



# PLÁSTICA E URBANIDADE:

## a metrópole europeia e o princípio da montagem

doi: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2022.39501>

ANDRÉ VAILLANT\* JOÃO VÍTOR ARAÚJO\*\*

**RESUMO** Este artigo analisa a relação epistemológica entre a arquitetura da metrópole europeia, surgida na passagem do século XIX para o XX, e as artes do mesmo período a partir do conceito benjaminiano de “montagem”. Essa análise visa elencar e relacionar elementos presentes nas mais variadas artes com processos ocorridos nas urbanizações de Paris e Berlim, tentando entender a influência mútua do urbanismo moderno nas artes concomitantes. A partir desse entendimento, pretendemos esboçar as mudanças sofridas pela ideia de “plástica”, nas artes, enquanto princípio de transformação da matéria inerte em produtora de sentido, ou seja, enquanto condição da representação nas artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE** Montagem. Plástica. Representação. Metrópole. Sentido.

## Plastic and urbanity: the European metropolis and the principle of montage

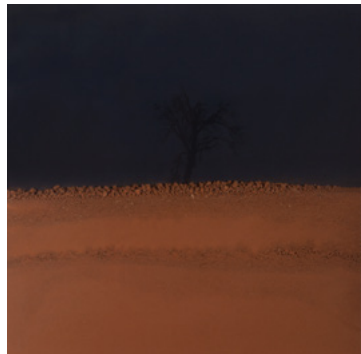
**ABSTRACT** This article analyzes the epistemological relationship between the architecture of the European metropolises, which emerged at the turn of the 19th to the 20th century, and the arts of the same period based on the Benjaminian concept of “montage”. This analysis aims to list and relate elements present in the most varied arts with processes that took place in the urbanizations of Paris and Berlin, trying to understand the mutual influence of modern urbanism on the concomitant arts. From this understanding, we intend to outline the changes undergone by the idea of “plastics” in the arts, as a principle of transformation of inert matter into meaning, that is, as a condition of representation in the visual arts.

**KEYWORDS** Montage. Plastics. Representation. Metropolis. Meaning.

\* Arquiteto urbanista pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, mestrando do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Membro dos grupos de pesquisa Cosmópolis (UFMG) e Cronologia do Pensamento Urbanístico (UFRJ/UFBA). Possui graduação sanduíche na Universidade de Rotterdam (Holanda), com dois anos de trabalhos na Índia (2019) e na Hungria (2020).

\*\* Arquiteto urbanista pela Universidade Positivo (PR), mestrando do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, membro dos grupos de pesquisa Cosmópolis (UFMG) e Cronologia do Pensamento Urbanístico (UFRJ/UFBA). Organizador do Colóquio Internacional Walter Benjamin (UFPR, 2020). Atua em assessoria técnica de arquitetura e urbanismo e expôs no Circuito de Arte Contemporânea de Curitiba (2019).





## O quebra-cabeças da visão

Em uma carta de 1904 ao pintor Émile Bernard, Cézanne enuncia seu conhecido preceito de geometrização da forma: “Trate a natureza partindo do cilindro, da esfera, do cone, tudo posto em perspectiva (...)” (CÉZANNE, apud DORAN, 2021 p. 56). Esse preceito retornaria em formulações pouco distintas em outros relatos e correspondências do pintor (notoriamente os relatos de Léo Larguier, 1901-1902, por exemplo; DORAN, idem, p. 30-41). Bernard, à época, escrevia um artigo sobre o recluso mestre de Aix-en-Provence para a revista *L'Occident* (Julho de 1904); nesse texto, controverso em diversos aspectos, alguns pontos importantes da plástica de Cézanne são levantados:

Paul Cézanne considera que existem duas plásticas, uma escultural ou linear, a outra decorativa ou colorista. (...) Pintar é registrar sensações coloridas. (...) luz e sombra não são mais que uma relação entre tons. (...) Tudo na natureza modela-se a partir da esfera, do cone e do cilindro. (BERNARD, apud DORAN, 2021 p. 71-73).

