

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Flávia Campos Junqueira

**CHOQUE, AFETIVIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:**

linguagem e percepção em *Um homem com uma câmera* e sua pertinência contemporânea

Juiz de Fora  
2011

**FLÁVIA CAMPOS JUNQUEIRA**

**CHOQUE, AFETIVIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:**

linguagem e percepção em *Um homem com uma câmera* e sua pertinência contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do programa de Pós-Graduação em Comunicação: área de concentração Estética, Redes e Tecnocultura da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora  
2011

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora, à Faculdade de Comunicação Social e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela oportunidade de crescimento e amadurecimento intelectual.

Ao professor orientador Nilson Assunção Alvarenga, por ter embarcado nesta viagem e me ajudado a encontrar o caminho. Certamente aprendi muito nestes dois anos, principalmente com sua forma gentil, humilde e solícita de orientar. Levarei comigo este exemplo de profissional.

Aos professores do mestrado: Carlos Pernisa Jr, Bruno Fuser, Potiguara Mendes da Silveira Jr, Francisco Pimenta e Marta Pinheiro pelas instigantes aulas, sugestões e orientações durante o curso. Todos são responsáveis, direta ou indiretamente, por esta conquista.

Ao professor Aluizio Ramos Trinta, orientador da graduação, um cavalheiro nos corredores da Facom ou no São Mateus, com conversas tão interessantes e agradáveis. Seus ensinamentos serão sempre lembrados.

Aos meus pais, sempre presentes, por possibilitarem meu crescimento humano e intelectual, por todo amor incondicional e por ensinarem a mim e minha irmã a importância do respeito a si mesmo e ao próximo. Vocês são responsáveis pelos passos que eu e Fernanda escolhemos para seguir. Sei que esta conquista é também de vocês.

À minha irmã Fernanda, amiga e companheira, que tanto admiro e em quem me espelho com seu jeito tão carinhoso, tolerante e amigo. Seu apoio, amor e exemplo foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

Ao Diogo, por toda paciência e tolerância nestes dois anos, que certamente teriam sido mais árduos não fossem seu amor e sua forma carinhosa de cuidar de mim.

Ao Ruan, amado como irmão, pela companhia fiel e pelas tantas risadas.

Ao Raphael, companheiro de planos desde a graduação. A caminhada fica mais fácil com este parceiro.

À Luana e sua família, pelo amor e amizade compartilhados.

À querida Ana, pela atenção, presteza e carinho com que cuida de todos os mestrandos, num momento tão inquieto de nossas vidas.

Aos amigos de mestrado, Júlia Pessoa, Dimas Tadeu e Marcelo Araújo, pelas dúvidas, angústias e agora felicidades compartilhadas.

À Roberta e Maria Fernanda, pelos cinco anos de convívio e experiências divididas. Finalizamos esta etapa certas de que coisas boas estão à nossa espera e confiantes de que estes anos possam ter nos tornado mais maduras para encarar o futuro.

Obrigada a todos pela atenção e carinho durante este tempo. Cumpro este passo certa de que minha base humana e intelectual, a partir de tudo o que aprendo todos os dias com vocês, ficou mais consistente.

Por fim, agradeço a Vertov e aos autores das ideias trabalhadas aqui, que me permitiram uma experiência mais consciente de meus sentidos. Este foi, sobretudo, um trabalho intuitivo.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo geral compreender a percepção humana a partir da potencialidade sgnica das linguagens criadas com os recursos materiais de cada período histórico. Sob o argumento de que a evolução material pode afetar a sensorialidade humana, a obra *Um homem com uma câmera*, do cineasta Dziga Vertov, é analisada a partir da visão de autores modernos e contemporâneos escolhidos para embasarem o pensamento. Focado no início do século XX, o trabalho  contextualizado historicamente para que a produção sgnica dos meios possa ser acompanhada. Inspirado pela semiótica de Peirce, o estudo busca nas perspectivas materialistas, aproximar autores que refletem de alguma maneira sobre as tecnologias de comunicação e a percepção do homem. Apoiado no conceito de signo e nas fases do processo semiótico – Primeiridade, Secundidade e Terceiridade – o trabalho lança mão dos conceitos de choque, afetividade e experiência estética, a fim de entender o período moderno, com seus movimentos culturais e o desenvolvimento urbano-industrial, como responsável pela adaptação do homem a uma realidade esteticamente mais rica. Neste sentido, a definição peirceana de signo serve como ponto de convergência para a articulação de conceitos de matrizes teóricas diversas. Hoje características de linguagens vanguardistas são exploradas pelos meios de forma corriqueira. Sob estes aspectos, a obra de Vertov  resgatada considerando sua linguagem como representativa de uma experiência de realidade cada vez mais baseada nos sentidos, assim como de um olhar moderno, construtor da estética explorada cotidianamente nos meios digitais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação. Choque. Afetividade. Experiência esttica. *Um homem com uma cmera*.

## ABSTRACT

This study aims to understand the human perception from the semiotic potential of the languages created with the material resources of each time. Under the argument that the material evolution can affect the human sensibility, the work *A man with a movie camera*, of Dziga Vertov, is analyzed from the perspective of modern and contemporary authors chosen to have grounds to the thought. Focused on the early twentieth century, the work is historically contextualized to monitor the sign production. Guided by Peirce's semiotic, the study seeks on material perspective, the approach of authors who, somehow, reflect upon the technologies of communication and human perception. Based on the definition of sign and the phases of the semiotic process, this work makes use of the concepts of shock, affectivity and aesthetic experience in order to understand the modern time, with its cultural movements and urban-industrial development, as the responsible for human adaptation to a reality aesthetically richer. In this sense, the definition of Peirce's sign serves as a focal point for the articulation of concepts of various theoretical perspectives. Today, avant-garde features are exploited by media in everyday. Under these aspects, the work of Vertov is rescued considering their language as representative of an experience of reality increasingly based on the senses, as well as a modern look, builder of the aesthetics explored everyday in digital media.

**KEYWORDS:** Communication. Shock. Affectivity. Aesthetic experience. *A man with a movie camera*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>TECNOLOGIA E O COTIDIANO: A INTUIÇÃO ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE</b> .....	<b>13</b>
2.1	INFORMACIONALISMO E O NOVO CAPITALISMO .....	14
2.2	SUBJETIVIDADE EM RECOMPOSIÇÃO .....	17
2.2.1	<b>Doutrina dos signos</b> .....	<b>21</b>
2.2.2	<b>Signos e materialidade</b> .....	<b>23</b>
2.3	EXPERIÊNCIA ESTÉTICA .....	27
2.3.1	<b>Tendências estéticas contemporâneas</b> .....	<b>31</b>
2.3.2	<b>Algumas questões pertinentes às linguagens artísticas coevas</b> .....	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>MODERNIDADE E MODERNISMO: TRANSFORMAÇÃO MATERIAL E NOVA SENSIBILIDADE</b> .....	<b>38</b>
3.1	NOVOS SIGNOS E A HIPERESTIMULAÇÃO DOS SENTIDOS .....	41
3.1.1	<b>Desatenção – efeitos colaterais da modernidade</b> .....	<b>43</b>
3.1.2	<b>Subjetividade e a atitude <i>blasé</i></b> .....	<b>46</b>
3.2	REPRODUTIBILIDADE E A CRISE NA REPRESENTAÇÃO .....	49
3.3	NOTAS SOBRE A FOTOGRAFIA, O CINEMA E A MODERNIDADE EM SIEGFRIED KRACAUER .....	54
3.4	BREVES APONTAMENTOS SOBRE VANGUARDAS NA MODERNIDADE .....	56

<b>4</b>	<b>O CINEMA COMO MEIO MODERNO POR EXCELÊNCIA E <i>UM HOMEM COM UMA CÂMERA</i></b> .....	61
4.1	JUNÇÕES, SOBREPOSIÇÕES, FRAGMENTAÇÃO: A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA, O CONSTRUTIVISMO E O HOMEM DA CÂMERA .....	63
4.1.1	<b>O construtivismo russo e a experimentação a serviço do povo</b> .....	64
4.1.2	<b>Dziga Vertov, a câmera e a construção do homem moderno</b> .....	69
4.2	<i>UM HOMEM COM UMA CÂMERA</i> : A OBRA .....	72
4.2.1	<b>Análise do filme <i>Um homem com uma câmera</i></b> .....	85
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	89
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93

## 1 INTRODUÇÃO

Completada a primeira década do século XXI, podemos identificar o século anterior como um ciclo marcado pelo intenso avanço industrial e tecnológico, podendo ser reconhecido por características próprias que serviram de degrau para o momento atual que, por ser ainda novo em muitos aspectos é também indiscriminadamente criticado ou exaltado. A partir de pensadores modernos, não devemos perder de vista que mudanças são inevitáveis e devemos explorá-las da melhor maneira possível, aproveitando todo seu potencial para o desenvolvimento social e cultural.

Em tempos de crise das noções de temporalização e representação, as Ciências Sociais como um todo enfrentam desafios epistemológicos e, neste contexto, a Comunicação ganha espaço com a apropriação de questões de diferentes disciplinas. Talvez justamente sua característica mais ambígua – o calcanhar de Aquiles para as Ciências Sociais – possa ser coringa em tempos de dissolução de fronteiras entre conceitos e teorias. Ao retomar perspectivas que problematizam a materialidade dos meios e do corpo e a coloca como fundadora de formas de pensar, a Comunicação mostra-se como campo bem preparado para acompanhar e compreender as realidades atuais – permeáveis entre si e potencialmente ricas em signos. Consideramos que tais perspectivas teóricas foram depreciadas por um longo período em seu próprio campo e que, com toda tecnologia hodierna disponível, elas podem ser melhor compreendidas ao valorizar a materialidade do meio como responsável pela subjetivação do sujeito.

Sob a perspectiva de que a materialidade dos meios é responsável por afetações sensoriais, tentaremos neste trabalho reunir ideias que defendem tal visão para uma possível contribuição dos estudos comunicacionais preocupados em compreender a percepção. Neste sentido, pretendemos discutir como a tecnologia da comunicação cria novas subjetividades, despertando nossos sentidos para novas experiências. Não se trata de encontrar uma epistemologia própria, mas de escolher como caminho teórico perspectivas que consideramos essenciais para depreender as mudanças subjetivas pelas quais passamos a partir do período moderno.

Importante esclarecer que não pretendemos aqui analisar aspectos da atualidade em suas novas características, mas, justamente, pensá-los à luz das características nascidas no século anterior. Pensamos ser este um passo necessário para uma futura identificação e compreensão de uma linguagem contemporânea própria, em direção a discussões e questionamentos mais próximos da experiência de realidade vivida atualmente.

Observando no cotidiano hodierno o surgimento veloz de aparelhos tecnológicos e sua utilização cada vez maior nos processos de comunicação e na produção artística, acreditamos que o conceito benjaminiano de choque pode ainda ser pertinente, relacionado à ideia de afetividade, discutida por autores contemporâneos. Para percorrer este caminho, escolhemos a experiência estética a partir da linguagem artística admitindo-a como também responsável na construção de uma nova percepção. Neste sentido, recorreremos a Peirce como ponto de convergência de matrizes teóricas diversas, na busca do entendimento da experiência de realidade, tendo em vista que ela se tornou, em boa parte, uma experiência dos sentidos.

Assumimos que o caminho escolhido a ser desenvolvido neste trabalho será árduo. Trabalharemos não com uma teoria específica aplicada metodologicamente a um objeto, mas com perspectivas teóricas que, sob o manto da semiótica peirceana, serão reunidas na intenção de compreender como nossa sensorialidade foi afetada desde o período moderno. Com a consciência de que entraremos em terreno movediço, admitimos para isto ser necessária certa abstração. Desde já esclarecemos o potencial de tal discussão para suscitar questões para o leitor, muito mais do que trazer respostas.

