

## **Intervalos e interrupções**

A montagem na arte a partir de Walter Benjamin

**Marcela Oliveira**

<sup>1\*</sup> UERJ / marcelacibella@gmail.com

### **Resumo:**

Neste artigo, será apresentado o princípio artístico da “montagem” tal como teorizado pelo crítico Walter Benjamin, em especial, no contato com as experiências promovidas pelo “teatro épico” de Bertolt Brecht. O objetivo será pensar como o ato de interromper uma aparente totalidade da obra e organizar as partes que a constituem, que seria intrínseco à montagem dos quadros no cinema, foi adotado pelas artes de vanguarda em geral na busca por um estranhamento que revitalizasse a percepção. Não se trataria, então, de suprimir o intervalo entre uma parte e outra, mas de mostrá-lo.

**Palavras-Chave:** intervalo; interrupção; montagem; Benjamin; Brecht.

---

<sup>1\*</sup> Professora do Departamento de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

*Não tenho nada a dizer.  
Somente a mostrar.*  
— Walter Benjamin

## 1. Valor de exposição das obras

No calor da hora, em pleno desenvolvimento das novas artes possibilitadas pela técnica, Walter Benjamin reconheceu o valor intrínseco tanto da fotografia quanto do cinema, a despeito de fugirem das características que definiam a obra de arte clássica. Expostas nos museus já há mais de um século a essa altura, esculturas e pinturas carregavam consigo o testemunho da tradição à qual pertenceram no passado, bem como o registro de sua própria história, muitas vezes marcado na materialidade mesma da obra. Um torso, diria o filósofo alemão, denuncia na ausência dos membros tanto a sua historicidade [passado] quanto a sua possibilidade de continuar a significar [futuro]: a “bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro” (Benjamin, 1995, p. 42).

Originalmente situadas no âmbito do ritual mágico ou religioso, no qual teriam um “valor de culto” para a antiguidade e a idade média, as obras tradicionais alcançaram, na modernidade, a predominância de seu “valor de exposição”, primeiro na corte aristocrata, depois no museu, o que indicava a crescente separação entre arte e vida. A estátua de um deus grego não mais representava a sua presença no santuário e, portanto, não mais envolvia um ritual sagrado com impacto direto na vida dos integrantes daquela cultura. Ela bastaria em si e como algo a ser exposto. Na conquista de sua autonomia, as artes visuais, no entanto, mantinham certas características que claramente as vinculavam ao pertencimento tradicional. Sua percepção, conforme formulou Benjamin no famoso ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, calcava-se nas premissas de autenticidade, originalidade, unicidade e autoridade vinculadas ao seu sentido na tradição.

A “autenticidade” reside na capacidade de apresentar as transformações pelas quais a obra passou no decorrer do tempo e as relações de propriedade às quais esteve submetida; ou seja, matéria e história. A “originalidade” aponta para a incrível façanha de que os antigos gregos tenham sido capazes de produzir “valores eternos”, ainda que [ou mesmo por isso!] dispendo de uma possibilidade técnica mais reduzida e rudimentar. Basta pensar no bloco de mármore bruto que estaria à disposição do escultor para a tarefa de lapidá-lo, assim como a performance teatral única, envolvida no ritual religioso em homenagem ao deus Dionísio, nos concursos de tragédia; enquanto o cineasta no início do século XX poderia “testar” várias vezes a atuação do intérprete antes de filmar, ou, mesmo após a filmagem, teria ao seu dispor inúmeros fragmentos a serem montados tendo em vista o que Benjamin chamou de “perfectibilidade” da obra. Haveria aí um embate entre a antiga produção de eternidade e a moderna produção de perfeição técnica formal.

Com relação aos outros dois termos da lista, a “autoridade” que se vinculava, a princípio, ao fundamento sagrado da obra, agora encarava o embate com a “doutrina da arte pela arte”, ou seja, a demanda por autonomia estética. Como o próprio vocábulo indica, *auto-nomia* é ter a lei [*nomos*] em si mesmo [*auto*], não estando mais a arte submetida a instâncias exteriores, como a religião, os rituais sagrados, os valores culturais de um grupo social. Enfim, a “unicidade” se funda no fato de que a obra é única e de que ela dura no tempo. Assim, Benjamin opõe a “unidade e durabilidade” da obra clássica, à “repetibilidade e transitoriedade” da obra técnica. Por todos esses fatores, sua atualidade assistiria à “liquidação do valor tradicional do patrimônio cultural”. Dito de outra maneira, essa é a época do “declínio da aura”.