Podemos sintetizar esses preceitos na geometrização das formas e da própria perspectiva, expressa em uma relação entre planos, e uma relativa atomização de cor e forma. Em outras palavras, Cézanne deixa transparecer o processo de construção das formas na pintura. De fato, vemos que tanto o desenho, quanto a pintura, são geometrizados; a forma, enquanto esqueleto, estabelece os planos e suas correlações, e a cor, acontecendo sobre esses planos, conforma-os ao que Cézanne chamava “atmosfera” (DORAN, 2021 p.40). Assim, a pintura da última fase de Cézanne (1890-1906) acontece por planos de cor, relações geométricas, contrastes intensos de quente e frio, como recortes de figuração sobre a plasticidade geral da tela, e uma iluminação chapada, mais homogênea, que daí decorre. Embora a primeira tela, tida como cubista, fosse aparecer um ano depois de sua morte (*Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, 1907) seu esqueleto já se encontra esboçado no cézannismo.

## A arte da metrópole

A passagem do século XIX para o XX é marcada pela consolidação da metrópole europeia, lentamente desenhada no XIX. A industrialização e as revoltas, bem como as experiências coloniais europeias na África, produziram o campo e a ciência do urbanismo, com a grande reforma de Paris de 1852 e 1870 como seu marco principal. A cidade, antes um emaranhado de caminhos e percursos mais ou menos na escala do corpo, e em que “trajeto” e “traçado” ainda em grande maneira coincidiam, é cortada, demolida, rasgada por avenidas, eixos geométricos axiais e distributivos. Com o advento do ferro e do cimento industriais, a arquitetura explode a antiga escala de construção para torres, pontes e pavilhões; os processos construtivos se racionalizam, acontecendo a partir de encaixes e módulos industriais. A cidade emerge como o maior experimento de composição geométrica já realizado, com arquitetos e urbanistas à frente dessa nova maneira de traçar. Não se trata, aqui, como já exaustivamente demonstrado por Argan (2014), de uma correlação entre arte e cidade, simplesmente, mas entre arte e urbanismo<sup>1</sup> – e, mormente, do urbanismo enquanto uma disciplina de desenho. Nesse sentido, cabe rever o que diz Argan acerca dessa relação:

Como atividade ligada desde as mais remotas origens (...) à burguesia, a arte aparece como uma atividade tipicamente urbana. E não apenas inerente, mas constitutiva da cidade, que, de fato, foi considerada durante muito tempo (...) a obra de arte por antonomásia. (ARGAN, 2014 p. 43)

Argan enunciará as diversas decorrências da associação entre arte, urbanidade e burguesia – sendo as duas primeiras produtos da terceira. A burguesia detém a técnica, cuja replicação depende da cidade, logo, como Bruno Corradi explicita, no prefácio à obra de Argan: “(...) no interior da cidade, tudo se realiza segundo uma *techné* cujo modelo é o processo que realiza a obra de arte” (idem, p.1). Acontece que, às portas do modernismo, essa relação parece se inverter e a obra de arte é que passa a ser produzida segundo o modelo da cidade, transformando a “história da arte como história da cidade” em uma “história da cidade como história da arte”. A passagem do cézannismo ao cubismo é análoga àquela do interior à metrópole, do XIX para o XX, ou seja, a passagem a uma nova plasticidade marcada pelo princípio compositivo da própria urbanidade, expresso na arquitetura – a montagem.

<sup>1</sup> Urbanismo enquanto disciplina, mais que urbanidade ou, simplesmente, cidade, porém englobando também estas. Trata-se de um campo de conhecimento cuja técnica é a representação visual, mas cujos métodos a transformarão profundamente.

## O princípio da montagem

<sup>2</sup> A geometria descritiva foi rapidamente introduzida na grade dos cursos de arquitetura, de onde só veio a retirar-se recentemente.

<sup>3</sup> Segundo Huchet (2012), essa complexificação está enraizada no século XVIII, em que “formula-se claramente que vemos em função daquilo que sabemos” (p. 231). No XIX, porém, “complexo por excelência” (idem), há no interior do romantismo um projeto de “desvinculação do ver e do saber” (ibid.) – acontece, porém, que essa proposta de “re-naturalização” da visão passará por um argumento extremamente elaborado e de caráter filosófico que vê na rejeição do cânone técnico da representação a busca pela “inocência da percepção” (ibid.), caminhando, portanto, já em direção à abstração (a esse respeito, ver as marinhas de Turner, por exemplo “Nascer do sol com monstros marinhos”, óleo sobre tela, 91,4x121,9, 1845).

