico, Eisenstein, nascido em 1898, é o último rebento, o mais jovem das levas de artistas que prepararam e realizaram a revolução artística associada à Revolução de Outubro. Eisenstein tinha, pois, vinte anos a menos do que Malevitch (1878-1935), treze a menos do que Tatlin (1885-1953), oito a menos do que El Lissitzky (1890-1941), sete a menos do que Rodchenko (1891-1956), cinco a menos do que Maiakóvsky (1893-1930).

³ Referência-chave e de fácil alcance para o leitor brasileiro é o recém-publicado livro de BRAUDEL (2007).

Eisenstein amadurece precocemente por força da história que o precede. A bem dizer, ele não se forma, mas explode, como cineasta e teórico. Apresenta já em 1928-1929, na virada dos seus trinta anos, um conjunto ímpar de realizações cinematográficas, de reflexões escritas e de intervenções em debates, que lhe grangeiam a atenção mundial.

A dinâmica produtiva, numa tal escala que não se repetirá para o próprio autor noutras quadras da vida, convém sublinhar, provém, no caso, de um processo social que não se contrapõe à crítica e à invenção das formas, mas reclama-as vigorosamente, unindo prática, crítica e reflexão num só processo.

Deste modo, Eisenstein logo se destacará tanto como realizador quanto como teórico, não se limitando só aos fenômenos do cinema, mas refletindo também sobre o teatro, a literatura, a pintura, etc. Entretanto, insisto, tais qualidades, a ousada ambição crítica, a ampla envergadura estética, a superação reflexiva das distinções específicas entre diferentes linguagens, para além de revelarem o potencial de um autor, encontram-se também em obras de outros nomes do período. Compõem uma marca característica do construtivismo e do seu par crítico, o produtivismo;⁴ são qualidades solicitadas pelo processo histórico revolucionário.

Desnecessário recordar que, no início da década de 1930, a oposição política e cultural de esquerda viria a ser calada pela repressão ou exilada, e, uma vez bloqueada a revolução pela burocracia, a ordem social voltaria a cimentar-se a partir da exclusão do impedimento à crítica e à invenção, e, por conseguinte, da cisão entre prática e teoria.

Concentremo-nos, porém, em *Outubro* e em seus desdobramentos. Em 1928, ano de conclusão do filme, um grupo de artistas reuniu-se num grupo também denominado de *Outubro*. Dele fizeram parte, além de Eisenstein e da cineasta Esther Choub (1894-

⁴ Sobre a passagem de grande parte dos construtivistas para o produtivismo, ver MARTINS (2003, p. 57-71).

1959), majoritariamente arquitetos e pintores, entre os quais, Rodchenko (1891-1956) e o mexicano Diego Rivera (1886-1957), artistas gráficos e teóricos, todos envolvidos com a radicalização crítica do construtivismo. O manifesto fundador de *Outubro*⁵ fala em organizar “da maneira mais efetiva a consciência e a esfera emocional e volitiva do proletariado e das massas trabalhadoras que o seguem” (*apud* ALBERA, 2002, p. 186); orientação que, nas circunstâncias, certamente ecoa o programa da “des-automatização da percepção (...) contra a rotina da vida”, (CHKLOVSKI, 1928, p. 22) preconizado pelo teórico formalista Chklovski, nas artes, e que, também projetado noutros planos pelo construtivismo, fundou o programa dos Clubes de Trabalhadores, que ensejou muitas obras de arquitetura construtivista.⁶

Foi precisamente num texto de Eisenstein, de abril de 1929, enquanto era membro deste grupo, que veio a ser formulada pelo autor a noção de “cinema intelectual”, estreitamente associada à *Outubro*, como disse ao início. Filme e ensaio, um não vem sem o outro, uma vez que o próprio Eisenstein, para exemplificar as suas ideias, neste texto, é à descrição e explicação das sequências de *Outubro* que se refere.

