

HOMENAGEM

Apontamentos sobre montagem e teoria crítica em Walter Benjamin

Notes on montage and critical theory in Walter Benjamin

Lucas Melo Souza¹

Resumo: Este artigo pretende esboçar alguns apontamentos sobre o conceito de montagem nos escritos de Walter Benjamin e a relação desse conceito com a teoria crítica benjaminiana. Em fragmentos metodológicos ligados ao projeto de um livro sobre Charles Baudelaire, que só vieram a público no fim dos anos 1960, encontra-se um dos raros registros da expressão “teoria crítica” (kritische Theorie). Ela é utilizada por Benjamin para caracterizar sua autocompreensão teórico-metodológica, numa vinculação direta dessa expressão a procedimentos de enquadramento e montagem associados à objetiva fotográfica ou fílmica. Sustentar o nexos explicitado nas notas metodológicas entre teoria crítica - na acepção benjaminiana dessa prática teórica - e montagem impõe algumas questões. Primeiro, é preciso saber o que vem a ser, para Benjamin, a montagem. Sobretudo nos anos 1930, o desenvolvimento dessa noção é prismado em diversos objetos, em ensaios sobre o cinema, o teatro épico de Brecht, as vanguardas dadá e surrealista, a literatura de Alfred Döblin e a historiografia materialista. Além disso, é preciso indicar em que sentido o procedimento oriundo das artes e dos novos aparelhos de reprodução técnica pode contribuir para a teoria. Benjamin não considera a montagem apenas do ponto de vista procedimental, mas enfatiza, por exemplo, a função pedagógica e o ganho cognitivo propiciados através de experimentos teatrais. Igualmente, Benjamin chama atenção para a possibilidade de expansão da percepção, propiciado pela técnica cinematográfica por meio do desrecalque do inconsciente ótico.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Montagem; Teoria Crítica; Charles Baudelaire.

Introdução

É popular na literatura especializada a referência ao *convoluto N* (“Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”) como indicação exemplar da concepção benjaminiana de montagem, índice de que a montagem é mais frequentemente associada ao projeto das *Passagens* e à concepção de historiografia ali esboçada². No *convoluto N*, a montagem é apresentada como a “arte de citar sem usar aspas” (Benjamin, 2006, p.500), um tipo de “montagem literária” (idem, p.502). A referência

¹ Agradecemos à família de Lucas Melo Souza pela autorização para a publicação e à Revista do NESEF, à qual o artigo foi submetido, por gentilmente liberar sua publicação nos *Cadernos*. Sobre o contexto desta publicação, recomenda-se a leitura do editorial.

² Ver, por exemplo, Wohlfarth, 1986; Machado, 2015; Kang, 2009, p.224-225 e Palhares, 2013, p.24.

ao procedimento data já dos primeiros esboços das *Passagens* do fim dos anos 1920, quando esse projeto consistia em não mais que um ensaio, a ser escrito em parceria entre Walter Benjamin e Franz Hessel³. Nos termos do *convoluto N*, se trataria de “aplicar à história o princípio da montagem” a fim de “conciliar um incremento de visibilidade” na exposição da história com “a realização do método marxista” (idem, p. 503).

Sem negligenciar a importância da montagem nesses escritos, gostaria de sugerir um outro caminho para abordar esse conceito. Creio que esse caminho pode ser apontado através de certas anotações metodológicas que Benjamin esboçou para um outro projeto inacabado, aquele do livro *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado*. Por muito tempo, pouco se sabia a respeito do projeto de um livro sobre Baudelaire. Walter Benjamin só chegou a escrever a segunda parte do livro - o ensaio *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire* (1938). Esta formaria um todo com a primeira e a terceira parte, chamadas respectivamente de (I) *Baudelaire como alegorista* e (III) *A mercadoria como objeto poético*, segundo o detalhamento exposto em uma carta de 28 de setembro de 1938 endereçada a Max Horkheimer.⁴