Será possível perceber ao longo do trabalho, que o contexto histórico permeará todo o pensamento, a fim de verificar como a percepção está relacionada com os recursos técnicos/tecnológicos de cada período, seja a partir do novo cotidiano engendrado ou de linguagens artísticas criadas com tais recursos. Para percorrer este trajeto, definiremos no primeiro capítulo importantes conceitos a serem empregados, como signo, linguagem, afetividade e experiência estética. Ainda assim, este capítulo terá um caráter essencialmente descritivo, por se tratar do ponto de partida para o que será realmente analisado – o pensamento moderno a partir da obra *Um homem com uma câmera* de Dziga Vertov, 1929.

Neste sentido, o primeiro capítulo propõe-se a fazer um panorama do cotidiano atual, desde mudanças nas práticas econômicas e sociais, como o trabalho e a comunicação, até tendências estéticas e características de linguagens que se tornaram usuais nos meios disponíveis atualmente. Pretendemos, desta forma, descrever a realidade atual por um viés sócio-econômico que, como veremos, será importante para compreendermos como a materialidade disponível leva à criação de novos signos e, conseqüentemente, de uma nova percepção.

Lançaremos mão, portanto, da semiótica peirceana para conceituarmos signo e compreendermos o processo semiótico como o sistema pelo qual procede nossa percepção ao ser estimulada esteticamente. A tríade formada pelo Representâmen, Objeto e Interpretante será utilizada para explicar de que maneira nossos sentidos são exigidos e quando somos

estimulados esteticamente ou não, diferenciando uma experiência primeira – que está na Primeiridade – ou já convencionalizada – Terceiridade.

Ideias inspiradas na materialidade da comunicação serão discutidas a fim de compreendermos como nossa sensorialidade é alterada à medida que novos signos são criados e provocam estímulos diversos. Estes choques, que acontecem na Primeiridade, afetam de forma a instigar a adaptação dos sentidos a determinado signo. Utilizaremos, então, textos recentes, a fim de valorizar os debates atuais acerca das sensorialidades diante da tecnologia digital. Parece-nos este um interessante paralelo com os autores do período moderno, visto que suas ideias também foram desenvolvidas no calor das transformações.

A experiência estética será então abordada, no intuito de entender como a disponibilidade de novos recursos técnicos para a produção artística pode levar a questionamentos e mudança de atitude perante a arte e seus objetos. Acreditamos ser este caminho necessário para compreendermos como a presença de novos signos nos afetam, alterando nossa sensorialidade e engendrando uma nova experiência de realidade.

O segundo capítulo terá um caráter exploratório, no qual autores do início do século XX serão resgatados no intuito de apreendermos suas principais questões. Consideramos importante entendermos de que forma conceitos foram re-construídos e novas indagações surgiram diante da realidade engendrada. O período moderno e o modernismo decorrente dele servem-nos de exemplo e base para uma possível busca da compreensão das transformações vividas na atualidade.

Acreditamos ser necessário este retorno ao passado, visto que os questionamentos e a fundamentação de todo um modo de pensar do período permitiram que chegássemos à realidade atual, permeada de signos advindos dos mais diferentes meios, com as formas de comunicação baseadas numa percepção cada vez mais sensória do mundo.

A transformação da sociedade industrial será discutida desde seu desenvolvimento material, com a dispersão de objetos produzidos industrialmente no cotidiano da população, até a apropriação de tais objetos pela produção artística do período, acarretando uma nova forma de pensar a arte e, conseqüentemente, a própria realidade da época. Para o entendimento proposto do pensamento moderno utilizaremos três pensadores do período como pilares centrais: George Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer.

No terceiro e último capítulo, assumiremos finalmente postura analítica, tendo o cinema como um meio de produção artística essencialmente moderno e fecundo de novas percepções de mundo. A análise da obra *Um homem com uma câmera* de Vertov, pretende, à luz das perspectivas trabalhadas durante o trabalho, verificar a contribuição do modernismo,

aliado a todo o contexto histórico vivenciado, que reconheceu o choque como elemento de linguagem, levando ao entendimento da experiência artística como uma experiência estética. Este será, para nós, importante fator na afirmação de uma vivência de realidade que resgata cada vez mais o momento da Primeiridade, baseada na experiência dos sentidos.

Acreditamos que Vertov, por meio de sua obra, deve ainda ser lembrado, no sentido de que as linguagens criadas por ele e seus contemporâneos são hoje empregadas no cotidiano. De modo corriqueiro, lidamos na atualidade com tecnologias que permitem a fragmentação, apropriação e, principalmente, a ressignificação de objetos e conceitos – características fundadas pelo modernismo cultural – de forma a nos impulsionar a novos questionamentos, à criação de novas linguagens e, conseqüentemente, a uma nova maneira de pensar.

Não almejamos, portanto, anunciar uma teoria capaz de dar conta da contemporaneidade, mas suscitar debates acerca do modo como operam nossos sentidos quando conceitos cunhados há cem anos passam por crises a partir do avanço tecnológico.

## 2 TECNOLOGIA E O COTIDIANO: A INTUIÇÃO ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE

Como podemos caracterizar algumas das práticas culturais da nossa sociedade nos dias de hoje? Comumente ouvimos críticas às tecnologias da comunicação e às formas de socialização emergentes em seus meios, mas não paramos para pensar de que forma isto influencia diferentes âmbitos da nossa vida cotidiana. Fato é que acostumamo-nos a viver permanentemente circundados por celulares, computadores, câmeras e muitos outros aparatos tecnológicos que, muitas vezes já estão tão incorporados à nossa realidade que nem nos damos conta de como seria a vida sem eles<sup>1</sup>. Termos como interatividade, virtualidade e não-linearidade surgem em discursos sobre a vida contemporânea, mas seriam estas as características principais de nossa nova realidade? Seriam novas tais possibilidades ou exploradas em sua plenitude nos novos meios? Discussões acerca das tecnologias vigoram como nunca antes no campo da comunicação, mas as transformações suscitadas são tão complexas quanto há cem anos, quando a industrialização e a urbanização cresciam em ritmo intenso.

Neste início do século XXI diversos acontecimentos de importância histórica têm apresentado um novo cenário social para a humanidade. As tecnologias da informação remodelam a base material da sociedade e nos encaminham para novos padrões sociais, políticos e econômicos. Economias mundiais apresentam-se cada vez mais interdependentes e esta característica pode ser percebida em todas as esferas, seja política ou culturalmente. Podemos dizer, neste contexto, que as tecnologias da comunicação e informação são grandes responsáveis por tal integração global, a partir de um sistema de comunicação digital que, ao mesmo tempo em que engloba diferentes culturas, as torna únicas, personalizadas de acordo com as identidades dos indivíduos.

Manuel Castells coloca o final do século XX como momento de transformação de nossa cultura material pelos mecanismos de um novo paradigma tecnológico. Ele usa as palavras de um paleontólogo para explicar o período atual como um intervalo na história: “A história da vida, como a vejo, é uma série de situações estáveis, pontuadas em intervalos raros

---

<sup>1</sup> Há uma intensa discussão acerca da inteligência artificial e o pós-humano. Ray Kurzweil (2005, p.9) defende que estamos próximos de chegar à Singularidade, que seria o cume da fusão entre a existência e o pensamento biológicos com a tecnologia, resultando um mundo ainda humano que transcende, porém, nossas origens biológicas. Não haverá distinção, pós-Singularidade, entre humano e máquina. O próprio conceito de Humano será revisto, pois o homem não será pensado a partir de suas origens biológicas, mas sim de toda bagagem de experiências acumuladas durante a vida. Toda esta experiência poderá ser armazenada como dados que podem ser repassados para outros corpos, já que nossa estrutura corpórea é perecível. Neste sentido será muito plausível pensarmos que estamos próximos de acreditar na imortalidade.

por eventos importantes que ocorrem com grande rapidez e ajudam a estabelecer a próxima era estável” (GOULD apud CASTELLS, 1999, p. 49). Reconhecemos o momento atual como um destes raros intervalos na história, no qual um novo sistema de comunicação promove a integração global de idéias e culturas ao mesmo tempo em que as personaliza de acordo com suas identidades cada vez mais específicas. Em tal contexto questionamentos e renovações tornam-se recorrentes e necessárias, visto que, como afirma o sociólogo espanhol “as redes interativas de computadores estão crescendo exponencialmente, criando novas formas e canais de comunicação, moldando a vida e, ao mesmo tempo, sendo moldadas por ela” (CASTELLS, 1999, p.22).

Castells postula que o funcionamento da sociedade pode ser equiparado a uma rede que irradia poder e possibilita novas interações e relações sociais. A possibilidade de expansão ilimitada, integrando novos nós a partir de um vínculo comum seria a estrutura básica que caracteriza uma rede e podemos observar que este tipo de modelo organizacional torna-se cada vez mais habitual. Formações em rede teriam superado o padrão das burocracias verticalizadas e adotado um padrão relacional horizontal, cujas prioridades centrar-se-iam nos processos de criação e nas atividades em equipe. Como nos explica o autor,

uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio. Redes são instrumentos apropriados para: a economia capitalista baseada na inovação, globalização e concentração descentralizada; para o trabalho, trabalhadores e empresas voltadas para a flexibilidade e adaptabilidade; para uma cultura de desconstrução e reconstrução contínuas; [...] e para uma organização social que vise a suplantação do espaço e invalidação do tempo (CASTELLS, 1999, p. 498).

Diferentes mídias convergem em aparelhos únicos e portáteis. Enquanto alguns profetizam a morte das mídias convencionais, outros questionam a influência da convergência nas linguagens dos meios. Este capítulo pretende apontar, em linhas gerais, como chegamos à iminência de tais transformações, do ponto de vista sócio econômico, da compreensão da noção de subjetividade e da experiência estética.

## 2.1 INFORMACIONALISMO E O NOVO CAPITALISMO

A passagem da década de 70 para 80 foi para Castells (1999, p. 32) o período no qual o capitalismo passou por uma reestruturação em seu processo de produção. A nova forma social que o autor vislumbra sob tais transformações é a de uma sociedade globalizada, altamente tecnizada, com ênfase na utilização intensiva do conhecimento através das

inovações tecnológicas oferecidas pela microeletrônica, pela informática e pelas novas tecnologias de comunicação.

Para Castells (1999), na “sociedade em rede”, uma renovada estrutura social se forma associada ao novo modo de desenvolvimento que é estabelecida, o informacionalismo, moldado por uma reestruturação no modo de produção capitalista. O modo de desenvolvimento informacional caracteriza-se, para o autor, pela geração de conhecimento, enquanto forma de processamento de informação, como principal fonte de produtividade, diferente do modo industrial de desenvolvimento cuja produtividade seria estimulada essencialmente pela introdução de novas fontes de energia. De acordo com ele, a criatividade das atividades complexas procedentes das inovações tecnológicas, emergente no informacionalismo, suplanta o industrialismo ao superar o trabalho burocrático, rotineiro e disciplinar da fábrica taylorista e fordista.

Muitos são os autores que discutem as mutações pelas quais passam o modo de produção capitalista e a sociedade como um todo. O mercado global e o uso de novas tecnologias aparecem como as principais características distintivas de nossa época. Outras dimensões dessas mudanças seriam as novas maneiras de organizar o tempo (HARVEY, 1992) e a crescente flexibilização do trabalho (SENNETT, 2008; TERRANOVA, 2003).

Podemos afirmar que as noções concretas de tempo e espaço advêm dos processos materiais empregados na reprodução da vida social ou, como assegura David Harvey (1992, p. 189): “cada modo distinto de produção ou formação social incorpora um agregado particular de práticas e conceitos do tempo e do espaço”. O autor (1992, p. 208) explica que o conceito fundamental do “preço do tempo” surgiu da exploração do espaço pelo mercador medieval, ou seja, foi o tempo de deslocamento espacial que levou o mercador a vincular os preços ao tempo de trabalho.

