
1. INTRODUÇÃO

Termos como Faktura, Factografia, Fotocolagem — e o conceito mais amplo, que os reagrupa: Montagem — não fazem parte do vocabulário usual dos *designers*, muito embora refiram-se a atitudes que compõem a práxis do Design, entendida como sua dimensão prático-crítica, que irrompe no contexto da relação do homem com a natureza. Montar, reunir, articular, justapor são modos processuais que os *designers* colocam em operação para dar sentido ao mundo das coisas e à natureza na perspectiva de sua transformação. Só assim o Design extrapola suas características aplicadas, isto é, suas especialidades profissionais que são os campos gráfico, ergonômico e produtivista (orientações sugeridas pelo capitalismo) — e torna-se forma de

apropriação consciente e crítica do conjunto das coisas materiais, que representa sua verdadeira justificação social. Considerar a Montagem permite compreender os fundamentos deste campo de ação.

O princípio da Montagem está calcado na articulação (aproximação espaço-temporal) de materiais aparentemente e primitivamente autônomos na concepção e elaboração de objetos da Modernidade, segundo uma lógica industrial, tanto do ponto de vista material (ferro, vidro, plástico, madeira, aço, tinturas químicas, entre outros) como no próprio processo construtivo (divisão técnica do trabalho, emprego de máquinas, olhar diferido). Na perspectiva que adotamos aqui, o próprio termo *Linha de Montagem* parece estar na origem de uma estética que reflete o conjunto do processo industrial que se organizou desde o século XVIII. Como em outros países, muito particularmente na Inglaterra, ponto de eclosão da Revolução Industrial, a Rússia (posteriormente, a partir de 1922, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) traduz as transformações nas experimentações artísticas que reverteram a hereditariedade do modelo clássico-renascentista, a crença da historicidade eterna dos materiais “nobres” (o mármore e o bronze, por exemplo) e a legitimidade sagrada do artista (*o hinc et nunc* observado por Benjamin).

2. A HIPÓTESE RÓDTCHENKO: PRIMEIRAS PISTAS

Aleksandr Ródtchenko (1891-1956) foi um dos maiores artífices da expressão nova. Seus territórios de criação eram a gráfica e o laboratório fotográfico, dois ambientes sem a solenidade dos ateliês, nos quais ele representava perfeitamente a principal característica dos operadores da vanguarda russa: a capacidade de empregar múltiplas materialidades expressivas em busca de novas articulações de linguagem. Numa visada especificamente semiológica, haveria nesses termos uma dimensão da Montagem como resultante do reagrupamento de materiais de expressão de ordens diferentes, cada um deles mantendo características autônomas de produção de sentido. O papel e a tela, por exemplo, são carregados de sensações diversas, de histórias perceptivas independentes; quando aproximados, produzem (na acepção industrial) mais do que a soma dessas características, mas um conflito gerado de novos sentidos e novas histórias.

Fotógrafo, escultor e pintor, formado num tempo em que se impunha aos criadores a nietzscheana vontade de poder, Aleksandr Ródtchenko foi um *designer* bem antes da formulação desse campo profissional. Foi

designer sem poder/querer designar-se assim. Notabilizou-se por ter experimentado novas tipografias e diagramações inusitadas de fotografias nas revistas *LEF (Frente de Esquerda das Artes)* e *Nóvi LEF (Nova LEF)*, mas também criou marcas e papelerias, como as da companhia aérea soviética Dobrolet. O mais importante é perceber que, desde antes da Revolução, Ródtchenko fora um ardente futurista, e recebera influências do cubismo e do suprematismo, tendo fundado a corrente ‘produtivista’, em defesa do vínculo da arte com a vida cotidiana.

Tomado no caso particular de um criador como Ródtchenko, o Design surge da vontade de transformação revolucionária, de redefinir o campo artístico, de transtornar o olhar do cotidiano, de incomodar, de fazer pensar. O que vai muito além da perspectiva adaptativa e evolutiva do capital e do consumo, como muitas vezes o Design é entendido. Longe da busca do conforto visual ou material, busca de um choque, de um incômodo, de algo que faça pensar criticamente.



No caso das experimentações da *Nóvi LEF* (Ver Figuras 1a, 1b e 1c), mas não exclusivamente nesses casos, um fator deve ser realçado: a extrema limitação dos recursos disponíveis para a obtenção dos resultados. Apenas duas cores (vermelho e preto), um conjunto modesto de fontes tipográficas, a fotografia em preto & branco. É a manipulação diferenciada desses poucos recursos que permite a Ródtchenko criar algumas das capas mais famosas da indústria gráfica. A rigor, é o que a seguir definimos como Montagem que orienta o resultado. Ao longo da carreira (e sobretudo diante das exigências do tempo histórico), Ródtchenko

Figuras 1a, 1b e 1c.
Capas de Ródtchenko
para a *Nóvi LEF*.

Figura 2. Fotografia de Ródtchenko: *desequilíbrio e planos*, 1930.

foi definindo seu processo: as coisas se articulam em sistemas, em estruturas, que devem ser explicitados (e não camuflados) pelo operador visual ou material. Cada traço, cada elo, cada linha de fuga deve aparecer claramente na medida que elas são a própria condição de existência e a possibilidade de transformação. Revelar é trazer para o olhar do espectador o seu efeito visual máximo, ou seja, o que há de inusitado na aparente banalidade das coisas e das situações. A fotomontagem — outra dimensão da Montagem praticada por Ródtchenko — não se reduz apenas a uma nova forma narrativa ou de construção de sentido a partir de imagens fotográficas diversas coladas sobre uma superfície. A fotomontagem não pode também ser reduzida ao fato de que é possível “montar” numa imagem única, a partir do enquadramento e a incidência da luz sobre os elementos que a compõem, como pode ser verificado na Figura 2. Esses dois aspectos se configuram, na verdade, como uma construção que aparece bem antes do disparo do obturador da câmera.