Como se sabe, a segunda parte do livro sobre o poeta francês foi submetida como um ensaio autônomo para publicação na revista do Instituto de Pesquisa Social, mas veio a ser recusado por Adorno em nome do Instituto, fato registrado na famosa carta de 10 de novembro de 1938 (idem, p.246 e seguintes). A propósito de uma revisão da segunda seção do ensaio - “O flâneur” -, Benjamin produziria no ano seguinte o texto *Sobre alguns motivos em Baudelaire* (1939). É pouco, no entanto, dizer que se tratava de uma mera revisão, já que o novo ensaio daria os contornos da teoria benjaminiana do choque, assim como integraria a teoria da experiência e da aura em um novo arranjo. As outras duas seções do ensaio de 1938 - “A Bohème” e “A Modernidade” - só seriam publicadas quase trinta anos mais tarde, em 1968. E o texto mesmo, em sua integridade, ainda alguns anos mais tarde, em 1971, através dos esforços de Rosemarie Heise (idem, p. 321 e seguintes).

São justamente as anotações metodológicas recuperadas por Rosemarie Haise que abrem uma outra via para abordar a questão da montagem. Benjamin escreveu essas notas junto com o primeiro ensaio sobre Baudelaire, mas nunca as enviou ao Instituto. A recusa pela publicação do ensaio de 1938 foi baseada numa versão datilografada, ao passo que tais anotações sobre o método se encontram na versão manuscrita descoberta por Heise e só vieram a público décadas mais tarde. Salvo engano, os comentadores da obra de Benjamin concentraram a atenção na primeira

3 Sobre a evolução do projeto das *Passagens*, ver Tiedemann, 2006

4 Ver Benjamin; Barrento, 2015, p.242 e seguintes.

parte desses manuscritos metodológicos⁵ - o que é compreensível, haja vista que a primeira parte trata do problema da “distinção entre o verdadeiro e o falso” e da exponibilidade da verdade, remetida à mediação da tradição na recepção da obra de Baudelaire, que para o “método materialista” não deve ser “um ponto de partida, mas um objetivo” (Benjamin; Barrento *et al.*, 2015, p.322). Trata-se do conhecido tropo metodológico presente tanto no prefácio ao livro sobre *A origem do drama barroco alemão* quanto no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe.

Gostaria de apontar, no entanto, para a segunda parte dos manuscritos metodológicos, onde a relação entre teoria crítica e montagem é explicitada e se põe em jogo. Nesse trecho, Benjamin afirma que a imagem de Baudelaire é “comparável à imagem dentro de uma câmera” (idem, p.324). Referindo-se à câmera, o aparato mediador na produção dos materiais da montagem, diz o autor:

Faz parte [a câmera] dos instrumentos da teoria crítica e é indispensável. O materialista histórico opera com ela. Mas pode enquadrar um setor ou mais próximo, ou maior ou menor, escolher uma iluminação política mais crua ou uma [iluminação] histórica mais difusa - mas sempre dependerá desse instrumento. Por outro lado, é o único a poder dar-lhe uso. Não se perde, como o teórico burguês, nas imagenzinhas de tons suaves invertidas que se sucedem umas às outras no visor (idem, p.324, grifos meus).

Depreende-se dessas anotações, com efeito, pelo menos três questões: (1) a de uma noção de teoria crítica para a qual, como se lê, a câmera constitui o instrumento “indispensável”; (2) a questão da câmera ela mesma, na medida em que é figurada como paradigma para a fatura teórico-metodológica; (3) e, por fim, a questão da montagem, indiretamente referida pelas operações de enquadramento, iluminação e direção da *mise en scène* política e histórica. Essas questões delimitarão o escopo de nossos apontamentos.

Teoria Crítica

Há uma vasta literatura em torno da tradição ora chamada Teoria Crítica, ora Escola de Frankfurt. Parafraseando livremente um entre os tantos exemplares dessa literatura⁶ pode-se dizer que a expressão “teoria crítica” opera como um guarda-chuva para um espectro diverso de posições teóricas associadas ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt na Alemanha, associada a nomes que pareiam com o de Walter Benjamin, como Erich Fromm, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Otto Kirchheimer, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Franz Neumann, Friedrich Pollock etc. Na tradição, dirão esses manuais, o conceito de “teoria crítica” teria sido primeiramente associado à filosofia crítica kantiana, a noção de crítica denotando os limites e as condições