Mas, o que é “aura” para Walter Benjamin? “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 171). Estando frente à Vênus de Milo, no Louvre, o receptor entraria em contato com algo do passado tradicional que só se deixa mostrar, justamente, na distância de sua ausência. Mas as novas artes, produzidas não a despeito do avanço técnico,

mas graças a ele, têm sua dinâmica calcada não na permanência daquilo que dura e parece eterno, mas na transitoriedade do que é produzido já para ser reproduzido. Portanto, a repetição e a fragmentação tornam-se aspectos determinantes de um processo produtivo que exigirá, nessa medida, a montagem das partes.

Não se trataria da montagem apenas no que diz respeito ao procedimento de selecionar e juntar os diversos fotogramas na edição cinematográfica, mas especialmente à postura aberta por tal atividade de composição a partir da dispersão, que em determinado contexto teria sido mediada pela técnica, mas depois seria adotada deliberadamente por inúmeros artistas de vanguarda na busca por despertar uma nova percepção por parte do público. Conforme escreveu Peter Bürger em sua *Teoria da vanguarda*, “enquanto, no cinema, a montagem é um procedimento técnico, um dado inerente ao próprio meio, na pintura, ela possui o status de um princípio artístico” (2008, p. 159).

## 2. Princípio artístico da montagem

Em uma primeira visada, a montagem dos quadros fotográficos para compor uma imagem em movimento, nos primórdios do cinema, poderia ser vista como a tentativa de ocultar os intervalos entre cada um desses instantes captados pela lente, a fim de gerar a sensação [ilusão?] de continuidade plena no que se apresentaria como uma sequência harmônica ao olhar. Mas, esse mesmo aparato técnico que permite costurar um quadro ao outro omitindo o próprio ato da costura, abre a possibilidade de, ao contrário, suspender a conexão numa interrupção que deflagra os intervalos entre as imagens e gera outra forma de olhar.

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem. (Benjamin, 1994, p. 133)

Assim, com esse diagnóstico comum aos ensaios *Que é o teatro épico?* e *O autor como produtor*, Benjamin nota que algo inerente ao processo técnico de produção da nova arte cinematográfica parecia interferir na antiga arte teatral, cuja origem remonta à antiguidade grega e, como já se disse acima, ao ritual religioso – no caso, a tragédia ática encenada em homenagem ao deus Dionísio. O teatro passou por inúmeras transformações no decorrer da história. Mas, uma de suas características principais, que se manteve em grande medida desde os primórdios até o início da contemporaneidade, na virada do século XIX para o XX, havia sido formulada de maneira emblemática já na Grécia antiga por Aristóteles ao analisar as tragédias do século V a.C.: refiro-me à ideia de que a composição dramática deveria seguir o preceito da *mimese*.

Dizer que a arte “imita” a vida e que, portanto, para ser bela uma peça teatral deve ser assim como um “ser vivo”, significava que essa construção artificial que é a arte deveria ser composta de partes que se conectam de maneira a resultar em um conjunto orgânico, com funcionamento adequado, saudável e organizado, como se fosse algo da natureza. Deve-se contemplar a tragédia, diz Aristóteles na *Poética*, como se fosse um “organismo vivo” no qual tudo é funcional e cujo tamanho pode ser percebido na sua inteireza, gerando a sensação de totalidade harmônica, equilibrada, uniforme, simétrica... O que, na verdade, apoia-se em uma determinada forma de pensar a natureza e a beleza, encontrando nela encaixe, quando essa não é a única maneira possível de se referir ao mundo natural e, nem mesmo, ao belo estético.<sup>2</sup> Enfim, os princípios das artes clássicas em geral se encontram, aqui, em torno das premissas de medida e proporção, que aliás caracterizam também a concepção ética helênica, e terminam por estimular a postura que imperou ao

---

<sup>2</sup> O pensamento filosófico em torno da percepção do desencaixe e da inadequação no âmbito da estética pode ser reconhecido na teoria moderna do sublime, em Kant, na teoria contemporânea da alegoria, em Benjamin, e na reflexão acerca do sublime e da vanguarda, em Lyotard; apenas para indicar algumas possibilidades de desdobramento desse comentário, que não será desenvolvido no escopo deste artigo.

longo da tradição ocidental de que a arte deveria oferecer um equilíbrio orgânico total.