Denominado nos manuscritos de “Stuttgart/A Dramaturgia da Forma”,⁷ o ensaio em questão foi preparado para uma conferência que se realizaria em Stuttgart, dentro da mostra *Film und Foto*

5 Em 1929 o grupo *Outubro* denunciou o nacionalismo e a russificação, afirmando posições internacionalistas, com vistas a uma renovação dos modos de vida. Em 1931 o grupo lançou um outro manifesto que recusou a estatização da “encomenda social” e reafirmou as linhas do manifesto fundador. Neste se remetia tal solicitação a “coletivos de consumidores que encomendam as obras para fins concretos e participam ativamente da concepção dos objetos”. Por fim, em 1932, o Comitê Central do Partido Comunista, já dominado pelo stalinismo, estabeleceu a dissolução de todas as associações artísticas.

6 A propósito do programa dos Clubes de Trabalhadores e da arquitetura construtivista em geral, ver KOPP (1970).

7 Para a edição crítica do texto de Eisenstein, em suas diferentes versões e em vários idiomas, inclusive em russo, ver ALBERA (2002).

(FIFO), ocorrida de 18 de maio a 7 de julho de 1929. Eisenstein foi convidado para a palestra pelo pintor El Lissitzky e sua esposa Sophie Küppers, que colaboravam com a organização do evento, em nome da VOKS (Sociedade para os Laços Culturais entre a União Soviética e o Exterior). A Alemanha funcionava na época como uma caixa acústica do debate russo, repercutindo-o favoravelmente. *O Encouraçado Potenkin* (1925), por exemplo, consagrou-se na Alemanha antes de ser aceito na União Soviética.

Não obstante, apesar de preparado o texto, o cineasta não pode comparecer à conferência, em razão da retomada das filmagens de *A Linha Geral* (1929), após as apreciações negativas de Stalin.⁸ O ensaio e o programa correspondente de “cinema intelectual” se situam, portanto, no limite entre dois períodos históricos, uma vez que, embora contemporâneos da ascensão do totalitarismo stalinista, não sucumbem ainda diante do novo quadro. Neste sentido, pode-se dizer que a proposição de um “cinema intelectual” é própria da cultura da revolução, prestes a desaparecer. E cabe também observar o fato, que faz parte do drama histórico e humano e das muitas tragédias que nos separam da década revolucionária de *Outubro*, de que o próprio Eisenstein, rendendo-se ao novo contexto, irá, mais tarde, aparar certas marcas do texto e deixar de lado certas ideias. Assim, por exemplo, a afirmação do *conflito* ou da luta, como o princípio geral, não só de toda metodologia artística, mas de toda experiência estética e cognitiva, descrita como choques de fragmentos, independentes um do outro, será substituída pela idéia de “unidade orgânica”, presente no livro inacabado, de

⁸ Eisenstein conservou, entretanto, o texto da conferência, referindo-se a ele em diversas ocasiões, como parte de um livro que reuniria seus escritos, retrabalhando-o no período subsequente, que incluiu sua viagem aos Estados Unidos. Submetido a várias vicissitudes, o texto deu origem a diversas traduções e versões (ver nota acima), recebendo diferentes denominações entre 1930 e 1932, enquanto servia para engendrar conferências e outros textos. Sua primeira versão está desaparecida, mas a segunda, escrita em Moscou em abril de 1929, foi depositado em 1937 por Jay Leida, assistente de Eisenstein, nos arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA).

1945-1947, denominado *A Não-indiferente Natureza* (EISENSTEIN, 1976).

Quero também levantar aqui um paralelo, entre a posição de Eisenstein nesse período – posição que se quer fundada numa concepção materialista e dialética do cinema, e que pode ser sintetizada pela ideia da montagem cinematográfica como choque de fragmentos –; e uma visão crucial de Trotsky (1879-1940) acerca do processo histórico, expressa em carta que escreveu em 17 de junho de 1938, desde Coyoacan, no exílio mexicano, para a *Partisan Review*, dos Estados Unidos.