⁵ Ver, por exemplo, Gagnebin, 2018, p.59

⁶ Para fins puramente ilustrativos, sigo aqui Piccone, 2005

de possibilidade do conhecimento. Posteriormente, um deslocamento de significado seria operado a partir da crítica marxiana da economia política, onde a ênfase do sentido de “crítica” passa a recair não mais na operacionalidade da razão, mas na crítica imanente de um dado objeto, ora a economia em Marx, ora a cultura e outros ramos de conhecimento na assim chamada “Escola de Frankfurt” - uma etiqueta oriunda dos anos 1950 e 1960 e ainda hoje em voga, mas cujo uso passou a ser descredenciado pelas linhas de pesquisa mais recentes.⁷

A expressão “teoria crítica” (*kritische Theorie*), utilizada nas anotações metodológicas para o livro sobre Baudelaire, entroncam Benjamin nessa tradição. Ela alude objetivamente ao texto seminal de Max Horkheimer, *Teoria tradicional e teoria crítica - Traditionelle und kritische Theorie*, de 1937. Horkheimer não pretendia lançar as bases de um projeto teórico original, mas demarcar um campo teórico já existente pelo esquadramento dos “ensinamentos de Marx e Engels” (Horkheimer, 1983, p.134), em particular aqueles contidos “no *Capital* de Marx, como testemunhos de um mesmo método” (idem, p.148). O eixo da crítica, no entanto, é ampliado. Não se restringe, como em Marx, à economia política, mas integra especialidades como a crítica de arte a psicanálise, em um arranjo designado “materialismo interdisciplinar”, com ênfase no “comportamento crítico” e “orientado para a emancipação” (idem, p.130-131).

Dito isso, seria um erro entender o emprego da noção de “teoria crítica” por Benjamin como uma adoção sem restrições ao projeto de Horkheimer, muito embora ele tenha afirmado estar de “pleno acordo” com as diretrizes propostas pelo texto programático do então diretor do Instituto de Pesquisa Social, em uma correspondência dirigida a Horkheimer em 10 de agosto de 1937⁹.

Essa ressalva se deve, em primeiro lugar, ao fato de Benjamin apresentar um modelo relativamente acabado de apropriação da matriz crítica marxiana, anterior ao de Horkheimer. Apesar disso, ele ressalta, em sua apropriação de Marx, aspectos similares àqueles empregados na formulação posterior do diretor do Instituto em *Teoria tradicional e teoria crítica*. Na introdução metodológica ao ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, cujas primeiras versões datam de 1935 e 1936, Benjamin refere-se explicitamente à maneira como “Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes o valor de prognósticos” que comportam tanto as tendências para o “futuro do capitalismo” como as “condições para a sua

⁷ Tem se argumentado que a expressão “Escola de Frankfurt”, adotada numa caracterização retrospectiva a partir de meados do século XX, é problemática porque sugere uma doutrina teórica coesa a que se filiarium um dado grupo de teóricos, no sentido em que se diz que este ou aquele autor se vincula a tal ou qual escola de pensamento (Nobre, 2011, p.12 e seguintes). Nesse sentido, tem se preferido utilizar a expressão Teoria Crítica para se referir a uma prática teórica, no entanto prismada em diferentes modelos teóricos e diagnósticos de época, organizando o campo de pesquisa na exposição seriada de autores, modelos teóricos e diagnósticos sociais (Nobre, 2013). Por outro lado, também se tem apontado para a exaustão para o giro em falso das linhas de pesquisa baseadas na reconstrução normativa dos fundamentos da Teoria Crítica (Fleck, 2017, p.119 e seguintes).

própria supressão” e superação em uma sociedade emancipada (Benjamin, 2012b, p.179). A proposta de Benjamin no ensaio sobre *A obra de arte...*, assim como mais tarde a de Horkheimer, amplia o objeto da crítica para além da economia política, na pretensão de analisar e expor, em analogia ao que Marx fizera com a economia, aquelas “tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas”, incorporando contribuições de outras disciplinas, como a psicanálise (idem, p.179). Tais observações permitem situar Benjamin *ao lado* de outros membros do Instituto de Pesquisa Social na recepção crítica da obra de Marx, sem com isso reuni-los em uma escola de pensamento doutrinariamente coesa.