A respeito da cidade haussmanniana, Walter Benjamin escreve no caderno F das *Passagens*:

Trata-se de medidas que adquiriram significado para as construções da técnica e da arquitetura muito antes de a literatura se dignar a adaptar-se a elas. Basicamente é a primeira manifestação do princípio de montagem. (BENJAMIN, F 4a 2).

O que Benjamin identifica como “princípio da montagem” trata de diversas relações espaciais; a partir da descontinuidade, do fragmento, Benjamin chega à aceleração do movimento, a decomposição em planos e à geometria como princípio organizador. Todos esses pontos se encontram explorados como centro propulsor de alguma vanguarda – futurismo, construtivismo, cubismo – bem como se encontram associados entre si. Por exemplo, as deformações causadas pelo movimento em sobreposição (como nos experimentos fotográficos de Edward Muybridge) são tanto o ponto de chegada do futurismo (ver *A carga dos lanceiros*, Umberto Boccioni, 1915), quanto o motor de diversos experimentos cubistas (ver *Nu descendo uma escada n2* de Marcel Duchamp, 1912).

Huchet (2005, p. 192) diz: “A elaboração de uma visão total e aberta dos objetos, e não apenas de suas aparências externas, abre a possibilidade de mostrar suas estruturas, sua anatomia, as linhas e os volumes até agora escondidos pela representação tradicional”. Essa possibilidade se abre, sobretudo, a partir do moderno desenho de arquitetura e urbanismo, a partir das formas típicas de sua representação: as vistas em elevação, as plantas e cortes bidimensionais, bem como os planos-mestre em vista superior, produzirão uma nova percepção da bidimensionalidade geométrica, bem como o intrincado jogo de planos formado pelas edificações verticais dos centros adensados europeus, com as avenidas largas em perspectiva infinita. Vale lembrar que é do mesmo período – século XIX – o desenvolvimento da geometria descritiva por Gaspard Monge, na França<sup>2</sup>. É essa disciplina que sistematiza o uso de termos como “rebatimento” e “projeção”, ocupando-se de formular matematicamente a ideia de espaço necessária à representação totalizante dos objetos, ou seja, de tornar possível a apreensão

de todos os ângulos e faces de um mesmo objeto, em uma superfície bidimensional, a partir de um único desenho.

Todos esses preceitos são notoriamente marcados por um grau maior de abstração em relação à plástica academicista anterior, por um afastamento da representação da realidade sensível imediata. A plástica que daí decorre é, portanto, menos instintiva e cada vez mais intelectualizada, requerendo uma “educação da visão”<sup>3</sup>, que ocorrerá a partir das próprias tecnologias do final do século XIX: a experiência do espaço urbano e os ritmos mecânicos do trabalho fabril. Para que esses elementos da vivência cotidiana pudessem aparecer como arte, porém, ainda uma tecnologia seria necessária, ou seja, o cinema. Gravada e reproduzida no interior da experiência estética pelo cinema, a experiência urbana pode ascender à linguagem (recordemos Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera*, 1929). Velloso (2018, p. 153):

Benjamin viu naquela forma artística do cinema um instrumento pedagógico (...) na medida em que a experiência sensorial do choque provocada pela narrativa fílmica reproduzia mimeticamente o choque a que o corpo dos habitantes urbanos era submetido cotidianamente.

## Uma escrita da cidade

Ainda antes da imersão na mania fragmentária que dá contornos às *Passagens*, Walter Benjamin já ensaiara montagens literárias as quais ganhariam diretriz metodológica<sup>4</sup> em seu *opus magnum*<sup>5</sup>. É o que já podemos observar em *Rua de mão única* (*Einbahnstrasse*), no qual a imagem da rua opera como eixo ao longo do qual alternam-se o moderno e o antiquado, em uma dialética oscilante, característica da dinâmica própria da “imagem dialética”. Ao comentar o jogo entre imagens desta obra, Velloso abrirá a caixa na interlocução com Josef Fürknäs:

(...) as imagens de pensamento do *Einbahnstrasse* são como máquinas nas quais se desmontaram as conexões funcionais, deixando ver seus rebites e juntas escondidos; para se recompor as peças removidas, é preciso o raciocínio do quebra-cabeças que tanto inclui o acaso como exige uma leitura intelectual e reflexiva. (VELLOSO, 2018 p.169)

4 “Método deste trabalho: montagem literária”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.764.

