



A Montagem: de processo alienativo a elucidador pela contribuição das vanguardas construtivistas russas

Montage: from alienating to enlightenment process for a Russian avant-garde contribution.

Paulo Fernando Dias Diniz

montagem, construtivismo, fotomontagem, agitprop, vanguardas

Este artigo analisa a contribuição da vanguarda construtivista russa na mudança da concepção de montagem como um processo de trabalho alienativo para elucidador. Pois, pelas suas características de divisão do trabalho, segundo a teoria marxista, deveria conduzir à alienação do produtor frente ao produto industrial, mas que fora transformada em um processo dinâmico e esclarecedor pela apropriação estética de si. Ou seja, passou-se de um processo econômico para processo artístico. A montagem para as vanguardas soviéticas reforçava ainda mais o caráter industrial da arte, como no cinema, na fotografia e no design. Transformando a arte voltada para a contemplação em uma atividade direcionada e atuante na própria sociedade, tirando-lhe o sentido de fruição e conferindo-lhe um caráter político e elucidativo. Nesta concepção russa, a arte se distanciaria do processo compositivo da pintura e se tornaria um processo criativo partindo do choque de ideias e imagens produzidas por máquinas, e.g.: fotografia e o cinema, que fariam parte de uma poligrafia, integrando-as ao design e à propaganda política (Agit Prop). Para tanto, faz-se um estudo analítico do conceito de montagem partindo-se de um levantamento bibliográfico, identificando-o e caracterizando-o por vários autores. Conclui-se mostrando a relevância do conceito de montagem na produção criativa da Rússia no início do século XX.

montage, constructivism, photomontage, agitprop, avantgard

This article analyzes the Russian constructivist avant-garde contribution in changing the montage conception, which the technical division of labor characteristics would separate the producer against the industrial product, but that was transformed into a dynamic and enlightening process for aesthetic appropriation of itself. The montage for the Soviet avant-garde further reinforced the industrial character of art such as photography and cinema, transforming art toward the contemplation in a targeted and active procedure at the society, taking away the act of enjoyment and conferring it a political act and instructive. Art would distancing to the painting composition and would have the creative process the shock of ideas and images produced by machines, photography and cinema, which would be part of a polygraphy, meeting them to design and political propaganda (Agit Prop).

1 Introdução

O artigo apresenta um estudo analítico do conceito de montagem documentado no cinema soviético, identificando suas características e aportes teóricos, para se verificar se processo similar ocorreu na fotografia. Partiu-se de um levantamento bibliográfico do estado da arte sobre tal conceito e verificou-se que há várias acepções de montagem perpassando a sociedade industrial, indo de um processo econômico até uma postura estética.

Centrou-se na tentativa de elucidar como a montagem, processo de produção que ainda faz parte da elaboração de objetos industriais, foi incorporada à estética da máquina. E, quando de processo que dividia e alienava o produtor/artesão foi estruturado como forma de pensamento dialético/crítico sobre a produção artística e social. Ou seja, tentou-se definir os contornos artísticos e estéticos para tal conceito, e acima de tudo a contribuição das vanguardas soviéticas na utilização de montagem como processo de pensamento e de criação artística.

O conceito de montagem foi inicialmente utilizado por Adam Smith, em 1776, no livro “*Riqueza das Nações*” no qual descreveu o processo da produção de alfinetes e canhões. Formulado do contexto industrial no qual ele estava inserido e intimamente ligado à divisão técnica do trabalho, elemento definidor da transição do trabalho manufatureiro-artesanal para o fabril-industrial. Assim, a montagem era a produção de artefatos e objetos industriais pela construção ordenada de suas partes.

O princípio da montagem passa a fazer parte da teoria artística a partir da sistematização do cinema como forma de expressão da sociedade industrial. Quando este passa a fazer parte do que comumente chamamos de indústria, no seu sentido econômico, de produção em série, de divisão técnica do trabalho, de uso de máquinas e tecnologia para potencializar o trabalho e massificação da produção. No entanto, a definição e a construção do conceito de montagem na linguagem cinematográfica extrapolaram os próprios limites do meio.

Com base no levantamento bibliográfico, passou-se a análise comparativa do conceito de montagem ligado estritamente ao cinema em duas grandes escolas: a estadunidense e a soviética. Segundo Canelas (2010), a expansão do cinema nos Estados Unidos e na Rússia revolucionária deu origem a duas formas de ver o cinema muito ligadas ao conceito de montagem, como processo intrínseco à produção de filmes e à própria linguagem cinematográfica.