Especificamente na arte dramática, ainda conforme Aristóteles, as partes – no caso, as cenas – deveriam ter uma sequência baseada nos critérios de possibilidade, verossimilhança, necessidade e causalidade (1993, p. 53), resultando assim numa totalidade orgânica fechada. Não bastaria, então, que fosse possível que algo sucedesse o acontecimento anterior, mas deveria também ser crível essa sequência, com base nos padrões da realidade empírica, assim como necessário que o desenrolar dramático se desse de tal maneira, e não de outra. Enfim, uma cena seria o “efeito” daquela que a antecedeu, como sua “causa”. Da perspectiva aristotélica, o enredo, que ele chama de “ação”, se apresenta como uma evolução dramática necessária porque suas cenas estão amarradas por elos de causalidade verossímil. Daí a tragédia ser “mimese de uma ação”, segundo o filósofo grego, pois se baseia na realidade para organizar um “todo” artificial que pareça natural, de tão orgânico que é seu enredamento progressivo.

Tal concepção esteve na origem da estética classicista, derivando nesta dupla expectativa: do ponto de vista do conteúdo, de que a arte ofereça um espelho da vida ou da natureza, como seria ecoado em 1600 pelo personagem Hamlet de dentro da peça de Shakespeare; do ponto de vista da forma, de que sua construção disfarce seu caráter artificial ao parecer um conjunto inteiro e fechado, como se a conexão de suas partes fosse necessária porque orgânica, e, portanto, inquestionável.

Nas primeiras décadas do século XX, o poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht tentará mostrar, justamente na contramão disso, que a sequência das partes é, sim, questionável. Denunciando que se trata de uma construção de sentido deliberada – um artifício e não natureza –, Brecht busca suspender a noção de uma ação dramática fechada praticando a sua abertura no ato da encenação. Assim, ele atuaria, segundo formulou Benjamin, no intervalo entre o texto dramático a ser representado e a sua encenação, numa atualização crítica daquele enredo prévio. Em suas palavras, a direção épica busca o

“confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação” (1994, p. 88). Por isso, o nome “teatro épico”. Pois ele negaria a tradicional progressão dramática – fundada na continuidade necessária entre as cenas – ao interromper a passagem entre uma e outra parte, gerando espaço para a reflexão acerca desse nexos, o que se daria graças a uma postura mais narrativa e episódica, isto é, épica.

Conforme escreveu Benjamin em *O autor como produtor*, a interrupção se destina a exercer uma função organizadora, uma vez que ela suspende a totalidade da ação, mostrando ser possível reordenar as partes para além daquela sequência fechada. A interrupção “imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel” (1994, p. 133).

Isso tem uma dimensão política evidente, para além do experimentalismo estético, pois tal postura mais ativa por parte da audiência estimularia a refletir sobre o homem contemporâneo e, em particular, sobre a posição do proletariado no processo produtivo. Isso pode ser visto de forma bem explícita na peça *A Santa Joana dos Matadouros*, em que a exploração da força de trabalho e a especulação capitalista exigem o aprendizado político por parte do operariado em meio às fábricas de carne enlatada de Chicago. Correria o ser humano o risco de ser fatiado e enlatado como a carne dos matadouros? Seria o homem tão volátil quanto as ações do mercado financeiro?

O próprio Brecht reconhece, em *Notas sobre Mahagonny*, buscar o efeito de “distanciamento” através do qual “o *natural* teve que se adaptar à marca do estranho, do anormal, do *insólito*”, pois só assim seria possível “revelar as leis de causa e efeito” (2004, p. 469) que atuavam disfarçadas no enredo dramático. A interrupção da representação teatral mostra que as ações tinham que ser o que eram, na trama, e ao mesmo tempo poder ser outras, diferentes, na realidade. Não estaríamos submetidos a um destino fatídico. No que Benjamin chamaria de “suspensão dialética”, as leis de causa e efeito, que amarravam os fatos por elos de necessidade no enredo dramático naturalista, são reveladas e questionadas pela possibilidade épica das partes ganharem

autonomia. Conforme Brecht, “cortadas como por uma tesoura”, as partes poderiam continuar a viver suas próprias vidas separadamente, fora do encadeamento causal do enredo.

