

## Construtivismo Russo e a Encomenda Social: Sergei M. Eisenstein

Peterson Soares Pessoa

Universidade de São Paulo  
Programa de Pós-  
Graduação em Artes Visuais

*Resumo: O presente artigo visa apresentar uma breve análise do conceito de encomenda social, que foi amplamente debatido nos fóruns de discussão da vanguarda construtivista russa, na década de 1920, e relacioná-lo com o trabalho teórico e cinematográfico de Sergei M. Eisenstein (1898 – 1946).*

*Palavras-chave: S. M. Eisenstein, Construtivismo Russo, Encomenda Social, Montagem de Atrações.*

A história do cinema mudo soviético, embora sendo uma das mais fascinantes, ainda é objeto de incompreensão por parte considerável do público acadêmico, tendo em vista a má vontade da historiografia da arte de cunho formalista, que geralmente associa as conquistas formais de cineastas como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin (1896-1954), Lev Kuleshov (1889-1970), Dziga Vertov (1896-1954), dentre outros, à condição de mera propaganda política ingênua<sup>i</sup>.

No caso da obra teórica e cinematográfica de Eisenstein, o criticismo ocidental ainda insiste em separar os experimentos formais do diretor de seu conteúdo político e histórico. As conseqüências nocivas de tal separação podem, no pior dos casos, levar-nos a pensar os dois terrenos - o histórico-político e o formal -, como reciprocamente exclusivos. Todo o experimento formal no campo da arte soviética da década de 1920, incluindo também o trabalho de Eisenstein, estaria, a partir dessa lógica, em xeque<sup>ii</sup>.

As incontáveis críticas no campo da teoria do cinema à proposta eisensteineana do *cinema intelectual*, à *Outubro*<sup>iii</sup> e *Encourado Potemkin*<sup>iv</sup>, desde a teoria realista de André Bazin (1918-1958), passando pelo estruturalismo de Christian Metz (1931-1993), até os dias de hoje, se voltaram para uma constatação errônea de que Eisenstein teria, a partir da manipulação soberana dos aspectos formais do filme, transformado a montagem cinematográfica numa técnica de “manipulação” da consciência do público.

Consideraram que suas analogias e associações criavam conceitos fechados, e eram incapazes de transmitir conceitos e idéias de maneira clara: uma mera submissão do conteúdo à forma. Nesse sentido, a carência de estudos referentes aos filmes *A Greve* e *A Linha Geral*<sup>v</sup>, aos escritos do cineasta publicados entre os anos de 1923-27, tem contribuído consideravelmente para a incompreensão do caráter político da obra do cineasta, assim como sua posição ímpar<sup>vi</sup> dentro do quadro geral das vanguardas artísticas soviéticas.

\* \* \*

#### *Eisenstein, Tret'iakov e a encomenda social.*

O trabalho de Eisenstein distinguia-se por uma forte união entre teoria e prática. Seu pensamento sobre o cinema foi dirigido para a criação de um método eficaz de construção fílmica, que considerava a mente do expectador como um material a ser trabalhado. Para o cineasta, o cinema não possui sentido, enquanto forma de arte revolucionária, se não servir efetivamente a um propósito de transformação da consciência do público.

Ao ter politizado o debate, em sua obra teórica, sobre a efetividade do cinema, ele buscou compreender, acima de tudo, como a sintaxe do cinema, aliada a técnicas oriundas do teatro, da pintura e da literatura, torna-se produção de significado. Sua primeira formulação teórica sobre o teatro, a teoria da *montagem de atrações*<sup>vii</sup> - posteriormente transplantada para o cinema -, apresenta-se ligada ao propósito de transformação da sociedade, sob a égide do socialismo bolchevique, e pensa assim a obra de arte sob a noção abrangente de *encomenda social*.

Esta noção, segundo a formulação do dramaturgo e escritor Sergei Tret'iakov, amigo e colaborador de Eisenstein no período em que trabalhou como diretor de teatro no *Proletkul't*, é conceito decisivo para a compreensão do procedimento artístico do cineasta e da vanguarda construtivista russa como um todo<sup>viii</sup>.

