

Stiegler, Bernd. 2019. *L’homme-montage. Une figure de la modernité.* Paris: Hermann Éditeurs

*O homem-montagem. Uma figura
da modernidade*

ANA CAROLINA FIUZA

Instituto de Comunicação da NOVA — ICNOVA
Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas, Portugal
anacarolfiuza07@gmail.com

Em seus escritos sobre a modernidade, Walter Benjamin lança à luz personagens e experiências que surgiam em fins do século XIX, em função dos adventos técnicos que então emergiam. A vida nas grandes cidades, marcada pela aceleração e velocidade no decorrer temporal da experiência, trazia consigo novas exigências à percepção humana e uma reorganização dos sentidos que tem como *locus* o próprio corpo. Benjamin refere-se, por exemplo, ao surgimento da luz elétrica e ao conseqüente desaparecimento dos candeeiros a gás, lembrando o ritmo do homem que, de vara em punho, acendia os postes de iluminação pública: “a princípio, esse ritmo destaca-se da uniformidade do crepúsculo; agora, porém, é o choque brutal que, num instante, nos põe aos pés cidades inteiras sob o brilho da luz elétrica” (Benjamin 2017, 52). É sobre esta *experiência do choque*, decorrente dos modos de vida nas grandes cidades, que assenta a leitura benjaminiana da modernidade.

No livro *L’homme montage — Une figure de la modernité* (2019), Bernd Stiegler dá, em certa medida, continuidade ao programa empreendido por Benjamin. Stiegler propõe analisar o papel das mediações técnicas nos projetos de preparação do homem¹, de

¹ A opção pelo termo “homem” foi adotada para seguir a própria escolha de Stiegler, que assim se refere a este novo sujeito que surgia na modernidade técnica (*l’homme; l’homme nouveau; l’homme-montage*; etc), sem de todo problematizar as implicações de gênero na utilização do termo.

seus comportamentos e percepções, para o período histórico que se seguia à viragem do século, concentrando-se nas décadas de 1910 a 1940. O conceito de “montagem”, revisado pelo autor, surge enquanto procedimento técnico que dá corpo ao “novo homem” — aquele agrupado por meios técnicos. Trata-se de reunir materialidades para compor esta figura — *l’homme assemblé par montage* — projeto iminentemente político de criação de um novo imaginário profundamente marcado pela técnica. E se entendermos a noção de “montagem” como a manipulação de um material bruto — massa disponível para uma remodelagem permanente (Stiegler 2019, 69) — podemos figurar com clareza este corpo agrupado num processo de montagem: também matéria disponível para infinitas atualizações, através de intervenções técnicas.

O corpo humano — e também o social — surge como uma máquina que tem de ser construída de forma nova. Delineiam-se práticas sociais e novas políticas do imaginário que se materializam, no texto de Stiegler, na ciência do trabalho, com a chamada psicotécnica; e através de procedimentos estéticos, sobretudo nos campos do cinema e da fotografia — uma rede na qual, no centro, se encontra o próprio corpo, que agora deve ser regulado por meios técnicos. Num momento em que a técnica já se apresentava como uma Nova Ordem Mundial, era preciso definir que relações ela passa a entreter com a ordem do sujeito; isto é, conceber as consequências da entrada da máquina nos aparelhos comportamental, perceptivo e cognitivo.

Stiegler aponta diferentes projetos em jogo, começando pelo mundo do trabalho. Com a chamada ciência do trabalho, usinas, fábricas e ateliês tornam-se laboratórios de experimentação e criação deste “novo homem”. A técnica surge como segunda natureza, uma nova “regulagem” do humano baseada no trabalho, que também se tornava progressivamente técnico. A velocidade, presente na vida coletiva das grandes cidades, se apossa do corpo individual: uma adaptação deste ao ritmo dos processos de trabalho, marcado pela repetição, automatismo e otimização dos movimentos, característicos do taylorismo e de suas apropriações pela ciência do trabalho na Europa e na União Soviética.