Nesse ponto, é pertinente notar que o princípio artístico da montagem é explorado pelo teatro épico de Brecht, mas também o é pelas artes visuais, como fica evidente ao pensarmos no cubismo de Picasso e Braque, fragmentando a perspectiva ou recortando elementos de outros contextos, como um pedaço de jornal, para colagem na tela; ou, ainda, na montagem literária surrealista de Breton e Aragon, que conectava elementos díspares, como em uma imagem onírica ou inconsciente, segundo pensou Benjamin nessa mesma época.

No capítulo de *Teoria da vanguarda* dedicado à montagem, Peter Bürger fala brevemente sobre como esse princípio pode ser pensado a partir dos papéis que desempenha em diferentes meios como as artes plásticas, a literatura e o cinema. Partindo do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas, ele destaca as seguintes transformações trazidas pela vanguarda para o âmbito da composição pictórica: a “inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista”; a destruição da “unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista”; e a ruptura com “um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade” (Bürger, 2008, p. 153 e 154).

Por meio da prática da montagem, Bürger confronta “obra de arte orgânica” [clássica] e “não-orgânica” [vanguardista], do ponto de vista da estética da produção. Nesta última, como vimos, cai por terra a exigência de uma ordenação necessária das partes de uma obra poética com vistas à produção do efeito prazeroso com o belo. O vanguardista, ao contrário do clássico, “junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido [onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido]” (2008, p. 144). A realidade da obra passa a ser vista como problemática, imperfeita, construída – ou ainda, alegórica, como diria Benjamin

em *Origem do drama trágico alemão*. Enfim, isso significa dizer que, enquanto a obra clássica encobre o fato de ser um objeto construído artificialmente, algo que não estava dado na natureza, a obra vanguardista se oferece como um “produto artificial” composto a partir de fragmentos da realidade ou, ainda, como obra “montada”.

### 3. Intervalos e interrupções

Há algumas estratégias para gerar “intervalos” entre as instâncias teatrais na prática brechtiana e assim produzir o almejado efeito de “estranhamento” das condições que, de outra maneira, permaneceriam ocultas. Em sentido próximo ao formulado por Walter Benjamin, Peter Szondi analisa, na sua *Teoria do drama moderno*, a tentativa de alterar algumas relações funcionais – tais como, entre palco e público, texto e representação, diretor e atores – na passagem do caráter fechado e absoluto do “drama clássico”, para a forma aberta e histórica do “drama épico” (Szondi, 2001, p. 30). Vejamos algumas dessas alterações a partir das sugestões críticas desenvolvidas por ambos teóricos.

O intervalo entre o enredo e a representação cênica, do qual já se falou um pouco mais acima, resulta da quebra do antigo privilégio do texto como fundamento único da cena e de sua conseqüente tomada como “roteiro de trabalho”. Nesse sentido, diretor e atores são convocados em outro lugar que não o da clássica mimetização de um papel; porém, frente a um roteiro mais aberto para experiências cênicas, seriam chamados a “tomar posição” em relação ao personagem, à situação e, enfim, aos revezes do enredo. Assim, a relação entre o palco e o público é ressignificada: o palco, que guardava um aspecto “mágico” no Renascimento, onde a cena se abria como numa espécie de encantamento, agora se torna uma sala de exposição, entendida por Brecht como “laboratório” para experimentos artísticos; o público, que para ele costumaria estar em estado passivo, seria visto agora como uma reunião de

peças interessadas em refletir, não representando mais uma massa homogênea; enfim, a ilusão baseada no realismo dá espaço à busca pelo levantamento de questões.

Uma questão premente para a contemporaneidade seria a possível e perigosa anulação do ser humano frente ao avassalador processo técnico, que passava a determinar de maneira radical a existência, bem como ao fascismo, que se desenvolveria especialmente na Alemanha. Afinal, mesmo quando não se trata necessariamente de instrumentos tecnológicos, o mundo moderno administrado parece nos engolir em seu funcionamento automatizado, desumanizado, como nos mostram nesse mesmo contexto as perturbadoras novelas de Franz Kafka. Peça emblemática de Brecht a esse respeito, *Um homem é um homem* foi alvo de especial interesse para Benjamin, que reconhece nela a força do elemento gestual para produzir a interrupção de sentido no teatro experimental.

