

Benjamin e a percepção coletiva

Maurizio Lazzarato

Nota dos editores: Este texto é o capítulo de conclusão do livro “Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo” (Roma: manifestolibri, 1996), de Maurizio Lazzarato. O capítulo foi traduzido por Gustavo Bissoto Gumiero.

1.

Antes de chegarmos às conclusões, queria repreender todas as temáticas tratadas até agora e confrontá-las com o trabalho de Walter Benjamin, de modo particular com o seu conceito de percepção coletiva, que poderia lançar as hipóteses aqui levantadas sobre um terreno político. Ao contrário de Bergson, para Benjamin “o modo no qual a percepção se elabora (o *medium* no qual se realiza) não é determinado somente pela natureza humana, mas pelas circunstâncias históricas” (BENJAMIN: 1991, 143). A intersecção destes dois pontos de vista nos leva a pensar a nossa atualidade. A metodologia benjaminiana nos interessa porque liga de maneira *direta* a mecanização do trabalho e a mecanização da percepção, a forma coletiva da produção e a forma da recepção, o choque produzido pela rede de montagem e o choque produzido pela rede das imagens montadas, as transformações da forma-mercadoria e a introdução das tecnologias de reprodução da obra de arte (a qual é conectada com a crise do conceito de arte, de obra de arte e de autor). E tudo isso sob a base do advento do cinema como tecnologia adequada à socialização das formas de percepção introduzida pelo capitalismo. Enfim, uma metodologia que pensa juntas a socialização da percepção e da memória com os processos de socialização e de desenvolvimento do capitalismo. Esta conexão é o que este trabalho tinha em mente e que geralmente falta no meio acadêmico e que constitui a verdadeira dificuldade.

Devemos, pois nos distanciar do conceito de Benjamin sobre reprodução técnica a respeito da obra de arte que apresenta muitas ambiguidades. Benjamin oscila entre a reprodução automática da obra de arte, a sua produção estandardizada e serializada e a análise das temporalidades próprias do capitalismo. Assim, ele nem sempre chegou ao fundo da relação entre automação e o tempo, ainda que tenha examinado e criticado as mudanças da percepção e da memória e os processos de subjetivação. Automação e tempo andam paralelamente sem que se impliquem reciprocamente. Mas é exatamente esta implicação que resulta decisiva hoje.

2.

Em Benjamin, a análise da percepção coletiva é entendida na relação tempo-memória. O homem da metrópole vive, no *spleen*, a impossibilidade de se liberar do fascínio que o passar vazio do tempo exercita sobre ele. O ideal baudeleriano, interpretado por Benjamin como antecipação do tipo metropolitano, responde à perda da experiência recorrendo à memória involuntária, depositária das imagens da vida anterior. A poética de Baudelaire poderia assumir-se na tentativa, destinada sempre a falência, de reinserir a imagem na recordação da memória involuntária. A destruição desta última é obra da informação, que constringe a consciência a responder com o intelecto aos choques, definidos por Benjamin como “a forma preponderante da sensibilidade na época da grande indústria”. Quanto mais a consciência é levada a se defender dos choques, mais desenvolve uma forma de memória voluntária que responde aos estímulos através de reflexos mecanizados.

É importante entender a leitura de “Matéria e Memória” feita por Benjamin para compreender as diferenças fundamentais com relação à nossa interpretação de Bergson. Benjamin coloca o trabalho de Bergson dentro da oposição entre tempo da tradição (memória involuntária) e tempo do capitalismo (memória voluntária). Bergson tenderia, mediante o conceito de memória, a “restaurar a experiência autêntica que existe em função da tradição”, opondo-se, assim ao modo de experiência próprio da época da grande indústria. A nossa interpretação não relaciona a memória bergsoniana *ao tempo da tradição, mas ao tempo vazio do capitalismo*, ao tempo liberado de qualquer subordinação dos “movimentos do cosmo e da alma”, e à sua possível inversão em tempo-criação, tempo-potência.

É precisamente o conceito bergsoniano de memória virtual que pode nos ajudar a definir mais precisamente as dificuldades e ambiguidades que o conceito de *Jetzt-Zeit* (o presente messiânico ou a imagem dialética), que Benjamin, ao fim da sua vida via como alternativa seja ao tempo vazio e homogêneo da informação, seja à restauração (impossível) do tempo da tradição. A crítica da progressão de um tempo vazio e homogêneo próprio do capitalismo deve converter, como vimos em Bergson, a forma vazia do tempo em tempo-potência que cria contemporaneamente o presente e o passado (e pode assim, como queria Benjamin, redimir este último). Bergson, como Baudelaire, insere a imagem na recordação, descobrindo uma memória mais profunda, uma memória ontológica que é o fundamento da memória psicológica e da memória social.

É interessante notar que, para Benjamin, as condições que abrem o acesso ao passado, à consciência social – mas não a este ou àquele passado, mas ao passado virtual, ao tempo não cronológico – são as mesmas que permitem que o tempo enquanto tempo mesmo mostre-se à consciência individual; a marcha da vida frente aos olhos daquele que está em perigo de morte (o enforcado ou o afogado de Bergson¹) ou o imprevisto de uma recordação. O materialismo histórico deve captar uma imagem do passado como se apresenta ao sujeito no imprevisto ou no instante de um perigo supremo (BERGSON: 1959, 342).

O presente, que é a forma mais contraída do passado, uma vez liberado das necessidades de ser útil à ação finalizada, uma vez liberado da sua subordinação ao tempo da banalidade cotidiana, nos introduz à experiência do “tempo em pessoa”. O rompimento da solidariedade do tempo e da imagem com os mecanismos senso-motores do indivíduo é representado, a nível social, pelo ato revolucionário, que rompe o percurso do tempo vazio do valor. O movimento é, assim, tão importante quanto o rompimento. As articulações de destruição e de constituição, como tarefas fundamentais da revolução, nos são dadas, nas “Teses sobre a filosofia da história”, como tarefas que consideram diretamente o tempo.

“O ato de pensar não se funda somente sobre o movimento do pensamento, mas também sobre o seu impedimento. Suponhamos que o movimento do pensamento seja improvisamente bloqueado – produz-se, então, uma constelação com grande carga de tensão, uma espécie de choque; um choque que permitirá à imagem de organizar-se no imprevisto [...] Esta estrutura se apresenta ao materialista histórico como o sinal de um bloco messiânico de coisas passadas; dito de outra maneira, como uma situação revolucionária na luta pela liberação do passado oprimido” (Idem, p. 346).

Somente nesta condição se poderá desvencilhar da continuidade vazia e homogênea do tempo do valor e colher a singularidade de uma época ou de uma vida. Nesse trabalho, Benjamin coloca a ênfase no tempo não cronológico, onde o passado vale para todos os tempos. O presente messiânico é um tempo que contém todos os tempos (todos os passados), sendo ele mesmo a forma mais contraída do passado.