5 Assim a caracteriza Willi Bolle em seu inaugural estudo de *Passagens em território brasileiro*. Cf.



6 Os textos de *Infância berlinense: 1900* talvez sejam aqueles que passam por maiores embates filológicos. Dentre os poucos aspectos em situação controversa, considera-se que tal sequência de fragmentos tem como passo anterior a *Crônica berlinense*, texto escrito por Benjamin no início da década de 30 na linha de suas imagens de cidade [Stadtbild].

7 BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*, p.70-72; 95-98.

8 BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*, p.97.

9 BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*, p.99-101.

10 BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*, p.80.

11 Cf. BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*.

12 BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*, p.136.

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-máscara In: Diante do tempo*. p.117.

Para além de *Einbahnstrasse*, o ensaio de uma montagem literária com vistas a uma escrita da cidade reaparece na composição de *Infância berlinense: 1900*, cujo tema já fora anunciado noutros textos como *Crônica berlinense*<sup>6</sup>. Diferentemente desta, entretanto, aquela se concretiza em uma sequência de cortes de experiências heterogêneas da cidade de Berlim cuja composição caleidoscópica expõe ao leitor uma cidade multifacetada e, mais além, construída em acordo com as memórias infantis.

Em algumas sequências – tais quais “Varandas” e “Blumeshof 12”<sup>7</sup> – aproximamo-nos dos pátios das habitações-estojos da pequena-burguesia berlinense, nos quais a experiência do limiar para a qual a cidade é escola insinua-se no ar insuflado desde pátios fronteiriços ou nas *loggias* suspensas sobre Cariátides que bordejam tais pátios – ali onde “chegava, abafado, o ruído da rua.”<sup>8</sup> Experiência do limiar especialmente extensa para além da soleira do lar burguês: entre a piscina pública, a livraria, os vendedores de ferro-velho e a biblioteca da *Krumme Strasse*<sup>9</sup>, Benjamin retoma a coincidência espacial de ritmos urbanos divergentes; já no *Tiergarten* inicia-se nos labirintos urbanos<sup>10</sup>, aprendendo a perder-se por veredas ao longo das quais coincidem o moderno e o antigo encarnados nas figuras que ladeiam seus caminhos ou na sombria arquitetura da coluna da Vitória.

Uma Berlim heterogênea em seus tempos e espaços, na qual já se mostra a montagem em trabalho – ali traduzida em obra. Através do corte e justaposição de imagens constrói-se uma escrita da cidade em quebra-cabeças, cuja lógica das zonas de passagem, característica da assinatura formal da obra, já assinava a trama urbana por ela examinada. Inesgotáveis fragmentos berlinenses, os quais expõem ao leitor um torso, composição aberta e inacabada, todavia, multifacetada que é – não deixa de ansiar por uma totalidade ao construir-se exemplarmente, ao operar mediante o corte delicado destas *sequências espaciais*. Tomadas de um fisionomista da metrópole a compor seus *tableaux berlinois*<sup>11</sup>.

Em carta de 21 de setembro de 1932 – ainda sobre a *Crônica berlinense* - Benjamin explicita para Jean Selz, crítico de arte e futuro tradutor de fragmentos da *Infância*, que buscou proceder no sentido contrário da suposição de um eu soberano, enunciador de uma verdade impermeável à generalização; procedeu, antes, pela recusa do eu, ou

melhor dizendo, pela recusa daquilo que neste o afasta da marca enigmática de um Agora nele inscrito. Assim sendo, na esteira da *Crônica*, a *Infância berlinense* decanta “recordações de infância, mas isentas de marcas demasiado individuais ou familiares. Uma espécie de *tête-à-tête* de uma criança com a cidade de Berlim por volta de 1900”<sup>12</sup>. Desta maneira, não pinta um retrato da infância do pequeno Benjamin, e sim planos urbanos impressos nas memórias de uma criança pequeno-burguesa, lançada em um espaço e em um tempo determinados.

Se podemos dizer que sua escrita de Berlim guarda certo traço memorialístico, seria necessário acrescentar que tal memória é clivada por um *inconsciente do tempo*<sup>13</sup> do qual derivam impurezas e deformações – condições de sua atualidade. Pois para além das imagens do passado, trata-se antes de como estas surgem ao presente da escrita. Alerta-nos o autor em suas “Palavras prévias”:

Procurei apoderar-me das *imagens* nas quais se evidencia a *experiência da grande cidade* por uma criança da classe burguesa.