Harvey afirma que a sociedade moderna entrecruzou diferentes sentidos de tempo, assim como o espaço se tornou também dissoluto diante de possibilidades como o telégrafo e o rádio, por exemplo<sup>2</sup>. Hoje, a velocidade de transmissão de dados, a instantaneidade e a simultaneidade nos processos de comunicação levam a novas perspectivas de sentido de tempo e espaço.

---

<sup>2</sup> Faz-se necessário lembrar que a experiência subjetiva leva a diferentes percepções de tempo e espaço em qualquer época da humanidade, mas conforme Harvey, consideramos importante reconhecer “a multiplicidade das qualidades objetivas que o espaço e o tempo podem exprimir e o papel das práticas humanas em sua construção” (1992, p. 189).

Harvey defende que a manutenção do poder político depende dos significados atribuídos ao dinheiro, ao tempo e ao espaço, o que nos leva a compreender a reestruturação do mercado de trabalho nas décadas de 70 e 80. Neste período houve uma profunda recessão exacerbada pela crise do petróleo que levou problemas ao compromisso fordista. Além disso, foi quando as tecnologias da informação deram grande salto, levando a implicações que abalariam não só o sistema capitalista como também o estatismo que era mais forte naquele período (CASTELLS, 1999, p.32). Este processo tornou o mercado mais volátil e, conseqüentemente, os contratos de trabalho mais flexíveis. Segundo Harvey (1992, p. 143), o emprego regular perde, cada vez mais, espaço para o trabalho em tempo parcial, temporário ou subcontratado, tornando fundamental a flexibilidade dos trabalhadores. O autor sustenta que tais evidências influenciaram na superação do fordismo:

Os trabalhadores, em vez de adquirirem uma habilidade para toda a vida, podem esperar ao menos um surto, senão muitos, de desabilitação e reabilitação no curso da vida. A destruição e reconstrução acelerada das habilidades dos trabalhadores foram uma característica central da passagem do fordismo para os modos flexíveis de acumulação (HARVEY, 1992, p. 210).

Neste contexto de flexibilizações, Richard Sennett (2008) afirma que o uso de novas tecnologias e o novo capitalismo definido pelo mercado global fez com que a vida se tornasse mais dinâmica, obrigando-nos, conseqüentemente, a nos prepararmos para mudanças, incluindo frequentes trocas de emprego. O autor ressalta (2008), porém, que ao mesmo tempo que observamos maior abertura do sistema, percebemos também efeitos adversos, como o medo de perder o controle da própria vida em razão das crescentes forças mercadológicas. Tal conjuntura gera um afrouxamento dos elos sociais, os empregos passam a ser de curto prazo e a falta de perspectiva de compromisso duradouro com as organizações causa instabilidade. Ao perceberem que não podem traçar uma trajetória trabalhista dentro da organização, os empregados tendem a ficar "negociáveis". O emblema contemporâneo “não há longo prazo”, destaca Sennett (2008, p. 24), “[...] corrói a confiança, a lealdade e o compromisso mútuo”.

Outra importante discussão acerca das novas relações de trabalho, refere-se à proposta de Tiziana Terranova (2003) de que a economia pós-industrial, que ela chama também de economia digital, tem o trabalho *free* – ou *free labor* – como característica essencial. Terranova utiliza este termo para explicar a relação entre a economia cultural pós-moderna (mídia, universidade, artes) e a indústria de informação (complexo de informação e comunicação). Para a autora, a produção de conteúdo na internet por seus usuários constitui o trabalho *free*, ou seja, gratuito, voluntário. Terranova (2003) questiona por que há uma

crescente produção *free se*, na verdade, a internet possibilita a produção de conteúdo por qualquer usuário, mas não exige esta postura. A autora afirma então, que este já se tornou um desejo de produção cultural afetiva, socialmente convencionado. Os *NetSlaves*, como Terranova classifica estes trabalhadores, “não são simplesmente uma forma de trabalho típica da internet; eles também incorporam uma complexa relação de trabalho que é difundida nas sociedades capitalistas”<sup>3</sup> (TERRANOVA, 2003) e, respaldada em Maurizio Lazzarato afirma que o trabalho atual “pertence à produção subjetiva pós-industrial como um todo”<sup>4</sup> (TERRANOVA, 2003).

Tais questões são importantes para compreendermos como, nos dias atuais, nossa percepção está se transformando rapidamente, assim como as condições materiais, implicando consequências culturais, sociais, econômicas e políticas. Acreditamos que a sociedade passou por situação semelhante há cem anos, quando a Primeira Revolução Industrial levou a intensos abalos no cotidiano do homem nas cidades em crescimento e, principalmente, em sua percepção. Ao longo do trabalho esta ideia será melhor desenvolvida. Prosseguimos nosso debate apurando as questões que envolvem a subjetividade hodierna.

## 2.2 SUBJETIVIDADE EM RECOMPOSIÇÃO

Construímos, contemporaneamente, nossa compreensão do mundo por meio de ferramentas que permitem basicamente uma busca não-linear a partir de diferentes fontes, que podem ser verbais, audiovisuais, materiais ou virtuais. A formação intelectual de hoje vem não apenas dos livros pedagógicos, mas também da televisão, da internet ou mesmo de vídeo-games<sup>5</sup>. O conhecimento nasce a partir da construção dos dados oriundos de diferentes meios

---

<sup>3</sup> No original: The NetSlaves are not simply a typical form of labor on the Internet; they also embody a complex relation to labor that is widespread in late capitalist societies (TERRANOVA, 2003).

<sup>4</sup> No original: [...] immaterial labor is a virtuality (an undetermined capacity) that belongs to the postindustrial productive subjectivity as a whole (TERRANOVA, 2003).

<sup>5</sup> Ao passo, porém, que nossa cognição já atende à demanda tecnológica de recepção-emissão, consideramos relevante evocar que nossa educação formal ainda regozija o pensamento ultrapassado. Vive-se hoje em um contexto de mídias convergidas e linguagens tecnológicas, no qual, nas palavras de Henry Jenkins (2008, p.178), “as crianças estão sendo preparadas para contribuir com uma cultura do conhecimento mais sofisticada. Até agora, nossas escolas ainda se concentram em gerar aprendizes autônomos: buscar informação com outras pessoas ainda é classificado como ‘cola’. No entanto, na vida adulta, estamos dependendo cada vez mais dos outros para nos fornecer informações que não conseguimos processar sozinhos. Nosso local de trabalho tornou-se mais cooperativo; nosso processo político tornou-se mais descentralizado; estamos vivendo cada vez mais no interior de culturas baseadas na inteligência coletiva. Nossas escolas não estão ensinando o que significa viver e trabalhar em tais comunidades de conhecimento, mas a cultura popular talvez esteja”. Consideramos que embora estudos de diversas áreas demonstrem que o perfil de recepção e produção de conhecimento seja hoje

e, com isto, o receptor seleciona o que lhe é ou não interessante, acumulando ou eliminando dados de acordo com sua seleção. Desta forma, nossa percepção se configura como alinear e dispersa, fragmentada. A organização social em rede também contribui para importantes mudanças na cognição humana e, conseqüentemente, na forma como nos relacionamos com o mundo. A partir desta cultura o sujeito que passou a vida recebendo informações pode agora compartilhar com o mundo suas próprias maneiras de pensar. Todos nós, que sempre fomos receptores, tornamo-nos agora emissores em potencial<sup>6</sup>.

A elevação do sujeito contemporâneo da inocuidade para o posto de enunciador nos serve como indicativo de que novos padrões cognitivos estão surgindo em conseqüência do impacto das tecnologias digitais. Castells (1999, p.69) afirma que a velocidade com que as tecnologias se atualizam potencializa o poder de difusão de tal tecnologia entre os usuários que dela se apropriam e a redefinem. Com isto os usuários, enquanto emissores, assumem o controle, como no caso da Internet.

Na atualidade, os aparelhos digitais estão presentes em nossa vida em tempo integral. Celulares, *laptops*, *tablets* e tantos outros artefatos tecnológicos podem nos manter conectados ao restante do mundo 24 horas por dia. No século XXI objetos que, antes, limitavam-se ao escritório, imperam na vida social. A ênfase na eficiência e funcionalidade foi complementada pela satisfação emocional e, para isso, a estética destes dispositivos teve de ser alterada. Antes as interfaces deveriam ser imperceptíveis, enquanto hoje tornam-se divertidas, prazerosas e expressivas. Os *designers* assumiram o papel da interface como um evento de interação do usuário com o aparelho, não bastando unicamente sua funcionalidade.

Diferentes períodos históricos carregam práticas culturais diversas, o que abrange desde o modo de vestir e falar até nossa interpretação de valores subjetivos, como conceitos de beleza ou de moralidade. De maneira simples podemos entender que há uma espécie de espírito do tempo, no qual signos podem ser reconhecidos como distintos de sua época. Tal colocação, porém, parece simplista se não compreendida em sua magnitude. O

---

substancialmente uma atividade conectada em rede e que, de certa forma, compartilha com o trabalho em grupo tal característica, a formação escolar mostra-se ainda cartesiana em sua essência.

<sup>6</sup> Bertold Brecht (1932, p.4), em sua Teoria do Rádio já previa que o caminho da comunicação seria seu abastecimento provindo dos receptores, tornando-os também emissores. “[...] é preciso transformar o rádio, convertê-lo de aparelho de distribuição em aparelho de comunicação. O rádio seria o mais fabuloso meio de comunicação imaginável na vida pública, um fantástico sistema de canalização. Isto é, seria se não somente fosse capaz de emitir, como também de receber; portanto, se conseguisse não apenas se fazer escutar pelo ouvinte, mas também pôr-se em comunicação com ele. A radiodifusão deveria, conseqüentemente, afastar-se dos que a abastecem e constituir os radioouvintes em abastecedores. Portanto, todos os esforços da radiodifusão em realmente conferir, aos assuntos públicos, o caráter de coisa pública são realmente positivos”.

reconhecimento dos signos disponíveis em determinado período ou contexto consiste, na verdade, o cerne de toda forma de construção do pensamento.

Com o informacionalismo, a sociedade hodierna tem na informação o alicerce de suas práticas culturais. Podemos dizer que uma tendência estética<sup>7</sup> surge neste início do século XXI em torno da informação, como é possível perceber na arquitetura, no *design* – de ambientes, de produtos ou *webdesign* –, na moda ou mesmo nas redes sociais. A disseminação de conhecimento a partir da produção contínua e abundante de informação tornou-se uma prática cultural. Evidentemente o volume de informações não é proporcional à qualidade do conteúdo despejado em todos os meios presentes no cotidiano.

Uma estética diferenciada surge nos dias atuais em consequência da tecnologia disponível, e as linguagens remodeladas neste contexto reafirmam este processo de transformação. Entendemos como linguagem as convenções emergentes, as formas e padrões empregados pelos meios, compartilhando com Lev Manovich (2000, p. 38) tal idéia. Analisamos as linguagens dos meios a partir da construção do pensamento por meio da composição, da textura, da estrutura da obra, mas, também, da sensibilidade por ela incitada.

Podemos dizer que as linguagens coevas têm como característica comum o fato de trabalharem com dados. Imagens, textos, músicas, são convertidos em códigos digitais, ou são também totalmente construídos a partir de dados numéricos. Manovich explica que no processo de digitalização há duas etapas, a amostragem e a quantização<sup>8</sup>.