Ao se pensar a contribuição de Walter Benjamin à tradição da Teoria Crítica, não se pode deixar de atentar para a peculiaridade que marca as linhas de força que compõem o “método materialista” benjaminiano, a sua “teoria crítica”. As introduções metodológicas são praxe de sua obra desde o período dito não “materialista”. Como vimos, a caracterização da “teoria crítica” benjaminiana nos termos da montagem se situa no quadro mais amplo da distinção entre o verdadeiro o falso, numa retomada do tropo metodológico do seu trabalho sobre o drama barroco alemão, a saber: a exponibilidade ou *Darstellung* da verdade. Mesmo na apreciação mais matizada do texto *Teoria tradicional e teoria crítica*, feita por Benjamin por ocasião da redação de uma resenha das atividades do Instituto para a vista *Maß und Wert*, o núcleo de identificação estabelecido com o texto de Horkheimer é o da “crítica do conceito de sistema” como “um dos pilares básicos do nosso trabalho” (Benjamin, 2013, p.149), reconduzindo essa identificação a outra tópica teórica do prefácio ao livro sobre o drama barroco alemão.

Essas ressalvas permitem indicar que a aproximação de Benjamin à matriz marxiana de pensamento e crítica se dá - para utilizar a expressão do romance de Goethe - em termos de *afinidades eletivas* entre essa matriz e as formulações teórico-metodológicas de Benjamin prévias a esta apropriação, não havendo um primado destas sobre aquelas.

É neste quadro, portanto, que deve ser compreendida a acepção benjaminiana de teoria crítica. Indicam as notas metodológicas das quais partimos que a câmera - tanto na acepção fílmica quanto fotográfica - deve ser empregada como instrumento indispensável dessa prática teórica. O que nos conduz ao segundo momento dos nossos apontamentos.

A câmera como paradigma da teoria crítica

Para entender por que a câmera é apresentada como instrumento indispensável da teoria crítica nos manuscritos metodológicos para o livro sobre Baudelaire ou, mais exatamente, como paradigma técnico para a fatura teórica, é preciso retomar

certas considerações do ensaio *O autor como produtor* (1934).

Entre parêntese, vale notar que essa ideia está presente até mesmo no título de alguns ensaios benjaminianos, tais como *Surrealismo: O último instantâneo da intelligentsia europeia* (1929). Também não é a primeira vez que Benjamin se refere a um aparato óptico como paradigma para a escrita - provavelmente a primeira referência desse gênero se encontra no notável aforisma “Panorama Imperial”, da obra *Rua de mão única*, no qual o autor propõe uma “viagem através da inflação alemã” em quatorze atos, como se pretendesse empregar na figuração da situação alemã a técnica de estereoscopia presente na atração ótica do século XIX que dá nome ao fragmento (Benjamin, 2021f, p.18ss).

No texto *O autor como produtor*, Benjamin parte de um equívoco comum ao campo progressista de sua época na avaliação das obras de arte. Na verdade comum até hoje, esse equívoco consiste em vincular qualidade e relevância artística à tendência política, no que a obra pode ser dita boa e bela se seu produtor e seu conteúdo se vinculam ao proletariado, à causa revolucionária, aos valores de esquerda, às “relações de produção da época” etc. (Benjamin, 2012c, p.131). Para Benjamin é preciso torcer essa abordagem e, no lugar dela, questionar qual o lugar do artista e de sua obra *dentro* das relações de produção de uma dada época, pois a “função exercida pela obra no interior das relações de produção” artísticas “de uma dada época” visa diretamente “à técnica das obras” (idem, p.131). Em síntese, está em jogo para nosso autor - muito mais que o credenciamento político de superfície do artista - a capacidade de intervenção na esfera de produção artística e a possibilidade de devolver aos outros produtores um aparelho melhorado, com o qual se pode então estabelecer relações novas e não alienadas. Essa intervenção será tanto mais eficaz quanto mais a produção - seja de arte ou, como queremos sugerir, seja de teoria - for capaz de acompanhar e incorporar o estado da arte técnico da época no fazer artístico. O exemplo chave de Benjamin é o teatro épico de Brecht, na medida em que este incorpora, através da montagem, os teores técnicos do rádio e do cinema. Diz nosso autor:

o teatro épico adota aqui, com o princípio da interrupção, um procedimento que se tornou familiar para todos nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. *Refiro-me ao procedimento da montagem [...] a seleção e o tratamento dos gestos em Brecht nada mais é que a transposição dos métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema [...]* (idem, p.131, grifos meus).