Parece que Benjamin oscila algumas vezes, de um texto a outro, entre a tentativa de fundar o tempo no “*passado que conserva*” e a tentativa de fundá-lo no “*presente que*

¹ Em casos excepcionais, a consciência renuncia improvisamente à atenção, à vida e rompe, assim, sua subordinação à ação finalizada e aos esquemas senso-motores: “Imediatamente, como por encanto, o passado torna-se presente. Nas pessoas que veem surgir a ameaça de uma morte imediata, no alpinista que escorrega em um precipício, nos sequestrados [...] isto basta para que muitos detalhes esquecidos sejam trazidos à mente para que a história inteira da pessoa desfile como um movimento panorâmico” (BERGSON: 1959, p. 1387).

cria”. Esta dupla fundação do tempo, que encontramos no conceito de memória virtual de Bergson, não parece suficientemente articulada em Benjamin. *Se a oposição entre os tempos históricos é certa, precisa, o mesmo não se pode dizer das condições ontológicas do tempo.* O presente como evento, como abertura do tempo não cronológico leva de maneira contínua, e mesmo alternativamente, a estas duas formas da memória virtual-ontológica e é este levar que dá um tom particular à obra de Benjamin, presa entre o tipo do novo bárbaro que, nas condições capitalistas de ausência de memória, não deve deixar escapar a oportunidade histórica de se liberar da opacidade mentirosa da sua vida interior e o novo tipo religioso que, como o messias, deve liberar e resgatar o passado de todos os oprimidos e de todos os vencidos da história.

As dificuldades e ambiguidades que o conceito de *Jetzt-Zeit* apresenta devem-se à tentativa original de articular as formas históricas do tempo com as suas formas ontológicas (ausentes em Bergson). No trabalho de Benjamin, encontramos uma tentativa de tematização das condições histórico-sociais que anunciam e preparam a inversão do tempo-medida em tempo-potência, que também em Bergson é quase ausente, podendo somente ser deduzida de seu trabalho. Benjamin nos diz que a mutação introduzida pelas tecnologias de reprodução da obra de arte determina as condições para uma “*tomada de consciência do papel político da imagem e do tempo*”. Mas a relação que Benjamin estabelece corretamente entre reprodução de massa e reprodução das massas corre o risco de mascarar o processo de produção/reprodução industrial do tempo, que faz as suas primeiras aparições com o cinema. O cinema (reprodução automática da imagem) seria melhor definido como um dispositivo que introduz o movimento e o tempo nas imagens (e não tanto como um processo de reprodução serial da existência singular e única da obra de arte). O cinema é, dessa forma, um dispositivo automático que cristaliza o tempo, um motor que produz e reproduz as sínteses do tempo. Fundamentalmente, Benjamin entende a reprodução técnica como a reprodução de uma cópia, cujo modelo pode ser comparado àquele da imprensa; para nós, entretanto, aquilo que a técnica reproduz é o tempo.

O nosso conceito de máquinas que cristalizam o tempo quer demonstrar como o capitalismo opera uma reprodução automática do tempo, daquele tempo que é a *matéria prima* da percepção, da memória e da subjetividade. O conceito de reprodução mecânica das obras de arte tende a fazer com que estas tecnologias sejam colocadas entre as

tecnologias mecânicas. Nós procuramos, entretanto, demonstrar a especificidade e a originalidade delas como tecnologia do tempo.

Agora que já tomamos a distância necessária de Benjamin com relação a este ponto fundamental, podemos voltar à leitura de seu trabalho de maneira específica em 3 aspectos: 1) a socialização das formas de percepção e recepção, que encontra no cinema a sua primeira realização e nas massas o seu primeiro objeto: o processo de produção da subjetividade é organizado por dispositivos tecnológicos (maquímicos), como o processo de produção material. 2) A forma coletiva da percepção determina uma transformação radical das formas seja da produção que da recepção das obras de arte. A mutação da função da obra de arte não se deve somente à industrialização da sua produção, mas também e, sobretudo, à atividade das massas que querem aproximar-se do objeto, reduzir a distância hierática (que, como veremos, é fundamentalmente um problema temporal) que as separa da obra. A forma na qual esta aproximação se dá é aquela da percepção coletiva que se constitui na distração e no entretenimento. 3) A percepção coletiva transforma o público em um especialista. Benjamin liga esta mutação às formas de socialização e cooperação que se constituem no processo de trabalho. A transformação do público e a transformação do trabalhador coletivo [*operaio collettivo*] são duas faces do mesmo processo, ao ponto de Benjamin conseguir ver, nas formas coletivas que assume a produção cinematográfica, a “forma mais pura de superação da divisão capitalista entre trabalho manual e trabalho intelectual”.

Estas indicações são tão atuais que podem ser aplicadas também às passagens posteriores (televisão e redes digitais) do desenvolvimento da percepção coletiva determinada pelas máquinas que cristalizam o tempo.

3.

Precisamos voltar a estes três pontos de uma maneira mais profunda e procurarmos seguir as mutações que o capitalismo e a luta de classe determinam na percepção coletiva, no conceito de público e na natureza do trabalho. A adequação da realidade às massas é, para Benjamin, um fenômeno decisivo e que abrange todos os campos. A massa é a matriz, onde se geram novas atitudes em relação à percepção, à sensibilidade, à obra de arte. A reprodução mecânica desta última modifica a maneira que a massa reage com relação à arte. No cinema, que é a primeira forma de percepção adequada às massas na época da grande indústria, podem-se verificar e definir essas novas atitudes, cuja característica principal consiste na tendência das massas a romper a

distância que normalmente a obra de arte estabelece com relação aos seus fruidores: nesta renovada forma de percepção, o prazer emocional e do espetáculo confunde-se intimamente com a atitude do especialista. A grande ligação entre o juízo crítico e o prazer puro e simples é, para Benjamin, o sintoma da importância social de uma forma de arte.

A recepção do cinema, que poderia encontrar seus antecedentes no poema épico, diferencia-se da fruição das pinturas nas igrejas, nos mosteiros e nas cortes da Renascença pela sua forma intrinsecamente coletiva. A recepção das massas se contrapõe, além do seu caráter coletivo, do fato que acontece na distração e no entretenimento. Este movimento é motivado pela vontade das massas de aproximar-se do objeto², de torná-lo seu, de penetrar nele, de conhecê-lo, de experimentá-lo, de tirar toda a sua aura, que como veremos, é uma aura temporal e de poder. Precisáramos ler a perda da aura não como um processo unilateralmente capitalista, como acontece sempre, mas como uma manifestação da luta de classe, da intervenção ativa dos sujeitos sociais. Deste modo, estamos mais próximos à metodologia benjaminiana que coloca na dupla natureza da mercadoria o motor desta transformação.

A recepção na distração e no entretenimento opõe-se radicalmente à percepção na contemplação: aquele que se coloca diante da obra de arte penetra dentro dela como um pintor chinês que desapareceu no fundo da sua paisagem [...] a massa, entretanto, através de sua distração, recebe a obra de arte dentro de si, transmite a ela o seu ritmo de vida, abraça-a com os seus fluxos (BENJAMIN: 1991, 167).