A imagem dos trabalhadores na diagonal da estrutura da construção, os desvios de linhas produzidos pela incidência da luz solar, são elementos que permitem detectar uma outra condição da Montagem (interna ao plano, no caso) em Ródtchenko: a intensa

articulação entre a figura e a abstração, homens e coisas, luzes e sombras. Essas fotografias explicam muito do trabalho gráfico nas capas da *Nóvi LEF*: é por meio da articulação de elementos autônomos que o observador pode acessar o conceitual na própria apresentação do mundo real e natural. A construção de um telhado, uma mulher que sobe a escadaria carregando uma criança (Ver Figura 3) são cenas do cotidiano em que a Montagem leva o olhar vadio ao ponto de compreensão do conceito, ou à caracterização de um grupo de ideias por meio de palavras e de recursos visuais. A Montagem, entendida assim, é uma coisa (elemento, objeto ou pessoa) concebida, conformada na mente.

Figura 3. Fotografia de Ródtchenko: escadaria e sombras, 1929.



Quando pratica a fotomontagem *stricto-sensu*, recortando e colando imagens isoladas para criar um novo plano visual, Ródtchenko opera no território que Roland Barthes iria definir, muito tempo depois, como o *Studium*, sentimento de amplitude e de interesse histórico, uma experiência de afeto médio, pistas que permitem encontrar as intenções do fotógrafo ou do montador, que seria uma plataforma de reconciliação da imagem com a sociedade. A fotomontagem, nesse sentido, permite uma leitura definitiva, como na Figura 4, na qual Ródtchenko escolheu envolver uma imagem do poeta Vladímir Maiakóvski (1893-1930), seu amigo e colaborador, com imagens de

Figuras 4 e 5. Montagens gráficas de Ródtchenko: crianças e máquinas; mulher, circo e animais.

crianças e de máquinas: uma câmera, um motor, uma torre metálica. Ao observador cabe ler e interpretar, como se fosse possível perceber que o poeta (pelo menos este poeta, Maiakóvski) é um elemento que articula o universo infantil e a linha de montagem industrial.

Há exemplos mais complexos, ou sutis, em que os elementos apontam para sentidos profundamente subjetivos. Nesses casos, como no caso da Figura 5, em que o rosto de Lília Brik, olhando diretamente para a câmera que captura sua imagem, está associado a imagens de atrações circenses e a animais. Como se sabe, o circo assumiu um papel muito importante nas artes cênicas da Rússia e da URSS, notadamente para o pensamento vanguardista. Antes mesmo do cinema, de qualquer experimentação com as imagens técnicas, a ideia de Montagem surge para a vanguarda russa como reflexo da fruição do circo, com sua combinação do espaço-tempo e da ação dos atores no picadeiro. Mais diretamente falando, surge da percepção causada diante da encenação anticlássico, pela mudança brusca da velocidade da atuação, do desmembramento da cena.



Do ponto de vista histórico, não resta dúvida de que a fotomontagem surgiu praticamente ao mesmo tempo da invenção da fotografia. A manipulação dos fotogramas tornou-se comum já na segunda metade do século XIX. No entanto, o trabalho de Ródtchenko, que se concentrou entre 1922 e 1926, extrapola e abre um novo horizonte para os artistas visuais e para os designers. Sua montagem mais conhecida é a do cartaz que executou para a uma editora de livros (Ver Figura 6).

Figura 6. Fotomontagem de Ródtchenko: cartaz de propaganda de 1924.



A partir da fotografia (realizada em 1924) de Lilia Brik (1891-1978), esposa do editor Osip Brik (1888–1945) e amante de Vladímir Maiakóvski, o projeto gráfico realizado no mesmo ano para o Departamento Estatal de Imprensa de Leningrado, faz a mulher lançar um grito (“Livros!”), som visual que sai da boca-megafone para se expandir na busca de um possível leitor. Na caixa cinzenta, à direita do cartaz, está escrito “Para todos os ramos do conhecimento”. Acima e abaixo do rosto feliz

que anuncia, aparece o nome da editora, “Lengiz”, que existiu em Moscou entre 1924 e 1931. Tudo parece simples, claro, diretamente endereçado, mas o conjunto é surpreendentemente articulado pelas linhas, pela posição da fotografia, pelas cores (vermelho, preto, cinza). Transformado em exemplo canônico da vanguarda soviética, o cartaz de Ródtchenko é fonte de inspiração (e eventualmente de cópia) de dezenas de projetos gráficos até hoje. A repetição demonstra sobretudo que a obra de Ródtchenko tornou-se o *protótipo* gerador de *estereótipos* em contextos muito diversos do que caracterizou os primeiros anos da Revolução de Outubro. É também possível encontrar a permanência de sua inspiração no trabalho de muitos fotomontadores e fotógrafos que o sucederam.

3. A HIPÓTESE EISENSTEIN: OUTRAS PISTAS

Sergei Eisenstein (1898-1948) não foi o único cineasta soviético que, no período particularmente rico que vai da pré-revolução ao final dos anos 1920, desenvolveu o conceito de Montagem. Foram igualmente importantes Liev Kulechov (1899-1970), Dziga Viértov (1896-1954) e Vsiévolod Pudóvkin (1893-1953). Kulechov, o pioneiro com apenas 18 anos em 1917, resgata o termo “montage” dos operadores de câmera franceses que chegam para filmar na Rússia. Pudovkin amplia as ideias de Kulechov e as conecta com o contexto narrativo. Eisenstein, no entanto, se destacará deles, com o conjunto teórico muito mais consistente. O historiador da arte Didi-Huberman descreveu com perfeição como era vasto o projeto do cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948 — sete anos mais jovem do que Ródtchenko, portanto, e tendo falecido antes dele), como artista e como teórico:

Por um lado, Eisenstein entendia o cinema como uma espécie de gigantesca diástole, ou seja uma extraordinária abertura do campo da imagem: consequentemente, ele trouxe à tona uma antropologia na qual os ditirambos greco-dionisíacos e as peregrinações cristãs, o teatro de marionetes e a pintura *grisaille*, Picasso e os egípcios, os retábulos de Van Eyck e os pergaminhos chineses, os poemas de Verlaine e a ópera peruana, o teatro javanês e a fotomontagem construtivista, entre inúmeros exemplos citados, estariam colocados lado a lado. Isso envolveu colocar o cinema na vanguarda de uma observação geral sobre a eficácia das imagens e os movimentos - psíquicos, físicos e sociais - que eles simultaneamente exigiam e aos quais deram origem. Isso explica por que Eisenstein, apesar do cientificismo “socialista” e das linhas partidárias a que ele constantemente respondia, nunca hesitou em conceber imagens dentro da perspectiva transdisciplinar de uma espécie de *mythopoesis* encontrada em muitos de seus contemporâneos (por exemplo, Aby Warburg e Marcel Mauss, Carl Einstein e Georges Bataille). Por outro lado - e isso não é de forma alguma contraditório com o primeiro ponto - Eisenstein se aproximou do cinema como um pensador e realizador materialista. Ele então se concentraria — por meio de um movimento, digamos, sistólico — também no ponto crucial de sua teoria da montagem, onde novamente tudo se divide e concretamente se reorganiza: eu me refiro, com isso, ao choque visual derivado de sua concepção dialética e dinâmica de imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 220).