Nos Estados Unidos, coube a D.W. Griffin iniciar a utilização da montagem como processo de produção de filmes, dividindo não só as etapas da filmagem, como também, a construção física do próprio filme. Criando-se uma divisão técnica do trabalho, aos moldes da produção industrial. Com Griffin, o cinema literalmente ganhou um processo industrial na sua elaboração.

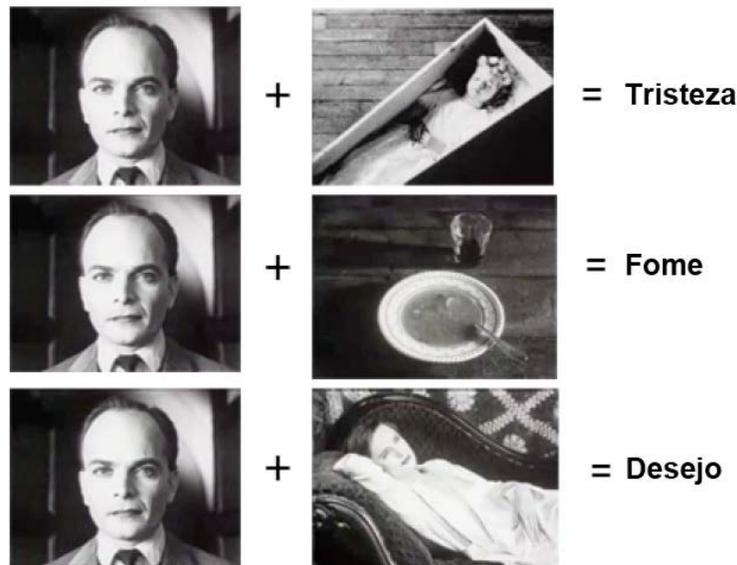
Na Rússia, a revolução de 1917, praticamente, escolheu o cinema como sua forma de divulgar e expandir suas ideias pelo mundo. Entretanto, uma gama de cineastas, saídos dos ideais revolucionários, partem para uma visão do cinema como uma arte mais ampla e interligada a outras, como a fotografia. Da escola Russa, surgiu uma teorização sobre a montagem como processo de elaboração fílmica e também de linguagem cinematográfica. Não se limitando apenas ao processo de produção, mas também, atingindo o pensamento criativo e artístico (Canelas, 2010).

Pesquisou-se os principais teóricos da montagem, em específico o movimento cinematográfico soviético, a partir de 1917, que vão definir e aplicar o conceito de montagem para a produção cinematográfica. Em destaque temos: Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Para estes a montagem tinha um papel fundamental na linguagem cinematográfica, e cada um com suas nuances, foi delimitando o conceito. Destes quem mais foi a fundo no conceito de montagem, praticamente identificando-o com sua produção foi Sergei Eisenstein.

Lev Kulechov viu a montagem como choque entre imagens, criando um efeito que leva o seu sobrenome. A repetição de um mesmo fotograma de um ator contrapondo imagens, como a de um prato de comida e de uma criança, levando a uma interpretação dos sentimentos causados ao ator, embora o fotograma utilizado fosse o mesmo (Figura 1). A ideia de choques dos fragmentos era para Kulechov o elemento principal do cinema. Vsevolod Pudovkin partiu da analogia com a linguagem falada, na qual a palavra seria imagens e a frase uma combinação de imagens. Para Pudovkin, mais que fragmentos o cinema era a articulação destes fragmentos sujeitos à vontade criativa do realizador. Diziga Vertov contribuiu com a ideia de superposição e

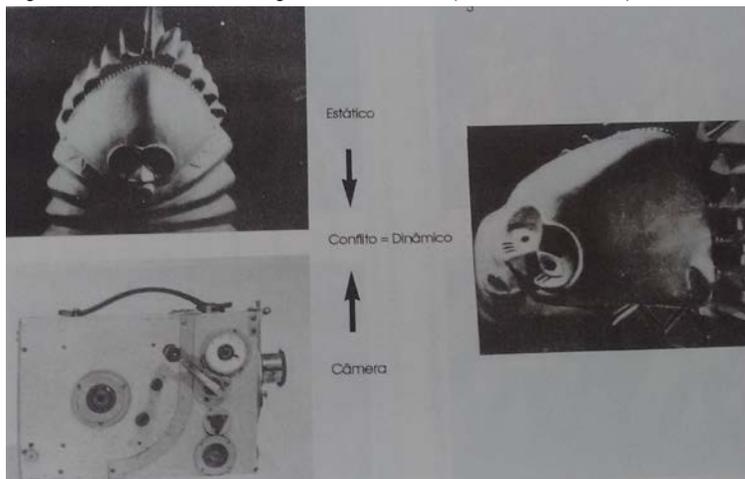
justaposição de fragmentos que desmascaram a realidade por serem artificiais e articulados, destacados como fatores da verdade fílmica.