Não me custa acreditar que tais imagens estão destinadas a ter um destino muito próprio (...). As imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar *experiências históricas posteriores*.<sup>14</sup>

Atento para a “irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de *casual* ou *biográfico*, mas de *necessário* e *social*”<sup>15</sup> alcança-se aqui um traço objetivo das imagens mnemônicas, vertendo a memorialística no sentido da história. Em concordância com os editores alemães, a inflexão do sujeito ensimesmado ao campo de suas determinações de caráter coletivo segue par a par da passagem do conceito de vivência (*Erlebnis*) para o de experiência (*Erfahrung*)<sup>16</sup>, acentuando, portanto, a experiência da grande cidade enquanto necessariamente social, coletiva, e como o autor mesmo o indica, histórica.

Ao recuperar as imagens da infância sob a inspiração da *mémoire involontaire* – mas não exatamente sob sua forma –, *Infância Berlinense* ensaia uma história peculiar da cidade, angulada, sobretudo, na direção da rememoração da experiência estética e do hábito<sup>17</sup>, engendrados nos espaços, sejam estes um vasto parque berlinense ou o quarto de uma criança febril. Propomos que, antes de Paris, Berlim já encenara uma virada copernicana da história ao posicionar o historiador enquanto um receptor ativo de imagens. Em suma, um montador.

14 BENJAMIN, Walter. Palavras prévias In: *Infância berlinense*: 1900. p.70.

15 BENJAMIN, Walter. Palavras prévias In: *Infância berlinense*: 1900. p.69

16 TIEDEMANN, Rolf. Comentários In: BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense*: 1900. p.135.

17 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; VELLOSO, Rita. *Experiência Estética e Arquitetura*.

18 BENJAMIN, Walter. Passagens. P.780.

19 Ibidem. p.765.

20 Ibidem. p.284

21 Ibidem. p.765.

22 BUCK-MORSS. Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. p.108.

23 EINSTEIN, Carl. Notas sobre o cubismo. p.75.

24 EINSTEIN, Carl. Picasso, alguns quadros de 1928. p.31.

25 EINSTEIN, Carl. Picasso, alguns quadros de 1928. p.31.

Em certo sentido, *Infância berlinense: 1900* compreende o choque entre o outrora da criança berlinense e o agora do exilado parisiense na década de 30, perspectivando uma história construída sobre os fios de uma dialética em suspensão na medida em que suspende inquietas suas imagens descontinuamente dispostas sobre uma trama fragmentária – e na forma de uma exposição histórica da montagem, coerente com as descontinuidades entre a atualidade e os fragmentos do passado das diferentes épocas que a tocam.<sup>18</sup>

Neste sentido, insistimos, a montagem se eleva ao princípio da construção histórica<sup>19</sup>, que em domínio arquitetônico manifestou-se nas 12.000 peças férreas articuladas por 2,5 milhões de rebites da Torre Eiffel<sup>19</sup>. Estratégia de configuração deslocada por Benjamin da região do objeto para a do método, buscando, assim, “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”<sup>20</sup>, capturando em sua descontínua estrutura de fenômenos residuais os aspectos mais atuais do passado. Deslocamento o qual permite “desenhar uma dimensão construtiva da montagem”.<sup>21</sup>

## *Traços coplanares, literatura e plástica*

Construtividade visivelmente em marcha: lembremos que na esteira de Paul Cézanne, os cubistas acentuaram a “predominância do volume sobre a cor”<sup>22</sup>, ou como mencionamos, da plástica linear diante da plástica colorista. Aspecto a declinar sua pintura no sentido de uma prevalência tectônica, dispondo a cor sobre um esqueleto construtivo. “Cézanne foi o primeiro arquiteto de seu tempo, como hoje é o caso de Picasso”<sup>23</sup> arriscou o historiador da arte Carl Einstein. Para este alemão, os “campos de formas”<sup>24</sup> cubistas tornaram-se campo privilegiado dos achados construtivos para a arquitetura na aurora do XX ao comprimir “num só plano movimentos dos olhos correspondentes a diversos eixos”<sup>25</sup>.

A tectônica especialmente enfatizada na interpretação de Einstein do cubismo ocupou largo espaço noutros domínios – demasiado afins à tarefa crítica benjaminiana diante do espaço –, nos quais a montagem graçou enquanto método de conhecimento.