Essa passagem deve ser arrematada com aquela do ensaio *O que é o teatro épico?* (1931), segundo o qual, na medida em que “as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema o rádio”, esse teatro se encontra por isso “situado no ápice da técnica.” (Benjamin, 2012e, p.88). No arremate, fica

evidente a relação entre o aproveitamento da montagem e o uso da técnica mais avançada.

A ideia de apropriação da técnica mais avançada ganha estofamento no diagnóstico de época elaborado por Benjamin em seus escritos sobre Baudelaire, especialmente no último ensaio sobre o poeta. Um dos muitos traços da visão benjaminiana da modernidade⁸ esboçado em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1939) diz respeito ao declínio da experiência autêntica - formada, por exemplo, em contextos de trabalho pré-fabril, sedimentada em formas de percepção não perturbadas, transmissível pela narração e pela contação de histórias - e à ascensão da vivência do choque na vida moderna: os encontrões nas multidões das grandes cidades, a aceleração da esteira fabril, a sequência dos quadros e planos que compõem o movimento na imagem cinematográfica, um repertório de vivências que atinge o habitante moderno e coloca em xeque as antigas formas de percepção em que se assentava a experiência autêntica. No entanto, Benjamin entende ser possível compensar os transtornos da percepção moderna - e mesmo expandi-la - desde que se lance mão dos aparatos técnicos referidos tanto pela montagem brechtiana quanto pela metodologia teórica benjaminiana. “Os dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance” da percepção (Benjamin, 2015, p.141), diz nosso autor. Essa “aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem e som. Esses dispositivos tornam-se, assim, conquistas essenciais de uma sociedade em que” a experiência “está em declínio” (idem, *ibidem*). Essa aposta retoma, em termos variados, o almejado “equilíbrio entre o homem e o aparelho”, a principal função social atribuída ao cinema na primeira versão do ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A citação é longa, mas vale a pena ser retomada:

Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema nos faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o primeiro plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar. [...] Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e

⁸ Me ocupei dos traços do conceito benjaminiano de modernidade - sobretudo com respeito aos escritos sobre Baudelaire - em outro estudo. Ver Souza, 2019.

suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal (Benjamin, 2012b, p.204-205, grifos do autor).

Esses apontamentos, com efeito, permitem conferir inteligibilidade à referência da câmera como paradigma para a teoria crítica. O gesto de Benjamin exprime a intenção de situar o fazer teórico no mesmo nível do estado da arte técnico de sua época, através da transposição dos procedimentos de montagem para a teoria crítica. O resultado visado é ampliação da capacidade figurativa e expressiva da teoria, que se expande ao se haurir do repertório perceptivo e imagético coagulado no inconsciente ótico e disponibilizado pela câmera. Com isso, podemos abordar nosso terceiro ponto, a questão da montagem propriamente dita.

Montagem

Para introduzir a questão da montagem, a síntese de Willi Bolle oferece um excelente ponto de apoio.

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do inteiro século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, jornal e cinema. Há também influências do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial [...]. Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética da montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como procedimento construtivo (Bolle, 1994, p.89).