A contemplação estabelece uma distância entre a obra e o seu fruidor, distância essa que a massa não aceita, porque leva consigo uma outra temporalidade, uma outra sensibilidade, uma outra atitude com relação ao mundo.

4.

Gostaria de comentar este parecer de Benjamin com um texto de Bakhtin, no qual ele demonstra extraordinariamente que esta atitude com relação à distância é uma atitude relacionada com o tempo. Este comentário nos leva de maneira surpreendente ao problema das máquinas que cristalizam o tempo e às sínteses que as constituem. Bakhtin lê o desenvolvimento e a luta dos gêneros literários como uma tentativa por

² O desejo apaixonado das massas hoje: “aproximar-se” (näherzubringen) das coisas não deveria ser outra coisa que a inversão do sentimento de alienação crescente que a vida cotidiana gera no homem, e não somente no homem confrontado consigo mesmo, mas também confrontado com os objetos (BENJAMIN, op. cit., p. 179).

parte dos gêneros baixos, cômicos e populares de “reorientar-se para o futuro”, como expressão de uma sensibilidade que se sente mais próxima ao que irá acontecer do que ao passado. Já a alta literatura se constitui pela tentativa de superar a realidade contemporânea, o presente “baixo” fluente e transeunte, a vida sem início e sem fim (BACHTIN: 1976, 200). O ponto central da avaliação artística e interpretativa da alta literatura está, segundo Bakhtin, no passado absoluto, na memória, porque o presente, no seu fluir, é privado de uma verdadeira realização e, portanto, de essência.

É importante a correlação dos tempos: o tom axiológico não cai sobre o futuro, não existem os méritos frente ao futuro (esses estão diante da eternidade extratemporal), mas a memória futura se serve do passado, serve-se da ampliação do mundo do passado absoluto, o seu enriquecimento com novas imagens (a despeito da idade contemporânea) de um mundo que, por princípio, se contrapõe sempre a cada presente transeunte³.

Esta hierarquia dos tempos é uma hierarquia que trata diretamente a hierarquia do poder. A idealização do passado tem um caráter oficial. Todas as expressões externas da força e das verdades dominantes são organizadas dentro da categoria do passado, da distância, da memória, dentro de um tempo fechado como uma roda, diz Bakhtin.

Já na criação cômica popular, o presente, a idade contemporânea, o “eu em pessoa”, os meus contemporâneos e o “meu tempo” estão sujeitos ao riso ambivalente, alegre e destrutivo ao mesmo tempo. O presente que aponta para o futuro se opõe ao passado absoluto (dos deuses, semideuses e heróis). O livre contato familiar se opõe à distância e ao afastamento; o presente ainda não realizado se opõe ao passado fechado, realizado. É então, segundo Bakhtin, que nascem novas atitudes com relação à língua, à palavra, à representação e também com relação ao poder e à tradição.

As intuições de Benjamin a respeito da percepção no entretenimento e na distração (e também sobre a vontade das massas de aproximar-se do objeto), parecem estar conectadas às atitudes carnavalescas com relação ao tempo⁴ que, segundo Bakhtin,

³ Segundo o autor, o mundo da grande literatura da época clássica é projetado no passado: “O que não significa que neste passado não haja nenhum movimento. Ao contrário das categorias temporais relativas, no seu interno, são elaborados de modo rico e sutil [...] há uma alta técnica artística da representação do tempo. Mas todos os pontos deste tempo realizado e fechado em uma roda estão longe do tempo real e dinâmico da idade contemporânea; na sua complexidade, não é localizado em um processo histórico real, não é correlacionado nem com o presente, nem com o futuro e, por assim dizer, contém em si mesmo a plenitude dos tempos” (BACHTIN: 1976, 198).

⁴ Mas é necessário notar que este processo de reorientação para o futuro não podia realizar-se na “ausência de prospectiva” da sociedade antiga, onde este futuro não existia. “Pela primeira vez, esta reorientação aconteceu no Renascimento. Nesta época, o presente se sentia não somente continuação incompleta do passado, mas também um início novo e heroico” (BACHTIN: 1956, 221).

estão na origem da literatura moderna. O cinema estaria, portanto, na origem da arte moderna.

É o riso que destrói tanto a distância épica quanto qualquer outra distância hierárquica que distancia o objeto no sentido axiológico. Na imagem de distanciamento, não há como o objeto ser cômico; para que ele o torne assim, é necessário aproximá-lo; tudo aquilo que é cômico é vizinho, está próximo [...] o riso contém a força extraordinária de aproximar o objeto; isso o introduz em uma zona de rude contato, onde pode-se familiarmente tateá-lo por todas as partes, rodá-lo, colocá-lo de ponta cabeça, olhá-lo de cima, de baixo, tirar a embalagem, lançar um olhar ao seu interno, decompô-lo [...] O riso destrói o medo e o respeito com relação ao objeto, com relação ao mundo, e torna o objeto familiar, predispondo-o, assim, a uma análise absolutamente livre [...] O riso, ao aproximar e familiarizar o objeto, é como se o entregasse nas mãos de uma análise – tanto científica como artística – e de uma livre invenção experimental que serve aos objetivos desta análise (Idem, p. 202).

Para Bakhtin, o cômico é a expressão de uma temporalidade absolutamente específica. A função da memória é mínima: zomba-se para esquecer. O tempo do cômico popular é um tempo que destrói a distância do passado absoluto e entreabre o tempo da indeterminação, da irrealização, da criação. Uma temporalidade que se apoia no futuro ao invés do passado. O seu ser exige uma continuação no futuro, e quanto mais prossegue nele, mais se torna irrealizada, indeterminada, aberta à “imprevisível criação do novo”. Um presente que não é somente histórico-social, mas que goteja virtualidade.

A mesma zona de contato com o presente ainda não realizado e, portanto, com o futuro, cria a necessidade desta não coincidência do homem consigo mesmo. Nisso permanecem sempre potencialidades ainda não realizadas. Existe o futuro, e ele não pode não pensar à imagem do homem, não pode não ter raízes nela. O homem não se representa por inteiro no existente histórico-social” (Ibidem, p. 216).

Bakhtin encontra a representação artística desta “*gaia eccedenza*” do tempo nas máscaras italianas da comédia da arte. Arlecchino e Pulcinella são os heróis da improvisação, de um processo vital sempre contemporâneo, indestrutível e que se renova eternamente. Giorgio Agamben, em um artigo sobre cinema, faz destes personagens os portadores de uma prática artística na qual existe um “misto de potência e ato que foge às classificações da ética tradicional⁵”.

⁵ “Arlecchino, Pulcinella e Beltrame não são sub-personagens, mas “*experimentum vitae*” em que a destruição do autor e de seu respectivo papel acontecem paralelamente. É a própria relação entre texto e execução, entre real e virtual que é colocada em pauta novamente. Entre um e outro, aparece um terceiro

Nós lemos estas formidáveis páginas bakhtianas como um exemplo da luta com relação ao tempo. As duas formas de temporalidade que fundam a “memória pura” ou “virtual” nos trabalhos de Bergson (o passado que conserva e o presente que cria) tornam-se, nas mãos de Bakhtin, elementos de uma forte luta entre formas existenciais, processos de subjetivação, práticas artísticas, modos alternativos de constituição da sociedade e das suas finalidades. E aludem, segundo a indicação de Agamben, ao conceito de “potência” (do tempo-potência) e a duas éticas radicalmente opostas.