O texto apresenta o protagonista Galy Gay saindo de casa, a pedido de sua mulher, para comprar um peixe. No caminho, encontra por acaso um pelotão do exército anglo-indiano que, ao saquear um templo, tinha perdido o quarto homem que completava o grupo. Os outros três precisam encontrar um substituto o mais rápido possível, antes da chegada do sargento, e Galy Gay é o homem que “não sabe dizer não”. Acompanha-os, sem saber o que querem dele. Pouco a pouco, assume os pensamentos, atitudes e hábitos que um homem deve ter na guerra. É metamorfoseado em um temido guerreiro, a ponto de não reconhecer a própria mulher. Ele convive com a sua imprevista natureza de mercenário, do mesmo modo que convivera com a sua antiga natureza de estivador. Também sua identidade passa a ser objeto de uma montagem. Um homem é um homem: “não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência” (Benjamin, 1994, p. 88).

A seguinte fala de um dos soldados do grupo é exemplar acerca da capacidade humana de se moldar ao contexto no qual se está inserido: “Colocado dentro da água, em poucos dias começarão a aparecer nadadeiras

entre os dedos. E ele achará que sempre foi assim, anfíbio.” (Brecht, 2007, cena 7) Ora, se uma tal transformação de estivador a mercenário pode acontecer com qualquer um, já que todos os homens são iguais, como dizem, então seria fundamental interromper a sequência da ação a fim de deflagrar o que está se desenrolando de forma naturalizada, como se fosse uma progressão obrigatória. Para que se possa notar o conflito no conteúdo temático da obra, seria preciso sublinhá-lo na forma de apresentação.

Com vistas a interromper o fluxo dramático, então, Brecht buscaria a imobilização da cena em um quadro fixado [*tableau*], capaz de deflagrar as condições em jogo ali ao suspender a sequência tida como “necessária” para a cena seguinte, permitindo ao público problematizar as contradições apresentadas, tomar uma posição com relação ao enredo e sair do teatro mais esclarecido – pedagógica e politicamente – acerca dos elementos sociais que atuam, tanto na composição da cena em particular, quanto sobre o homem contemporâneo em geral. Conforme escreveu Benjamin, a “condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso, ou seja, em uma imagem parada”; que assim poderia ser objeto de uma montagem. O “gesto” seria fundamental para produzir tal suspensão e mostrar a tensão entre os opostos concentrada em um instante. O “mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro”, notou Benjamin (1994, p. 89), “uma vez para despir-se” [anulando sua identidade anterior ao se assumir como uma máquina de guerra] “e outra para ser fuzilado” [anulando-se por completo na aniquilação da morte].

Se a contradição fosse resolvida dialeticamente no sentido clássico, na evolução orgânica entre os três atos que constituem o todo dramático [começo, meio e fim], não haveria espaço para alteração do destino, não haveria um intervalo possível para a reflexão. Mas, se a contradição é mostrada no estranhamento de uma interrupção promovida pela montagem – como no caso do gesto, que mostra algo dentro da composição “não-orgânica” apresentada pelo teatro épico, fazendo uma imagem saltar aos olhos – então, talvez, se possa ver de outra forma até mesmo o clássico fechamento dramático. Nessa

medida, e ainda talvez, se poderia lançar um olhar para as suas falhas, aprender a enxergar uma brecha, na busca por construir aberturas de sentido. Ver mesmo as obras tradicionais a partir dessa perspectiva não-orgânica parece uma sugestão rica, ao estilo da crítica alegórica benjaminiana, que encontra a montagem das partes mesmo onde ela não se oferece tão explicitamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1993). *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética.
- BENJAMIN, W. (1994). *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (1995). *Obras escolhidas volume II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2004). *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRECHT, B. (2004). “Notas sobre Mahagonny”. In: Monique Borie, Matine de Rougemont, Jacques Scherer (Org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- BRECHT, B. (2007). *Um homem é um homem*. Trad. Fernando Peixoto. Belo Horizonte: Autêntica.
- BRECHT, B. (2009). *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify.
- BÜRGER, P. (2008). *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- SZONDI, P. (2001). *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify.