

Sergei Eisenstein

A Forma do Filme

Apresentação, notas e revisão técnica:
José Carlos Avellar

Tradução:
Teresa Ottoni

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Título original:
Film Form

Copyright © 1949 by Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
Copyright renewed 1977 by Jay Leyda
Published by arrangement with Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Copyright © 2002 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México, 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2240-0226 / fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Capa: Sérgio Campante

Primeira edição em língua portuguesa: 1990

Os editores agradecem à Fundação do Cinema Brasileiro e, em especial,
à sua Diretoria Técnica, representada por Ana Pessoa, pela reprodução
fotográfica das cenas dos filmes de Eisenstein utilizadas na edição brasileira
de *A forma do filme* e *O sentido do filme*.

Os editores agradecem também à Cinemateca do Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro por ter cedido cópias dos filmes *Alexander Nevsky*,
A greve, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro* para que as reproduções
fossem feitas diretamente dos fotogramas desses filmes.

Reprodução dos fotogramas feita no Laboratório da Fundação do
Cinema Brasileiro por José de Almeida Mauro.

CIP-Brasil. catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Eisenstein, Sergei, 1898-1948
E37f A forma do filme / Sergei Eisenstein; apresentação, notas e
revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. —
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002
il. ;

Tradução de: Film form
Anexos
ISBN 85-7110-112-4

1. Cinema – Estética. I. Avellar, José Carlos, 1936-, II.
Título.

02-1643

CDD 791.4301
CDU 791.43

Métodos de montagem¹

Em todas as artes, e em todas as descobertas, a experiência sempre antecedeu os preceitos. No correr do tempo, designou-se um método para a prática da invenção.²

GOLDONI

Seria a montagem atonal um método não-relacionado com nossa experiência prévia, transplantado artificialmente para a cinematografia, ou simplesmente uma acumulação quantitativa de um atributo que dá um salto dialético e começa a funcionar como um novo atributo qualitativo?

Em outras palavras, seria a montagem atonal um estágio dialético de desenvolvimento dentro do desenvolvimento geral do sistema de métodos de montagem, colocando-se em sucessiva relação com as outras formas de montagem?

Estas são as categorias formais de montagem que conhecemos:

1. *Montagem Métrica*

O critério fundamental desta construção são os *comprimentos absolutos* dos fragmentos. Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição desses “compassos”.

A tensão é obtida pelo efeito da aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula. Base do método: compasso três por quatro, tempo de marcha, tempo de valsa (3/4, 2/4, 1/4 etc.), usado por Kuleshov; degeneração do método: montagem métrica usando uma medida de irregularidade complicada (16/17, 22/57 etc).

Tal compasso deixa de ter um efeito fisiológico porque contraria a “lei dos números simples” (relações). Simples relações, que dão uma clareza de impressão,

são por esta razão necessárias, para uma máxima eficiência. São por isso encontradas em saudáveis clássicos de todos os campos: na arquitetura; na cor de uma pintura; numa composição complexa de Scriabin (sempre clara como cristal nas relações entre suas partes); em *mises-en-scènes* geométricas; num preciso planeamento estatal etc.

Um exemplo semelhante pode ser encontrado no *O undécimo ano*,³ de Vertov, onde o ritmo métrico é matematicamente tão complexo que apenas “com uma régua” pode-se descobrir a lei proporcional que o governa. Não pela *impressão* conforme percebida, mas pela *medida*.

Não quero dizer com isso que o ritmo deva ser reconhecível como parte da impressão percebida. Pelo contrário. Apesar de irreconhecível, ele é no entanto indispensável para a “organização” da impressão sensual. Sua clareza pode fazer funcionar em uníssono a “pulsção” do filme e a “pulsção” da platéia. Sem tal uníssono (que pode ser obtido por vários meios) não há como haver contato entre os dois.

A complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões, em vez de uma clara tensão emocional.

Entre estes dois extremos de simplicidade e complexidade, existe um terceiro uso da montagem métrica: alternando dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdo destes fragmentos. Exemplos: a seqüência do *lezginka*, em *Outubro*, e a manifestação patriótica em *O fim de São Petersburgo*.⁴ (O último exemplo pode ser considerado um clássico no campo da montagem *puramente métrica*.)

Neste tipo de montagem métrica o conteúdo dentro do quadro do fragmento está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento. Por isso, apenas o caráter dominante do conteúdo do fragmento é considerado; esses seriam planos “sinônimos”.⁵

2. Montagem Rítmica

Aqui, ao determinar os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve ser igualmente levado em consideração.