Figura 1: Exemplo do efeito de Kulechov. Disponível em (lumiarmultimedia.com.br/blog/?tag=efeito-kuleshov)



Por fim, Sergei Eisentein (1991a; b) se dedicou mais ao conceito de montagem, não apenas como articulação de fragmentos, mas várias montagens dentro da própria montagem, que ele subdividiu em métrica, rítmica, tonal, harmônica e intelectual (Figura 2). O processo de montagem mais que a soma dos fragmentos são o contexto em que estes são montados e articulados. Eisentein sistematizou as ideias dos outros cineastas soviéticos, teorizando e definindo primeiramente a montagem não apenas como técnica, visão norte-americana delineada por Griffin, mas como um processo intelectual de criação de ideias e novos conceitos (Eisenstein, 1990a).

Figura 2: Conceito de Montagem de Eisentein. (Eisenstein, 1990a)



Eisentein teorizou sobre a montagem como uma nova consciência de mundo, sugerindo uma psicologia da forma, esta sendo fruto das qualidades artísticas e estética do objeto fílmico produzido. Neste sentido, a montagem reverte seu elemento alienante, de fragmentar o conhecimento do produtor e reduzir o entendimento apenas às partes, reconstruindo o sentido geral das coisas ao articular as partes com o todo, num movimento dialético de tese e antítese.

A dita escola russa de cinema, ou construtivista numa acepção mais genérica, legou o conceito de montagem num sentido de construção de ideias através do choque dialético de imagens, sons e formas. Entretanto, esta não seria a única definição de montagem. Bazin (1991) critica o dirigismo da montagem soviética, como ele se referiu ao denotar que associações diretas entre imagens não deixavam ao espectador a opção de outra interpretação, a não ser aquela “montada” pelo produtor. A crítica de Bazin é importante nesta fundamentação, pelo contraponto que gera, na qual a montagem seria os grandes planos/paisagem, quando o olho do espectador vai absorvendo a imagem. Nesta acepção, a montagem se relaciona a organização mental ou escolha do que se queira observar. Ou seja, o chamado plano aberto deixaria o espectador livre para caminhar e montar com o olhar seu entendimento da imagem.

Neste artigo, este ponto levantado por Bazin (1991) tem fundamental importância também pelo fato da fotografia se insere neste rol de artes que tinham a máquina como ferramenta de criação. Anterior ao cinema, e de certa forma correlata no processo de captação de imagem, a fotografia não possuía o efeito ilusório de movimento cinematográfico, mas ela foi uma das artes que criou uma cisão na representação artística ocidental. Sua principal característica de reprodução em série questiona a originalidade do objeto representado, quimicamente grafado. A ideia de montagem na fotografia também vai ter por debate o movimento construtivista soviético, com um elemento a mais: o movimento na imagem “fixa” da fotografia.

Tanto a fotografia (meio e linguagem) como a montagem (processo e técnica) fazem parte de um panorama industrial na produção artística fundamentada através da teoria da montagem. O conceito de montagem aplicado à fotografia excede a técnica comumente chamada de fotomontagem, pois tornou-a também uma forma de produção e reprodução de imagens. Acredita-se, que o processo de montagem na fotografia conferiu uma dinamicidade à imagem estática e a composição fotográfica (Figura 3).

A linguagem fotográfica ganhou movimento mesmo em obras únicas e sem o auxílio da ilusão mecânica da projeção cinematográfica. A montagem fotográfica e a fotomontagem são conceitos próximos, porém com diferenças nas nuances da técnica e do processo. Além do mais, a fotografia ganhou status de arte autônoma em relação a pintura ampliando sua função meramente figurativa e retratista, passando a ser parte fundamental na elaboração de arte industrializada: os cartazes, o design gráfico. Ultrapassando a arte e configurando-se como propaganda política.