O ponto de vista de que a arte é uma atividade material com uma finalidade prática estava bastante difundido na primeira cultura soviética<sup>ix</sup>. Os primeiros construtivistas<sup>x</sup>, ligados a institutos e oficinas de arte, subordinados ao *Narkompros*<sup>xi</sup>, como o *INKhUK*<sup>xii</sup>, o *Proletkul't* e os *VKhUTEMAS*<sup>xiii</sup>, começaram a tratar a prática artística segundo os termos da distinção entre,

material, forma, textura e finalidade. Consideravam a figura do artista não mais como um criador inspirado, mas um artesão que colocava seu saber fazer ao serviço de uma nova sociedade. Extraíram e pesquisaram elementos da teoria social marxista, da engenharia e da prática industrial na tentativa de descobrir fundamentos para uma atividade artística que pudesse superar a arte burguesa tradicional, reintegrando a figura do artista à dinâmica da vida cotidiana e social.

Nesse sentido, a noção de encomenda social visava se constituir como uma reflexão do artista revolucionário sobre sua tarefa de participar da reconstrução do “modo de vida” e da percepção do proletariado. A *encomenda*, na acepção de Tretá'iaikov, podia ser compreendida, de modo geral, nos seguintes termos:

1) Aspecto organizacional: o artista comprometido com a transformação social procura “cristalizar” o sentimento revolucionário na classe trabalhadora. Ele experimenta novas formas sensíveis capazes de transmitir, para as massas operárias, conceitos referentes ao processo revolucionário.

2) Direcionamento de classe: A obra de arte, na perspectiva da *encomenda*, nunca possui uma universalidade, mas sempre é direcionada para uma classe específica. O artista revolucionário deve compreender como sua obra atinge o público, e como participa da tarefa de educação das massas.

3) Aspecto emocional: Tretá'iaikov enfatiza que o trabalho de conscientização das massas torna-se mais efetivo quando a obra de arte consegue provocar uma tensão emocional em seu público. Faz-se necessário, para tanto, que o artista possua um domínio preciso dos materiais com que trabalha.

4) Autonomia da arte: nenhum objeto artístico está fora da dinâmica do mercado, do consumo e das relações sociais. A autonomia da vontade criativa do artista é portanto, colocada em xeque, pois o conteúdo da obra de arte é determinado pela dinâmica da classe social a qual o autor pertence.

5) Arte e o fato histórico: os objetos, formas e temas da obra de arte comprometida com a revolução são escolhidos após uma pesquisa referente aos fatos e relações materiais que permeiam os processos sociais a serem abordados pelo artista. Para evitar uma possível falsificação da história no conteúdo da obra, o artista deve estudar os elementos históricos e materiais

que permeiam a sua classe social, a fim de transmitir uma correta interpretação da história para seu público.

Tret'iakov, ao formular sua concepção de encomenda, rediscute a sociologia da arte do escritor Alexander Bogdanov (1873-1928), fundador do *Proletkul't*, que considerava a atividade artística como instância capaz de sistematizar a realidade<sup>xiv</sup>. O artista é visto, nessa perspectiva, como um *psicoengenheiro*<sup>xv</sup> social, que compreende a base material de seu trabalho artístico e o impacto emocional de sua obra no sujeito proletário, não permitindo que o estilo e as estratégias de composição de sua obra falsifiquem os fatos históricos aos quais ela se refere, ou menciona, e, por fim, direciona seu trabalho para uma tarefa específica na sociedade.

Eisenstein foi um modelo de artista-engenheiro para Tret'iakov. A análise que o escritor fez do trabalho teatral de Eisenstein em *The Treacher of Attractions*<sup>xvi</sup> (1924) e de seu trabalho cinematográfico em *Our Cinema*<sup>xvii</sup> (1928) mostram que, para ele, a teoria e a prática do cineasta fornecem bases sólidas para uma atividade artística cientificamente fundamentada na experiência social.