Segundo Bolle, “todas essas técnicas de montagem desenvolvidas pelas vanguardas e pela mídia convergem na ensaística benjaminiana” (idem, p.92), especialmente no primeiro ensaio sobre Baudelaire, aquele recusado pelo Instituto e ao qual se anexam dos manuscritos metodológicos dos quais partimos. Em um sentido puramente procedimental e secular, pode-se falar em montagem na obra de Benjamin pelo menos desde o seu doutoramento sobre o primeiro romantismo alemão, no qual se emprega uma “técnica de citações” comparável à do artista de vanguarda (Seligmann-Silva, 2011, p.14). Já no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, a propósito de comentar a questão da sobriedade na fatura artística, Benjamin recupera a noção de cesura, um conceito empregado por Hölderlin na leitura das peças de Sófocles, para caracterizar a interrupção da configuração da ação dramática, uma espécie de corte anti-rítmico operado pelas falas da personagem

Tirésias, em termos aliás muito próximos da interrupção gestual na montagem brechtiana. Na qualidade de procedimento teórico, seria lícito falar em montagem na habilitação sobre o barroco alemão, não só pela metáfora do mosaico presente em seu prefácio, mas pela justaposição de extremos que garante a exponibilidade do barroco alemão como ideia, especialmente visível nas seções do livro dedicadas à tipologia das personagens desse teatro: o soberano como tirano e como mártir; o cortesão como santo e como intriguista etc. O conceito passa a ser central na crítica de arte dos anos 1930, empregada para explicar o sentido da montagem literária de vanguarda em romances surrealistas, tais como *Nadja*, de André Breton, e *O camponês de Paris*, de Louis Aragon, e no romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. Iguamente importante é o emprego da noção de montagem para a compreensão da pintura e da fotomontagem dadaísta, nos quadros de Arp e nas fotomontagens de John Heartfield.

O escopo destes apontamentos não permite passar todas essas acepções de montagem em detalhe. A noção referida pelas notas metodológicas do livro sobre Baudelaire é mais afim à acepção ligada a câmara fotográfica ou fílmica. Assim, nos deteremos em alguns traços do conceito de montagem desenvolvidos na primeira versão do ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36). Nele, a montagem é conceituada a partir da caracterização da imagem cinematográfica e de seu teor particular, no que se opera um imbricamento entre as novas formas de percepção inauguradas pela câmara e a montagem - a mesma ligação, portanto, das notas para o livro sobre Baudelaire.

Nesse texto, argumenta-se que os produtos da câmara objetiva inauguram, sobretudo no cinema, um novo patamar figurativo e, se quisermos, até mesmo ideológico, “oferecendo um espetáculo jamais imaginado em outras épocas” (Benjamin, 2012b, p.201). Isso significa que a imagem fílmica é essencialmente diferente, por exemplo, da figuração na pintura ou na literatura. Por mais realista que estas pretendam ser, há nelas uma distância entre a representação e a realidade empírica que pode ser aferida seja a olho nu, seja, digamos, pela crítica clássica da ideologia. Essa distância, no entanto, é superada nos produtos da câmara, de tal modo que

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho penetrou tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que visão de uma flor azul no jardim da técnica (idem, 201, grifos do autor).

Esse resultado paradoxal atesta o novo patamar da figuração fílmica, na

medida em que ela oferece “um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação dos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (idem, p.202).

Essa mutação inscreve a obra de arte montada, sobretudo o filme, em um novo paradigma estético. Ela se torna suscetível à perfectibilidade, em um sentido bastante preciso do termo, do qual a obra de arte perfeita, nos termos clássicos, está completamente fora de questão. Quer dizer, a obra é perfectível porque ela pode ser virtualmente montada e remontada sem restrições, ao mesmo tempo em que se torna refratária a valores eternos comuns à arte clássica. Para demonstrar essa constatação, Benjamin compara a fatura de uma estátua com a fatura do filme: a primeira tem de ser produzida a partir de um só bloco de mármore, ao passo que o segundo é “montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha [...] sem qualquer restrição” (idem, p.190). Isso o leva a concluir que o “filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte” e acrescenta que essa “perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos” da arte clássica - decorre daí, diz ele, “o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável” (idem, p.190).