Primeiro, os dados são amostrados, na maioria das vezes, em intervalos regulares, como a grade de pixels usada para representar uma imagem digital. Tecnicamente, uma amostra é definida como ‘uma medição feita em um momento particular no espaço e no tempo, de acordo com um procedimento especificado’. A frequência de amostragem é referida como resolução. A amostragem transforma dados contínuos em dados discretos. Isto seria a ocorrência dos dados em distintas unidades: pessoas, as páginas de um livro, pixels. Em segundo lugar, cada amostra é quantificada, isto é, um valor numérico é atribuído extraído de um intervalo definido (como no caso 0-255 de uma imagem de 8-bit em tons de cinza)<sup>9</sup> (MANOVICH, 2000, p. 49).

---

<sup>7</sup> Embora alguns autores, como Lev Manovich, ratifiquem tal idéia, não pretendemos afirmar ser a estética contemporânea a “estética da informação” (*Info-Aesthetics*, Manovich, MIT Press) a fim de não obscurecer uma análise das qualidades sógnicas – por isto apontamos tal característica como possível tendência.

<sup>8</sup> Diz-se quantização o salto aleatório entre valores não contínuos, ou discretos.

<sup>9</sup> No original: “First, data is sampled, most often at regular intervals, such as the grid of pixels used to represent a digital image. Technically, a sample is defined as “a measurement made at a particular instant in space and time, according to a specified procedure.” The frequency of sampling is referred to as resolution. Sampling turns continuous data into discrete data. This is data occurring in distinct units: people, pages of a book, pixels. Second, each sample is quantified, i.e. assigned a numerical value drawn from a defined range (such as 0-255 in the case of a 8-bit greyscale image)”.

O que Manovich (2000) nos apresenta como um prolixo pensamento matemático pode ser traduzido da seguinte forma: antes de digitalizarmos um conteúdo, seja de qualquer formato analógico, a representação dos dados é contínua; ou seja, digitalizar é, inicialmente, transferir de forma contínua os dados para o meio digital; mas, quando digitalizados ou originalmente digitais, os dados se tornam uma representação discreta (*discrete representation*) – que seria a possibilidade de uma codificação inteiramente aleatória. Para o crítico, esta condição discreta está potencialmente presente em quase todas as mídias, mesmo as antigas, pois, para ele, a linguagem humana é formada por unidades discretas – frases, palavras, morfemas. O que as mídias digitais trazem de novo é a quantificação desta representação, tornando possível a manipulação dos dados, agora todos codificados num mesmo formato, como uma linguagem que se constrói plena, a partir do formato que lhe é inerente; ou ainda, em outras palavras, seria como se todos os signos constituíssem da mesma essência, os dados (MANOVICH, 2000, p. 50)<sup>10</sup>.

Podemos entender, neste sentido, que a codificação digital traz sempre consigo a possibilidade de recodificação. Esta sempre possível recodificação do “material” recebido influencia a percepção estética dele: percebemos não só como manipulado (pelo artista, por exemplo), mas como manipulável por qualquer receptor, se assim o desejar. Este se torna um importante fator na construção de um novo pensar nos dias de hoje, se compreendermos como uma mudança de atitude perante os signos, potencialmente abertos a recodificações.

Ampliamos a discussão, afirmando que a centralidade da informação influencia nossas preferências estéticas, no momento em que as formas presentes no cotidiano são majoritariamente criadas no computador, ou seja, são diretamente influenciadas pelo código quantificado. O signo arremessa-se ao mundo e transforma além da forma, criando novos hábitos de percepção, comportamento, trabalho, enfim, nova socialização, como observa Lucia Santaella:

Os signos cresceram de maneira tão desmedida que precisam de hipercérebros para processá-los. Amplificando o poder de processamento cerebral, os computadores parecem estar hoje desempenhando este papel de hipercérebros manipuladores da avalanche de signos que são produzidos pelos aparelhos. Com isso, são os sentidos e o cérebro que crescem para fora do corpo humano, estendendo seus tentáculos em novas conexões cujas fronteiras estamos longe de poder delimitar (SANTAELLA, 1997, p.42).

---

<sup>10</sup> No original: “As the last example demonstrates, while old media contains level(s) of discrete representation, the samples were never quantified. This quantification of samples is the crucial step accomplished by digitization. But why, we may ask, modern media technologies were often in part discrete? The key assumption of modern semiotics is that communication requires discrete units. Without discrete units, there is no language[...]. In postulating this, semioticians took human language as a prototypical example of a communication system. A human language is discrete on most scales: we speak in sentences; a sentence is made from words; a word consists from morphemes, and so on”.

Interessa-nos agora compreender de que forma os signos podem ser trabalhados, artística ou cotidianamente; ou, em outras palavras, como as linguagens dos meios vigentes encaminham-nos para um novo pensar. Para tanto, lançamos mão – com Santaella – da doutrina dos signos, a Semiótica.

### 2.2.1 Doutrina dos signos

A crescente proliferação de linguagens e códigos iniciada a partir da Revolução Industrial, levou intelectuais do mundo todo a indagarem por uma nova ciência, capaz de estudar os eventos advindos dos meios de reprodução e difusão de informações e mensagens presentes na vida moderna. A possibilidade de reprodução de textos e imagens provocava mudanças na sociedade e já não era possível compreendê-las somente a partir das teorias vigentes até a época. Novas formas de socialização surgiam e começa a emergir, desta forma, uma consciência semiótica (SANTAELLA, 1983, p.15).

Foi possível perceber que passávamos a viver em um mundo povoado de signos dos mais diferentes formatos. Pesquisadores, interessados em compreender os variados estímulos, questionam o logocentrismo admitindo qualquer forma de linguagem como válida. Influenciada pelas idéias de Kant e pelo pensamento filosófico moderno, a Semiótica preocupa-se, sobretudo, com o papel da linguagem no conhecimento, sendo encarada como parte de uma Teoria do Conhecimento (SERRA, 1996, p. 4). Charles Sanders Peirce é um importante nome na defesa deste preceito.

Peirce passou a vida redefinindo seus conceitos de acordo com que seus estudos lógicos avançavam (SERRA, 1996, p. 12). Assim sendo, surgem ao longo de seus *Collected Papers* (1931-58) diversas definições de signo, apresentando descrições dos fenômenos em suas múltiplas faces. Para seguirmos o trabalho tentaremos aqui tomar como caminho apenas um ponto de vista para alcançarmos a definição de signo que nos levará à compreensão maior da percepção vindoura das tecnologias. O lógico sistematiza o conhecimento em categorias triádicas, mas para compreender a trindade que nos guiará, escolhemos como definição que se aproxima da perspectiva adotada, apresentada nas palavras do próprio autor:

Um signo é um Cognoscível que, por um lado, é determinado por algo *que não ele mesmo*, denominado de seu Objeto, enquanto, por outro lado, determina alguma Mente concreta ou potencial, determinação esta que denomino de Interpretante criado pelo Signo, de tal forma que essa Mente Interpretante é assim determinada mediatamente pelo Objeto (PEIRCE, 1977, p. 160, Cf. 8.177. Grifos do autor).

É importante esclarecer que nenhum dos três termos aduzidos tem conceitos fechados, sendo necessária profunda elucubração, como foi a própria vida de Peirce, para alcançar, ou pelo menos aproximar-se da total compreensão do que pode ser signo, Objeto e Interpretante<sup>11</sup>. Em acordo com a acepção peirceana apresentada acima, assumiremos o signo como qualquer estímulo, sensório-perceptivo ou não, capaz de afetar mentalmente o sujeito.

De maneira geral, podemos dizer que há uma primeira etapa, comum a todo e qualquer fenômeno, imputada de qualidade, imediaticidade, indeterminação e possibilidade. As etapas seguintes se estabelecem de acordo com o processo; a segunda carrega o existente concreto, material; e a terceira etapa contém as relações, o pensamento, onde se formam os padrões e as leis.

De forma mais elaborada, o Representâmen — entrada no processo de semiose por meio de qualquer estímulo, ou Primeiridade — relacionado com o Objeto — contato entre o elemento que chega com o repertório que já se possui, ou Secundidade — gera o Interpretante, ou Terceiridade, que seria o conhecimento, a compreensão pelo intelecto que leva ao estabelecimento de sentidos, ao mundo inteligível. Porém, o Interpretante não é o fim do processo, já que ele pode servir de Representâmen e iniciar um novo sistema. Ou seja, a semiose, como Peirce denomina este sistema, é infinita (SANTAELLA, 1983, p. 35).

O signo em relação a si mesmo pode ser Qualisigno, Sinsigno e Legisigno. O signo como Qualisigno seria este em sua qualidade intrínseca, dele em si mesmo. Não entra em sua relação com o Objeto. Sinsigno seria o signo considerado em sua ocorrência, sua existência, e como Legisigno ele seria identificado como interpretante capaz de criar generalizações, padrões. (RANSDELL, 1983, p.54) Interessa-nos aqui o signo enquanto Qualisigno. É em sua forma essencial que o signo é intuído esteticamente, como veremos mais adiante. A associação em Primeiridade não tem necessidade de ser lógica, característica esta fundamental para que se possa intuir, o que quer que seja, esteticamente.

A Primeiridade, para Peirce (1977, p.63 Cf.274), é algo que não existe, na medida em que é uma possibilidade; mas ainda assim ela é real, pois provoca, causa, leva à possibilidade. As tricotomias de Peirce são muito mais complexas do que aqui apresentado. A

---

<sup>11</sup> Na tentativa de minimizar os conflitos que possam surgir da definição única adotada acima, esclarecemos que o termo signo pode denotar um Objeto perceptível ou apenas imaginável, além de não obrigatoriamente levar a um Interpretante mental. Em outras palavras, o Representâmen, enquanto signo, levará ao segundo correlato, o Objeto e, possivelmente, ao Interpretante mental, mas não devemos perder de vista que o Representâmen não necessariamente se traduzirá em signo. Paulo Serra (1996, p. 14) ainda nos esclarece que “não há modo de estabelecer o significado de uma expressão, de a interpretar, sem ser traduzindo-a noutros signos (interpretantes), pertencentes ou não ao mesmo sistema semiótico”.

Primeiridade que discutimos pode estar, muitas vezes, dentro de uma outra tríade, sendo, portanto, apenas a Primeiridade da Primeiridade. Neste sentido podemos dizer que, dentro de uma Primeiridade suposta, há também Objeto e Interpretante. Para Joseph Ransdell (1983), o Objeto como Ícone – em sua relação com o signo – também tem pouca necessidade lógica, deixando o receptor livre para fazer qualquer associação. O Interpretante, ainda na Primeiridade que supomos, interessa-nos que seja Imediato, pois será um Interpretante possível, mas ainda não realizado. Como se pode notar, cada etapa de uma tricotomia primeira pode ser tratada em seu primeiro grau, a Primeiridade<sup>12</sup>.

Como seres culturais, criamos códigos e convenções sociais que permitem estabelecer a comunicação. Por meio destes, compreendemos os signos que estão à nossa volta. Voltando às formas de percepção do homem, cerne deste trabalho, e munidos agora do arcabouço peirceano<sup>13</sup>, podemos afirmar que o contato na Secundidade seria o momento em que a atenção já foi despertada, podendo levar ao estabelecimento de relações, por meio das quais padrões de pensamento se formam. Se pensarmos serem novos os signos que nos atingem a partir da tecnologia digital, os padrões advindos desta relação serão também novos. Em outras palavras, boa parte das relações de Terceiridade hoje alcançadas, decorre de signos que não existiam antes dos computadores. Para atingirmos esta terceira etapa e formar juízos ou padrões perceptivos, a atenção é fundamental, pois é por meio dela que se estabelecem as conexões no momento da Secundidade.

Podemos concluir, desta forma, que um novo modo de pensar emerge da potencialidade sígnica dos recursos materiais de sua época. Por este viés, pretendemos discutir de que maneira as formas de comunicação são influentes e, ao mesmo tempo, influenciadas neste processo.