\* \* \*

#### *A Greve: encomenda social e cinema.*

Em sua primeira realização no cinema, *A Greve*<sup>xviii</sup>, Eisenstein estabelece, em certa medida, um modelo para todos seus filmes mudos posteriores. Trata-se de um trabalho de agitação que ultrapassou formalmente todas as outras películas desenvolvidas na Rússia revolucionária até aquele momento. Superou-as pela ousadia na experimentação com os métodos de montagem, desenvolvidos por Kuleshov e Pudovkin, mesclando, na composição das seqüências, naturalismo e estilização.

Maior produção soviética no ano de 1925, *A Greve* é a resposta de Eisenstein ao chamado de uma encomenda social para o cinema soviético, até então saturado de produções estrangeiras, principalmente provenientes da Alemanha. A política da *Goskino*, empresa criada pelo governo bolchevique em 1922, para controlar a produção, distribuição, importação e aquisição de materiais, baseou-se na priorização da importação de títulos estrangeiros a fim de gerar lucros rapidamente, tendo em vista escassez dos recursos materiais

para produção e para a exibição de filmes. Embora o governo revolucionário julgasse o cinema como uma arte de massa e ferramenta importantíssima para esclarecimento das massas, o repasse de verbas para a produção local mostrava-se insuficiente para competir com a política emergencial de importações<sup>xix</sup>.

Deve-se ressaltar que o ano de 1924 foi decisivo para o cinema soviético<sup>xx</sup>. Com a criação da Sovkino, empresa formada para corrigir a crise decorrente das falhas de produção e distribuição da sua antecessora, a Goskino, e com vislumbre de uma estabilidade econômica gerada pelos primeiros anos da NEP, Eisenstein encontrou uma brecha para aplicar uma proposta de cinema que pudesse ser de fato proletário.

Ainda que obras precedentes, como *Diabos Vermelhos*<sup>xxi</sup>, de Ivane Perestrani, e *As Extraordinárias Aventuras de Mister West na Terra dos Bolcheviques*<sup>xxii</sup>, de Kuleshov, tivessem uma boa recepção por parte do público, tendo apresentado avanços em relação à cinematografia americana (no sentido da experimentação com montagem e apresentação de temas soviéticos), a crítica da época<sup>xxiii</sup> considerou *A Greve* como um novo caminho para o cinema revolucionário soviético.

O filme é uma homenagem às lutas operárias anteriores à revolução de outubro. Seu “roteiro” baseia-se nos acontecimentos ocorridos durante as grandes Greves de 1903, que ocorreram em Rostov-on-Dov e outros distritos industriais, estendendo-se por mais de quinhentas fábricas de diversos setores, com participação de provavelmente quinhentos mil trabalhadores. Todavia, não há referências diretas durante o decorrer do filme, que foi rodado nas periferias de Moscou, à lugares e à personalidades, exceto no letreiro final. Eisenstein tentou fugir de uma caracterização histórica meramente factual, desenvolvendo, no percurso da trama, uma anatomia das forças que se colocaram em luta nos momentos críticos na batalha do operariado russo em prol do socialismo, e, ao mesmo tempo, procurou não trair a especificidade dos acontecimentos históricos.

As seqüências do filme estabelecem um grande número de oposições temáticas entre os operários e seus inimigos de classe: capitalistas, burocratas, polícia, etc. Todas essas forças vêm apresentadas seguindo uma variedade de tipos de atuação teatral, desenvolvidas pelo teatro russo tradicional e pela

escola teatral construtivista (a partir de uma revisão da biomecânica de Meyerhold [já tem na nota 15]). A ação cênica dos inimigos do proletariado segue tendências que transitam entre o realismo (a polícia), o caricatural (os capitalistas e seus lacaios), o grotesco (os espias animais) e o circense (o rei vagabundo e seu séquito). Em contrapartida, os trabalhadores grevistas são representados mediante um tipo de atuação baseada no “realismo heróico” (designação genérica utilizada pela crítica para um estilo teatral adotado nos primeiros filmes russos após a revolução de outubro) que, por sua vez, exclui quaisquer exageros de vestuário ou atitude. As personagens operárias não são tratadas com profundidade, apresentam-se como uma massa coesa.