A determinação abstrata dos comprimentos dos fragmentos dá lugar a uma relação elástica dos comprimentos *reais*.

Aqui, o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático deriva da especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da seqüência.

É bastante possível aqui encontrar casos de total *identidade* métrica dos fragmentos com suas medidas rítmicas, obtidas através de uma combinação dos fragmentos de acordo com seu conteúdo.

A tensão formal pela aceleração é aqui obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano. A violação mais efetiva é conseguida com a introdução de material mais intenso num tempo facilmente distinguível.

A sequência da “escadaria de Odessa”, em *Potemkin*, é um exemplo claro disto. Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora de tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para outro ritmo — um novo tipo de movimento para baixo — o próximo nível de intensidade da mesma atividade — o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida de grau a grau passa a descida de roldão.

Compare-se isto com o exemplo citado acima, de *O fim de São Petersburgo*, onde a intensidade é obtida reduzindo-se todo e qualquer fragmento ao mínimo requerido pelo compasso métrico.

Tal montagem métrica é perfeitamente adequada para soluções de tempo de marcha igualmente simples, mas é inadequada para necessidades rítmicas mais complexas.

Quando se força sua aplicação em um problema dessa natureza, comete-se um erro de montagem. Isto explica uma sequência tão malsucedida como a dança de máscara religiosa em *Tempestade sobre a Ásia*.⁶ Executada com base em um complexo ritmo métrico, desajustado do conteúdo específico dos fragmentos, ela nem reproduz o ritmo da cerimônia original, nem organiza um ritmo cinematograficamente eficiente.

Na maioria dos casos deste tipo, só se consegue provocar perplexidade no especialista, e apenas uma impressão confusa no espectador leigo. (Apesar de que a muleta artificial de um acompanhamento musical possa dar algum apoio a uma sequência tão capenga — como acontece no exemplo citado — a fraqueza básica continua presente.)

3. Montagem Tonal

Este termo é empregado pela primeira vez. Expressa um estágio além da montagem rítmica.

Na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel.

Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento — de sua dominante. O *tom* geral do fragmento.

Com isso não quero dizer que o som emocional do fragmento deva ser medido “impressionisticamente”. As características do fragmento neste aspecto podem ser medidas com tanta exatidão como no caso mais elementar da medida “pela régua” na montagem métrica. Mas as unidades de medida diferem. E as quantidades a serem medidas também.

Por exemplo, o grau de vibração da luz em um fragmento não é captado apenas pela célula de selênio de um fotômetro; cada gradação desta vibração é perceptível a olho nu. Se damos a designação comparativa e emocional de “mais sombrio” a um fragmento, também podemos achar para tal fragmento um coeficiente matemático para o seu grau de iluminação. Este é um caso de “tonalidade de luz”. Ou, se o fragmento é descrito como tendo um “som agudo”, é possível encontrar, atrás dessa descrição, os muitos elementos angulados agudamente dentro do quadro em comparação com outros elementos de forma. É um caso de “tonalidade gráfica”.

Trabalhar com combinações de variados graus de suavidade de foco ou graus variados de “agudeza” seria um uso típico de montagem tonal.

Como disse, isto se basearia no som emocional *dominante* dos fragmentos. Um exemplo: a “seqüência da neblina” em *Potemkin* (antecedendo o lamento da massa sobre o corpo de Vakulinchuk). Aqui a montagem baseou-se exclusivamente no “som” emocional dos fragmentos — nas vibrações rítmicas que não afetam alterações espaciais. Neste exemplo é interessante o fato de, ao lado da dominante tonal básica, uma dominante *rítmica* secundária, acessória, também estar agindo. Isto liga a construção tonal da cena à tradição da montagem rítmica, cujo desenvolvimento posterior é a montagem tonal. E, como a montagem rítmica, esta também é uma variação especial da montagem métrica.

Esta dominante secundária é expressa em movimentos de mudança escassamente perceptíveis: a agitação da água; o leve balanço das bóias e dos barcos ancorados; o vapor subindo vagarosamente: as gaivotas mergulhando graciosamente na água.