Num esforço curto, porém intenso, a revista *Documents* sob coordenação de Georges Bataille e Einstein – colegas de Benjamin na Paris ocupada – armou uma história da arte sob a forma do teatro de revista, tal qual definiu Ernst Bloch ao ler as cenas do moderno e do antiquado em *Rua de mão única*.<sup>26</sup> Tanto quanto a proposta filosófica benjaminiana, a história da arte tal construída pelos autores de *Documents* bebeu em formas aprofundadas pelas vanguardas do entreguerras.

Voltando-nos especialmente para os textos de Einstein, teórico do cubismo, percebe-se uma história intempestiva<sup>27</sup> fiada conforme um procedimento fragmentário no qual o ensaio de uma história da arte é em certa medida atravessado por suas paixões coplanares. Sinais de tal procedimento salientam-se em seu primeiro texto publicado em *Documents*: “Aforismos metódicos”. Ali qualquer pretensão de uma coerência única é algo indistinta, na medida em que composto por lampejos multidirecionais, nos quais observações de teor psicológico atravessam considerações do feito de um mitólogo a escrever sobre as vanguardas do XX. Nos defrontamos com disparos, linhas de fuga, cuja rede de relações constrói-se segundo o que lhe escapa. Põe-se em crise, assim, o conteúdo, mas também a forma clássica da *Kunstliteratur* ao instalar-se um princípio moderno, o princípio da montagem.

Na constelação montada pelo autor de *Negerplastik*, para além de comentários referentes à tardia arte do XIX, ou das mais recentes esculturas de Constantin Brancusi e Jacques Lipchitz, convivem exames de gravuras da renascença flamenga e italiana e uma etnologia da arte primitiva. Não por acaso, em seus textos sobre o cubismo, Einstein, colega de Michel Leiris<sup>29</sup>, antecipa um aspecto da interpretação de Alfred Barr Jr., encontrando sob a tectônica cubista os influxos da plástica africana<sup>30</sup>.

A escrita em montagem já fora ensaiada por Einstein, em seu romance *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, um romance em fragmentos composto no calor da hora da emergência cubista, sendo-lhe estritamente contemporâneo<sup>31</sup>. Como bem apontou Daniel-Henry Kahnweiler, *Bébuquin* apresenta uma “prosa cubista”<sup>32</sup>, cujo anseio mirava uma escrita capaz de realizar transformações na sensação em conformidade com os trabalhos cubistas.

Se aqui nos preocupamos na reconfiguração da percepção operada no período em que tantos dos trabalhos citados se situam, quanto a Carl Einstein cabe ressaltar o lugar dado aos espaços em sua teorização sobre a história da arte. Ainda em “Aforismos metódicos” assevera: “a história da arte é a luta (...) dos espaços inventados”<sup>33</sup>, situando

26 *Ibidem*. p.30.

27 JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasmas Modernos*. p.32.

28 D’après Didi-Hubermann, no que descreve Carl Einstein como historiador atemporal, “bizarramente nietzschiano” (2015, p. 186).

29 Etnólogo e escritor, Leiris seria um especial interlocutor de Einstein em *Documents*, dada suas experiências juntamente ao Musée d’ethnographie du Trocadéro, no qual expunham-se objetos de arte saqueados pelo empreendimento colonial francês. Espaço de frequência de uma série de artistas parisienses, a coleção de obras africanas causou forte impressão em alguém como Pablo Picasso.

30 Lembremos a este título da máscara africana a qual porta a figura ao canto superior direito de *Les demoiselles d’Avignon*.

31 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-combate*. p.187.

32 KAHNWEILER, Daniel-Henry apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-combate*.

tais espaços no núcleo de combate da história arte. Deslocando, contudo, poderíamos nos perguntar qual invenção espacial subjaz, por sua vez, à história da arte de Einstein. À sua escrita da arte subjaz uma fonte em comum com o cubismo: as sucessões multidirecionais de planos urbanos, cujo modelo projetado sobre a história lança lume sobre as vias heterogêneas de seu pensamento.