Essas oposições, visuais e temáticas, funcionam na construção das seqüências como associações que reforçam o objetivo de agitação do filme. O diretor parte do princípio de que as seqüências e seus elementos constituintes (atuação teatral, geometria e construção dos planos, objetos, etc.) não podem estar distanciados da realidade do espectador a que o filme se dirige. Em *A montagem de atrações no cinema*<sup>xxiv</sup>, artigo publicado em 1924, e redigido durante o processo de produção de *A Greve*, afirma que o cinema e o teatro estão ligados pela mesma finalidade: influenciar a opinião do público. Para Eisenstein, essa constatação advém da aplicação bem sucedida do método da montagem de atrações em ambos os casos<sup>xxv</sup>.

Eisenstein define atração como qualquer fato demonstrável (ações, fenômenos, objetos, etc.) capaz de ser reconhecido pela platéia e, ao mesmo tempo, de exercer atenção e pressão emocional nela. Combinadas e calculadas, as atrações funcionam como um fio condutor das emoções geradas no público, canalizando-as para uma direção pré-determinada pela produção. Nessa perspectiva, o cinema revolucionário não pode restringir-se à mera apresentação de eventos (daí o principal ponto de divergência com os *Kinoks*<sup>xxvi</sup> de Vertov), mas deve apresentar os fatos históricos presentes nos eventos filmados, a fim de poder mostrar ao público, interpretações que possam esclarecê-lo.

O método da montagem de atrações no cinema, de maneira semelhante a um ensaio, transmite pontos de vista ao espectador, referentes aos fatos apresentados na trama, mediante uma comparação de assuntos, que visam sempre a um efeito temático. O filme revolucionário, ao lidar com a realidade

do público, deve pressupor uma encomenda social, e deve trabalhar efetivamente a partir dos problemas da vida cotidiana, contribuindo para a tarefa organizacional da sociedade. A chave para tal efetividade, para Eisenstein e para Tret'iakov, encontra-se na capacidade do cinema emocionar seu público, a partir de choques psicológicos que o estimulem a agir. É imprescindível perceber que esta preocupação permaneceu presente durante todo o percurso da obra do cineasta, e vale como ferramenta para compreender suas pesquisas e métodos posteriores à montagem de atrações.

Segundo o psicólogo Eduardo Russo, as propostas estéticas presentes na formulação da teoria da montagem de atrações encontram correlação com o conceito de *estranhamento*<sup>xxvii</sup> do escritor e crítico literário Victor Shklovsky (1893-1984). Sob esse viés, a operação de montagem permite pensar os signos dos filmes em duas instâncias: [1] o filme como um artifício composto por signos que por si, em forma isolada, se encontrariam carentes de significado, vindo a adquirir sentido apenas na medida em que são concatenados (os rudimentos da montagem intelectual); [2] os signos podem existir em si “dentro” dos planos, logo a montagem não é uma mera manobra de edição, mas um meio capaz de extrair uma “potencialidade interior” do plano, fator que já prenuncia as considerações teóricas posteriores, como o a teoria do monólogo interior e a montagem vertical<sup>xxviii</sup>.

---

<sup>i</sup> O artigo “Contra o Cinema Conceitual”, de Luis Nazário, exemplifica bem este fato. O autor esforça-se, nesse texto, para desqualificar enfaticamente a proposta do cinema intelectual de Eisenstein, a partir de uma crítica de caráter semiológico que, em raros momentos, leva em consideração o aspecto histórico e político da obra do diretor. NAZÁRIO, Luiz, *As sombras móveis; atualidade do cinema mudo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, pp. 89-124. Pode-se citar também, como exemplo, a desqualificação da montagem de Eisenstein por Christian Metz, que argumenta contra a “pretensão” eisensteineana em transformar a língua cinematográfica numa língua. METZ, Christian, *A significação no cinema*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977, pp. 31-55.

<sup>ii</sup> SORENSEN, Janet, “Lef, Eisenstein, and the Politics of Form”, In *Film Criticism* 19, Winter 1994/1995, Edinboro, pp. 55-74.

<sup>iii</sup> *Oktabr*, URSS, 1928.

<sup>iv</sup> *Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925.

<sup>v</sup> *Staroye i novoye (Gueneralnaia Linia)*, URSS, 1929.