Benjamin reencontra estes tons nas novas atitudes que a massa exprime no cinema e, de modo mais geral, com relação às formas de fruição da obra de arte.

Segundo a teoria literária de Bakhtin, é o romance (organicamente adaptado às novas formas da percepção muda, isto é, da leitura) que herda e desenvolve o presente ainda não realizado, a atualidade da época contemporânea e a subjetividade que não coincide nunca consigo mesma. Poderíamos talvez acrescentar que esta temporalidade encontra no cinema uma forma de representação através das próprias imagens-duração do tempo, enquanto na televisão e nas redes digitais o presente que “se está fazendo”, o tempo aberto ao futuro não são somente representados, mas constituem também a matéria e o tema destes dispositivos tecnológicos.

Benjamin sabia bem que responder à industrialização da percepção e à comercialização da obra com a reafirmação da arte não era somente reacionário no sentido etimológico do termo, mas também, do ponto de vista político, absolutamente ineficaz. A canonização do cinema como sétima arte é, para Benjamin, a outra face da hollywoodização das novas condições da percepção coletiva. Ela reintroduz a distância, o afastamento, o respeito e o medo do objeto, que não são outra coisa que a distância, o respeito e o medo do poder. Benjamin nos adverte que a postura daquele que se encontra diante da obra de arte pode, a qualquer momento, transformar-se em um novo comportamento religioso, introduzir o passado absoluto e a sua ética. Comercialização e arte são as alternativas que o poder reproduz e que os intelectuais de esquerda tomam como problema.

A divisão social do tempo na sociedade capitalista contemporânea poderia ser descrita do seguinte modo: o presente passa à indústria cultural (a imagem que ainda não se realizou, essência, mas que é interpretada somente como um contínuo desaparecimento, presente que é simplesmente repetição), enquanto o passado é

momento que é uma mistura de potência e de ato que foge à classificação da ética tradicional” (Agamben, G; “Trafic”, Paris, n. 3, 1992, p. 5).

entregue à arte (a imagem realizada, o tempo que permanece e se conserva). São estas as novas qualificações às quais o surgimento do tempo-potência é submisso, nas condições do capitalismo: requalificações que atualizam a definição do tempo do poder como nos descreveu Bakhtin.

O presente (como desdobramento do tempo), que pede uma requalificação da postura carnavalesca com relação às tecnologias do tempo, parece encontrar uma realização somente no grande desenvolvimento, operado pela televisão, do livre contato familiar, da necessidade de destruir a distância e de se aproximar do objeto na distração e no entretenimento que, de qualquer forma, as massas continuam a exprimir.

5.

O conceito de percepção coletiva benjaminiano nos dá outras sugestões que nos levam de volta à Bergson, mas também, de maneira ainda mais produtiva, às condições da *nossa* atual forma de percepção coletiva. A descontinuidade das imagens cinematográficas, ligando-se em sucessão contínua, produz movimentos anormais para a nossa percepção, que se iniciam no inconsciente ótico.

Para Benjamin são as transformações, as alterações, as catástrofes do mundo visível produzidas pelas deformações da câmera cinematográfica que garantem o acesso ao inconsciente ótico. Como vimos, é a câmera que nos leva ainda mais longe na descoberta da percepção pura (o inconsciente bergsoniano), além do tempo e do espaço homogêneos. “Percebe-se que a natureza que fala à câmera é diferente daquela que fala aos olhos. Diferente principalmente no sentido que o espaço do homem que sofreu penetração inconscientemente substitui o espaço conscientemente explorado” (BENJAMIN, op. cit., p. 163). O cinema produz uma explosão do inconsciente e a massa se apropria, dessa maneira, das formas de percepção do psicopático e do sonhador. Apropria-se, assim, dos movimentos da consciência que invertem a subordinação do tempo ao espaço. Tudo isso é, para Benjamin, sinal evidente de uma mudança da função do dispositivo de “apercepção humana”. Mas “os encargos que são impostos à percepção humana não podem ser resolvidos somente através da ótica, isto é, através da contemplação. Essas tarefas são progressivamente assumidas pelo hábito” (Idem, p. 168).

E aqui encontramos, surpreendentemente, um outro tema de Bergson. Trata-se de uma crítica direta e sem ambiguidades ao modelo ótico. A visão não seria possível sem as sínteses passivas constituídas do hábito. Cada dispositivo de visibilidade precisa

das suas sínteses passivas. Não é o olho (que opera fundamentalmente como o intelecto) o primeiro objetivo das máquinas que cristalizam o tempo, mas o corpo. Primeiro o corpo, depois todo o resto se seguirá. A recepção dos movimentos anormais se dá através de uma recepção tátil e o efeito de choque da sucessão das imagens cinematográficas introduz, segundo Benjamin, um elemento tátil na própria ótica. E o homem distraído poderá habituar-se melhor que qualquer outro⁶, porque é através do corpo, e não através da inteligência, que ele assimila as novas imagens e as novas temporalidades.

Isto que é somente anunciado no cinema, é completamente desenvolvido na tecnologia do vídeo, e sobretudo, no computador, perante o qual se se habitua através de uma ótica que se aproxima a uma recepção tátil, como o sabem todos aqueles que são familiarizados com este dispositivo. O recolhimento e a contemplação são atitudes que impedem a familiarização com as novas tecnologias, porque, como sabemos, a produção da percepção não é um fato fundamentalmente de visão, mas de ação.

Uma das funções da arte deveria ser de tornar determinadas imagens familiares a nós, antes ainda que as finalidades perseguidas por estas imagens se tornem conscientes. Se esta tarefa foi parcialmente assumida pelo cinema, o mesmo não se pode dizer das imagens-vídeo.

Benjamin define a aparência e a brincadeira como os dois lados da arte, “ligadas uma à outra como as duas membranas do germe vegetal”. O declínio da aura é lido por Benjamin como um enfraquecimento da aparência. Quando esta última não mais se opõe ao real, mas torna-se somente um de seus extratos (como vimos com Nietzsche), então “o espaço mais alargado da brincadeira se instaurou no cinema. Neste momento, a aparência fica totalmente eclipsada em favor do momento da brincadeira” (Idem, p. 189).

Enquanto as tecnologias do tempo real e suas imagens são demonizadas, a indústria da comunicação familiariza a humanidade do amanhã com o tempo, através do hábito e da diversão. O que está na base dos jogos eletrônicos é a repetição automática na distração e no entretenimento. De fato, como sabemos, a automação é uma condição para o desenvolvimento do espírito porque, segundo Bergson, libera virtualidade e possibilidade de escolha.