### **2.2.2 Signos e materialidade**

Ainda que tenhamos encontrado um caminho em direção ao entendimento da importância da materialidade dos meios na percepção subjetiva, temos, entretanto, um sinuoso

---

<sup>12</sup> Tal pensamento poderá ser melhor compreendido no item 2.3.

<sup>13</sup> Reconhecemos que a discussão semiótica é muito maior, não estando no mérito deste trabalho tentar desvendar todo o mistério em torno dos signos e suas relações. Pretende-se aqui deixar claro que a escolha de uma definição peirceana de signo deu-se no intuito de orientar semioticamente a questão da estética, como uma possível abordagem para a compreensão da percepção humana.

trecho a percorrer. Afirmamos que o choque provocado pelo signo leva à formação de novas relações de pensamento, persistindo, todavia uma assertiva deveras genérica.

As pesquisas das dinâmicas comunicacionais têm despertado atualmente para questões antes valorizadas por outras áreas do saber. O significado sempre foi privilegiado na Comunicação e nas Ciências Humanas em geral e o estudo do corpo limitava-se ao universo da psicanálise. Estudos recentes, porém, têm retomado teses do início do século XX nas quais o corpo é tido como objeto fundamental da comunicação, ou seja, a matéria deixa de ser vista apenas como suporte, um veículo de apreensão do sentido dos fenômenos, e passa a ser tratada também como agente de práticas culturais e subjetivas.

Historicamente, a idéia de cultura no discurso ocidental em geral foi atribuída à doação de sentido ou aquisição de bens espirituais (FELINTO & PEREIRA, 2005, p. 77). Em outras palavras, tradicionalmente a cultura é entendida como contribuidora do engrandecimento espiritual do homem. Erick Felinto e Vinícius Pereira (Ibid.) explicam que “nesse raciocínio, a figura do sujeito humano ocupa a posição central, seja como geradora, seja como receptora de valores imateriais”. Percebendo a realidade atual permeada de aparelhos e dispositivos tecnológicos, diversos autores trouxeram à tona a discussão sobre a materialidade dos meios, utilizando-a como cerne para suas teorias. À luz de tal perspectiva, Pereira explica que

[...] se por um lado aceitamos a idéia de que o que tomamos por *realidade* deve ser entendido como resultado de um complexo processo sócio-cultural, por outro acolhemos a perspectiva que defende que – como parte intrínseca deste mesmo processo – as formas como recortamos, percebemos e representamos nossos mundos interiores e exteriores são fortemente marcadas pelo conjunto tecnológico de cada época, capaz de deixar marcas sensoriais em corpos que irão, por sua vez, contribuir na sustentação da realidade engendrada (PEREIRA, 2008, p. 2).

Neste sentido, pensadores como Simmel, Benjamin e Kracauer podem ser lembrados e valorizados na tentativa de construir paradigmas capazes de compreender os processos de comunicação contemporâneos. Tais autores serão retomados no segundo capítulo para que possamos entender como todo este processo se deu a partir do progresso industrial e do desenvolvimento de novas práticas culturais na vida urbana, como o cinema, por exemplo, até chegarmos ao veloz avanço tecnológico atual, compartilhando com Pereira e Castanheira a idéia de que

[...] novos conjuntos tecnológicos, quando inseridos como parte das práticas culturais de uma dada sociedade, estimulam alterações sensoriais mais profundas, que se inscrevem corporalmente, a partir da plasticidade cerebral que, neste caso, deve ser entendida como a capacidade de todo o corpo se

reorganizar e atuar sensorialmente (PEREIRA & CASTANHEIRA, 2009, p. 2).

Para compreender as alterações sensoriais, Pereira (2006, p. 95) trabalha com o conceito de *embodiment*, ou corporificação, no qual reivindica um olhar diferenciado sobre o corpo, que antes limitava-se à análise de determinantes culturais ou biológicos. Ao explorar o conceito, o autor apresenta duas questões caras ao nosso estudo, que seriam as afetações experimentadas pelo nosso corpo diante da tecnologia e, também, sua influência na produção tecnológica, por meio das linguagens nascidas a partir destas afetações. A assertiva pode ser melhor explanada com as palavras do autor:

[...] evocar o conceito de *embodiment* para o campo de estudos que investiga as dinâmicas geradas pelas novas mídias, a partir de um enquadramento referencial das materialidades da comunicação, significa se interessar por questões que, por um lado, possam dar conta das formas de afetações que os corpos possam estar experimentando a partir da emergência de todo um conjunto tecnológico recente, mas já cotidianamente presente nas práticas de comunicação, de interação social e de entretenimento; por outro lado, trata-se de pensar como o corpo, pensado em suas características materiais, se apresenta como uma variável determinante na produção das tecnologias contemporâneas, forjadas a partir das materialidades corpóreas que tais tecnologias estendem, potencializam, amputam, alteram, enfim, com as quais formam *híbridos* (PEREIRA, 2006, p. 95).

A materialidade que Pereira propõe seria formada não apenas pelo determinante biológico, mas também pelo legado cultural da sociedade. As mídias afetam a materialidade do corpo e o corpo, em toda sua dinâmica, afeta a materialidade das tecnologias da comunicação, ou seja, a afetação é recíproca. Como exemplo o autor cita o momento da evolução humana que o homem passa de quadrúpede a bípede, no qual signos antes desconhecidos ganham a chance de serem explorados. Como quadrúpede, os signos mais acessíveis eram tátil-olfativos, enquanto de pé o homem tem maior oportunidade do contato com signos audiovisuais (PEREIRA, 2006, p. 96).

Ao tratar da materialidade do corpo, referimo-nos à sua magnitude, não limitada à compleição física, mas expandida às sensações despertadas por estímulos e às reações diante deles. São os estímulos e reações da sensorialidade que mais nos interessam aqui. As sensorialidades são aptidões sinestésicas do corpo ao entrar em contato com uma expressão da cultura. Inspirado pelas idéias de McLuhan e da Escola de Toronto de Comunicação, Pereira preocupa-se em compreender as produções e alterações nas sensorialidades do corpo em interação com diferentes mídias. O autor complementa que, como sensorialidades, devemos entender o processo de percepção dos signos à nossa volta. Neste processo está nossa

capacidade de captar os signos táteis, sonoros, audiovisuais, ou qualquer outro estímulo, “como uma experiência para qual o corpo possui, conquistado através de um aprendizado, um repertório de significados, ações, emoções ou respostas relacionadas, capaz de organizá-lo frente à experiência em questão” (PEREIRA, 2006, p. 98).

Podemos observar com tal assertiva, que as sensorialidades estão no cerne do processo semiótico analisado acima. Por meio delas sucedem os choques da Primeiridade, que abrem caminhos para conexões secundárias e o alcance do(s) Interpretante(s). Ora, nas palavras de Pereira (2006, p. 98), “a sensorialidade trabalha não só como uma espécie de memória não consciente e corporal que ‘sabe’ o que significam para o corpo certos estímulos, como ‘sabe’, também, como atuar diante destes mesmos estímulos, conforme o contexto”. Podemos, então, exemplificar este preceito, a fim de torná-lo mais claro, com um modelo cultural como a comida. O que é comum na alimentação oriental, por exemplo, pode provocar náuseas para um nativo de outra região do planeta. Os mesmos signos podem implicar Interpretantes diferentes, ou ainda não levar a Interpretante algum, de acordo com a sensorialidade de cada indivíduo.

O cotidiano coevo está permeado pelos novos meios, que podem ser caracterizados pela reunião de diversas mídias em aparelhos únicos. A convergência das mídias pode levar à criação de linguagens que reúnam questões pertinentes de cada uma delas – ainda que mantenha certas características em separado – num só meio. Neste contexto, os signos ganham novas formas de expressão, exigindo uma rápida capacidade de adaptação por parte de nossa subjetividade. O corpo, diante de novos signos, reagirá a princípio, com o repertório que possui, manifestando suas sensorialidades. Quando, porém, os choques não desencadeiam respostas adequadas aos estímulos, o corpo busca uma adaptação para o novo, alterando sua sensorialidade, ou seja, sua materialidade. De acordo com Pereira (2006), o primeiro passo que impulsiona o corpo em busca de melhores performances diante do novo chama-se afetividade. A afetividade seria uma estratégia do próprio corpo para melhorar nossa atuação diante de novos signos, estímulos ou contextos. Nas palavras do autor,

[...] mesmo que um corpo não tenha sensorialidades adequadas para apresentar respostas e ações satisfatórias frente a uma determinada mensagem em um dado contexto, este corpo poderá iniciar um movimento de transformação das suas sensorialidades já no momento em que expõe este mesmo corpo aos novos estímulos/contextos. Esta operação de exposição do corpo a novos estímulos/contextos, sendo continuamente repetida, poderá gerar todo um conjunto de transformações neurais que, por sua vez, poderá resultar em novos padrões de percepção e de resposta (PEREIRA, 2006, p. 99).

A afetividade, ao levar a alterações das sensorialidades, deve ser compreendida como importante peça nos estudos da comunicação que buscam pensar a dinâmica das novas mídias. O entendimento das materialidades, corpórea e dos meios, pode ajudar na análise das práticas culturais coetâneas, como também na reflexão sobre os rumos para os quais aponta o futuro.

### 2.3 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Acreditamos que a experiência que temos de realidade recebe influência das experiências estéticas vivenciadas, ao levarmos em consideração que a experiência estética pode, muitas vezes, estar no início de um processo de construção de padrões, especificando certas ações de comportamento diante de determinado estímulo. Tal conjectura poderá ser melhor compreendida mais adiante.

Pereira (2008, p.2) pressupõe que da relação material entre meios, corpos e mentes, “transformações sensoriais importantes podem ocorrer, contribuindo decisivamente para a sustentação da nova experiência de realidade que se apresenta em cada tempo e lugar”. Não podemos, porém, falar da experiência estética, sem entendermos a intuição. A intuição seria a forma como apreendemos os signos que se apresentam, tornam-se presentes à nossa atenção. Crítico de arte, Clement Greenberg (2002) disserta sobre a intuição e a experiência estética a partir de um ponto de vista kantiano. Primeiramente, Greenberg apresenta algumas definições para a palavra intuição:

‘Apreensão direta e imediata pelo conhecimento de um objeto por si mesmo, de seus estados conscientes, de outros espíritos, de um mundo exterior, de universais, de valores ou de verdades racionais’ (Ledger Wood em *The Dictionary of Philosophy, Philosophical Library*, c.1950). ‘Compreensão direta ou imediata’ (*Oxford English Dictionary*). ‘Apreensão imediata de um objeto pelo espírito, sem a intervenção de nenhum processo de raciocínio...’ (ibid.), E ainda: ‘Ao receber Intuições, a mente não desempenha nenhuma atividade consciente’ (Francis Bowen em *A Treatise on Logic*, 1870, conforme a citação do OED) (GREENBERG, 2002, p.37).

Ainda como definições, o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1993) traz “ato de ver, perceber, discernir; percepção clara e imediata”. Para o crítico, a intuição é perceptiva, ou seja, está diretamente ligada aos sentidos, além de também significar o que se passa na consciência do indivíduo que intui (GREENBERG, 2002, p. 37). Tendo em vista tal idéia, Greenberg avança dizendo que há dois tipos de intuição, a comum ou primária – que informa, orienta – e a estética – que jamais é um meio, seu fim é em si mesma. A intuição comum será sempre necessária à existência, ao conhecimento, fazendo-se perceber de forma diferente da

estética. Nas palavras do crítico, “a intuição comum informa, instrui, orienta e, ao fazê-lo, sempre aponta para coisas que não ela mesma, para outras coisas que não representam o próprio ato da intuição” (GREENBERG, 2002, p.38).