Figura 3: Fotomontagem de fragmentos de Rodchenko. Disponível em (sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/)



Em um primeiro momento, a montagem na fotografia foi definida como fotomontagem. Uma colagem de imagens superpostas, conflitantes ou não, integradas ou não, mas com uma característica fundamental, ser uma arte inorgânica. Bürger (2010) define arte inorgânica quando o produtor não trabalhou o material até transformá-lo em objeto artístico. O autor, na sua definição de vanguarda, vinculou a montagem como elemento principal da criação artística da arte autônoma burguesa para a inorgânica vanguardista.

A fotomontagem era vista como procedimento técnico de produção da arte inorgânica, desvinculada do mundo natural. No entanto, a montagem foi definida como procedimento técnico, não como maneira de criação ou processo de elaboração de objetos e artefatos. A fotografia contribuiu no conceito de montagem, naquilo que pintura já fazia, juntar imagens, conferindo-lhes um novo significado (Figura 3). A fotomontagem, seja de caráter abstrato como no dadaísmo, seja na concepção de um novo significado da imagem como no futurismo, seria apenas a manipulação de imagens e colagens de fragmentos.

O construtivismo soviético na fotografia teve por expoente Alexander Rodchenko, que tentou construir o conceito de montagem fotográfica, dissociado de fotomontagem. Para Rodchenko (ArtCultura, 2008), a fotografia tinha em si o movimento intrínseco oriundo das próprias formas da composição. O olhar fotográfico compunha a imagem, a partir daí a montagem liberaria a imagem do seu sentido inicial, ganhando novas interpretações e acepções (Figura 4). A montagem como choques de imagens não seria apenas o elemento definidor da sua ideia, como foi postulado pelos cineastas soviéticos.

Figura 4: Movimento intrínseco à fotografia de Rodchenko. Rodchenko. Escadarias, 1930. Disponível em: (sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/)



As teorias de montagem, caras aos cineastas soviéticos, voltadas para o conflito e para o processo dialético de choque de ideias e imagens, na fotografia só poderiam ser análogas a alguns processos quando havia manipulação de imagens ou mesmo nas fotomontagens, ou quando articulados em produtos de design gráfico. Mas em outros processos, o olhar de choque estava na composição, na maneira de pensar o objeto fotografado. A montagem está em um processo intelectual, mas não como postulou Eisentein na sua montagem-intelectual, mas na leitura da imagem sem direcionar o olhar, mas criando o efeito do inusitado e da não-obviedade do olhar.

O caráter industrial foi ressaltado pela fotografia, como também pela produção cinematográfica, mesmo se destacando o trabalho manual e artesanal do produtor, pois estava-

se diante de um produto industrial, voltado para um espectador/consumidor. Neste ponto, salienta-se o contexto descrito, no qual o espectador era passivo, mas nas vanguardas soviéticas este era um ponto capital: para uma arte elucidadora, não bastava ter um artista que servia aos espectadores, caberia aos espectadores também serem produtores da sua própria arte.

Uma nova concepção de arte experimentada na fotografia, ou no cinema, de origem e elementos industriais também deveria ter uma prática industrial, e para tal uma visão revolucionária do papel do produtor/espectador no processo criativo. A montagem teria também de ser de conhecimento de quem produzia, mas também a quem se dirigia a mensagem do produto artístico. Não era apenas a máquina para um artista, mas a difusão da arte industrial para com aqueles que seriam observadores não mais passivos do objeto artístico. Não seria apenas fragmentos de filmes, mas fragmentos de olhares. A fotografia e o cinema não estavam isolados como artes estanques, estavam articulados com outras esferas da produção de ideias e mensagens: a propaganda política e difusão de publicações.

Um estudo comparativo da ideia de montagem no cinema e sua adequação aos processos fotográficos, mostram que o conceito de montagem estava além de uma mera colagem imagens, ou a elaboração de obras cinematográficas. A conceito de montagem trouxe em si elementos contraditórios inerentes ao seu contexto industrial, a divisão técnica do trabalho, que afasta o produtor do objeto criado. Na concepção artística e estética do construtivismo soviético tornou-se uma forma de pensamento que resgata o trabalho criativo, o domínio sobre a técnica e que almeja uma visão crítica e elucidativa sobre ao contexto social no qual se está inserido. Neste ponto, a montagem deixou de ser um mero processo e passa a ser uma cosmovisão, uma visão de mundo e de pensar sobre a sociedade através da arte e do pensamento estético.