É verdade: Eisenstein não apenas praticou, mas teorizou com máximo rigor a questão da Montagem. As formulações de Eisenstein, gerando uma teoria coesa, extrapolou em muito o campo específico do cinema: hoje compõe uma Teoria Geral da Montagem, aplicável ao conjunto das expressões artísticas. Tal abrangência é evidenciada

Figura 7. Reprodução de ideogramas japoneses.

pelo próprio fato de a Teoria da Montagem de Eisenstein ter sido articulada a partir da sua observação de outros modelos, como o Teatro e os ideogramas chineses e japoneses, entre outros. Eisenstein sempre se interessou pela cultura oriental. Estava atraído pela poesia Haikai e pelo teatro Kabuki. No Haikai, o cineasta soviético percebeu que, assim como no caso dos pictogramas, a combinação de frases curtas que caracteriza o modo poético japonês é capaz de exprimir conceitos abstratos que seriam inacessíveis em outra forma. Um exemplo canônico de Haikai é o escrito por Bashô:

Um corvo solitário
Sobre um galho sem folhas,
Uma noite de outono.

Eisenstein percebia no Haikai a aproximação de dois planos (o corvo solitário — o galho sem folhas) criando uma condição subjetiva única (a solidão de uma noite de outono). Era sintético, era visual, era Montagem. Desde *A greve (Statchka, 1925)*, Eisenstein vai explorar esse tipo de circunstância que combina imagens para produzir metáfora visual que levam a conceitos. No caso do teatro Kabuki, Eisenstein apreendeu o valor da deformação. Do choque provocado pelo que foge do naturalismo, como as máscaras desproporcionais (quando comparadas aos corpos dos atores) que incrementam sentidos para o enredo. Ao observar as escritas chinesa e japonesa, Eisenstein focaliza nas diferenças com a escrita fonética (dígitos alfabéticos, não-icônicos).



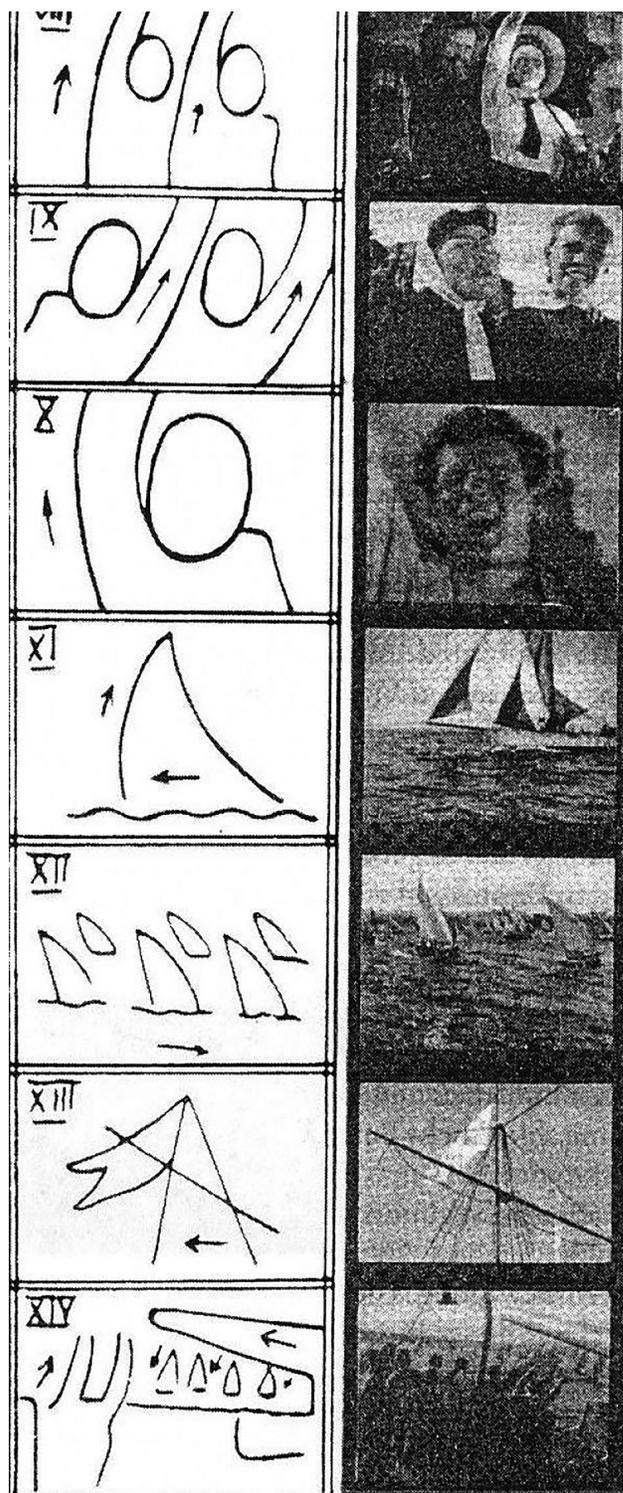
Tais ideogramas, pictóricos, representam cada um uma palavra. No caso dos conceitos que não podem ser representados por um pictograma específico (hieróglifo), ocorre o processo que Eisenstein imediatamente entendeu como Montagem, num sentido amplo, muito além de algo que se resumisse à realização fílmica: a combinação de dois ou mais ideogramas e o urdimento de uma relação dialética entre eles. Se, por extensão, dois planos de uma sequência fílmica poderiam ser pensados como ideogramas, essa era uma questão que só se referia ao conceito amplo de Montagem por analogia.