Essa ideia é levada adiante em “exemplos mais paradoxais de montagem” (idem, p.196) que sancionam a exclusão da obra de arte montável do paradigma romântico de beleza, ligado à arte simbólica e à presença unívoca e imediata do belo. O exemplo agora é o do diretor de cinema que pode recorrer ao expediente de disparar um tiro às costas do ator sem aviso prévio, a fim de repertoriar o susto nos materiais da montagem. “O susto do intérprete pode ser registrado nesse momento e montado na versão final. Nada demonstra mais claramente que a arte abandonou a esfera da ‘bela aparência’, longe da qual, como se acreditou por muito tempo, nenhuma arte teria condições de florescer” (idem, p.196).

Esses apontamentos possibilitam especular se a mobilização da montagem para a teoria crítica, preconizada nos manuscritos metodológicos para o livro sobre Baudelaire, não facultaria a teoria para aquele ordenamento experimental dos “elementos da realidade” (Benjamin, 2012e, p.86) percebidos através da câmera e, portanto, seu aproveitamento na exponibilidade das condições sociais determinantes na produção artística do poeta francês, para falar nos termos que Benjamin emprega ao caracterizar o mesmo tipo de apropriação técnica no teatro épico de Brecht. São questões dessa natureza que a abordagem do nexos entre montagem e teoria crítica permitem enunciar, tomando um caminho alternativo ao que se tem percorrido na fortuna crítica da obra de Walter Benjamin.

A título de considerações finais

No ensaio sobre *A imagem de Proust* (1929), Walter Benjamin lança uma ideia que mais tarde será retomada nos seus escritos sobre Baudelaire, segundo a qual “todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam” (Benjamin, 2012a, 37). Pode ser que um raciocínio análogo seja aplicável à apropriação da montagem na configuração benjaminiana da teoria crítica - muito embora esta prática teórica não configure uma literatura e tampouco um gênero.

E se seu método foi por vezes incompreendido ou vilipendiado por se arriscar na entrecruzada da magia e do positivismo, resta lembrar o que diz nosso autor em sua *Pequena história da fotografia*. O teor aparentemente mágico das imagens obtidas pelo instrumento indispensável à teoria crítica - cito e encerro - atesta que “a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (Benjamin, 2012d, p.101).

Referências

- Benjamin, W.; Barrento, J. *et al.* (2015). Comentário. In: Benjamin, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Benjamin, W. (2012a). A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasilense.
- Benjamin, W. (2012b). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasilense.
- Benjamin, W. (2012c). O autor como produtor. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasilense.
- Benjamin, W. (2012d). Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasilense.
- Benjamin, W. (2012e). Que é o teatro épico? In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasilense.
- Benjamin, W. (2012f). *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasilense.
- Benjamin, W. (2013). Instituto alemão de livre pesquisa. In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo.
- Benjamin, W. (2015). Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Bolle, W. (1994). *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP.
- Fleck, A. (2017). Afinal de contas, o que é teoria crítica? *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, 24(44), 97-127.

- Gagnebin, J. M. (1983). *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1, 2018.
- Horkheimer, M. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: Benjamin, W. et al. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- Kang, J. (2009). O espetáculo da modernidade: A crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos Estudos CEBRAP*, 84, 214-233.
- Machado, C. E. (2015). Walter Benjamin: “montagem literária”, crítica à ideia do progresso, história e tempo messiânico. In: Machado, C. E.; Machado, R. J.; Vedda, M. (orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: UNESP, p. 413-420.
- Nobre, M. (org.). (2013). *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papirus.
- Nobre, M. (2011). *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Palhares, T. (2013). *Walter Benjamin: teoria da arte e reprodutibilidade técnica*. In: Nobre, M. (org.). *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Papirus, p.21-33.
- Piccone, P. (2005). General Introduction. In: Arato, A.; Gebhardt, E. *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, p. XI-XXIII.
- Seligmann-Silva, M. (2011). A redescoberta do idealismo mágico. In: Benjamin, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, p.9-14.
- Souza, L. (2019). Walter Benjamin e a modernidade: a recusa da *modernité* de Baudelaire. In: Palhares, T. (ed.). *Arte, estética e modernidade*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH.
- Tiedemann, R. (2006). Introdução à edição alemã (1982). In: Benjamin, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p.13-33.
- Wohlfarth, I. (1986). Et Cetera? The Historian as Chiffonier. *Revista New German Critique*, 39, Second Special Issue on Walter Benjamin, 142-168.