### *Cotidiano: a nova arte*

33 EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos In: Documents. p.21

34 No já citado prefácio à “História da arte como história da cidade” de Argan (2014,

35 Vemos, por exemplo, o cotidiano emergindo como aquisição dadaísta e estratégia surrealista; a fragmentação, o recorte e a colagem acontecem no cubismo e no dadaísmo, etc. Trata-se, antes, de uma identidade epistemológica entre os conceitos; como nos lembra Jacques (2011), há uma estética do fragmento, que pressupõe, em grande medida,

Na tentativa de definir a montagem nas artes, devemos retornar a Benjamin em sua análise do romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. “O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam esse texto”, nos diz Benjamin (1985, p. 56). Não se trata somente de todos os ângulos de tomada de um objeto, mas de todos os tempos. A montagem, assim, constitui-se, mais do que nas múltiplas vistas da forma de um objeto, nos múltiplos tempos de sua apreensão, o que chamaremos “cotidiano”. Ainda que estejamos na literatura, esse princípio não se afasta das novas elaborações plásticas. Mais adiante no texto, Benjamin correlaciona: “Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. (...) Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem” (idem).

Aqui reencontramos em Benjamin aquilo que Velloso (2018, p.165) chama “cidade-imagem”, ou seja, uma miríade de fragmentos recolhidos à vida urbana que, justapostos e combinados, permitirão ver dialeticamente, “descobrir a cristalização do acontecimento total na análise dos pequenos momentos particulares” (idem, p.170). É nesse sentido que Corradi<sup>34</sup> e Huchet (2005, p.178) dirão, respectivamente, que a cidade e a arquitetura são os modelos para a *Gesamtkunstwerk*.

Na leitura benjaminiana, todas essas passagens se encontram interligadas entre as diversas artes<sup>35</sup>, porém cabe aqui destacar o cinema e a literatura, que acontecerão em grande proximidade. Se, por um lado, o cinema tomava à literatura seus roteiros<sup>36</sup>, a literatura passará a incorporar cada vez mais técnicas do cinema. A proximidade com a metrópole se estreita nos sempre lembrados Flaubert e Baudelaire, mas será no cenário da literatura alemã que sua forma explodirá, tomada pelo que Benjamin, em *Berlim Alexanderplatz*, chama de montagem.

Um exemplo alternativo é Joseph Roth, com seu jornalismo cultural. Na coletânea de suas crônicas sugestivamente intitulada *Berlim*, seu prefácio de 1921, chamado “O que eu vejo”, começa elencando elementos da cidade: um cavalo, uma criança, um policial, uma moça, um homem, um quiosque, pontas de cigarro, e assim por diante. Estamos declaradamente em um regime visual. A seguir: “Em face dos acontecimentos microscópicos, todo o patético se esvazia no erro, na insignificância. O diminutivo das partes impressiona mais que a monumentalidade do todo. (...) Quanto a mim, eu passeio.” (ROTH, 2006 p.14)<sup>37</sup>. Ao longo de suas crônicas, Roth descreverá recortes da metrópole alemã, consciente, porém, de que ainda que em uma perspectiva vertiginosa, esses fragmentos correspondem à própria maneira como a cidade se configura – coincidência entre forma e conteúdo. “Berlim é uma jovem e infeliz cidade do futuro. Sua tradição tem um caráter fragmentário. (...) Uma bagunça ordenada, uma arbitrariedade que segue à risca um plano, desorientação que parece ter propósito claro” (idem, p.106).

36 Como em muitos filmes do expressionismo alemão, notoriamente em Murnau, com *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926), ou em “*O Golem*” (1920) de Paul Wegener, etc.

37 “Nada é, tudo significa” – ele diz na página seguinte.

Um movimento análogo àquele realizado por Roth pode ser visto no cinema em *Berlim: sinfonia da metrópole*, filme de Walter Ruttmann de 1927, em que cenas simplesmente gravadas à rua se sucedem, divididas tematicamente em cinco atos que vão do despertar da cidade, com os trabalhadores dirigindo-se a seus empregos, até o trânsito, bondes e trens urbanos, as máquinas, operadoras de telefonia, um cortejo policial em torno de Hindenburg e a vida noturna da cidade. Muito semelhante ao que Siodmak e Ulmer fizeram em *Gente no domingo* (1930), ainda que nesse haja uma narrativa figurando por trás das imagens. Nessa película, uma série de cenas de um grupo de quatro pessoas divertindo-se em um parque natural em Berlim se sucede, com atividades como nadar, comer e jogar pega-pega. Há uma ênfase nos transportes e na infraestrutura urbana.