O que surpreendia Eisenstein era que os japoneses escreviam/descreviam o conceito de “leste” a partir da aproximação de dois outros caracteres: “sol” e “levantar”. Ao articular os dois ideogramas, o observador realizava uma operação conceitual e visual ao mesmo tempo, capaz de levá-lo a considerar que “leste” é o lugar, ou a direção, onde o “sol” se “levanta”. Outro caso é o do conceito de “desespero”, gerado a partir dos ideogramas “coração” e “cinza”. Elaboração conceitual e poética levam a dizer/ver que o desespero é um “coração cinzento”. A Montagem, teorizava Eisenstein, opera a partir da criação de novos contextos e séries intelectuais, e só é possível chegar ao seu potencial mais amplo se a tomarmos numa perspectiva dialética marxista. Ou seja: fugindo do natural, do confortável, a Montagem é o conflito radical, aquilo que no teatro e no cinema faz o espectador pular de sua poltrona (ele empregava o conceito grego de *Ekstasis*: sair do lugar). Quando trabalhava com teatro, colaborando com Vsiévolod Meierhold (1874-1940), Eisenstein desenvolveu outro conceito que levou para a sua Teoria Geral da Montagem: o choque de atrações.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica experimentalmente verificada e matematicamente calculada com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (XAVIER, 1983, p. 234)

Figura 8. Estudo de Eisenstein para sequência de Conflito de Movimento.

Quando era mestre de Eisenstein, Meierhold buscava formas teatrais capazes de afetar profundamente os espectadores. O interesse da dupla eram os espetáculos popular, o circo, o *music-hall*, o teatro de feira. Pesquisaram a *commedia dell'arte*, improvisações, pantomima, grotesco e o simbolismo cênico.



Meierhold iniciara sua carreira na companhia fundada por Constantin Sergeevich Alexeiev, cujo nome artístico era Stanislávski (1863-1938), e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858-1943), o Teatro de Arte de Moscou, paradoxalmente o templo do naturalismo e do realismo psicológico. Até que, em 1902, cansado de naturalismo, dos espetáculos que davam conforto aos espectadores, fundou com Kotchéverov, outro ator do Teatro de Arte, a Sociedade do Drama Novo. A partir das reflexões orientadas pelo universo teatral, Eisenstein atrelou a Montagem à Dialética, ao perceber que sua essência era o *conflito*. No caso dos filmes, cada corte, cada transição entre dois planos resulta em conflito (gráfico, dimensional, especial, temporal, luminoso, entre outros). Para Eisenstein, o papel do criador seria intensificar o conflito, na medida em que se ele é atenuado, a produção de sentido é fraca ou nula. Assim, Eisenstein associava a relação dialética da Montagem ao modo de existência dos ideogramas.

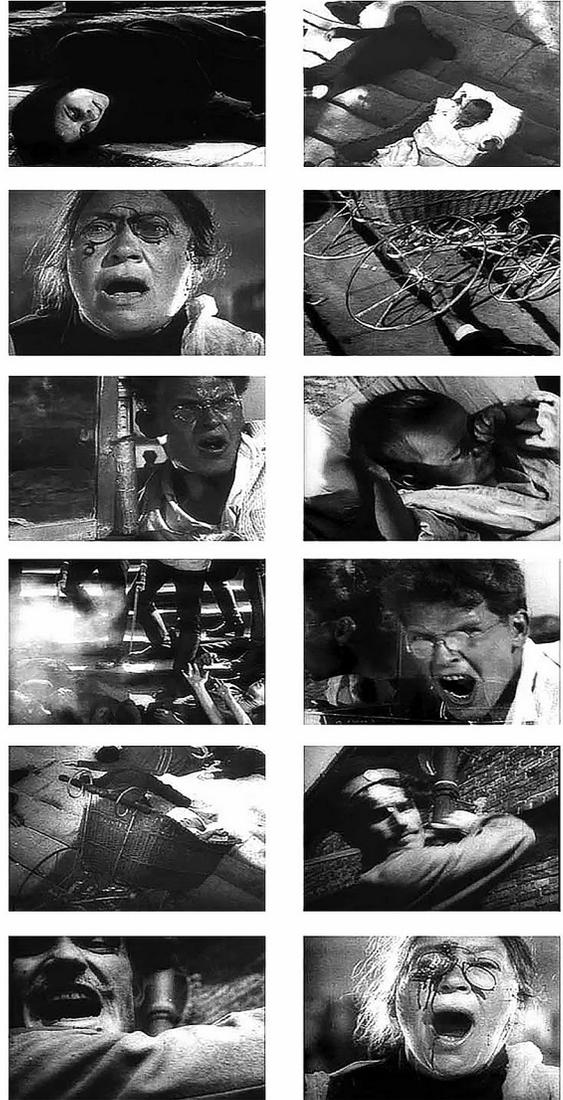


Figura 9. Fotogramas de Encouraçado Potemkin: conflito geral na escadaria.

Nos textos teóricos de Eisenstein, é possível encontrar exemplos diversos de como o cineasta percebia o funcionamento de cortes conflituosos. Muitas vezes, esses estudos davam conta de aspectos extremamente sutis, como o *conflito de movimento* numa sequência em que a população acena para marinheiros nos barcos (Ver Figura 8). Ao lado de cada fotograma da sequência, Eisenstein desenhou as formas e definiu os movimentos de personagens e barcos que considerou significativos.