Nessa carta, que está incluída sob o título de “A arte e a Revolução”, entre os anexos, no apêndice da edição francesa de *Literatura e Revolução* (1934), Trotsky diz a uma certa altura acerca de uma carta de leitor, que lera na revista:

No número de junho de vossa revista eu dei com uma carta curiosa... na qual um dos vossos correspondentes, de Chicago, (...) escrevia: “Eu não tenho nenhuma esperança nos ‘trotskistas’ nem em outros fragmentos anêmicos, despojados de toda base de massa”. Essas palavras arrogantes revelam mais sobre o autor do que ele pretendia. Elas mostram em primeiro lugar que as leis do desenvolvimento da sociedade são para ele uma algaravia incompreensível. Nenhuma ideia progressista emergiu de uma “base de massa”, senão ela não seria progressista. Não é senão por último que uma ideia encontra as massas, à condição, bem entendido, de que ela responda, ela própria, às exigências do desenvolvimento social. Todos os grandes movimentos começaram como “fragmentos” de movimentos anteriores. O cristianismo foi antes um “fragmento” do judaísmo. O protestantismo, um fragmento do catolicismo, quer dizer da cristandade degenerada. O grupo de Marx-Engels emergiu como um fragmento da esquerda hegeliana. A Internacional Comunista foi preparada em plena guerra pelos fragmentos da social-democracia internacional. Se tais iniciadores se mostraram capazes de criarem para si uma base de massa,

foi somente porque eles não temiam o isolamento. Eles sabiam antecipadamente que a qualidade das suas ideias se transformaria em quantidade.

(...) São os pequenos grupos que fizeram progredir a arte. Quando a tendência artística dominante esgotou seus recursos criativos, os “fragmentos” criadores dela se separaram e souberam olhar o mundo com olhos novos. Quanto mais os iniciadores são ousados nas suas concepções e nos seus procedimentos, mais eles se opõem às autoridades estabelecidas que se apoiam sobre uma “base de massa” conservadora, e mais os enquadrados, os céticos e os esnobes ficam inclinados a ver neles originais impotentes ou “fragmentos anêmicos”. Mas no fim das contas são os enquadrados, os céticos e os esnobes que sobrem de vergonha: a vida os atropela (TROTSKY, 1974, p. 459-460).

O elogio da potência do fragmento, por Trotsky, como se pode ver, não é dissociável daquele da potência da luta e do confronto de ideias como estratégia permanente, o que o levou a afirmar paralelamente, no célebre manifesto firmado publicamente por Rivera e Breton, mas reconhecidamente escrito por Trotsky, “Por uma arte revolucionária independente” (BRETON, RIVERA [TROTSKY], 1938),⁹ que a Revolução deveria combinar “o regime *socialista* do planejamento centralizado”, no âmbito das forças produtivas, com “o estabelecimento e a garantia de um regime *anarquista* de liberdade intelectual” (TROTSKY, 1974, p. 497).

Decerto, de modo análogo, a noção crucial de “revolução permanente”, não será alheia a esta estratégia de alimentar a oposição e a luta permanentes como princípio do progresso intelectual e

9 O manifesto, firmado por André Breton, Diego Rivera, e datado de “México, 25 de julho de 1938”, ganhou quinze anos mais tarde a seguinte nota esclarecedora de André Breton: “Ainda que publicado sob essas duas assinaturas, esse manifesto foi redigido de fato por Léon Trotsky e André Breton. Por razões táticas, Trotsky pediu que a assinatura de Diego Rivera substituisse a sua” (BRETON, 1953, p. 41. *apud*: TROTSKY, 1974, p. 500).

histórico. Outros, porém, serão mais capazes do que eu para desenvolver tais correlações.

Retornemos à Eisenstein para observarmos que proveito poético ele extrai do princípio de choque de fragmentos ou de oposição permanente entre partes descontínuas. No plano filosófico, a tomada de posição construtiva compreendia uma crítica implícita às concepções vitalistas bergsonianas, então em voga na França, bem como à defesa do informe, própria ao expressionismo alemão, do período, ambas as posições, derivadas de modo não-dialético de posições que oscilavam entre o organicismo e o idealismo.

No plano estético e cinematográfico, as diretrizes do “cinema intelectual” divergiam daquelas da vanguarda europeia ocidental, que propunha a ideia de um cinema puramente visual, na linha da “arte pura” e da doutrina formalista da “visualidade pura”; e também se confrontavam, na cena intelectual da Rússia revolucionária, de um lado, com as posições de *Novy Lef*, opondo o “encenado” e o “não-encenado”, segundo Vertov (1896-1954), e, de outro, com o cinema “clássico” de Koulechov (1899-1970).

Em suma, a reflexão estética de Eisenstein se distingue, dentre as demais abordagens do cinema da época (aí incluídos Vertov, Koulechov e Pudovkin (1893-1953), ou teóricos formalistas como Chklovski (1893-1984), bem como de outros interlocutores seus como o húngaro Béla Balázs (1884-1949) ou a vanguarda francesa, de um lado por não dissolver o cinema na realidade, e de outro por não reificar os elementos próprios da linguagem cinematográfica. É, em síntese, ao não ceder, ao alimentar e manter acesa a tensão de opostos, entre o discurso cinematográfico e o da interpretação da história, que Eisenstein constitui o seu princípio narrativo.

Analogamente, em relação à economia do processo cinematográfico, Eisenstein não parte da famigerada especificidade aparente, isto é, da reificação do fenômeno fílmico, ou seja, de supostas leis e códigos do novo meio. Deste modo, Eisenstein não prioriza no cinema nem a questão do tempo nem a do movimento, que são

ilusórias, nem parte do efeito isolado da imagem ou da unidade mínima do plano. Descarta, nestes termos, toda estratégia de positividade do cinema, tal como a apologia da especificidade do meio, via preferida pelos teóricos e cineastas de vanguarda que procuram afirmar a sua essência, frente a outras artes mais antigas.

Diversamente, Eisenstein prefere, na reflexão como na prática cinematográfica, de acordo com sua formação construtivista e a perspectiva do materialismo dialético fundar-se na idéia de conflito. Deste modo, ao determinar o princípio material específico do cinema, salienta a dimensão essencialmente descontínua e conflitiva dos seus elementos constitutivos. Neste sentido, aponta como fundamentos do cinema não o plano, mas o fotograma e a montagem – esta última compreendida já, em sua forma mecânica mais simples, como a relação material básica do filme, na qual a descontinuidade entre um fotograma e outro é responsável pelo efeito de movimento.

A análise deste efeito central do fenômeno cinematográfico se traduzirá num conceito de mobilidade, descrito também como a “não-congruência dos contornos (...) na memória” (EISENSTEIN, 1929, *apud*: ALBERA, 2002, p. 86), “a superposição – do confronto – de duas imobilidades diferentes” (EISENSTEIN, 1929, *apud*: ALBERA, 2002, p. 93). Em suma, Eisenstein designa o conflito de imobilidades, isto é, o contraste entre um fotograma e outro, como fundamento material do cinema; enquanto de modo correspondente apresenta-se, no sujeito da observação, “a confrontação entre a sensação que se conserva e aquela que nasce.” (EISENSTEIN, 1929, *apud*: ALBERA, 2002, p. 107).

A filosofia da arte de Eisenstein alimenta-se pois da noção de conflito e tem por eixo a montagem como operação articuladora de oposições. Filosofia que, em *Outubro*, vem inscrita na metáfora, crucial no tecido narrativo do filme: repressão, corte de contatos, pontes desmontadas – ponte remontada, montagem, poder operário, revolução em andamento.

Neste sentido, a própria impressão de profundidade será concebida, em termos descontínuos, como “superposição de duas dimensões não-idênticas” (EISENSTEIN, 1929, *apud*: ALBERA, 2002, p. 86), ou seja, em termos muito distintos da ideia de continuidade, que é central no sistema geométrico e linear da perspectiva renascentista. O objetivo último da teoria do “cinema intelectual” é converter a linguagem cinematográfica em equivalente de formas diretas de pensamento e de conceitos, e estes, por sua vez, em equivalentes de formas de luta. Para tanto, a ideia de conflito vem a ser priorizada como o oposto do automatismo – que é próprio do “espírito pequeno-burguês” (EISENSTEIN, 1929, *apud*: ALBERA, 2002, p. 107), conforme afirma Eisenstein, deixando ver assim que a burocracia já se tornou o inimigo visível da hora, como, aliás já aponta nessa época o filme *A Linha Geral*, condenado pelo próprio Stalin, a ser refeito.