<sup>vi</sup> Sobre essa ponto, ver o artigo STOLLERY, Martin, “Eisenstein, Shub and the Gender of the Author as Producer”, in *Film History* 14:1, Sydney, John Libbey & Company, 2002, pp. 74-86.

<sup>vii</sup> A primeira formulação desta teoria foi publicada em forma de manifesto no Jornal LEF, em 1923. EISENSTEIN, Sergei M., “The Montage of Attractions”, in *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, TAYLOR, Richard (Ed. e trad.), London, BFI Publishing, 1987, pp. 33-38. Tret'iakov, no ano seguinte, analisa a montagem de atrações, pontuando algumas características que o inserem dentro da perspectiva da encomenda social em artigo publicado no primeiro número do jornal *Oktiabr' mysl'i*. TRET'IAKOV, Sergei, “The Theater of Attractions”, in *October* 118, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 19-26.

<sup>viii</sup> ALBERA, François, *Op. Cit.*, pp. 178-182.

<sup>ix</sup> BORDWELL, David, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, pp. 140-141.

<sup>x</sup> Alexandr Rodchenko (1891-1956), nas artes plásticas, Alexei Gan (1889-1940), na teoria da arte, Vsevolod Meyerhold (1874-1940), no teatro, dentre outros.

- <sup>xi</sup> Abreviação, em russo, para “Comissariado do Povo para o Esclarecimento”: órgão estatal soviético equivalente a um ministério da educação e cultura.
- <sup>xii</sup> Instituto de Cultura Artística, Moscou (1921-1924).
- <sup>xiii</sup> Oficinas Técnico-Artísticas Avançadas, Moscou.(1920-1930)
- <sup>xiv</sup> BUN, Mary Lucia W., *The Autor as Producer: Issues of Soviet Literary Theory in Walter Benjamin's Cultural Criticism*, PhD Thesis, Palo Alto (CA), Standford University, 1990, pp.135-140.
- <sup>xv</sup> ALBERA, François, *Op. Cit.*, p. 259.
- <sup>xvi</sup> TRET'IAKOV, Sergei, "The Theater of Attractions", In *October 118*, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 19-26.
- <sup>xvii</sup> TRET'IAKOV, Sergei, "Our Cinema", In *October 118*, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 27-44.
- <sup>xviii</sup> *Statchka*, URSS, 1924.
- <sup>xix</sup> A historiadora Denise Youngblood ressalta a importância e a influência do político I. P. Trainin, bolchevique ligado ao partido desde 1905 e porta-voz da Sovkino, no incentivo à importação de filmes estrangeiros de entretenimento, e ao estabelecimento de uma base comercial para o cinema soviético. Ver YOUNGBLOOD, Denise. *Soviet Cinema In the Silent Era 1918-1935*, Austin, University Of Texas Press, 1991, pp. 43-46.
- <sup>xx</sup> De acordo com Youngblood e Kristin Thompson, baseados nos trabalhos dos historiadores Jay Leyda e Richard Taylor, a importação de filmes estrangeiros foi crucial para a recuperação da indústria soviética após a revolução, entretanto, os erros políticos no repasse de verbas e as negociações das importações levaram o estado soviético a perder muito tempo na organização de sua produção local. Apenas com a criação da Sovkino (1924-1925) e a liberação de um milhão de rublos para aquisição de material cru, foi possível o crescimento do número de títulos nacionais. Ver YOUNGBLOOD, Denise. *Op. Cit.*, pp. 63-108. Ver também: THOMPSON, Kristin, "Government Policies and Precital Necessities in the Soviet Cinema of. The 1920s", In LAWTON, Anna, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London, Routledge, 1992, pp. 19-41.
- <sup>xxi</sup> *Tsiteli eshmakunebi*, URSS, 1923.
- <sup>xxii</sup> *Neobychainye prikluycheniya mistera Vesta v strane bolshevikov*, URSS, 1924.
- <sup>xxiii</sup> Ver YOUNGBLOOD, Denise. *Soviet Cinema in the Silent Era 1918-1935*, Austin, University Of Texas Press, 1991, pp 80-83.
- <sup>xxiv</sup> EISENSTEIN, Sergei M., "The Montage Of Film Attractions", In *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, TAYLOR, Richard (Ed. e Trad.), London, BFI Publishing, 1987, pp. 39-58..
- <sup>xxv</sup> *Idem*, p. 39.
- <sup>xxvi</sup> De acordo com Vlada Petric, a discordância teórica principal entre Eisenstein e Vertov advém da divergência entre suas definições de “autenticidade ontológica”. Para Vertov o fato histórico apresentado pelo filme, por si só tem o poder de evocar a consciência do espectador. Por sua vez, Eisenstein considerava vital uma pesquisa de estilos artísticos e meios expressivos para o cinema. O cineasta não acreditava que a câmera pudesse penetrar a realidade e desvelar para o espectador os eventos da vida cotidiana. PETRIC, Vlada, *Constructivism In Film: The Man With the Movie Camera: A cinematic Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 50-51.
- <sup>xxvii</sup> Este conceito parte do pressuposto que a percepção sensorial do homem moderno é automatizada, pois os hábitos cotidianos (relações sociais, trabalho, etc.) são brutalmente padronizados, e assinala que a fruição estética possui a capacidade de contrapor este caráter autômato que rege a subjetividade, em sua percepção imediata do mundo empírico. A constatação da existência de tal “efeito estético”, considera o psicólogo, foi suficiente para os construtivistas russos (incluindo Eisenstein) considerassem a arte como ferramenta capaz de combater os elementos nocivos da experiência cotidiana moderna. RUSSO, Eduardo, “La máquina de pensar: Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein“. In: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, nº 15*, Imprenta Kurz, 2002, p. 62-63.
- <sup>xxviii</sup> *Idem*, p. 65. Ver também BORDWELL, David, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, p. 153.

## Referências

### Livros

- ALBERA, François, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2002.
- BORDWELL, David, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.
- BOWLT, John E. (Ed. and transl. by), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, New York, The Viking Press, 1976.
- GOUGH, Maria, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkley, University of California Press, 2005.

LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1990.

MITRY, Jean, *História del Cine Experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 121-148.

PETRIC, Vlada, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-69.

YOUNGBLOOD, Denise. *Soviet Cinema in the Silent Era 1918-1935*, Austin, University Of Texas Press, 1991.

#### *Traduções*

EISENSTEIN, Sergei M., "The Method of Making a Worker's Film", in *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, TAYLOR, Richard (Ed. e trad.), London, BFI Publishing, 1987, pp. 65-66

EISENSTEIN, Sergei M., "The Montage of Attractions", in *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, TAYLOR, Richard (Ed. e trad.), London, BFI Publishing, 1987, pp. 33-38.

EISENSTEIN, Sergei M., "The Montage of Film Attractions", in *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, TAYLOR, Richard (Ed. e trad.), London, BFI Publishing, 1987, pp. 39-58.

EISENSTEIN, Sergei M., "The Problem of the Materialist Approach to Form", in *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, TAYLOR, Richard (Ed. e trad.), London, BFI Publishing, 1987, pp. 59-64.

TRET'IAKOV, Sergei, "Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)", in *October 118*, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 11-18.

TRET'IAKOV, Sergei, "Our Cinema", in *October 118*, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 27-44.

#### *Teses de doutoramento*

BUN, Mary Lucia W., *The Autor as Producer: Issues of Soviet Literary Theory in Walter Benjamin's Cultural Criticism*, PhD Thesis, Palo Alto, Stanford University, 1990

KIARE, Christina. *The Russian Constructivist "Object" and the Revolutionizing of Everyday Life*, PhD Thesis, Berkley, University of California, 1995.

KOLCHEVSKA, Natasha, *Lef and Developments in Russian Futurism in the 1920's*, PhD Thesis, Berkley, University of California, 1995.

KURCHANOVA, Natasha, *Against Utopia: Osip Brik and the Genesis of Productivism*, PhD Thesis, New York, The City University of New York, 2005.

Peterson Soares Pessoa é Mestrando em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP) e Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Tem experiência na área de Estética, Filosofia da Arte e Teorias do cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: relação entre arte e política e estudos sobre construtivismo russo.