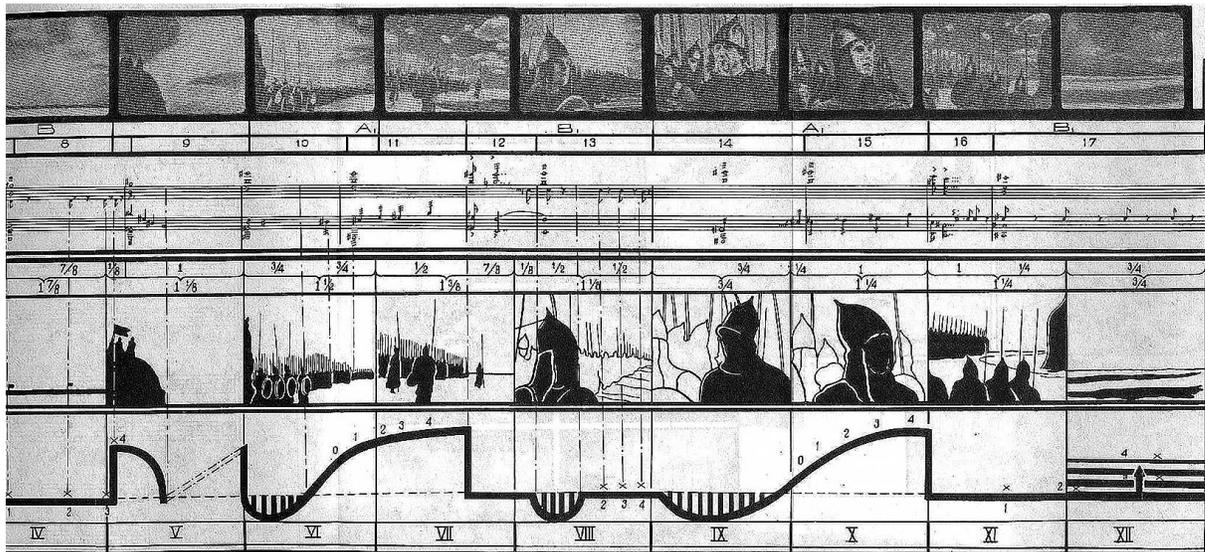
O seu interesse, nesse caso específico, foi demonstrar como seu entendimento de conflito englobava tanto a ruptura quanto a articulação entre os planos. Na verdade, o conflito poderia ser uma diferença (entre os sentidos de dois movimentos, por exemplo) como uma continuidade, um reforço de uma tendência que passaria de um plano para o seguinte. Assim, é possível verificar no exemplo escolhido pelo cineasta como certos movimentos migravam de um plano a outro, enquanto em outros trechos os movimentos se opunham e tensionavam a articulação. Ademais, como é possível verificar, o conflito pode igualmente ser interno aos planos, não apenas produzido pela articulação entre dois planos diferentes.

Efeitos sutis, como os de movimento na sequência dos barcos, são talvez excessões diante das observações de Eisenstein sobre conflitos violentos, que marcam de forma muito mais evidente o seu trabalho no cinema. Uma das sequências mais conhecidas e exemplares do conflito radical na obra do cineasta é a da escadaria do porto de Odessa, no *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). Como se sabe, este filme mostra a rebelião dos marinheiros russos do navio Potemkin e, no seu momento mais tenso, mostra a população da cidade se solidarizando com os marinheiros rebelados. Esse momento de júbilo é quebrado pela chegada da tropa de cossacos, que literalmente massacra os moradores. A sequência é a demonstração da ideia de Montagem como choque de atrações, como pode ser visto na Figura 9.

A Montagem, portanto, combinaria planos (ou objetos, ideogramas, sistemas) cuja função é principalmente descritiva — isolados em significado, praticamente neutros em conteúdo — em contextos e séries intelectuais que, afinal, produzirão sentidos novos. Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição

cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida daquilo que Eisenstein denominava *cinema intelectual*. Ideogramas, Haikais, encenações Kabuki (no caso da cultura oriental), mas também o circo, o *music-hall*, o teatro popular e a *commedia dell'arte* são processos dialéticos. Não se trata de mera justaposição de elementos isolados, mas do estabelecimento de campos de conflito cuja tensão orienta a construção de sentidos. O que se chama de Dramaturgia ou encenação, no entendimento de Eisenstein, é a resultante desse processo dialético.

Figura 10. Esquema diagramático de camadas de conflito em Aleksandr Nevski.



A elaborada Teoria Geral da Montagem de Eisenstein chegava ao requinte de articular os planos filmados, as notas musicais da trilha sonora escolhida, o posicionamento das “massas” visuais (os pontos densos das imagens) e uma espécie de “notação” conceitual, que permitia ao cineasta entender os momentos de força ou amplificação de cada momento de uma sequência, como é possível verificar na Figura 10, que ilustra um segmento do filme *Alexandre Nevski* (*Aleksandr Nevski*, 1938). Este tipo de diagrama pode nos levar a um erro, que seria considerar que a Teoria Geral da Montagem de Eisenstein como uma leitura pessoal dos seus próprios filmes, uma forma de pensar na sua própria criação a partir das influências que ele recebera do teatro não-naturalista, dos ideogramas chineses e japoneses, da poesia Haikai. Mas seria enganador deixar-nos levar por tal redução.

4. A INTERPRETAÇÃO SEMIÓTICA E CULTURAL DE IVÁNOV

No texto *Dos Diários de Sergei Eisenstein e Outros Ensaios*, o semiótico Vyachesláv Vsevolodovich Ivánov defende que a Montagem praticada e pensada pelos criadores russos na aurora da Revolução de 1917, como Ródtchenko e Eisenstein, pode ser relacionada com as pesquisas linguísticas, literárias, pedagógicas e filosóficas desenvolvidas por intelectuais como L. Vigotiski, V. Propp, M. Bakhtin ou O. Freidenberg — resultando na expressão mais importante de uma semiótica da cultura, construtivista e revolucionária, modalidade de um pensamento crítico que certamente incluiria o campo ampliado que hoje denominamos como Design. Evidentemente, estamos defendendo aqui que avanços como a teoria do dialogismo do círculo intelectual de Mikhail Bakhtin acabariam fatalmente por explicar os estudos da Escola de Tartu (Lúri Lótman) e com a semiótica de Ivánov e de Bóris Uspiênski. Além, é claro, de lançar luz sobre a produção em imagens técnicas de Ródtchenko e de Eisenstein, entre tantos outros.

Contrariamente ao entendimento do Design como território da adaptação produtivista do capitalismo (correção da forma, eficiência na cadeia produtiva, busca de conforto, geração de valor de marca etc.), o que essa modalidade de reflexão e de práxis proclamada para os *designers* é a intervenção crítica do criador sobre a natureza. A razão final de tal intervenção seria a reversão de toda submissão dos seres diante das coisas com as quais se articulam. Nessa perspectiva, a Montagem é um elemento essencial, na medida em que não pensa mais o signo (ou objeto, ou processo) isolado em si mesmo, auto-referente, mas as sequências configuradas dialeticamente. O signo não é mais uma potência transcendente, virtual, mas uma forma imanente, atual, desafiando a vida social.