Através da psicotécnica — uma forma de psicologia aplicada ao trabalho — são apontados caminhos para o equilíbrio entre o sujeito e a técnica, entre corpo e máquina. Nesta releitura do taylorismo nos contextos alemão e russo — e, por isso, Stiegler sublinha uma pretensa neutralidade da técnica, um grau zero de ideologias e projetos políticos —, levada a cabo por nomes como Fritz Giese e Alexei Gastev, a *psyche* é tratada como fenómeno observável, calculável e mensurável, que condiciona o sujeito. Uma associação entre técnica, corpo e *psyche* através da padronização dos movimentos do trabalhador, que tem na linha de montagem sua principal imagem. O objetivo é tornar a totalidade dos processos

laborais mais econômicos ao desafogar o “excesso” de esforço mental e eliminar tudo o que é “inútil”, coordenando as atividades físicas e psíquicas — o que leva à acurada conclusão de Stiegler (2019, 90): a pretensa dominação dos objetos pela humanidade tem como consequência a própria transformação dos sujeitos em objetos².

O corpo do trabalhador e, por consequência, o corpo coletivo surgem como o próprio meio no qual a técnica se materializa, “ganha corpo” — a consagração da aliança secular entre corpo e técnica (Stiegler 2019, 48). Nesse sentido, é flagrante a utilização dos média (câmeras, aparelhos fotográficos, filmes, etc) para analisar o trabalho sob a forma de movimento. Frank B. Gilbreth³, por exemplo, dedica-se ao estudo — e normatização — dos ritmos corporais visando combater o desperdício de tempo. Para tal, registra os trabalhadores *in actu*, como método de coleta, tratamento e exploração estatística de dados. Homem e máquina trabalham juntos; e os resultados devem ser operacionalizados e ensinados aos trabalhadores, num ciclo infinito de aperfeiçoamento técnico⁴. As usinas produzem mercadorias e novos homens, já não facilmente distinguíveis uns dos outros — conduzindo-nos ao assertivo questionamento de Nietzsche, lembrado por Kittler, “são homens ainda (...) ou talvez apenas máquinas de pensar, de escrever, de calcular?”⁵.

“O trabalho é também sempre um trabalho sobre si mesmo, uma espécie de arte de viver industrial sobre uma base técnica”⁶. As mediações (psico)técnicas deveriam transcender os limites da fábrica e perpetuar-se nos modos de vida cotidianos; uma espécie de “obra de arte total” que faria fundir técnica e estética na construção da nova sociedade e do novo homem — *assemblé par montage*. Portanto, uma estética da produção, inspirada em procedimentos da montagem industrial, será incorporada ao domínio da arte.

² Como também escreve Stiegler, a propósito da psicotécnica e das ideias de Fritz Giese, “[a técnica] marca o Eu, o educa (...) [forja] um inconsciente supra-individual que adquire forma. (...) O homem cria formas e é ‘enformado’” — “(...) la technique en tant que domaine supra-individuel qui, du fait de ses exigences de standardisation et de normalisation, marque le Moi et carrément l’éduque. La technique est l’inconscient supra-individuel devenu forme. (...) ‘L’homme ne forme pas seulement, il est formé.’” (Stiegler 2019, 81)

³ Precursor da ciência do trabalho, nos Estados Unidos, junto à sua mulher, Lilian M. Gilbreth (cf. Stiegler 2019, 99-140).

⁴ À psicotécnica do sujeito, soma-se a dos objetos: os dispositivos técnicos também deviam ser otimizados e adaptados à natureza corporal e mental do utilizador. Stiegler (2019, 47) dá como exemplo o desenvolvimento de próteses e aparelhos para soldados gravemente feridos, durante a Primeira Guerra, habilitarem-se ao trabalho fabril.