⁶ “O motorista, cujo pensamento está bem longe, por exemplo, quando precisa consertar seu motor, habitua-se melhor à forma moderna da garagem do que o historiador da arte, que se esforça, de fora, a fazer um exame estilístico” (BENJAMIN, op. cit., p. 183).

6.

O choque que as imagens cinematográficas produzem pode ser relacionado com os choques dos trabalhadores com as máquinas. Antecipando a relação godardiana entre a rede de montagem e o dispositivo de projeção cinematográfico, Benjamin afirma:

Antes de mais nada, com relação à continuidade das imagens, devemos notar que a sucessão de imagens (que tem um papel decisivo no processo da produção), encontra o seu correspondente na película do filme, no processo que a consome. As duas coisas aparecerem quase ao mesmo tempo. Não se pode compreender o significado social de uma independente da outra (Ibidem, p. 175).

Mas Benjamin estabelece também uma outra relação entre a produção e o cinema: uma relação que não fica mais presa ao dispositivo tecnológico, mas à natureza da atividade que é requerida ao espectador. A técnica do filme, como aquela do esporte, estimula (suscita) a participação do espectador enquanto conhecedor, enquanto um especialista. O cinema (como também a imprensa e o esporte) determina um movimento de transformação cultural em que a diferença entre o autor e o público tende a perder o seu caráter unilateral. Esta diferença seria “somente funcional, podendo variar em cada caso. O leitor está pronto a se tornar escritor a qualquer momento” (Ibidem, p. 158). Benjamin tem o mérito de relacionar a realização desta tendência às transformações do trabalho e ao rompimento da separação entre trabalho intelectual e trabalho manual. Destas transformações e desta quebra, Benjamin antevê um exemplo decisivo na produção cinematográfica.

Enquanto especialista em um processo de trabalho diferenciado ao extremo – mesmo no emprego mais humilde – pode a qualquer momento adquirir a qualidade de autor. O trabalho toma a palavra e a sua representação através da palavra é parte integrante do poder necessário à sua execução” (Ibidem, p. 158-159).

O fato que o trabalho se torna ativo, o seu “tomar a palavra”, requalifica completamente o papel da arte, porque inverte as bases da divisão social das atribuições às quais a arte é envolvida. Benjamin vê nas performances dos dadaístas um indício muito importante na mudança de função da arte, que opõe um público distraído à comunidade artística que contempla. “Na distração, a obra de arte provoca agitações, emoções, impressões que são pretextos para um comportamento ativo dos sujeitos” (Ibidem, p. 176).

A produção e a recepção não podem se dar de forma independente desta segunda natureza, das suas formas coletivas, tecnológicas e do papel ativo que têm as massas. A

interatividade das tecnologias digitais desfruta comportamentos e atitudes induzidas da mecanização da percepção coletiva. Os intelectuais de esquerda, que deveriam insistir em uma “ontologia específica” das novas formas de percepção-produção (reversibilidade das funções de autor e de espectador, novos processos de criação coletiva etc.), reportam-se no melhor dos casos à arte e no pior à propaganda.

Benjamin vê no cinema o sintoma de uma transformação radical do público, que não somente se massifica, destruindo as formas burguesas de percepção, mas adquirindo também uma nova natureza. O público-massa, novo especialista que quer intervir ativamente como autor, é o sujeito que se adequa não somente à percepção, mas também ao processo de produção das obras.

As grandes obras não podem mais ser consideradas como produtos individuais; elas têm se tornado produtos coletivos, tão potentes que, para assimilá-los, é necessário antes de tudo reduzi-los. No fim das contas, os métodos mecânicos de reprodução são uma técnica de redução e conseguem do homem um grau de controle tal que sem o qual não poderiam estar à sua disposição (BENJAMIN: 1982).

Formas coletivas de produção, autor coletivo, tendência à reversibilidade da relação entre autor e público, papel ativo do espectador: esses são os desafios lançados à arte nas novas condições de percepção. O cinema respondeu a esses desafios? Certo é que este problema nem mesmo foi levantado pela tecnologia do vídeo.

7.

Adorno diz concordar com Benjamin na questão de “defender o cinema kitsch contra o cinema cultural”. Por outro lado, critica Benjamin por este não ter estabelecido os dois extremos da produção cultural sob o mesmo tratamento dialético. “Os dois levam as marcas do capitalismo. Os dois contêm elementos de mudança. Os dois são as metades cortadas da liberdade, a qual é considerada como um todo, mas que de qualquer forma não se obtém por uma simples adição” (BENJAMIN: 1991, 136).

Adorno, de forma geral, critica Benjamin por afirmar que este subestima a técnica da arte autônoma e que superestima a técnica da arte dependente (comercial). Sem entrar no mérito desta discussão, queria discutir a respeito da teoria política que se desenvolve a partir desta análise. Segundo Adorno, Benjamin credita ao proletariado, enquanto sujeito do cinema [*Kinosubject*], uma ação que pode-se cumprir somente a partir de uma teoria dos intelectuais. Adorno refere-se diretamente à teoria leninista do partido como intelectual coletivo, em oposição à fé cega que Benjamin coloca no “processo de auto-constituição do proletariado dentro do processo histórico”. Parece-me

que Adorno tenha em mente uma concepção do intelectual como vanguarda, enquanto Benjamin vê na produção cinematográfica uma mudança radical da figura e do papel do intelectual. A reversibilidade das funções de autor e do público, o papel ativo deste último etc., antecipam o processo de constituição de uma intelectualidade de massa que o cinema tinha anunciado em sua origem e que acelera de maneira exponencial depois de 1968, portando consigo a necessidade de se reconsiderar radicalmente as condições do processo revolucionário, uma vez que espontaneidade, ação e consciência são realidades que sofreram modificação após a constituição destes novos sujeitos coletivos e da nova compenetração de percepção e trabalho.

A percepção coletiva, a percepção das massas, deve passar pela prova da revolução. Se na publicidade a arte e a “percepção na distração” fazem suas experiências mercantis, na revolução essas farão a experiência humana. “Se tudo se conformasse ao capital cinematográfico, o processo pararia na alienação de si mesmo, na alienação do artista da tela, e também na dos espectadores” (Idem, p. 158).

Toda a análise de Benjamin converge para este ponto chave: a percepção coletiva coloca problemas que podem somente ser resolvidos de forma coletiva. A revolução seria, deste ponto de vista, a tentativa de inervar a coletividade com os órgãos que estas novas tecnologias de reprodução mecânica produzem. Aquilo que a arte antecipa (“permitir as tendências sociais de se afirmarem no mundo das imagens” (Ibidem, p. 181)), a revolução poderia realizar de forma coletiva. A qualificação deste processo é a desintegração do proletariado enquanto “massa” e a sua constituição em sujeito coletivo que pode estabelecer uma harmonia entre as soltas forças da tecnologia e o homem. A tendência do indivíduo de se separar e a diferenciar-se da massa, se não encontra sua expressão na revolução, será desfrutada, no nível das imagens, na figura da estrela de cinema (*star*) e na volta das funções religiosas do cinema (o cinema cultural, artístico). A revolução não aconteceu, e como Benjamin previu, a percepção coletiva se realiza, então, na massa que encontra seu “olho” a partir das câmeras de Hollywood e de Leni Riefenstahl. “Nas grandes cortes e assembleias, nas organizações guerreiras e esportivas, que são hoje captadas pelos instrumentos de registro de vídeo, a massa se olha nos seus próprios olhos” (Ibidem, p. 169).