Fruto da novidade construtivista, mas igualmente do espírito revolucionário que a impulsionou, a Semiótica da Cultura (também chamada de Semiótica Russa) permite portanto compreender que a Montagem é o que explica não só a produção de sentido das imagens técnicas (fotografia, cinema, outras), mas do conjunto de operações

humanas em confronto com a natureza — ou seja, todo tipo de mediação (e de conflitos) entre indivíduos, grupos, coisas materiais e sistemas. Por isso, Ivánov insistirá na prevalência de uma dinâmica (e não de um improvável sentido fechado, de um signo em si mesmo), na importância das conexões.

Hoje sabemos que a geração de Ródtchenko e de Eisenstein recebeu forte influência das pesquisas de L. Vigotiski, V. Propp, F. Kameniétski, O. Freidenberg e M. Bakhtin. Artes gráficas, fotografia, teatro e cinema eram atividades de base material nas quais se experimentavam aspectos discutidos teoricamente pelos intelectuais. Inversamente, os avanços expressivos das fotomontagens de Ródtchenko e dos filmes de Eisenstein eram objeto que demandavam novas reflexões. Tratava-se, por isso mesmo, de uma comunidade de afetos, formada por pensadores e artistas que se dedicavam a atividades diversas, mas a partir de uma conjuntura de pensamento comum. Ivánov vai chamar a atenção, por exemplo, para o fato de que Eisenstein atribuía princípios biológicos à Montagem. É fato que o cineasta procurou aprofundar seus estudos de Biônica, na busca de sistemas biológicos que pudessem ser aplicados a outros campos. A ideia era operar a importação de sistemas que regem os fenômenos naturais para a elaboração de objetos e processos artificiais. O próprio conceito de Montagem

em Eisenstein está vinculado à compreensão da biologia evolutiva, da biomecânica, assim como aos fundamentos dos movimentos (inclusive o gesto) e da psicologia.

A Dialética teria origem nas camadas mais arcaicas da consciência, na passagem do pensamento sensorial (místico, com tendência à “regressão”) ao pensamento lógico (racional, com tendência à “progressão”). A arte equilibraria as tendências opostas, combinando os princípios contraditórios (regressão-progressão, magia-razão). O princípio dialético aparece na criação como conflito e a missão do criador é revelar as contradições. A Montagem aparece quando dois elementos independente são aproximados e criam um novo conceito. A justaposição de elementos diferentes determina a Montagem.

O princípio da Montagem de Eisenstein, guardadas as diferenças materiais e de temperamento, também orientou a produção de Ródtchenko, independente de terem trabalhado ou pensado juntos. Em ambos, tratava-se de estabelecer possibilidades para que o próprio conceito de Montagem gradativamente se incorporasse às práticas expressivas (fossem elas fotografia, cinema ou artes gráficas) e permitissem uma compreensão ativa e crítica das transformações que caracterizavam a modernidade e a era industrial. Ambos foram buscar soluções e sugestões nas inovações dos cubistas e futuristas e na vanguarda suprematista.

Figura 11. O ciclista, de
Natalia Gontcharova.
Óleo de 1913.

5. DA FAKTURA À MONTAGEM

Os primeiros esboços de movimentos modernistas na Rússia pré-revolucionária foram influenciados pelo futurismo italiano, pelo cubismo francês e expressadas no movimento raionista — que defendia uma *estética da máquina*, a importação para o campo artístico dos processos de elaboração industrial e a consciência da necessidade de romper com os modelos que privilegiavam o naturalismo.



Dois artistas, Mikhail Lariónov e Natalia Gontcharova, articularam o raionismo a partir de 1911, depois de terem participado de uma série de palestras sobre Marinetti e o futurismo. Tomaram alguns tópicos como inspiração (velocidade, máquinas, vida urbana) e abandonaram, é claro, aquilo que levou o futurismo italiano a abraçar o fascismo. É suficiente olhar com atenção para o quadro O Ciclista, de Natalia Gontcharova, para perceber como a pintura raionista estava próxima das preocupações de Ródtchenko e de Eisenstein, ao tentar representar movimento e velocidade, acrescentando planos, letras e, finalmente, uma certa ideia de Montagem.

Tais movimentos (raionismo, cubofuturismo) privilegiavam uma estrutura construtiva de arte a partir do conceito de *Faktura*, que já vigorava na arte russa e eslava como uma tendência que privilegiava experiências com os materiais (notadamente as texturas). O termo emerge na crítica da arte russa antes da Primeira Guerra Mundial referindo-se ao aspecto material da aparência — a superfície do objeto deve expor do que ela é feita, a partir da explicitação de suas propriedades. Aos poucos, a *Faktura* assumirá uma visão claramente maquinicista e produtivista do mundo, como no caso de Vladímir Tátlin (1885-1953), pintor e arquiteto, considerado o primeiro teórico do contrutivismo; e dos irmãos Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), signatários do Manifesto Realista de 1920, que defendiam uma morfologia geométrica em consonância com a teoria suprematista de Maliévitch.

Figura 12. Relevo,
de Vladímir Tátlin.
Técnica mista de 1913.



Figura 13. Capa do livro “Sobre Isto” (ПРО ЭТО), de Maiakóvski.

Tátlin viajou muito para fora da Rússia e descobriu em Paris o processo de Pablo Picasso numa visita ao seu ateliê. De Picasso, Tátlin leva para a Rússia tanto os planos articulados do cubismo, quanto a ideia de mesclar materiais, muito além das tintas, estabelecendo um diálogo entre a pintura bidimensional e formas tridimensionais. Entre as formas diferentes de se fazer arte, surgiam interações e justaposições que fazem sobressair o abstrato do seu entendimento. São, em grande parte, as esculturas que prevalecem, para além dos espaços circundantes, que entram em ação no confronto gerador de tensões e de dinamismos que transcendem as habituais duas dimensões.



Figura 14. Cidade dinâmica, de Gustav Klútsis. Fotomontagem de 1919.

Em Tátlin há Ródtchenko — ou vice-versa. Em Tátlin há Eisenstein — e vice-versa. Sua obra *Relevo*, de 1913, por exemplo. São estas e outras relações que ligam a Faktura ao desenvolvimento estético do conceito de Montagem, que advém da tomada de consciência da materialidade das expressão e da criação como processo, como trabalho (e não como inspiração). De certa forma, as máquinas expressivas (como as câmeras) já incorporavam uma lógica industrial muito antes de serem empregadas pelos criadores.