⁵ Kittler escreve: “E o fato de que o simbólico seja chamado de mundo da máquina abole o delírio do assim chamado ser humano de ser diferente e algo a mais do que uma ‘máquina de calcular’ por meio de uma ‘característica’ chamada consciência. Pois ambos, tanto gente quanto computador, estão ‘expostos aos apelos do significante’, ou seja, ambos rodam segundo um programa. ‘São homens ainda, pergunta-se então’, em 1874, Nietzsche, oito anos antes de comprar uma máquina de escrever, ‘ou talvez apenas máquinas de pensar, de escrever, de calcular?’” (Kittler 2019, 41)

⁶ “Le travail est toujours aussi travail sur soi, une sorte d’art de vivre industriel sur une base technique”. (Stiegler 2019, 51)

Stiegler utiliza como objeto o cinema e a montagem cinematográfica na Rússia dos anos 1920, revelando as estratégias de imbricamento entre técnica e estética realizadas por Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Em ambos, o próprio filme é encarado como um programa de educação estética: uma máquina de produção de sentidos, percepções, visões de mundo e comportamentos sociais a serem seguidos. Isto se dá através da montagem, enquanto técnica que, por definição, promove o encadeamento de imagens destinadas a obter efeitos calculáveis. Como relembra Kittler, os média técnicos devem educar, adestrar as pessoas, como uma espécie de substituição, ou complemento, do sistema nervoso central por meios tecnológicos⁷ (Kittler 2019, 40) — uma “montagem dos sentidos”⁸.

Assim, para Eisenstein, o objeto do filme é o espectador; é a este que os pedaços de realidade, reunidos pela montagem, precisam conquistar. Cada elemento do filme (ações, ritmo, luz, etc) deve despertar cadeias de associações e de imagens que produzem emoção e saltem ao espírito do espectador, reconfigurando a gramática da percepção, ressalta Stiegler (2019, 194) ao citar o realizador. O filme adquire o estatuto de “programa que deve reprogramar”, uma ferramenta de produção e apreensão do mundo na nova sociedade tecnicizada. O sujeito, por sua vez, entra no espaço da imagem, que já não podia ser medido exclusivamente pela contemplação, com seu corpo — o espaço da imagem encontra assim o espaço do corpo⁹. Logo, o filme converte-se numa zona de combate político, já que a transformação de formas e imagens pode levar à da percepção e, finalmente, à do humano e da vida. O que se torna manipulável é o real, não apenas o simbólico (Kittler 2019, 64). A suposta neutralidade técnica se revela não mais do que mera retórica para a obtenção de objetivos nem sempre identificáveis, mas inegavelmente definidos.

⁷ “No Pigmalião moderno”, escreve Kittler, “espelhos e estátuas são desnecessários; a gravação de sons possibilita a cada um ‘observar a sua própria voz ou sua própria palestra no disco como em um espelho, e, assim, estar em condições de se posicionar criticamente com relação à sua própria produção’. (...) os aparelhos resolviam brincando um problema que a literatura não conseguia abordar, ou até conseguia, mas apenas pela intervenção de uma pedagogia: eles adestravam as pessoas em geral — em especial as floristas londrinas — a falarem com uma pronúncia purificada pelos padrões da escrita”. (Kittler 2019, 53)

⁸ Ainda segundo Kittler, o filme sonoro, desde que surgira, apresentou-se como um dos primeiros sistemas industriais de conexão de mídias, provocando a superação dos abismos que separam uma ordenação dos sentidos da outra (Kittler 2019, 24). Em “*Enthousiasme. La Symphonie du Donbass*” (1930), de Dziga Vertov, é celebrada a industrialização na Rússia através das próprias possibilidades técnicas da prática cinematográfica. “Nós vemos o que a personagem escuta”, escreve Stiegler (2019, 152) ao referir-se à experiência da protagonista Oksana Bulgakova num cenário industrial. Os circuitos de percepção são intercambiados e o corpo humano, por sua vez, mais uma vez é entendido como material que pode ser agrupado por montagem; de agente, ele se torna um meio.