A objeção que a essa altura se pode levantar é a de se haveria, também, plástica em cinema e literatura. A isso nos responde Dubois (2012, p. 100) com a identidade etimológica entre “plástica” (do grego “plasma”) e figuração (do radical latino “fig”), ambos significando “maleável”. Trata-se de um empréstimo do escultural pelo qual as artes referem-se à transformação da matéria, à “presença fenomenal das coisas” (idem, p.99); é o processo que estabelece sobre a “mera coisa” um sistema de remissões que possibilita o significado, ou seja, que uma coisa fale por outra e emerja como forma. Nesse sentido, como Dubois adverte (idem, p.100), trata-se de um processo

entre a presença e a representação. Nos limites desta análise, onde as características da montagem aparecem, ali está o vínculo com a plástica – a bem dizer, no cinema e na literatura, nos modos de narrar, análogos que são aos modos de construir e experimentar a cidade no mesmo período.

A nova sensibilidade não só advém de uma espacialidade, como sugere uma temporalidade divergente do tempo homogêneo e vazio de uma progressão qualquer. Ao cortar, desmontar e montar os intervalos, a montagem propõe soluções abertas e incompletas, sempre por vir, por se refazer, mas também por escapar e tornar visíveis as limiaridades de cada agora. Posto em trabalho, tal método “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”<sup>38</sup>.

Na encruzilhada entre simultaneidade e sucessão, a montagem nos aponta as heterogeneidades do tempo e do espaço, especialmente visíveis na espessura histórica do meio urbano, em constante diálogo consigo e com espaços outros. Seguindo este trilho, a metrópole se fez o experimento que mais fortemente concorre para a espacialização do tempo. Inspirada por tal entrecruzamento, a montagem foi feita a criatura sensível por excelência para um panteão de berço moderno. O princípio que a arte da primeira metade do século XX coloca a trabalhar é o mesmo que a arquitetura colocava anteriormente.

Nesse sentido, podemos definir “plástica” como a epistemologia de uma certa coincidência entre forma e conteúdo que permite a representação. Assim, concluímos este raciocínio com uma citação de *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard, citada por Dubois (idem, p. 102):

(...) com Édouard Manet começa a pintura moderna, isto é, o cinematógrafo, isto é, formas que caminham em direção à palavra, muito exatamente: uma forma que pensa<sup>39</sup>.

38 DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. p.212.

39 Com Manet, ou terá sido com Cézanne? Propomos, na esteira de Carl Einstein, que tenha sido a partir do segundo. Nessa citação propomos uma correlação com a definição de Velloso (2018) das “imagens-pensamento” de Walter Benjamin, ou, mais além, do conceito que a própria autora constrói a partir daí: cidade-imagem-pensamento.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 6.ed.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *A crise do romance: Sobre Alexanderplatz, de Döblin*. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. 3.ed. p. 54-61.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERNARD, Émile. *Paul Cézanne*. In: DORAN, Michael (Org). *Conversas com Cézanne*. Trad. Júlia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 64-81.
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- CORRADI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 6.ed.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-combate: Inatualidade, experiência crítica, modernidade*. In: *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. pp.183-251.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-malícia: História da arte e quebra-cabeça do tempo*. In: *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. pp.102-165.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Pós*. Belo Horizonte: Vol.2, n.4, 2012. pp.204-219
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *Plasticidade e cinema: a questão do figural*. In: HUCHET, Stéphane (Org). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo : Editora USP, 2012. p. 97-119.
- EINSTEIN, Carl. *Documents: Carl Einstein 1929-1930*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- HUCHET, Stéphane. *Horizonte tectônico e campo plástico: de Gottfried Semper ao Grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária*. In: MALARD, Maria Lúcia (Org). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 169-235.
- HUCHET, Stéphane. *Do ver ao mostrar: representação e corpus da arte*. In: HUCHET, Stéphane (Org). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora USP, 2012. p. 263-289.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. 4.ed.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasmas modernos: montagem de outra herança v.1*. Salvador: EDUFBA, 2020.



LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne*. In: DORAN, Michael (Org). *Conversas com Cézanne*. Trad. Júlia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 30-42.

ROTH, Joseph. *Berlim*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VELLOSO, Rita. *Experiência estética e Arquitetura*. In: *Urbano-Constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022. p.150-193.

VELLOSO, Rita. *Modos de des-ver: post-scriptum à fantasmagoria*. In: *Urbano-Constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022. p.194-233.