2 A montagem: da alienação ao esclarecimento

A concepção de montagem está nos princípios produtivos da industrialização, que ganharia força a partir do século XIX, e acelerou e potencializou a fabricação de artefatos e objetos. Coube a Karl Marx, na metade do século XIX, observando todas as transformações advindas do novo processo de fabricação de objetos seguindo a divisão técnica do trabalho, a análise que ampliava o alcance dessas mudanças não ficando restritas a apenas o ambiente fabril, mas se estendendo a todas as áreas da sociedade.

A amplitude do processo produtivo alcançando áreas da estética e política, apontadas em Ideologia Alemã (Marx,Engles, 1848:2007) fundamenta uma nova análise social constituída nos postulados da lógica do movimento, a dialética, e esta, aplicada ao contexto histórico-social. Da mesma maneira que *montagem* reflete um processo alienante, que embota a visão do produtor sobre seu objeto de trabalho, ao se fragmentar em várias partes este processo, das quais só uns poucos têm o conhecimento do seu conjunto. A *montagem* seria parte de um complexo sistema que, distanciando o produtor e seus saberes e técnicas dos objetos que estes produzem, seriam tolhidos do seu trabalho, restando-lhes apenas o tempo em que se executavam as partes deste objeto. Tanto a alienação (seja produtiva, seja intelectual) como a mais-valia (o trabalho não pago pelo produto pronto ao operário) são conceitos caríssimos à lógica dialética aplicada à história, definido como materialismo dialético ou histórico, estão na raiz do processo de montagem.

Coube ao modernismo e, principalmente, às vanguardas russas pós-revolucionárias reverter essa visão de montagem, de algo alienante para um vigoroso sistema de construção de linguagem e de estética. As vanguardas soviéticas ligadas ao construtivismo, supematismo e produtivismo passam a dar um novo sentido à montagem, não mais alienante e sim elucidadora e uma forte ferramenta de ação sobre a sociedade. Das novas expressões artísticas ligadas diretamente à tecnologia industrial, duas vão despontar como meio e linguagem desta estética maquinicista não alienante: a fotografia e o cinema. O cinema russo será o carro-chefe desta nova estética maquinicista, industrial e crítica, no cerne desta nova estética o conceito de

montagem extrapolará seu viés técnico (quase inerente à própria técnica cinematográfica) refinando-se com uma nova teoria artística na qual a montagem era a fonte do próprio pensamento e elaboração crítico-artística.

A chamada escola soviética de cinema, com seus expoentes Eisenstein, Pudovkin, Vertov e Kuchelov, definiu um arcabouço teórico para as artes, sustentado no conceito de montagem e do choque de ideias, seguindo os princípios da dialética: tese, antítese e síntese (nova tese). Ao transpor os conceitos do materialismo dialético para o campo estético, a escola soviética ampliou o sentido de montagem de um mero processo técnico para uma cosmovisão do senso estético da arte industrial.

A outra expressão artística que será fundamental para este senso de montagem é a fotografia. Nesta a montagem pode ser elaborada de duas formas: a técnica da reprodução em série e a composição fotográfica com colagem de elementos imagéticos dentro da própria imagem. Um elemento imprescindível à montagem fotográfica é a sua dinâmica dentro de uma composição bidimensional e estática. Na fotografia as imagens não possuem o efeito simulador de movimento da linguagem cinematográfica, e necessariamente, o produto final fotográfico é uma lâmina bidimensional.

O foco deste artigo está nesta dinâmica da imagem estática, composta de várias formas e imagens, cujos significados são dispostos ao final do processo da montagem. A fotografia pode ser considerada a primeira expressão artística da era industrial, tanto pelo seu sentido de técnica de reprodução como na sua reprodução em série a partir de uma mesma matriz. Neste ponto fotografia e design confluem para o mesmo interesse, embora sem ainda ter a fotografia o caráter de arte manipulável e diretiva que lhe será auferido pelas vanguardas modernistas, visto que o aspecto figurativo das imagens vai se contrapondo à montagem fotográfica, composição do olhar, à fotomontagem, composição fotográfica, distinções que irão ser ressaltadas à frente.

O caráter da reprodutibilidade e sua relação com arte figurativa acadêmica ressaltado no clássico texto de Benjamin (1994), enfocando o processo industrial associado às técnicas próprias do processo fotográfico, nunca como algo dado, mas construído pelas necessidades materiais do novo *medium*. Diferente de Benjamin, as vanguardas construtivistas russas incorporam essa técnica como um novo olhar sobre a realidade concreta, ao definir um novo recorte sobre esta, afastando-se da veracidade narrativa da fotografia figurativa, ressaltando o seu elemento transformador ao desmascarar ou apontar a artificialidade do próprio processo de captação ilusória da fotografia.

Ao se explicitar a montagem fotográfica como uma construção de sentido a posteriori, a parti da elaboração da luz, distanciando-se do falseamento da realidade “nua e crua”, e esta realidade aparecendo com efeito elucidador, como um recorte, uma opinião e direcionamento do olhar. O não mascaramento deste olhar fotográfico, o recorte da máquina mostrado como algo não aleatório, mostrado como choques de ideias compondo novas ideias e imagens. Na contramão da alienação da montagem industrial, que esconde o processo e a ação do produtor, a arte industrial construía uma teoria que perfaz o caminho inverso da alienação, mostrando o trabalho humano e conceitual por trás do objeto industrial, visão esta que perpassará quase todas as produções vanguardistas russas, do cinema à AgitProp da fotografia aos ateliers da VkhUTEMAS (Escola superior de artes e ofícios) (Frampton,2008).

O senso estético da máquina é revertido pela própria estética maquinicista e acima de tudo transformadora, o Iluminismo que criara uma nova fé, afirmado por Adorno e Horkheim como alienador resumido no conceito de Indústria Cultural, na vanguarda soviética mostra-se como uma nova estética, de baixo pra cima, com o controle da máquina por aqueles que dela se utilizam contra a cegueira da indústria cultural na *MassKultur* (cultura de massa) as vanguardas propunham uma *ProletKult* (cultura do proletariado) desmascarando o uso da máquina como movimento alienante. Tal olhar crítico não passaria impune ao totalitarismo e à própria indústria cultural.

Neste ponto inserimos a dialética da imagem fotográfica e a sua essência do seu movimento se compondo de novos sentidos a partir da reelaboração de imagens ou mesmo do contraste de formas linhas e texturas, conotando uma dinâmica no olhar estático, no choque de formas e concepções conferindo-lhes novos às imagens captadas. Há uma diferenciação entre montagem fotográfica e fotomontagem, que mesmo tênue a diferenciação, faz-se necessária. A primeira não se resume apenas na técnica, mas a elaboração do ato fotográfico, um processo dialético entre o objeto que se representa, a técnica de reprodução e a visão particular daquele que fotografa. Já a fotomontagem é uma técnica de trabalhar com imagens já elaboradas compondo novos significados de acordo com a montagem, pode ser visto como ação elaborativa de objetos já fabricados, no caso imagens fotográficas e uma nova composição como informação artística (Andión, 2005; Bürger, 2011).

A visão sobre esses dois processos artísticos foi estendida no construtivismo russo para além das suas possibilidades técnicas, fazendo parte de um conceito maior que é o pensamento dialético e sua relação com os objetos construídos pelo ser humano. A arte neste processo não está desvinculada das ações humanas e pode e deve ser usada como expressão de esclarecimento e transformação da sociedade, a arte é usada como elemento de propaganda e participação popular. A montagem, seja na fotografia seja no cinema é parte de um complexo maior de ferramenta crítica da sociedade e da própria história. Rodchenko, El Lissitsky, Malevich e Stepanova elaboraram não só um projeto artístico, mas também estético sobre montagem fotográfica exemplificado na Agit Prop (programa de propaganda popular) e o Proun (programa de difusão e experimentação artística), propaganda não se dissociava do ensino (Narkompros) como ferramenta revolucionária e assertiva dos modelos da revolução que difundia. Pode-se destacar a confluência das várias expressões artísticas, inserindo-as na área do design, em específico o gráfico (Figura 5). Entendido como projeto indústria, o design se apropria de várias técnicas de reprodução em série, difundindo e ampliando o alcance dos objetos produzidos para este fim. A fotografia e o design são frutos do mesmo processo industrial, que populariza, distribui e para alguns diminui o valor representativo das coisas.

Figura 5: Integração de artes (Fotografia e Design Gráfico) utilizando o conceito de Montagem de Rodchenko.
© Rodchenko. Retrato de Lilya Brik, 1924. Disponível em: (sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/)



O construtivismo russo que abarcou as mais amplas experiências estéticas, integrando áreas como Cinema, Fotografia, artes plásticas e cênicas (FEKS - Fábrica de Atores Excêntricos), ensino de artes e ofício (VkhUTEMAS), psicologia e pedagogia, tem por amarração o pensamento dialético que confere-lhes uma unidade conceitual e prática que pode ser resumida no conceito de montagem, não restringindo-se aos objetos artísticos mas em qualquer elaboração de artefatos nos quais o processo, a forma e a intenção não estão mascarados mas explicitados como parte integrante da maneira de pensar o mundo e dele empreender criações (Rapisarda, 1975).

Os produtivistas russos tinham uma palavra para reunir todas as artes e técnicas originárias da máquina que era *Poligrafia* (ARTCULTURA, 2008) (Figura 6). A união do cinema, fotografia, design e propaganda política era vista como um conjunto integrado de técnicas e práticas artísticas que partiam do confronto dialético em que a composição, típica da pintura, passa a ser uma construção com choques de técnicas e ideias. Esta nova concepção de arte passa necessariamente pela máquina e esta como uma nova forma de elaborar o processo de criação, que não é mais visto como algo dado ou produto individual do artista.

Figura 6: Integração de artes (Cinema e Design Gráfico) utilizando o conceito de Montagem de Rodchenko Disponível em (sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/)



A fotomontagem teria um papel primordial nesta nova visão por ser o anteposto da composição da pintura clássica, pois aquela formada de fragmentos de partes já produzidas, se afastando da ação contemplativa para uma ação produtiva e direcionada, distanciando-se de uma fotografia que aspirava ser pintura, se transformando em um novo olhar como uma síntese de várias partes integradas pelo confronto e choque do pensamento dialético.

3 Conclusão

A grande contribuição das vanguardas soviéticas, em específico o construtivismo, foi a criação de um modelo lógico dialético aplicado à arte. A arte dita marxista não seria aquela verdadeira pelas suas proposições, mas pela forma de se encarar a arte e acima de tudo o processo industrial no cerne da transformação artística, partindo-se para um novo patamar de não satanização da arte industrial e extraíndo dela, dialeticamente, uma nova forma de analisar o mundo criticamente e no confronto com a realidade concreta.

Os produtivistas ou construtivistas russos, partiram da própria máquina para criarem uma estética que combatesse a alienação provocada pela separação das partes no processo industrial, denotando através do choque entre as partes criadas por dispositivos industriais uma arte elucidadora e analítica. A montagem, como parte principal do processo industrial, deixava de

ser um mero processo técnico de divisão do trabalho, e passava a ser um forte elemento conceitual estético para se entender as coisas do mundo.

Este artigo tentou em breves linhas detectar esta transição da arte contemplativa para uma arte crítica e ativa que teve por principal movimento o construtivismo russo na década de 20 do século XX, e de como este transformou a ideia de montagem, extrapolando seu sentido técnico e atingindo um forte e profundo sentido estético e lógico na produção artística e criativa.

Referências

- ANDIÓN, M. L. 2005. *Cine de fotógrafos*. Barcelona. Gustavo Gili.
- ARTCULTURA, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79-83, jan.-jun. 2008. *Fotomontagem na Rússia da década de 1920*. Tradução e nota introdutória: Erika Zerwes
- BAZIN, A. 1991. *O Cinema: ensaios*. São Paulo. Brasiliense.
- BENJAMIN, W. 1994. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. São Paulo, Brasiliense.
- BORDWELL, D.1999. *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Barcelona. Paidós.
- BÜRGER, P. 2011. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo. Cosac Naify.
- CANELA, Carlos. 2010. *Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=1804>. ISSN: 1646-3137
- EISENSTEIN, S.1990a. *A forma do filme*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.
- EISENSTEIN, S.1990b. *A Sentido do filme*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.
- FABRIS A. 2005. *Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1. p. 99-132. jan. -jun. 2005.
- FRANPTON, K. 2008. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Nobel.
- MARX, K.; ENGELS, F. 1948-2007. *Ideologia Alemã*. São Paulo. BoiTempo.
- RAPISARDA, G. 1975. *Cine e vanguardia em la Unión Soviética: La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona. Gustavo Gili.

Sobre os autores

Paulo Fernando Dias Diniz, Me., IFPE-Olinda, Brasil, <paulo.diniz@olinda.ifpe.edu.br>