8.

Depois de Auschwitz, que garantiu a total mobilização da totalidade dos meios técnicos da época, sem colocar em discussão a “propriedade”, as tendências da

percepção coletiva, profeticamente previstas por Benjamin no cinema, se realizam em outro meio, a saber, a televisão. O cinema não representa mais a percepção coletiva e qualquer discurso que não queria aceitar este desenvolvimento (contido virtualmente no cinema) é reacionário.

A atualização das virtualidades da percepção coletiva contidas no cinema cria uma situação completamente nova, que requer outras funções à arte e ao elemento coletivo que deveria se apropriar das novas condições criadas pelo desenvolvimento das tecnologias do tempo. Responder a estas novas tarefas a partir da produção e da recepção de imagens cinematográficas é ilusório e fará somente com que seja integrado aos dispositivos comunicativos do poder.

O cinema nos dava uma segunda natureza feita de imagens. Mas esta segunda natureza, com suas características (o inconsciente ótico, a ubiquidade, a explosão do mundo pela dinamite dos décimos de segundo etc.) era ainda somente representada. O cinema nos faz *ver* o movimento e o tempo. E pode fazê-lo ver segundo todas as suas sínteses porque trabalha com imagens-duração do tempo. Mas esta visão-representação acontece sempre em um tempo diverso. O cinema, pela particularidade do seu dispositivo tecnológico (a separação da tomada da imagem da difusão, ou também, segundo uma indicação de Eisenstein, a separação da tomada da imagem da montagem), conserva ainda a distinção entre o real e a imagem, entre o atual e o virtual.

A televisão, todavia, já nos faz entrar em outra dimensão na qual estas distinções não valem mais. A razão fundamental da mudança consiste no fato que a televisão, funcionando em tempo real, duplica o mundo com suas imagens, cobrindo-o com uma camada de imagens-lembrança, exatamente no mesmo momento em que se produz algo.

A sua essência é ser interna ao tempo, e como vimos, sob duas formas: interna à matéria-tempo, da qual contrai e dilata as vibrações, e interna à memória pura, no tempo que se conserva em si mesmo, mas que se desdobra também em cada momento, no presente que está acontecendo e que aponta para o futuro. Com a televisão, entramos no mundo do espetáculo, na indistinção entre “coisa” e imagem, entre real e imaginário, entre atual e virtual. *Com o cinema, estávamos na dimensão do choque (no sentido que o choque é a forma preponderante da sensação), enquanto com a televisão entramos na dimensão do fluxo.* As imagens do cinema produziram choques porque abriam o mundo do inconsciente ótico a um espaço e a um tempo “além da vertente da nossa experiência”, a um mundo bergsoniano feito somente de imagens, mas mantendo a distinção entre o real e a aparência, entre o atual e o virtual. Somente a magia da sala de

cinema, onde se celebrava o culto deste novo mundo, nos fazia prisioneiros desta ilusão. Já no caso do fluxo, ele nos envolve, “andamos em onda” (N.T. equivale ao “estamos no ar” em português). Não somente as transmissões televisivas “vão em onda”, mas todo o real, inclusive nós. As imagens não nos provocam mais choques porque não são mais externas à nossa percepção, mas somos nós mesmos que nos tornamos imagens. Somente a televisão pode realizar a indistinção entre o atual e o virtual, entre a coisa e a imagem, que o cinema apenas tinha anunciado.

O cinema introduziu o movimento e o tempo na ligação das imagens, mas a televisão é o próprio movimento da matéria-tempo (fluxo) e a sua modulação. Se o cinema tinha generalizado o “valor de exposição” da arte, conservando, porém, ainda o lugar público do culto, a televisão desterritorializa o lugar do culto em um “espaço qualquer” e não há mais nenhum valor de exposição. *Aquilo que é exposto é a própria indistinção do mundo e da imagem.*

A televisão requalifica na base do tempo não cronológico (como dizia Bergson) as diferenças entre espaço e tempo, entre o público e o privado, entre o individual e o coletivo.

Depois de Auschwitz, foi a própria televisão que destruiu o público-massa. Socialização da percepção e individualização da recepção andam de mãos dadas. As redes digitais levam à destruição final do público massa, já que introduzem uma *reversibilidade entre autor e público, entre produção e recepção (consumo), que torna altamente produtivas estas funções.*

A recepção acontece na distração porque efetivamente não existe mais um lugar onde se pode contemplar, ou melhor, para dizer a mesma coisa de um outro modo, a distração tornou-se a própria forma da percepção. Assim, o que pode ser a atenção à imagem quando esta é indistinguível do objeto que deveria descrever?

O cinema pós 1945 representou perfeitamente (e antecipou) esta nova dimensão, nos mostrando uma imagem direta do tempo, onde não se pode mais distinguir entre o atual e o virtual. Mas com a televisão não se trata mais de uma representação: a própria televisão é uma imagem direta do tempo. “A tecnologia vídeo é o tempo”. O cinema é apenas um sintoma (importante) desta nova situação. *O cinema é uma aventura da percepção, mas a televisão é uma aventura do tempo.*

A televisão nos faz colocar o problema em outros termos: não se trata mais de imagens que representam o mundo, mas de imagens que são constitutivas dele. A função representativa da imagem-vídeo nos é colocada pela televisão como dispositivo de poder.

Dessa forma, é inútil procurar as imagens e os locais onde se podem vê-las, porque com as imagens é necessário construir situações, eventos, formas de vida. Insistir na visibilidade (ou melhor, na não visibilidade) das imagens-vídeo é um falso problema que nos leva sempre ao cinema. Precisamos recuperar a aventura da percepção, que certamente foi uma experiência importante para a humanidade, mas inseri-la nesta nova dimensão. E inseri-la significa criar algo de novo, também para o cinema.

A imagem-vídeo é uma imagem tátil, uma imagem sobre a qual intervir, ao invés de somente ver. As condições coletivas da percepção-recepção nos levam, segundo Benjamin, à experiência da arquitetura, onde somos familiarizados pelo hábito, enquanto pela experiência da pintura, somos familiarizados pela contemplação. Assim, a propósito da televisão, poderíamos falar de uma *arquitetura temporal*. Como habitar o tempo, como nos habituar às novas temporalidades e como, a partir destes novos hábitos, construir outras dimensões espaço-temporais?