Precisamente para quebrar o automatismo, que está no cerne da burocracia, é que Eisenstein privilegia o movimento, não na tela ou no filme, mas no efeito do choque, de duas imagens se superpondo, na percepção do observador. Daí a importância que Eisenstein atribui, como diz François Albera, autor de um estudo sobre o ensaio em questão, “às irregularidades, desproporções, batidas, choques, sínopes, intervalos, etc., que vão criar o ritmo, a dinâmica (...) a dramaturgia da matéria fílmica” (ALBERA, 2002, p. 276).

Na montagem, baseada no choque ou no conflito dos fragmentos, a importância não está na obra, no produto, mas no processo. Assim, Eisenstein afirma: “a análise de *Outubro* seria extremamente superficial se se limitasse a apreciar a obra (...). No caso presente (...) (trata-se) da metodologia” (EISENSTEIN, 1928, *apud*: ALBERA, 2002, p. 31). E o foco desse método reside na relação com o observador. A este, provocado pelo choque dos fragmentos, cabe fabricar em si a sensação do movimento. Provocado pelo choque das ideias, dos discursos e dos interesses expostos, mediante o que Eisenstein deno-

mina de imagens-representações (*izobraženié*), ao observador cabe a reflexão, produzir as imagens-conceito (*obraz*) (ALBERA, 2002, p. 247).

Dialética e didática visual revolucionária, a arte da montagem e do poder operário, é o que ainda temos a aprender com *Outubro*.

Referências bibliográficas

- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. Trad. Ribeiro, V., rev. Benjamin, C.. São Paulo: Unesp, 1996.
- BRAUDEL, Fernand. *O Modelo Italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRETON, A.. *La Clé des Champs*. Paris: J.-J. Pauvert, 1953. In : TROTSKY, Léon. *Littérature et Révolution*. Paris: UGE, 1974.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Cold war constructivism. In: GUILBAUT, Serge (ed.). *Reconstructing Modernism/ Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge, Ma.: MIT Press, 1991.
- CHKLOVSKI, Viktor. Prefácio. In: NEDOBROVO, Vladimir. *Feks, G. Kozintzev, L. Trauberg*. Moscou/ Leningrado: 1928, p. 22. In: *La Nouvelle Babylone*. Dramaturgie, 1975. *Apud*: ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 238.
- EISENSTEIN, S. *La Non- Indifférente Nature/1. Oeuvres 2*. Trad. Luda et Jean Schnitzer, preface de Pascal Bonitzer. Paris: 10/18 – UGE, 1976.
- _____. Notre Octobre. In: *Kino*, n. 12, 13/03/1928. Trad. francesa in: *Monde*, n. 6, 14/07/1928. *Apud*: ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 31n.
- EISENSTEIN, S. Stuttgart. (1929). *Apud*: ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 86.
- FERGUSON, Wallace K. *The Renaissance/A Symposium/February 8-10, 1952*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1953 (cópia datilografada, disponível apenas na biblioteca do museu).
- GUILBAUT, Serge (ed.). *Reconstructing Modernism/ Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1991.

- KOPP, Anatole. *Town and Revolution, Soviet Architecture and City Planning 1917-1935*. Trad. Burton, T. E. New York: George Braziller, 1970.
- LODDER, C. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- MARTINS, Luiz Renato. A arte entre o trabalho e o valor. *Crítica Marxista*. Rio de Janeiro, n. 20, 2005.
- _____. O debate entre o construtivismo e o produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. *Ars*, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, ano 1, n. 2, 2003.
- _____. Teoria da Arte/ Teoria da Montagem: Poéticas do Choque, de Cézanne a *Outubro*. Prefácio. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MAYAKOVSKI, V., *Lef*, n. 1, 1923. Trad. italiana: V. Quilici, *L'Architettura del Costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969, p. 509. *Apud*: ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. *David/ L'Art et le Politique*. Paris: Gallimard- RMN, 1988.
- NEDOBROVO, Vladimir. *Feks, G. Kozintzev, L. Trauberg*. Moscou/ Leningrado: 1928. Trad. francesa de Schmulévitch, E. In: *La Nouvelle Babylone*. Dramaturgie, 1975. *Apud*: ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SCHMULÉVITCH, E. *La Nouvelle Babylone*. Dramaturgie, 1975. *Apud*: ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- TROTSKY, Léon. *Littérature et Révolution*. Paris: 10/18 – UGE, 1974.