Assim, a Montagem orientou a passagem da Faktura para a Factografia, na medida em que tornou-se evidente o desmonte maquínico do olhar renascentista. Em torno de 1920, quando surge como conceito, a Factografia representou a tentativa de instituir uma forma comunista de contar histórias. Procurava dar conta do estreitamento do espaço ficcional, da crítica oficial à “arte pela arte” a partir da formulação de uma mitologia coletiva de pessoas reais. Como se sabe, uma modificação em curso na natureza da visualidade e na relação entre o observador e os modos de representação, reconstituem todos os antecedentes históricos desta transformação. Do raionismo ao suprematismo — e deste ao construtivismo — a criação se afasta das representações naturalistas e volta-se para o geometrismo.



A trajetória de Ródtchenko, por exemplo, o vincula ao raionismo e à Escola de Vitebsk. Ora, um dos mestres de Vitebsk era Lázar Márkovich Lissítski (1890-1941), conhecido como El Lissítski — era *designer*, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto —, tendo contribuído para a formulação do suprematismo ao lado de Kazimir Maliévitch. A obra de Lissítski acabou sendo absorvida, mas sem a radicalidade crítica, pela Bauhaus. No caso dos soviéticos, as experiências das vanguardas foram todas associadas ao pensamento

Figura 15. Cartaz de Gustav Klutsis. Povos oprimidos do mundo, 1924.

crítico e à Dialética. De sua primeira exposição, em 1919, quando ainda explora a articulação de quadrados pintados em cores primárias, até 1923, quando assume a fotografia e a Factografia como padrão expressivo, Ródtchenko mergulha na ideia da Montagem como princípio ordenador de sua obra. A partir daí, há a produção gráfica da LEF, que o aproxima de vez a Maiakóvski, ao casal Osip e Lilia Brik, a Varvára Stepánova e ao grupo de cineastas (Eisenstein e Dziga Viértov entre eles).



A obra de Ródtchenko que melhor sinaliza a incorporação do conceito de Montagem é a capa do livro de Maiakóvski “Sobre Isto” (ПРО ЭТО) utilizando elementos da fotografia exatamente como fazia com os cartazes que criava para o Comissariado do Povo para a Educação (Narkompros, instituído em 1917 e que se tornaria, em 1946, o Ministério da Educação da URSS), o departamento

responsável pela administração da educação pública e pela maior parte das matérias relativas à cultura. Em 1946, foi renomeado como Ministério de Educação. Para entender a centralidade do Narkompros, é suficiente dizer que entre seus membros estava a esposa de Lenin, Nadiêjda Krúpskaia.

Em 1918, o Departamento cria uma seção com o nome de Departamento de Artes Visuais (cuja sigla, em russo, era IZO). Assim, desde 1918, Ródtchenko, Eisenstein e praticamente todos os artistas de vanguarda da URSS se ligam à estrutura estatal de incremento da arte, nos chamados institutos e comissariados, particularmente o INKhUK (Instituto de Cultura Artística) e o IZO, ambos ligados ao fomento da arte. Desse grupo destaca-se o talento de Gustav Klútsis (1895-1938), fotógrafo pioneiro e membro do grupo construtivista. Klútsis realizou, em 1924, um cartaz semelhante ao criado por Ródtchenko no mesmo ano para a Editora Lengiz, como é possível verificar comparando as Figuras 6 e 15. De novo, percebe-se a prevalência de um certo ar do tempo que circulava entre criadores e ateliês. É nesse universo particular, logo antes e no início do ciclone revolucionário soviético, que se estabelece o conceito de Montagem, a partir do olhar de um novo tipo de observador. É o *Fotoglaz* (Фотоглаз), que vê e justapõe por meio da câmera, o olhar-fotomontador que em um único fotograma desnaturaliza o registro fotográfico, registrando pela câmera o cotidiano como uma construção de texturas e contrastes externos ao observador-máquina. A partir deste momento, as máquinas de visão inferem, junto ao observador crítico e analítico. A arte se liga ao Design e suas intervenções vão às ruas, mesclam-se com os conflitos sociais. A Montagem explica conceitualmente o que ocorreu naquele instante, naquele lugar.

Pelo menos até 1926, quando o centralismo stalinista e o autoritarismo do Partido Comunista sufoca definitivamente o espírito das vanguardas soviéticas, não houve separação entre experimentalismo e arte revolucionária e libertária. Muito menos separação entre a criação artística e a vida cotidiana. Em maior ou menor grau, todos os membros dessa comunidade de afetos revolucionária vai se afastar dos museus e dos modelos canônicos da arte para assumir as técnicas “menores” (*design* gráfico, fotografia, cinema), as imagens técnicas para justamente questionar o papel da criação na sociedade.

5. CONCLUSÃO

A fotomontagem buscou afastar a fotografia do estático e da tradição pictórica clássica. A Montagem, cuja dimensão mais totalizante foi revelada pelo cinema, aproximou a criação visual da dimensão crítica que se originou com a Revolução de Outubro. A Montagem engloba a Faktura, a Factografia, a fotocoloragem e a fotomontagem mas lhes é superior posto que resulta de um princípio de ordem geral, um conceito que extrapola as soluções práticas e formais nas quais aparece concretamente.

Como elemento conceitual, a Montagem é uma dimensão que interfere na ideia de Design, ainda que suas primeiras experiências tenham sido anteriores à própria definição deste campo. Sem a ideia de Montagem, ou seja, sem a certeza de que o Design é algo maior do que um conjunto de práticas adaptativas vinculada à expansão do consumo capitalista, estaríamos reduzindo o papel dos *designers* a um mero instrumento do comércio de bens, produtos e serviços. É evidente que o Design coloca em operação o que poderíamos chamar de olhar estético, capaz de aproximá-lo de outros campos de ação humana (Arte, Filosofia, Ciência), com os quais necessariamente necessita negociar. Afastado da dimensão da Montagem, da linha de produção, da visão crítica, o Design é apenas ferramenta, elemento secundário no choque entre natureza e cultura.

Talvez pudéssemos pensar que a fotomontagem está para a fotografia assim como a Montagem está para o cinema, na medida

em que ajudam a desconstruir o velho padrão da arte naturalista e pictórica das representações, introduzindo o choque de atrações, a Dialética, permitindo elaborações conceituais. Mas, na verdade, é necessário entender que evidentemente já há Montagem na fotomontagem, na medida em que os processos de construção de imagens pelos meios mecânicos ou de aparelhos operam na linha da criação e da produção que não se restringe ao material de expressão (imagem fotográfica ou cinematográfica, por exemplo).

O que suporta a ideia da Montagem no campo do Design é a própria transformação nas estratégias humanas de relação com natureza e na produção crítica de objetos (sejam eles visuais, industriais, artesanais ou processuais). Montagem e Design respondem ambos — o primeiro como conceito, o segundo como campo de conhecimento — às transformações industriais e estéticas conforme foram postuladas pelas vanguardas russas do início do século XX, principalmente pelo Construtivismo, que concentrou correntes e movimentos como o Suprematismo e o Produtivismo, bem como os mais do início do século como o Raionismo e o Cubofuturismo.

Assim, em resumo, visando uma conclusão provisória, defendemos que Faktura, a Factografia, a fotocoloragem e a fotomontagem são técnicas, mesmo que elas ultrapassem em muito as artes gráficas, a fotografia e o cinema, sendo empregadas em muitos outros domínios, seja na arte, seja na

indústria. Já a Montagem, em si, é o conceito organizador que dá ao campo do Design uma força crítica que o libera das especialidades adaptativas do consumo capitalista para dotá-lo de capacidade de tornar-se uma dimensão prático-crítica efetiva, que se dá no contexto da relação do homem com a natureza. Desse modo, montar, reunir, articular, justapor são modos processuais que os *designers* colocam em operação para dar sentido ao mundo das coisas e à natureza na perspectiva de sua transformação.

O *design* gráfico (e seus elementos constitutivos, como a química das tintas, a tipografia ou a diagramação), a fotografia e o cinema são expressões da Modernidade e da era industrial. Todas elas são estruturadas por meio do princípio da Montagem, assim como todas elas exploram o que Walter Benjamin chamou de reprodutibilidade técnica. Que a Montagem, como conceito, esteja associado à reprodução em série a partir de uma mesma matriz só consolida a ideia de que esta e aquela solicitam a própria existência do Design como campo de conhecimento, muito além de suas tarefas especializadas.

Na contramão da alienação da linha de montagem industrial, que esconde o processo e a ação do produtor, o Design institui a Montagem como comportamento crítico, perfazendo um caminho inverso ao da alienação, mostrando, entendendo e até combatendo o trabalho humano por trás do objeto industrial. Esse modo de existência perpassará quase todas as criações vanguardistas russas, do cinema à *Agitprop* da fotomontagem aos cartazes educativos, à produção dos *VKhUTEMAS* (Ateliês Superiores de Arte e Técnica). No auge da sua adesão à Revolução Soviética, o poeta Vladímir Maiakóvski afirmou: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Digamos: sem pensamento crítico, não existe Design. Os *designers* de hoje ganhariam em observar de perto e a pensar com Ródtchenko, El Lissítski, Eisenstein, Maliévitch e Stepánova, que elaboraram não só um projeto artístico, mas também uma visão do mundo moderno e industrial, no qual o Design encontra o seu sentido mais profundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BENJAMIM, Walter. Work of art in the age of mechanical reproduction. Media and Cultural Studies Key works, 48–70. <http://doi.org/10.1162/grey.2010.1.39.11>

BENJAMIM, Walter. Pequena História da Fotografia. In Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; 3ª Ed., 1987, 253 pp.

BUCHLOH, B. H. D. From Faktura to Factography Author (s): Benjamin H . D . Buchloh Source : October , Vol . 30 (Autumn , 1984), pp . 82-119 Published by : The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778300>

BUCHLOH, B. H. D. Institutions Conceptual Art 1962 - 1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, 55, 1990, 105–143.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 9-113.

CHATEAU, Dominique. Contribution à l'Historie do Concept de Montagem. L'Harmattan, Paris, 2019.

- DAWN, Ades. Fotomontaje. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Páthos e Práxis (Eisenstein versus Barthes). *Vazantes*, volume 03, n. 02, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. São Paulo: Zahar, 2002b, p. 35-48.
- EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. São Paulo: Zahar, 2002a, p. 13-50.
- EISENSTEIN, “Montagem de atrações”, em XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 189.
- FENOLLOSA, Ernest. “Os Caracteres da Escrita Chinesa Como Instrumento para a Poesia”. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 115–162.
- IVÁNOV, V. V. Dos diários de Sergei Eisenstein e outros ensaios. São Paulo: Edusp, 2009.
- LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. *Vkhutemas: desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinorus, 2020.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.
- MAST, Gerald, COHEN, Marshall & BRAUDY, Leo (org.). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 127-138.
- PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. *Tessituras & Criação*, Número 2 - Dezembro de 2011.
- POPOVA, Livbona. Fotomontagem. [Л. Попова. ФОТО-МОНТАЖ. Леф. 1923 N 4. Em Леф и МАПП [Статья], 3. <http://monoskop.org/LEF#LEF4>. Baixado data: 28 nov 2015.
- POUSADA, P. R. (n.d.). O INKHOUK: apontamentos sobre “ a luta pela estrutura sobre o estilo ” The INKHOUK: notes on “ a fight for construction instead of style ,” 41–67. <http://doi.org/10.5965/2175234606112014041>
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. El montaje cinematográfico: teoría y análisis [Introducción]. Vicente Sánchez-Biosca, *El Montaje Cinematográfico: Teoría Y Análisis [Introducción]*, Barcelona, Paidós, 1996, ISBN 8449303192, Pp. 15-22. <http://roderic.uv.es/handle/10550/29911> http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29911/montaje_cinematografico.pdf?sequence=1.
- TARABUKIN, N. From the Easel to the Machine. Source: Nikolai Tarabukin, *Ot mol'berta k maskine* (Moscow, 1923), ch. 1-12, https://monoskop.org/images/9/98/Tarabukin_Nikolai_1923_From_the_Easel_to_the_Machine.pdf.
- TARABUKIN, N. The art of the day. *OCTOBER* 93, Summer 2000, pp. 5 7-77. 02000 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. Translated by Rosamund Bartlett Introduction by Maria Gough.
- TARABUKIN, N. El Ultimo Cuadro./ Por uma teoria de la pintura. Barcelona, Gustavo Gili. 1977. “Por una teoría de la pintura”, in Tarabukin, *El último cuadro*, ed. Andrei B. Nakov, Barcelona: Gustavo Gili, 1977. (Catalan).
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 1983, p. 199-202.