⁹ Sigrid Weigel, em sua interpretação rigorosa dos escritos de Benjamin — e especificamente do ensaio sobre o Surrealismo — revela como o pensamento do autor se estrutura a partir de imagens: “What is under discussion here is not, then, the ‘encoding’ (Habermas 1972:40) of meanings in images, but the insight that memory and action find articulation in images, that ideas are structured as images, and that what is at stake is therefore a *praxis* that can operate with images — a *politics of images*, not a figurative or metaphorical politics”. Trata-se, portanto, de uma política das imagens que ocorre quando os sujeitos “materializam” suas ideias *in actu*, como escreve Weigel; quando o espaço da imagem coincide com o espaço do corpo, numa espécie de presença da mente incarnada. (Weigel 2005, 8)

No campo da fotografia não foi diferente. Ambos os média se encontram no texto de Stiegler através do conceito de montagem — ou seja, enquanto ferramenta técnica e estética que busca definir os contornos do homem agrupado tecnicamente. Como explicita Lázló Moholy-Nagy, é preciso construir o humano no reino da técnica e explorar suas possibilidades orgânicas a partir de uma nova semântica da realidade que se tornou fotográfica (Stiegler 2019, 293). A produção do novo homem se dá através de imagens¹⁰.

Para alguns artistas examinados por Stiegler, a fotografia (técnica) surge como apelo à humanização da técnica. Para outros, é a constatação da superioridade definitiva da mesma. Na Europa e nos Estados-Unidos, Germaine Krull e Margareth Bourke-White representam o universo da técnica como um verdadeiro paraíso, produzindo imagens de uma “poesia industrial” que busca beleza na técnica, não na natureza. Na Rússia, a técnica adquire o estatuto de obra de arte total, que conciliaria natureza e cultura. Para Alexander Rodtchenko, a natureza é tida como um caos sem estrutura, sem apelo artístico. Ela é compreendida a partir de suas possibilidades técnicas. As árvores, por exemplo, deveriam ser fotografadas de baixo para cima, como um objeto industrial: a chaminé da usina (*ibid.*, 219). Já Albert Renger-Patzsch, fotógrafo da Nova Objetividade, assume uma posição ambivalente em relação à modernidade técnica. Por um lado, ele se torna o fotógrafo do desenvolvimento industrial alemão; por outro, busca documentar as paisagens ameaçadas pelo progresso técnico — vestígios de formas elementares que a fotografia deveria conservar. Para ele, técnica e natureza estão conectadas pela forma. Paradoxalmente, seu trabalho buscará na superfície do mundo visível — uma definição da fotografia como prática concreta das formas — a essência dos objetos, para além de sua própria materialidade; isto é, as formas elementares, supra-temporais¹¹.

¹⁰ Seguindo o pensamento de Weigel sobre a obra de Benjamin, podemos constatar junto à autora que é justamente com a pretensa reprogramação dos sentidos e da percepção, através das mediações técnicas, que o espaço da imagem encontra o espaço do corpo. Como numa espécie de (re)construção do mundo material que introduz na esfera política sua matéria primordial — o corpo —, ao mesmo tempo em que enfatiza a maneira pela qual essa matéria é constituída e estruturada como imagem (Weigel 2005, 3).

¹¹ Benjamin desenvolverá uma contundente crítica ao trabalho de Renger-Patzsch e à Nova Objetividade, enquanto afirmação estetizante do existente, que prolonga a “auratização” do objeto (Stiegler 2019, 255). Para Benjamin, a função da arte — e a crítica da sociedade — reside mais na edificação da vida do que em sua restituição. É preciso passar da reprodução à produção, da mimesis à construção. Assim, para ele, através de um novo alfabeto visual, o homem deve ser conduzido do passado para o futuro. (cf. Benjamin 1994a; Benjamin 1994b)