Rigorosamente falando, estes também são elementos de uma ordem *tonal*. São movimentos que progridem de acordo com características tonais, em vez de espaciais-rítmicas. Aqui, mudanças imensuráveis espacialmente são combinadas de acordo com seu som emocional. Mas o principal indicador para a reunião dos fragmentos estava de acordo com seu elemento básico — vibrações óticas de luz (graus variados de “sombra” e “luminosidade”). E a organização dessas vibrações revela uma total identidade com uma harmonia em tom menor na música. Ao

mesmo tempo, este exemplo dá uma demonstração de consonância ao combinar o movimento como *mudança* com o movimento como *vibração de luz*.

Tensão crescente neste nível de montagem também é produzida por uma intensificação da mesma dominante “musical”. Um exemplo especialmente claro de tal intensificação é fornecido pela seqüência da colheita atrasada em *A linha geral*. A construção deste filme como um todo, assim como nesta seqüência particular, vincula-se a um processo construtivo básico. A saber: um conflito entre *argumento e sua forma tradicional*.

Estruturas emotivas aplicadas a material não-emocional. O estímulo é transferido de seu uso comum como situação (por exemplo, como o erotismo é geralmente usado em filmes), para estruturas paradoxais em tom. Quando “o pilar da atividade” é finalmente descoberto — é uma máquina de escrever. O touro herói e a vaca heroína casam-se alegremente. Não é o Santo Graal que inspira tanto dúvida quanto êxtase — mas uma desnatadeira.

Assim, o *tom menor* temático da colheita é resolvido pelo *tom maior* temático da tempestade, da chuva. Sim, e até mesmo a colheita empilhada — tradicional tema básico de fecundidade, sempre reluzindo sob o sol —, é uma solução do tema menor, molhada, como está, pela chuva.

Aqui o aumento da tensão ocorre através do reforço interno de um acorde dominante inflexível — pelo sentimento crescente dentro do fragmento de “opressão antes da tempestade”.

Como no exemplo anterior, a dominante tonal — movimento como vibração de luz — é acompanhada por uma dominante rítmica secundária, isto é, movimento como mudança.

Aqui ele é exprimido pela crescente violência do vento, definida por uma transferência de correntes de ar para torrentes de chuva — uma analogia definida com a transferência dos passos descendo para o carrinho rolando escada abaixo.

Em estrutura geral, o elemento vento-chuva, em relação à dominante, pode ser identificado com a ligação, no primeiro exemplo (a neblina no porto), entre seu balanço rítmico e seu desfoque reticular. Na realidade, o caráter da inter-relação é bastante diferente. Em contraste com a consonância do primeiro exemplo, temos aqui o contrário.

A aglomeração nos céus de uma massa negra, ameaçadora, é contrastada com a força dinâmica intensificada do vento, e a solidificação implícita na transição de correntes de ar para torrentes de água é intensificada pelas saias, dinamicamente sopradas pelo vento, e os feixes espalhados da colheita.

Aqui, uma colisão de tendências — uma intensificação do estático e uma intensificação do dinâmico — nos dá um claro exemplo de dissonância na construção de montagem tonal.

Do ponto de vista da impressão emocional, a seqüência da colheita exemplifica o tom menor trágico (ativo), distinto do tom menor lírico (passivo) da seqüência da névoa no porto.

É interessante que em ambos os exemplos a montagem se desenvolve com a crescente mudança de seu elemento básico — *cor*: no “porto”, do cinza-escuro para o branco enevoadado (analogia com a vida — o amanhecer); na “colheita”, de cinza-claro para negro-grafite (analogia com a vida — aproximação de uma crise). Isto é, ao longo de uma linha de vibrações da luz aumentando de frequência em um caso, e diminuindo de frequência no outro.

Uma construção em métrica simples foi elevada a uma nova categoria de movimento — uma categoria de significação superior.

Isto nos leva a uma categoria de montagem que podemos chamar apropriadamente de:

4. *Montagem Atonal*

Em minha opinião, a montagem atonal (conforme descrita no ensaio anterior) é organicamente o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha de montagem tonal. Como indiquei, é distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento.

Esta característica eleva a impressão de um colorido melodicamente emocional, uma percepção diretamente fisiológica. Isto também representa um nível relacional com os níveis anteriores.

Estas quatro categorias *são métodos de montagem*. Elas se tornam *construções* de montagem propriamente ditas quando entram em relações de conflito umas com as outras — como nos exemplos citados.

Dentro de um esquema de relações mútuas, ecoando e conflitando umas com as outras, elas se movem em direção a um tipo de montagem cada vez mais fortemente definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra.

Assim, a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano.

A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano.

E finalmente — a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade.

Essas considerações proporcionam, em primeiro lugar, um critério interessante para a apreciação da construção da montagem de um ponto de vista “pictórico”. O pictorialismo é aqui contrastado com “cinematicismo”, pictorialismo estético com realidade fisiológica.

Discutir o pictorialismo do plano cinematográfico é ingênuo. Isto é típico de pessoas que possuem uma cultura estética respeitável mas que nunca foi aplicada de forma lógica ao cinema. A este tipo de pensamento pertencem, por exemplo, as opiniões sobre cinema de Kasimir Malevich.⁷ O verdadeiro aprendiz de cinema não

pensaria em analisar o plano cinematográfico de um ponto de vista idêntico ao da pintura paisagística.

O que se segue deve ser considerado um critério do “pictorialismo” da construção de montagem no sentido mais amplo: o conflito deve ser resolvido *dentro* de uma ou outra categoria de montagem, sem permitir que o conflito seja *uma* entre diferentes categorias de montagem.

Uma cinematografia verdadeira só começa mesmo com a colisão de várias modificações cinematográficas de movimento e vibração. Por exemplo, o conflito “pictórico” entre uma figura e o horizonte (seja um conflito estático ou dinâmico, não importa). Ou a alteração de fragmentos diferentemente iluminados apenas do ponto de vista de conflitantes vibrações de luz, ou de um conflito entre a forma de um objeto e sua iluminação etc.

Também devemos definir o que caracteriza o efeito das várias formas de montagem sobre o complexo psicofisiológico da pessoa na ponta receptora.

A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. É capaz de impelir o espectador a reproduzir externamente a ação percebida. Por exemplo, o concurso de segadura em *A linha geral* é montado deste modo. Os diferentes fragmentos são “sinônimos” — contendo um único movimento de segadura de um lado ao outro do quadro; e eu ri quando vi os membros mais impressionáveis da platéia balançando silenciosamente de um lado para o outro, numa velocidade crescente a partir do momento em que os fragmentos foram acelerados pela redução. O efeito foi o mesmo que o de uma banda de percussão e metais tocando uma simples marcha.

Chamei a segunda categoria de rítmica. Também poderia ser chamada de emotiva-primitiva. Aqui o movimento é mais sutilmente calculado, porque apesar de a emoção ser também resultado do movimento, o movimento não é uma mudança externa meramente primitiva.

A terceira categoria — tonal — poderia também ser chamada de emotiva-melódica. Aqui o movimento, que já deixou de ser uma simples mudança do segundo caso, passa distintamente para uma vibração emotiva de uma ordem mais alta.

A quarta categoria — um fluxo fresco de puro fisiologismo — remete, com mais alto grau de intensidade, à primeira categoria, de novo adquirindo um grau de intensificação pela força direta de motivação.

Na música isto é explicado pelo fato de que, a partir do momento em que tons harmônicos podem ser ouvidos paralelamente ao som básico, também podem ser sentidas vibrações, oscilações que deixam de impressionar como tons, mas sim, em vez disso, como substituições puramente físicas da impressão percebida. Isto se refere particularmente a instrumentos de timbre fortemente pronunciado com uma grande preponderância do princípio da atonalidade. A sensação de deslocamento físico é algumas vezes literalmente obtida: carrilhões, órgãos, enormes tambores turcos etc.

Em algumas seqüências, *A linha geral* é bem-sucedida na efetivação de junções das linhas tonal e atonal. Algumas vezes elas até colidem com as linhas métricas e rítmica. Como nos vários “ângulos” da procissão religiosa: os que caem de joelhos diante dos ícones, as velas que derretem, os suspiros de êxtase etc.

É interessante notar que, ao selecionar os fragmentos para montagem desta seqüência, inconscientemente nos munimos de provas de uma igualdade essencial entre ritmo e tom, estabelecendo esta unidade de gradação de modo muito semelhante à que já havíamos estabelecido anteriormente entre os conceitos de plano e montagem.

Assim, tom é um nível do ritmo.

Em consideração aos que estão alarmados com essas reduções a um denominador comum, e com a extensão das propriedades de um nível até outro, com um objetivo de investigação e metodologia, lembro a sinopse de Lenin sobre os elementos fundamentais da dialética hegeliana:

Estes elementos podem ser apresentados de um modo mais detalhado, assim: ...

- 10) um processo infundável de *novos* aspectos, relações etc... reveladores;
- 11) um processo infundável de percepção humana cada vez mais profunda das coisas, aparências, processos, e assim por diante, da aparência para a essência e da essência menos profunda para a mais profunda;
- 12) da coexistência para a causalidade e de uma forma de conexão e interdependência para outra, mais profunda, mais geral;
- 13) recorrência, no nível mais alto, de conhecidos traços, atributos etc., do nível mais baixo, e
- 14) volta, por assim dizer, ao velho (negação da negação)...⁸

Depois desta citação, quero definir a seguinte categoria de montagem — uma categoria ainda mais alta:

5. *Montagem Intelectual*

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.

A qualidade de gradação é determinada pelo fato de que não há diferença de princípio entre o movimento de um homem balançando sob a influência da montagem métrica elementar (ver acima) e o processo intelectual dentro deste, porque o processo intelectual é a mesma agitação, mas no campo dos centros nervosos superiores.

E se, na instância citada, sob a influência da “montagem de jazz”, as mãos e joelhos de alguém tremem ritmicamente, no segundo caso tal tremor, sob a influên-

cia de um grau diferente de apelo intelectual, ocorre de modo idêntico através dos tecidos dos sistemas nervosos superiores do pensamento.

Apesar de, julgados como “fenômenos” (aparências), eles parecerem de fato diferentes, do ponto de vista da “essência” (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos.

Aplicando a experiência do trabalho com linhas inferiores a categorias de ordem superior, isto permite atacar o próprio coração das coisas e fenômenos. Assim, a quinta categoria é a atonalidade intelectual.

Um exemplo disso pode ser encontrado na seqüência dos “deuses” em *Outubro*, onde todas as condições para sua comparação dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação para com Deus. Digo classe, porque apesar de o princípio emocional ser universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente matizado pela classe. Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente — empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse “progresso”.

Mas isto, é claro, ainda não é o cinema intelectual que venho anunciando há alguns anos! O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia — a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.

Em minha opinião, a questão da atonalidade é de ampla significação para o futuro do nosso cinema. Cada vez mais atentamente devemos estudar sua metodologia e investigá-la.

Notas

1. *Kino chetyrekh izmerenii II*. Escrito entre setembro e dezembro de 1929, como complemento do texto anterior, para publicação na revista inglesa *Close Up*. O ensaio aparece na edição de abril de 1930, com o título de *Methods of Montage, the fourth dimension in the Kino II* (*Métodos de montagem, a quarta dimensão no cinema II*) em seqüência à primeira parte publicada na edição do mês anterior.

2. N.S.E.: *Memoirs of Goldoni*, Nova York, 1926.

3. *Odinnatsatye*, filme soviético feito em 1928 por Dziga Vertov (1895-1954). Num texto escrito em fevereiro deste mesmo ano o realizador advertia que o documentário tinha “uma montagem mais complexa, que obriga o espectador a uma tensão maior e, para ser percebido, uma atenção particular”.

4. *Konec Sankt Petersburga*, filme soviético realizado em 1927 por Vsevolod Pudovkin (1893-1953).

5. Pelo menos duas seqüências de *Outubro* são feitas com planos sinônimos. A lembrada aqui por Eisenstein, a da dança de confraternização depois da libertação dos presos, onde os planos dos pés e dos rostos das pessoas que dançam se alternam, e a da repressão às manifestações populares de julho que no começo alterna os planos do rosto do soldado que dispara e o detalhe do cano de metralhadora.

6. *Potomac Ghengis Khana*, filme soviético realizado em 1929 por Vsevolod Pudovkin (1893-1953).

7. Kasimir Malevich (1878-1935) pintor soviético criador do suprematismo e defensor da pintura sem objeto, “uma teoria do conhecimento sem objeto, quer dizer, um modo de ver os fenômenos em que a consciência deve recusar todo o conhecimento do objeto para torná-lo mais objetivo”. Autor de inúmeros manifestos e ensaios entre 1915 e 1930, alguns escritos em russo, como *Ot Kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm (Do cubismo e futurismo ao suprematismo. Novo realismo na pintura)* publicado em Moscou em 1916; outros em alemão, como *Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei (Introdução à teoria do elemento adicional na pintura)* publicado em 1927 no nº 2 da revista do Bauhaus, *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung*.

8. N.S.E.: Vladimir Ilich Lenin, *Filosofskiye tetradi*, Moscou, 1947, p.192-3.