O dispositivo vídeo não serve somente para ver (como queria sua raiz etimológica), mas para criar situações, para intervir no acontecimento. Ele precisa de uma resposta, requer a atividade do espectador, senão, como disse um dos nossos artistas, nem mesmo teria começado a existir. De fato, o que existiu foi a televisão e não a tecnologia do vídeo. A passividade à qual o dispositivo de poder da televisão nos forçou é diretamente proporcional à atividade que a ontologia da tecnologia vídeo suscita: *a imagem que está se formando, a situação que se está criando, a subjetividade que se está criando, ou seja, em uma palavra, o tempo não cronológico*. Assim, toda essa ontologia da tecnologia do vídeo e da atividade do espectador reaparecem com o computador e as redes digitais: da passividade à atividade, do isolamento à hipercomunicação de todos com todos, da separação entre produção e recepção à integração de ambas. A visibilidade da imagem é integrada na própria operação do computador: não se é mais apenas espectador, mas agente.

10.

A utilização visual-passiva do espectador televisivo, a redução de todas as virtualidades da televisão como instrumento de recepção unilateral, administram tudo aquilo que tem de ser aludido ao regime de temporalidade que dominava o fordismo: a subordinação do tempo-potência ao tempo-medida. É esta temporalidade que comanda a capacidade de produzir e reproduzir o tempo real pela televisão. Toda ontologia da tecnologia do vídeo é selecionada e subordinada ao tempo-medida e à sua organização⁷. O emergir de outras temporalidades sociais (depois de 1968) colocou em evidência outras virtualidades do dispositivo tecnológico, que se desenvolveram além da televisão, em um outro meio: as tecnologias digitais⁸.

Mas continuamos a utilizar Benjamin como guia nestas passagens. Benjamin nos diz que o cinema e o taylorismo (a rede de montagem e a rede de imagens montadas) são quase contemporâneas. O taylorismo foi interpretado por Benjamin como um processo que “tira” a experiência do trabalhador (o ofício, a cooperação, o poder que sobre estes se constituía). O trabalho é reduzido a uma série de movimentos a serem feitos segundo regras bem definidas. O trabalhador não deve agir, mas reagir. O consumidor, representado por Benjamin através do “jogador”, é colocado nas mesmas relações de estímulo-reação. Poder-se-ia dizer que o fordismo queria reduzir o homem aos seus modelos senso-motores: o corpo mudo da fábrica foucaltiana⁹. O tipo de atividade à qual o trabalhador é constrangido é representada por Benjamin através do “teste” de realizar movimentos codificados sob a supervisão de um grupo de especialistas ou de uma máquina, que os mede. O cinema é a experiência do teste que, sempre frente a uma máquina, reproduz e mede em massa ações e comportamentos¹⁰.

Mas o trabalho fala, como diz Benjamin, e acima de tudo recusa. Recusa a divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, rebela-se no tocante à separação/expropriação das funções intelectuais, comunicativas, linguísticas e à sua redução a modelos senso-motores. A recusa do trabalho é a recusa desta condição, que

⁷ Guattari demonstrou (através o exemplo do Concorde), a pluralidade dos componentes que entram em jogo na realização de um dispositivo tecnológico e a importância dos componentes econômicos e políticos.

⁸ Não se trata de uma substituição, mas sempre de uma dominação que integra os outros dispositivos tecnológicos e suas virtualidades.

⁹ Deleuze define, com um conceito geral, a imagem do cinema entre as duas guerras como “imagem-movimento”, “imagem-ação”.

¹⁰ Mas o cinema, como a mercadoria, apresenta um duplo caráter: “Já que é sob o controle dos dispositivos tecnológicos que a maior parte dos habitantes da cidade, nos escritórios como nas fábricas, devem abdicar, durante o dia de trabalho, a humanidade deles. À noite, essa mesma massa enche as salas de cinema para assistir à vingança que o seu ator realiza, não somente afirmando sua própria humanidade no aparelho, mas colocando este último a serviço do seu triunfo”.

deve ser interpretada como recusa do desdobramento do tempo “qualquer” do capitalismo em tempo-medida e tempo-potência e como negação da subordinação do último ao primeiro. O capital procura integrar essa recusa. O grande desenvolvimento das redes televisivas e digitais aconteceu quando esta recusa foi inteiramente consumada (depois de 1968), quando o tempo se liberou de toda subordinação e se mostrou como fonte da produção enquanto tempo “qualquer”, além da separação de tempo de trabalho e tempo de vida. Deste ponto de vista, a indistinção de atual e virtual nos leva à indistinção e à recíproca implicação entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre a memória automática (senso-motora) e a memória inteligente (trabalho intelectual) que caracteriza o pós-fordismo.

A emergência desta nova temporalidade¹¹ requalificou, de uma nova maneira, a indistinção entre atual e virtual (e o seu circuito) que a televisão anteriormente nos mostrou seu funcionamento em nível social. A indistinção entre o atual e o virtual, entre o real e o imaginário, entre a coisa e a imagem, teve o efeito, sob a regência do tempo-medida, de impedir e neutralizar as potências (produtivas) de criação. O circuito atual-virtual, subordinado na televisão à temporalidade fordista, tornou-se um novo fechamento do tempo. Agora não mais como a roda perfeita do “passado absoluto”, mas a roda encantada do girar ao infinito, do estéril reflexo da imagem e da coisa.

Mas a emergência do tempo-potência, a sua insubordinação ao tempo-medida, rompe o encantamento deste infinito preso, quebra o cristal do reflexo contínuo do atual e do virtual e realiza as condições para que o circuito torne-se a fonte de uma “imprevisível criação de novidade”. Os dispositivos digitais são a tradução tecnológica desta passagem porque tornam produtivo o circuito do atual e do virtual e constituem as condições de saída do círculo vicioso de sua recíproca pressuposição e contemplação. Os dispositivos digitais não se limitam a duplicar o mundo com as imagens (a televisão), mas definem uma nova materialidade e uma nova espiritualidade através a produção/reprodução do sensível e do inteligível. Mostram que a origem da subjetividade e da matéria e também do fabricar e do criar estão no tempo, e que as suas respectivas diferenças (de grau e não de natureza) são modulações, solidificações, costumes do tempo. Redefinem, na base do “monismo temporal”, as diferenças entre matéria e espírito, subjetivo e objetivo, tempo e espaço. *Um novo poder de metamorfose*

¹¹ É evidente que esta temporalidade livre define somente um novo terreno de lutas.

e de criação é colocado à nossa disposição. Novas formas de subjetividade e de materialidade são possíveis.

Que o mundo seja “tempo”, estas tecnologias o interpretam não segundo uma uniformidade de valor, mas segundo a contínua possibilidade de criação que o constituir-se do tempo não cronológico carrega consigo.

A sorte dos pós-modernos, o exercício ideológico deles foi o seguinte: terem ressaltado a esterilidade do circuito atual-virtual exatamente no momento em que começava a mostrar toda sua potência. Descoberto o espetáculo, quando estávamos entrando em uma nova dimensão, ao invés de indicar um novo terreno de combate, as novas correntes seduziram e fascinaram com as suas teorias a respeito do desaparecimento do mundo. A situação, no entanto, é totalmente diversa. Não existe mais, como no caso de Benjamin (no fordismo), um dispositivo tecnológico para a produção coletiva e um outro dispositivo tecnológico para a percepção coletiva. Existe, sim, somente um dispositivo (as tecnologias digitais) com as quais percebemos e trabalhamos, e cuja matéria não é o tempo de trabalho, mas o tempo enquanto si mesmo. Não existe mais a separação entre produção e recepção, porque o mesmo dispositivo pode contemporaneamente fazer ambas as coisas. E também a separação entre fabricar e criar é completamente redefinida.