A fotografia torna-se a cena onde estratégias estéticas, diagnósticos histórico-culturais e convicções políticas se confrontam¹². Assim como o cinema, ela transforma a arte numa disciplina pedagógica, já que diante das novas tecnologias a representação e o controlo do real se complexificam. Portanto, à cultura visual da modernidade, engendrada pelos novos média, é preciso somar uma nova alfabetização visual; isto é, criar esquemas de interpretação que dêem conta dos novos estímulos no aparelho perceptivo humano. E, como afirma Kittler (*apud* Stiegler 2019, 343) a respeito dos sistemas de registo em geral, a alfabetização não é uma técnica cultural neutra, ela é um instrumento de dominação, um meio de estabelecer normas culturais¹³. De mediação, corre-se sempre o risco de que a técnica se transmude em figura supra-histórica, que imobiliza todo tipo de transformação. Neste sentido, e não por acaso, será ao retornar ao domínio do trabalho e à *figura do trabalhador*, através do pensamento de Ernst Jünger, que Stiegler concluirá o livro em questão¹⁴.

Nesta total dominação da experiência pela técnica, a que Jünger denominou “mobilização total”, surge uma nova ordem. Se, através da fotografia e do cinema, a técnica se transforma em símbolo deste novo espaço de cultura, Jünger associará este mesmo espaço à *figura do trabalhador*, enquanto operadora de uma nova configuração do mundo. Esta é concebida como um conceito que encarna a fusão entre natureza e cultura, coletivo e indivíduo, por meios técnicos: uma união do orgânico ao mecânico na *figura do trabalhador*¹⁵. A tradicional visão marxista de alienação do sujeito pela máquina é substituída por uma nova simbiose entre ambos: o esboço de um monismo tecnocrático que visa a organização coletiva da sociedade e a sujeição do indivíduo à ordem e à obediência (Stiegler, 390) — a dissolução deste diante da totalidade da técnica e do mundo

¹² “O novo mundo ainda precisa ser organizado. É precisamente porque ele está à nossa disposição do ponto de vista fotográfico que ele pode ser combinado e montado de novas maneiras” (“Le nouveau monde est encore à organiser. C’est précisément parce qu’il est à notre disposition d’un point de vue photographique qu’il peut être combiné et monté de façon nouvelle”), escreve Stiegler, (2019, 357). E relembra a fórmula de Moholy-Nagy, popularizada por Benjamin: “aquele que não domina a fotografia [e podemos aqui adicionar o cinema] será o analfabeto de amanhã” — “La formule de Moholy-Nagy, rendue célèbre par Walter Benjamin, selon laquelle celui qui maîtrise pas la photographie sera l’analphabète de demain (...) est l’expression de ce vaste renouvellement du codage de la culture. Il s’agit tout simplement de mettre au point le programme culturel de l’homme assemblé par montage. Ce faisant, la tradition, les héritages culturels ne jouent aucun rôle; tout peut et doit faire l’objet d’une refondation, d’une réinterprétation et d’une réutilisation. La technique dicte la nouvelle pédagogie.” (*ibid.*, 293)

¹³ Pois como também afirma Ernst Jünger (2000, 219), “A mutabilidade dos meios técnicos é a mutabilidade dos meios de poder”.

¹⁴ Stiegler dedica um epílogo ao pensamento de Jünger e à controversa relação por ele entretida com a fotografia, unindo assim o mundo do trabalho industrial, a técnica das máquinas e as práticas estéticas no campo da arte (cf. Stiegler 2019, 375-399).

¹⁵ Como escreve Jünger (2000, 97), “A técnica de máquinas deve ser concebida como o símbolo de uma figura particular, a do trabalhador”.

planificado do trabalho. “É importante ter total domínio da vida, para que ela possa a qualquer momento ser colocada a serviço de uma ordem superior”¹⁶, eis a definição de Jünger da disciplina técnica. É o trabalhador que reina, mas ele está ao serviço da técnica. Diante do desaparecimento do indivíduo, o corpo coletivo — agrupado por montagem — nascia sob o signo do totalitarismo.

O total domínio do mundo pelo homem, através da técnica, coincide assim com a submissão deste mesmo homem às forças técnicas que dele surgiram. Impregnado pela técnica, ele se tornara o homem-máquina. O problema colocado — que é ainda o de nossos dias — é de como a autonomia humana pode subsistir em meio à crescente primazia do mundo técnico, fazendo com que para uns o discurso sobre o “último homem” (ao qual se seguiria o novo homem) tenha se tornado um eufemismo (Stiegler 2019, 391): ele já desaparecia ao tornar-se objeto da racionalidade instrumental e da reificação da consciência e da percepção¹⁷. Em Jünger, o “homem agrupado por montagem” se transfigura em trabalhador e a técnica numa figura metafísica, a-histórica. De meio, se converte em *telos*. E Stiegler propõe justamente retrazar o caminho inverso, que vai da metafísica à física. Ou seja, perceber este “novo homem”, concebido na modernidade técnica, agrupado por montagem, como uma construção histórica. Só assim torna-se possível destrinchar os elementos que o compõem e vislumbrar outras composições e imagens, mediadas tecnicamente, que não desemboquem na *experiência de choque* à qual Benjamin se referiu. Pois se o “último homem” já desaparecera, que ainda seja possível agrupar muitos outros, ou a humanidade estará sempre a lutar pela sobrevivência à própria civilização.

¹⁶ “Il importe de posséder une totale maîtrise de la vie, afin qu’elle puisse être engagée à toute heure au service d’un ordre supérieur.” (Jünger *apud* Stiegler, 395)

¹⁷ Também neste sentido, o tipógrafo Jan Tschichold sublinha uma tendência alemã pela “busca do absoluto”, associando o programa estético tipográfico, fotográfico e social na Alemanha, no final da década de 1920, a uma estética pré-fascista. Assim, aproxima-se das análises de Adorno e Horkheimer, acerca da racionalidade instrumental e reificação das consciências, como chave interpretativa para o fascismo e o totalitarismo. (Stiegler 2019, 331)

Referências

- Benjamin, Walter. 1994a. “Pequena História da Fotografia.” Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, editado por Walter Benjamin, 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994b. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, editado por Walter Benjamin, 120-136. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2017. *A Modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Porto: Assírio & Alvim.
- Jünger, Ernst. 2000. *O trabalhador. Domínio e figura*. Introdução, tradução e notas de Alexandre Franco de Sá; prefácio Nuno Rogeiro. Lisboa: Hugin.
- Kittler, Friedrich A. 2019. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Translated by Daniel Martineschen and Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG e UERJ.
- Stiegler, Bernd. 2019. *L’homme-montage. Une figure de la modernité*. Traduit par Laurent Cassagnau. Paris: Hermann Éditeurs.
- Weigel, Sigrid. 2005. *Body and image Space. Re-reading Walter Benjamin*. Translated by Georgina Paul, Rachel McNicholl and Jeremy Gaines. Taylor & Francis e-Library.

Nota biográfica

Licenciada em História, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH), com especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Atualmente, faz parte do programa de doutoramento em Ciências da Comunicação / Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, também na NOVA-FCSH. Integra, como investigadora doutoranda o grupo de investigação “Cultura, Mediação e Artes” do Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA).

ORCID

[0000-0003-4376-525X](https://orcid.org/0000-0003-4376-525X)

CV

[6117-19C1-CEC9](https://www.icnova.novalisboa.pt/pt/curriculum-vitae)

Morada institucional

Instituto de Comunicação da NOVA
— ICNOVA. Avenida de Berna, 26-C /
1069-061 Lisboa, Portugal.

Para citar este artigo

Fiuza, Ana Carolina. 2023. “L’homme-montage. Une figure de la modernité.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (59): 196-203. <https://doi.org/10.34619/okeh-gzql>.

Recebido Received: 2023-09-21

Aceite Accepted: 2023-11-15

DOI <https://doi.org/10.34619/okeh-gzql>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>