Todas as qualificações da percepção coletiva que encontramos em Benjamin são aqui atualizadas na base do tempo-potência, que lhes confere novo valor no sentido da criação e da atividade.

Duas observações se fazem necessárias para que se eliminem as ambiguidades e para que não parem dúvidas sobre o nosso discurso: 1) Que não exista mais distinção não quer dizer que tenhamos entrado no reino do “indiferenciado”, mas que temos necessidade agora de um outro fundamento para definir as diferenças de um fundamento temporal. Trabalho intelectual e trabalho manual, tempo de trabalho e tempo de vida, imagem e coisa, real e imaginário, tempo e espaço, todos esses binômios não desaparecem, mas recebem uma nova qualificação quando do emergir do tempo-potência. É o tempo não cronológico que os distribui dentro de uma nova natureza, que os rende reversíveis, menos rígidos, mais moduláveis; é o tempo que se mostra diretamente como fonte, como origem das diferenças, as quais são de grau e não de natureza, funcionais e não objetivas. A ética deveria estar na base das suas determinações porque ela aumenta o grau de liberdade e de escolha, como vimos com Bergson (liberação da maldita “necessidade”, que representa o trabalho, para falar em

termos marxianos). 2) Estamos somente descrevendo a ontologia das condições da produção-percepção na época do *general intellect*. Isto não quer dizer que não possam existir novas divisões (aliás, já são produzidas), mas que estas divisões, com uma nova natureza, aludem à ética ou ao poder.

11.

Como reconquistar a singularidade e como sair da indistinção entre atual e virtual, da reversibilidade pós-fordista do trabalho material e do intelectual, da reversibilidade finalizada da acumulação capitalista do tempo de trabalho e tempo de vida? Como tornar destrutiva/criativa esta relação?

Acompanhando aquilo que temos dito até agora, o real não desapareceu, mas tornou-se mais temporal (mais artificial); o social não é já constituído, já dado, mas deve cada vez cristalizar-se. O real e o social devem ser cada vez inventados e criados. As máquinas que cristalizam o tempo têm um papel estratégico, sendo um terreno de combate fundamental porque no interior desta indeterminação, dentro deste tempo ainda não-realizado, são elas as condições tecnológicas da co-produção do real e da subjetividade. O real e a subjetividade encontram nas máquinas que cristalizam o tempo um novo poder de metamorfose, de modulação, de criação. Aqui as condições da percepção e do trabalho coletivo, nas suas trocas e pressuposições recíprocas, são as condições da criação do mundo.

Na época do *general intellect*, a oposição entre a arte e o coletivo, a qual deveria se apropriar das novas formas da percepção-trabalho para verificá-las em um processo de criação da subjetividade e do real, parece não acontecer fortemente. A potência, que o circuito do atual e do virtual manifesta, deve, uma vez desconexa de sua subordinação ao tempo-medida, determinar os processos de singularização, de reterritorialização que a economia da informação oculta. E a força de singularização das relações estéticas, que são sempre invenções de novos mundos, podem se tornar o paradigma sobre o qual se pode medir a nova produção. *Mas estas relações devem ser verificadas e confrontadas com as novas condições de produção da percepção coletiva e do trabalho, com sua indistinção-reversibilidade.* Confrontá-los e verifica-los nas condições coletivas da percepção-trabalho significa criar os dispositivos que tornam possível que as instâncias individuais ou coletivas estejam em posição de emergir como novos territórios existenciais. “Somente o controle das relações coletivas da produção de subjetividade permite a invenção de relações singulares”. A necessidade benjaminiana de resolver

coletivamente os desafios lançados pela socialização do trabalho e da percepção reaparece nesta afirmação de Guattari. Mas aqui o “coletivo”, na medida em que se socializa (até incluir o tempo como seu tecido constitutivo), se individualiza, se singulariza. O público-massa é atomizado em “minorias” e não mais encontra a sua humanidade no conceito de classe geral e totalizante.

O elemento coletivo que deveria fazer a revolução/desintegração da massa e do público foi além dos desejos de Benjamin.

A mudança na função da arte, largamente antecipada pela tecnologia do vídeo e consolidada com as tecnologias digitais, poderia reassumir uma outra afirmação de Guattari, em que a arte “não deve somente contar histórias, mas criar dispositivos pelos quais a história possa se fazer”. As práticas estéticas se tornam, assim, altamente produtivas, como podemos verificar na economia da informação, porque aqui também a distinção entre arte e vida, entre arte e trabalho tende a perder o seu caráter unilateral, como previu Benjamin.

E terminamos como começamos, com o desejo nietzschiano de ver a emergência de um novo tipo de barbárie, uma barbárie para a qual o tempo-potência abre um terreno de ação imensurável com o tempo que se foi, tempo perdido. Nietzsche via a condição ótima para a emergência da barbárie na crise dos regimes socialistas que se constituíram no projeto do devir-massa, do devir-proletariado do mundo (a mesma crise dos regimes comunistas, que caíram com o muro de Berlim). Benjamin nos diz que o tempo-potência que estamos vivendo é uma das condições para a criação de um novo tipo de barbárie.

Barbárie? Exatamente. Nós afirmamos desta forma para introduzir um novo tipo de barbárie. O que o bárbaro da pobreza da experiência é obrigado a fazer? A começar de novo, a começar do novo [...] não vê nada de duradouro. Mas exatamente por isso vê sempre caminhos novos [...] E já que por todos os lados vê caminhos novos, ele está sempre diante de um cruzamento. Nenhum momento pode saber o que o próximo momento tem. Destruir o existente não por amor das ruínas, mas porque a vida passa através dele (do existente)¹².

A atualização da virtualidade bárbara do tempo-potência é o projeto da luta de classe sem classe do pós-fordismo.

¹² Trata-se de uma montagem de duas citações extraídas de dois relatos breves de Walter Benjamin: *Der destruktive Charakter* e *Erfahrung und Armut* [*Experiência e Pobreza*].

Maurizio Lazzarato é sociólogo francês do trabalho pós-fordista e filósofo, autor de vários livros, entre os quais *As revoluções do capitalismo* (traduzido pela Record, na coleção “Políticas do Império”, 2006) e *O governo do homem indebitado*.

Tradutor: **Gustavo Bissoto Gumiero** – mestrando em Sociologia (IFCH - Unicamp)
gustavo.gumiero@hotmail.com | Tel: (19) 993322774

Orientador – Prof. Dr. Sílvio César Camargo

Referências

BACHTIN, M. *Epos e romanzo*. In: **Problemi di teoria del romanzo**. Torino: Einaudi, 1976.

BENJAMIN, W. **Ecrits français**. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **Petite histoire de la photographie**. Paris: Essai I. Denoel, 1982.

BERGSON, H. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1959.