De modo contrário, a intuição estética não tem necessidade nem o objetivo de informar, seu fim está em si mesma, não sendo necessária a absolutamente coisa alguma, como Greenberg (Ibid.) exemplifica: “A intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência da cor”. O crítico ainda lembra que é preciso empregar ao menos algum dos sentidos em sua forma prosaica e “ser capaz de estar atento, no modo corriqueiro, ao menos à superfície da própria consciência para poder passar por qualquer experiência estética que seja” (GREENBERG, 2002, p.39). O registro da intuição como um meio ou como um fim em si mesma, é o que de fato irá diferenciá-las, mesmo que a separação entre as duas seja demasiadamente tênue.

Por tudo que vimos até aqui, podemos afirmar que qualquer coisa intuída na forma comum ou não, pode ser intuída esteticamente. Em outras palavras, qualquer coisa passível de experiência pode ser intuída esteticamente. (GREENBERG, 2002, p.39). A partir de tal assertiva, podemos associá-la ao processo semiótico.

Quando Greenberg diz que a intuição comum é necessária ao conhecimento, lembramos que a formação de conhecimento pelo processo semiótico deve passar por todas as etapas para atingir o Interpretante, ou seja, a conexão com o Objeto é fundamental. Quando ocorrem os processos da Secundidade, podemos dizer que é uma intuição comum e não estética, pois, de alguma forma, uma informação foi alcançada, encaminhando o processo para a Terceiridade, na qual juízos são formados.

A intuição estética, enquanto fim em si mesma, lembra-nos que não há necessidade de que a semiose seja completa, ou seja, o Objeto e, mais ainda o Interpretante, não são obrigatoriamente alcançados. A única etapa da semiose que nunca deixa de existir é a Primeiridade, pois sempre haverá um signo para despertar o processo. Percebemos, então, que, justamente na Primeiridade, que existe independente do que virá posteriormente, reside a intuição estética. Não podemos afirmar aqui que toda Primeiridade é intuída esteticamente, mas toda intuição estética habita a Primeiridade. Neste caso a qualidade do signo – Qualisigno – é importante, pois ele deve ter seu fim em si mesmo, princípio fundamental para que uma intuição seja estética.

Enquanto a intuição comum será sempre necessária a algo, seja ao Interpretante ou simplesmente ao Objeto, a intuição estética não tem limites, pois não depende de um

cognoscível. Neste ponto, voltamos à materialidade discutida acima para melhor desenvolver o pensamento. A intuição comum, enquanto um meio que informa algo, está *a posteriori* da sensorialidade, pois a percepção é construída por padrões. Se uma intuição é comum quer dizer que seus padrões já foram estabelecidos.

É na alteração da sensorialidade que novos padrões são formados, a partir de repetições. Um estímulo, que inicialmente não se estende até o Objeto, passará a alcançá-lo em decorrência da repetição. Como afirmamos acima, a afetividade é a procura por uma resposta adequada a determinado estímulo, como se nosso corpo registrasse como algo recebido, mas ainda não cognoscível. A repetição tornará o estímulo capaz de desencadear conexões diversas. Desta forma, a sensorialidade é transformada e novos padrões são formados.

Podemos dizer, portanto, que a intuição estética estaria no plano da afetividade. A afetividade deriva, digamos, de uma insuficiência da sensorialidade em identificar de alguma forma um estímulo recebido; a sensorialidade, só de tentar estabelecer conexões a partir do estímulo, já atinge um grau de associação que a retira do primário germinal. A afetividade, no entanto, remete ao primeiro, pois ela deve estar aberta a apreender o novo estímulo, sem a intenção de estabelecer conexões, utilizando-se de pelo menos um recurso sensorial. Lançamos mão da intuição estética para aprimorar as sensorialidades e criar padrões, até que a experiência possa ser vivida como uma intuição comum, proporcionando uma nova noção de realidade.

Voltamos aqui ao ponto inicial deste tópico, quando afirmamos que a experiência de realidade está diretamente ligada à experiência estética. Se a intuição comum é construída a partir das transformações sensoriais advindas da afetividade, podemos dizer que a experiência estética terá papel importante na experiência que teremos da realidade. Este parece ser um caminho natural; o contrário, porém, pode ser uma tarefa mais difícil, como Greenberg afirma. Para ele é preciso certo distanciamento para passar da intuição comum para a estética, atentando-se à superfície da consciência.

A passagem da intuição comum para a intuição estética é efetuada por certa alteração mental ou psíquica. Isso requer uma espécie de distanciamento de tudo o que efetivamente se passa, seja em relação a si mesmo ou a uma outra pessoa. Conscientemente ou não, segue-se um modo de pensar por meio do qual a coisa que penetra o campo da atenção é percebida e acolhida por seu próprio valor imediato (GREENBERG, 2002, p. 39).

O distanciamento consciente proposto por Greenberg seria um processo conceitual, judicativo, ou seja, que acontece na Terceiridade por lançar mão de Interpretantes. Atentar

minimamente à superfície da consciência implica recorrer a juízos ou padrões para, desta forma, abrir-se ao resgate da Primeiridade e viver a experiência estética. Reside aí, de acordo com Greenberg, uma importante contribuição da teoria na arte do século XX.

Para o crítico a experiência artística não pode ser separada da intuição estética. A noção de arte, a partir de então, mostra-se dependente do ato de distanciamento, e não mais da habilidade no fazer<sup>14</sup>. A arte enquanto experiência estética é, para Greenberg (2002, p.40), “uma mudança de atitude perante sua própria consciência e seus objetos”. Podemos dizer que a mudança de atitude está muito vinculada a questões além do que está explícito na obra, tornando a arte, a partir de então, muito mais conceitual.

Ou seja, o distanciamento consciente depende de toda uma bagagem conceitual procedente de Terceiridades, a fim de resgatar a Primeiridade – que deve ter seu fim em si mesma – para, desta forma, proporcionar uma alteração sensorial e, conseqüentemente, de padrões, fundando uma nova percepção. Parece-nos agora mais fácil compreender o raciocínio proposto acima. A experiência estética, enquanto uma afetividade que acontece na Primeiridade pode alterar de forma consciente, física e mentalmente um sujeito.

Esta mudança de atitude ante a noção de arte muito nos ajuda a compreender a aguda evolução sensório-perceptiva do homem desde o início do século XX – período no qual a industrialização e urbanização acarretaram intensos estímulos sensoriais<sup>15</sup>. A arte, como intuição estética, passou a ser percebida mesmo quando não é comunicada por um meio formal. Greenberg percebeu a importância de tal postura:

A grande contribuição teórica do recente gênero de arte que se empenha em ser avançada foi fazer com que começássemos a nos dar conta de como são incertas estas distinções: a distinção entre arte e não-arte, entre arte formalizada e não-formalizada (GREENBERG, 2002, p. 41).

Este pensamento nascido no século anterior foi fundamental para que os computadores ganhassem espaço além dos escritórios. Esta atual realidade, permeada pelo digital, leva-nos a perceber que novos Interpretantes romperam a barreira do artístico e são aplicados no cotidiano, exigindo mais não só de nossa compreensão, mas também de nossos sentidos, como os autores nos explicam:

Em quase todas as esferas das práticas midiáticas contemporâneas parece que os processos de comunicação se tornam menos verbais e simbólicos e

---

<sup>14</sup> Interessante ressaltar que, mesmo quase como um desdém, Greenberg dá créditos a Marcel Duchamp, por sua contribuição na mudança de postura perante a arte. O autor afirma que a ideia de arte não pode ser rígida nem definitivamente separada da experiência estética em geral, e faz uma ressalva: “Que isso só tenha sido notado tardiamente – graças a Marcel Duchamp, em grande parte – em nada altera o fato” (GREENBERG, 2002, p.40).

<sup>15</sup> Esta questão será aprofundada no próximo capítulo.

mais corpóreos, menos cerebrais e mais sensoriais, menos racionais e mais imaginários, menos sérios e mais lúdicos – talvez seja isso que muitos lêem como a nova barbárie (PEREIRA & CASTANHEIRA, 2009, p. 13).

A observação de Pereira e Castanheira nos remete a Benjamin que, em meio às transformações do século XX, observou as potencialidades que o declínio do pensamento racional em favor de uma percepção mais ligada à experiência estética poderiam acarretar, apontando novas perspectivas que podem ainda hoje nos servir de exemplos para compreendermos como nossa percepção está sendo alterada diante das possibilidades tecnológicas.

### 2.3.1 Tendências estéticas contemporâneas

A navegação abstrata em paisagens de informações e conhecimentos, a criação de grupos de trabalhos virtuais em escala mundial, as inúmeras formas de interação possíveis e os mundos virtuais criam uma enorme quantidade de desempenhos inovadores. O virtual hoje não seria mais um mundo paralelo, no qual “entramos”, mas que está projetado na realidade. Vivemos rodeados pela *web*, boa parte da nossa comunicação hoje se dá por meio dela; a todo tempo informações são enviadas e o retorno é instantâneo. Não há mais diferença entre real e virtual.

O desenvolvimento de conteúdo instantâneo seria uma das principais características do momento tecnológico atual (O'REILLY & BATTELLE, 2009)<sup>16</sup>. A mobilidade dos aparelhos e a consequente ubiquidade da *web*, possibilitam atualmente a criação de verdadeiros ambientes midiáticos. Pereira (2008 p. 7) dá duas definições para este tipo de ambiente; primeiro como um espaço híbrido – físico e tecnodigital – sensível às ações de pessoas e de sinais de diferentes mídias que cruzam seu interior. O autor explica que este tipo de uso pode ser encontrado em propostas de arte digital interativa e, de forma mercadológica, em espaços de entretenimento, parques temáticos e espaços publicitários. A segunda definição

---

<sup>16</sup> Tim O'Reilly (2005) chamou de Web 2.0 a transformação pela qual passava a internet na virada do milênio, a partir de 1999, mais especificamente. Entre suas principais características estava a possibilidade de produção de conteúdo por parte dos usuários, além da emergência da interação por meio das redes sociais, deixando para trás a mediação da publicidade ou dos grandes mídias (ANTOUN, 2008 p. 11). Mais tarde, O'Reilly e John Battelle (2009) decretaram que já estamos num período pós-*web* 2.0, no qual a mobilidade possibilita o desenvolvimento de conteúdo instantâneo. Os autores afirmam que a capacidade das mídias locativas de mandar e receber informações aumenta seu *data mind*, como se elas se tornassem mais “inteligentes”, capazes de fazer mais conexões. A intelectualidade da população também tende a aumentar, visto que ela terá cada vez maior acesso ao conhecimento.

seria, de acordo com Pereira, ambientes virtuais, como *games* de primeira pessoa ou metaversos<sup>17</sup>, como o *Second Life*.

Neste contexto em que o espaço está cada vez mais permeado de informações e dissolvido entre físico e virtual, os signos produzidos não têm mais referência com o real. Santaella lembra que o forte do computador é a simulação, sendo sua capacidade de manipular ou construir dados, o principal fator que define a tecnologia como crucial para o crescimento dos signos no mundo, “crescimento este que agora independe do registro de objetos previamente existentes” (SANTAELLA, 2007, p. 30).

Dessa forma, nossa percepção tem de estar apta aos novos signos que, de maneira cada vez mais comum, exigem o envolvimento de diversos sentidos em seu processo. Ao investigarem a sensorialidade auditiva e os códigos sonoros contemporâneos, Pereira e Castanheira atentam para o fato de que há na atualidade uma demanda sensorial por sons mais intensos, capazes de causar um impacto corporal, que eles chamam de audibilidade tátil-acústica. Ao apresentarem sua hipótese, os autores afirmam que cada vez mais escutamos com todo o corpo e menos especificamente com os ouvidos, propondo que:

A cultura contemporânea — sempre pensada a partir das suas mediações tecnológicas — estimula modelos de audibilidades que requerem, cada vez mais, sons intensos, valorizando, conseqüentemente, sons graves, sons que exigem e emanam mais energia física para a sua efetivação como experiência acústica. Por outro lado, exatamente por conta desta intensidade com que os sons graves se apresentam, as audibilidades contemporâneas são elaboradas de modo cada vez mais explícito como uma audibilidade tátil-acústica (PEREIRA & CASTANHEIRA, 2009, p. 3).

Não é a primeira vez que nossos sentidos são bombardeados por novidades e obrigados a se adaptarem. Pereira nos lembra que este tipo de experiência auditiva intensa ganhou popularidade ao ser empregado no cinema na década de 70 do século passado. O conceito de hiperestímulo (SINGER, 2001), vale lembrar, foi criado para especificar as condições sociais e culturais nas cidades que cresciam ainda no início do século XX. A vida do homem das metrópoles neste período era intensa e exigia uma atenção muito mais aguçada, até mesmo por questão de sobrevivência (SIMMEL, 1979; BENJAMIN, 1994; SINGER, 2001), como poderá ser melhor compreendido no próximo capítulo.

O que podemos perceber, porém, como principal diferença entre os dois períodos, é que a tecnologia de hoje permite um avanço material da sociedade cada vez mais veloz,

---

<sup>17</sup> De acordo com Pereira (2008 p. 8), metaversos são “mundos virtuais *on line*, que através de avatares, permitem a frequentação e a constituição de grupos que exploram o ambiente, que pode ganhar ou não dinâmicas de jogo e de comunidade”.

exigindo de nós a adaptação na mesma velocidade. Por outro lado, justamente por já termos passado por intensa evolução sensorial desde o século passado, nossos sentidos talvez estejam mais preparados para tal celeridade.

A exigência de estímulos mais intensos, que demanda uma afetação tátil, além da áudio-visual, pode ser percebida nos aparelhos eletrônicos mais usuais e já populares. A tecnologia sensível ao toque, ou *touch screen*, por exemplo, torna-se cada vez mais presente em diferentes ambientes no nosso cotidiano, e pode ser encontrada em aparelhos celulares, terminais eletrônicos de informações ou simplesmente em caixas eletrônicas de bancos. Podemos dizer que nossa percepção adaptou-se para servir-se do *touch screen*. Este seria, na verdade, um novo Interpretante alcançado a partir de signos formados por dados numéricos.

Para compreendermos melhor a assertiva, retomemos Pereira (2006) e afirmemos que nossa materialidade foi alterada, pois certamente em algum momento nossa afetividade foi acionada para que as sensorialidades pudessem se adaptar a este novo estímulo. Desta forma, hoje chegamos a um caixa eletrônico com tela sensível ao toque e sabemos o que fazer diante dela. O tato, que Pereira (2006) nos lembrou ser um dos sentidos mais aguçados do homem quadrúpede, juntamente com olfato, é incitado no processo de comunicação hodierno. Podemos dizer, à luz do que vimos, que hoje todos nossos sentidos são estimulados, ou, em outras palavras, que o tato, o paladar, o olfato e a audição foram quase elevados ao mesmo patamar da visão que, até metade do século XX, foi valorizada em relação aos demais.

Aprofundando mais o pensamento, notamos o quanto nossa intuição comum está muito próxima da intuição estética à medida que nossos sentidos são estimulados de maneiras antes não habituais no cotidiano. Mantendo o *touch screen* como objeto de exemplo, para completarmos o processo de interação com a máquina, nossa intuição comum depende da visão e do tato para seguir em frente. Desta forma, a intuição estética foi fundamental na afetividade para que tal adaptação acontecesse.

De maneira crescente, as mídias criadas no presente momento tendem a envolver mais sentidos em sua operacionalização, tendo, além da presença do tato, o reconhecimento espacial do corpo como meio operacional. Esta característica já pode ser notada no mercado em consoles de *games*, que exigem a simulação do movimento corporal, que é projetado na tela. Pereira aponta que podemos estar diante da constituição das *mídias propioceptivas*. Segundo o autor, elas consistem em “mídias que sejam operadas e que respondam a partir de um conjunto de informações que se relacionam aos movimentos dos corpos dos usuários e das

mídias em questão” (PEREIRA, 2008, p. 10). Envolvendo a cinestesia<sup>18</sup>, que seria a percepção da posição, do deslocamento do corpo, a disseminação da *mídia proprioceptiva* seria o caminho para uma sinestesia plena aplicada no cotidiano.

Diante de instigante conjectura, Pereira e Castanheira apontam diferentes perspectivas para se pensar o momento atual, afirmando primeiro que

[...] a cultura contemporânea se expressa nas práticas cotidianas midiáticas através, fundamentalmente, da linguagem do entretenimento e que, dentro desta linguagem, o contato físico e as experiências sensoriais são decisivos como forma efetiva de envolvimento. Há, ainda, uma outra perspectiva que podemos considerar, a de que em um mundo hiperestimulado, onde as práticas de comunicação mediadas tecnologicamente estão saturadas de mensagens, expressões que venham em registros monossensoriais (texto, imagens ou áudio) ou registros bissensoriais, como as linguagens audiovisuais (TV e cinema), já não chamem tanta atenção, demandando mais sentidos. A partir da emergência da cultura dos games o tato entraria como o sentido extra que intensifica as experiências audiovisuais de até então (PEREIRA & CASTANHEIRA, 2009, p. 13).

Se pensarmos que o avanço tecnológico é exponencial (KURZWEIL, 2005), portanto cada vez mais rápido, nossa intuição estética é solicitada para que possamos nos adaptar às transformações sensório-receptivas, mesmo que na maioria das vezes não tenhamos consciência disto.

Neste contexto de renovações na experiência estética, novos padrões são formados inevitavelmente. Com isto, novos códigos de linguagens surgem, afirmando ou, podemos dizer, legitimando estes padrões que, numa via de mão dupla, vão instigar mudanças sensório-perceptivas na população e estimular novas transformações.

Ao observarmos os padrões vigentes neste início do século XXI, podemos perceber que há uma tendência de *pixelização* das formas. A imagem digital é formada por *pixels*<sup>19</sup>, que seriam unidades de dados discretos (MANOVICH, 2000, p. 49). O desafio dos computadores antes era reproduzir de maneira mais fiel possível as formas da natureza, encobrando ao máximo seu cerne artificial. Hoje, no entanto, os *pixels* caíram no gosto do *design* e podemos perceber uma valorização dos elementos de resolução, a ponto de, em muitos casos, serem propositadamente aparentes, como uma característica da linguagem produzida pela estética

<sup>18</sup> A cinestesia seria, de acordo com Pereira (2008, p. 10), a percepção do movimento do corpo, diferentemente da sinestesia, que é a reunião de dois ou mais sentidos.

<sup>19</sup> “Pixel é o mais pequeno elemento de uma imagem na tela do computador (quanto maior for o número de pixels na horizontal e na vertical, maior será a resolução visual da imagem). Unidade de composição: as imagens virtuais são compostas de pixels. Unidade de análise: as imagens virtuais decompõem-se em pixels. Unidade de recomposição e síntese, os pixels são os elementos que, pela sua mobilidade num sistema de coordenadas X e Y, permitem a transformação das imagens virtuais” (CASTRO, 1997).

atual. Esta característica pode ser notada em vídeos captados por celulares e câmeras digitais caseiras, que ganharam espaço em festivais de cinema e mostras de arte e, para trazermos para o cotidiano, no jornalismo – explorando flagrantes de amadores – e em *design* de produtos – estampas, formas e até mesmo modelos de carro.<sup>20</sup>

### 2.3.2 Algumas questões pertinentes às linguagens artísticas coevas

A exploração dos *pixels* aqui proposta nos remete novamente à Manovich (2000), que aponta para uma estética da informação. As tendências de *pixelização* das formas e da estética da informação podem ser diretamente associadas, visto que a ascensão da informação está relacionada à disseminação da tecnologia no cotidiano. Como os *pixels* são formados por dados, revelá-los ao mundo seria um passo do digital à aceitação de seu meio, rumo à afirmação de uma linguagem própria, plena, assim como as artes plásticas e o cinema fizeram no século anterior.

O poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro, em 1997 já observava que uma poética do *pixel*<sup>21</sup> começava a se formar, acarretando transformações na percepção, como ele nos explica:

A construção de imagens virtuais infopoéticas é em si própria uma transgressão do quadro convencional, quer pelas escritas ideográficas, quer pelas escritas alfabéticas. Agora o único signo é o PIXEL, branco de significado, mas que pela sua mobilidade X e Y pode adquirir diferencialmente todos os significados que resultam da sua posição. Coordenado com um sistema de luz RGB ou outro sistema de cor pode também diferencialmente tornar-se expressivo aos nossos olhos originando sensações coloridas, simultâneas e diversas. Uma poética do pixel começa a se configurar. A construção de imagens assim desmateriais constitui-se em poética porque produz sensações elas próprias capazes de modificar a percepção, tanto do operador que as produz como dos destinatários fruidores, potenciando a capacidade do operador e elevando o grau da complexidade da fruição estética para níveis dificilmente imagináveis e que de outro modo não seriam alcançáveis (CASTRO, 1997).

<sup>20</sup> Como exemplos desta tendência, podemos citar: o Cel.U.Cine, Festival de Micrometrages, criado pela instituição privada Oi Futuro em 2009, destinado à realização de vídeos por celular (site: <http://www.celucine.com.br/2010/>); o vídeo *Pixels*, de Patrick Jean, no qual toda a cidade de Nova York é transformada em *pixels*, até que o planeta Terra se torna um grande cubo (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ugV6cLgwomo&feature=related>); Além do relançamento da Fiat do carro Uno que, não só o comercial se passa todo em ambientes *pixelados*, mas o próprio *design* do carro remete ao *pixel*, que é mais cúbico, e das letras do nome UNO apareceram separadas, cada uma dentro de um quadrado na parte traseira do carro (Comercial disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cvEMQmhBSUQ>).

<sup>21</sup> O texto do poeta e professor Melo e Castro, sob o título Uma Poética do Pixel (1997), aborda de forma interessante a questão estética pelo viés da poesia. Para maior aprofundamento da discussão, acessar o site do professor: <[http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)>.

De modo interessante, Melo e Castro afirma que a noção de autor é relativizada, e propõe que o trabalho da criação, neste contexto, torna-se uma tarefa sem fim; e esta não é uma simples questão. Ele nos alerta que o operador passa por um processo de abdução<sup>22</sup>, levando a profundas mudanças subjetivas. Nas palavras do poeta:

Se as sinergias geradas pela interação no triângulo constituído por operador+software+hardware diluem a noção de autor, elas, por seu lado, potenciam a ação total em que o processo criativo se desenrola. Se o autor é relativizado, o seu trabalho torna-se exponencial e inesperado. Se o processo em si próprio não contém a noção de fim, já que pela mobilidade própria dos pixels as infoimagens podem sempre ser transformadas, então cabe ao autor-operador a função exclusiva de conduzir a intencionalidade do processo e de exercer, ao mesmo tempo, a crítica dos resultados visuais obtidos.

A velocidade e o rigor das ações permitidas pela máquina é um poderoso fator de estímulo para a inventividade e diversidade das intervenções do operador e da sua capacidade de decisão crítica. Um processo para-racional se instala então no operador que vai caracterizar as imagens como suas. É um processo claramente abduutivo que pode chegar a representar uma outra forma de subjetividade ou mesmo originar algo a que se poderia chamar de subconsciente artificial (CASTRO, 1997).

Sobre o autor e a obra, artistas de outras áreas também já se preocupavam com a questão na mesma época de Melo e Castro. A crescente utilização da tecnologia digital na arte possibilitou, cada vez mais, a participação do espectador na obra. A partir do momento em que o espectador passa a interagir com a obra, ele a transforma, ou seja, adiciona ali sua própria contribuição à criação desta. Todo o processo de convergências e transformações acima desenvolvido levou à relação homem-máquina-obra, na qual a fruição com a arte depende da interação do espectador com o dispositivo tecnológico que consiste, na verdade, em uma obra artística. Desta forma, a *Artemídia*<sup>23</sup> “contém duplamente as pessoas como um de seus elementos ativos: enquanto indivíduo, ‘mestre temporário’ da situação e enquanto co-autor num sistema participativo com certos graus de liberdade e de possibilidades” (PRADO, 1998, p.43).

O limite entre o real e virtual na arte, a partir da perspectiva sógnica, foi relativizado e a obra de arte atual, tecnológica e interativa, passa a existir no momento em que há o diálogo do espectador com ela. “Ela somente existe com a condição de ser freqüentada,

<sup>22</sup> Abdução, por uma perspectiva semiótica peirceana, seria uma inferência hipotética, o verdadeiro método para a criação de novas hipóteses explicativas (SERRA, 1996, p. 8).

<sup>23</sup> Por *Artemídia* entendemos “quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica” (MACHADO, 2007, p7).

explorada, experimentada” (COUCHOT, BRET e TRAMUS, 2003, p.38). Deste modo, o espectador é peça fundamental para a realização da obra. Edmond Couchot, artista e teórico destaca que:

O observador não está mais reduzido somente ao olhar. Ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e de a modificar, de a ‘aumentar’, e, logo, tornar-se co-autor, pois a significação da palavra autor (o primeiro sentido de *augere*) é aumentar, nos limites impostos pelo programa. O autor delega a esse co-autor uma parte de sua responsabilidade, de sua autoridade, de sua capacidade de fazer crescer a obra (COUCHOT, 1997, p.140).

Diante de intensas transformações é possível perceber que a tecnologia se apresenta como protagonista, visto que não há como discernir os processos de comunicação coetâneos das tecnologias digitais de informação. Os exemplos de dispositivos e de tendências aqui citados servem para ilustrar a questão maior da percepção. Provavelmente um leitor em contato com este trabalho cinco anos mais tarde não se identificará de pronto com tais exemplos, até porque estamos em constante e exponencial avanço tecnológico. Preocupamo-nos aqui em identificar como nossos processos cognitivos estão se expandindo a partir de uma percepção muito mais sensível e sinestésica<sup>24</sup>, subordinada à experiência estética que, como dissertaremos no capítulo seguinte, teve seu germe no período moderno. A fim de compreender melhor as mudanças empreendidas então, acreditamos ser necessário voltar no tempo para analisar as transformações do século anterior.

---

<sup>24</sup> Pensamos que a tendência sinestésica dos aparelhos se tornará usual em curto prazo, mas não nos arriscamos, porém, a afirmar que tais características serão regras. Por tudo o que vimos aqui, sem nos limitarmos a futurismo de ficção científica, acreditamos que possivelmente nos surpreenderemos com experiências suprasensoriais, que levarão a novas questões de comunicação, cognição, tempo, espaço, etc., e serão possíveis graças às transformações sensório-perceptivas atuais, assim como foram importantes as adaptações pelas quais passaram nossos sentidos no início do século XX.

### 3 MODERNIDADE E MODERNISMO: TRANSFORMAÇÃO MATERIAL E NOVA SENSIBILIDADE

Ao analisarmos historicamente a evolução dos meios comunicacionais, percebemos características de organização e comunicação próprias dos meios vigentes de cada período da sociedade. Castells afirma que a transformação social depende do uso que cada sociedade faz da tecnologia. Em suas palavras,

embora não determine a evolução histórica e a transformação social, a tecnologia (ou sua falta) incorpora a capacidade de transformação das sociedades, bem como os usos que as sociedades, sempre em um processo conflituoso, decidem dar ao seu potencial tecnológico (CASTELLS, 1999, p. 26)

Aprofundando um pouco mais a assertiva de Castells, Felinto e Pereira (2005, p. 79), ao abordarem conceitos de Gumbrecht, afirmam como um dos princípios fundamentais das materialidades da comunicação que “toda expressão de um sentido [...] está profundamente determinada pelas circunstâncias materiais e históricas de sua realidade *cotidiana*, pelas *materialidades* que constituem seu mundo cultural”. Tal idéia é compartilhada por Michael Hanke, que cita Martin Stingelin lembrando-se de uma passagem de Nietzsche, para exemplificar a importância das condições e materialidades mediáticas do filósofo:

A máquina de escrever foi desenvolvida naquela época com a intenção de facilitar a vida de cegos. Nietzsche, quase cego, com 14 diotripias, teve que por o rosto bem acima do papel, e as letras foram difíceis de identificar. Receber uma máquina de escrever, em 1882, aliviou muito as condições de trabalho deste, e num comentário relacionado ao novo aparelho de escrever ele nota: nossos instrumentos de escrever também participam quando trabalhamos nossas idéias (STINGELIN apud HANKE, 2005, p. 05)

Durante todo processo de nossa história cultural, passamos da cultura oral para a escrita, avançando sucessivamente para a imprensa, para a cultura de massas e para a cultura das mídias, até chegarmos a uma cultura digital (SANTAELLA, 2007). Esta cronologia permite compreender melhor as transformações vividas pela sociedade para abrangermos a percepção estética a partir de uma perspectiva histórica do avanço material. Pierre Lévy (1999, p. 114) afirma que a escrita foi responsável pela *universalização* do pensamento. A escrita possibilitou que a informação fosse passada adiante, para diferentes contextos culturais ou sociais, sem perder o sentido. O *hic et nunc* da cultura oral perde sua unicidade.

A escrita abriu um espaço de comunicação desconhecido pelas sociedades orais, no qual tornava-se possível tomar conhecimento das mensagens produzidas por pessoas que encontravam-se a milhares de quilômetros, ou

mortas há séculos, ou então que se expressavam apesar de grandes diferenças culturais ou sociais (LÉVY, 1999, p.114).

Pereira (2008, p.5), embasado em autores como McLuhan e Derrick de Kerckhove, também compartilha desta perspectiva lembrando que as principais consequências da entrada da humanidade no mundo das letras foram a percepção de um tempo progressivo e linear e a emergência do ponto de vista individual e singular. Em suas palavras, ele cita como resultado “todo um conjunto de diferentes vivências capaz de afetar profundamente as formas de percepção, de cognição e de comunicação, engendrando um modo muito específico de perceber e de representar os acontecimentos sociais” (PEREIRA, 2008, p.4).

Entre os séculos XIX e XX, diversas mudanças puderam ser observadas decorrentes da industrialização e urbanização que avançavam a todo vapor. Enquanto as fábricas produziam bens de consumo em larga escala, as cidades atraíam trabalhadores do campo que vislumbravam melhores perspectivas de vida. A velocidade da produção fabril ecoava nas ruas com os primeiros automóveis e bondes elétricos, assim como as informações ressoavam por todos os lados por meio de jornais ilustrados, cartazes publicitários, da fotografia e do cinema. Neste contexto, a atenção da população obrigatoriamente teve de se tornar mais perspicaz<sup>25</sup>.

A partir desta perspectiva, podemos dizer que a Primeira Revolução Industrial teve papel mais próximo, impulsionando as transformações para chegarmos à percepção ágil que temos hoje, sendo este, portanto, o período no qual nos aprofundaremos. Uma mudança veloz ocorreu em toda sociedade, como afirma Castells:

Ao educar seus cidadãos e promover a organização gradual da economia em torno de conhecimentos e informação, a sociedade industrial preparou o terreno para a capacitação da mente humana para quando as novas tecnologias da informação fossem disponibilizadas (CASTELLS, 1999, p.114).

No mérito cultural, a industrialização alcançou seu auge no fim do século XIX e início do XX, ao originar linguagens advindas dos meios de produção criados a partir dela. Vanguardistas modernos, nascidos em meio às transformações consequentes da industrialização, logo perceberam que os recursos tecnológicos como a fotografia e o cinema seriam importantes fontes de produção de novas linguagens artísticas. Tanto a nova

---

<sup>25</sup> Parece-nos aqui quase inevitável uma comparação entre estes três períodos históricos – surgimento da escrita, a entrada na modernidade e a contemporaneidade – visto que, pensando de maneira geral, todos têm como consequência profundas transformações na percepção humana.

organização social propiciada pela urbanização, quanto as linguagens vanguardistas criadas na época seriam responsáveis pela nova percepção que viria a se formar, ou seja, foram importante fator responsável pela reestruturação do olhar. Por tudo isto, pensamos serem as transformações promovidas pelo avanço tecnológico atual, no mínimo, da mesma relevância histórica da Revolução Industrial iniciada no século XVIII. Tal evento induziu a um forte impacto nas bases materiais da economia, sociedade e cultura (CASTELLS, 1999, p. 50), refletindo mudanças na maneira de pensar e agir da humanidade.

Georg Simmel (1979), Walter Benjamin (1994) e Siegfried Kracauer (2009) entendiam a modernidade como um momento em que a experiência subjetiva foi fortemente intensificada por estímulos. As cidades eram então repletas de imagens, cartazes, jornais ilustrados, além da velocidade que se impunha sobre a população através de seus bondes elétricos e logo depois os automóveis. Para uma conceituação formal, compartilhamos com Ben Singer o pensamento de que prevaleceram três idéias de modernidade.

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2004, p. 95).

Para Simmel, Benjamin e Kracauer, porém, havia uma quarta definição de modernidade, que seria uma “concepção *neurológica* da modernidade” (Ibid.). Para eles, a modernidade traduzia um novo registro da experiência subjetiva, desenvolvido em meio aos choques físicos e perceptivos das cidades naquele período. Pretendemos neste capítulo interpretar os choques observados por tais autores à luz da teoria semiótica, compreendendos como responsáveis por uma experiência de realidade muito mais estética, ou seja, ligada à Primeiridade. Enquanto por modernidade entendemos todas estas mudanças diretas no modo de agir e pensar do homem urbano, como modernismo<sup>26</sup>, compreendemos as linguagens artísticas criadas no âmago e a partir de tais mudanças.

---

<sup>26</sup> Os conceitos escolhidos para definirmos modernidade e modernismo diferem, por exemplo, das definições de Marshall Berman (1986), nas quais toma modernidade como um conceito filosófico, modernização como conceito sociológico e modernismo como conceito artístico. Neste sentido, temos consciência de que a modernidade à qual nos referimos aproxima-se da noção de modernização de Berman, não tendo sido tal autor escolhido por compreendermos que Singer, ao trabalhar com pensadores comuns ao nosso trabalho, nos oferece

### 3.1 NOVOS SIGNOS E A HIPERESTIMULAÇÃO DOS SENTIDOS

A Revolução Industrial permitiu o avanço da sociedade rumo ao desenvolvimento urbano e, conseqüentemente, possibilitou mudanças profundas na cognição humana. A emigração populacional dos campos para as cidades provocaria mais que a exploração do assalariado e novas formações de classe, mas também levaria o homem a pensar de maneira diferente. A partir destes conceitos, pretendemos depreender o impacto da evolução material do início do século XX na cognição do homem urbano, com a tentativa de sair do lugar comum do discurso pessimista<sup>27</sup> das implicações da vida moderna, em acordo com as idéias de Miriam Hansen (2004, p. 409) que alerta para a armadilha de subestimar a modernidade:

Se as promessas de modernização acabaram revelando-se ideológicas, não cumpridas, ou ambas as coisas, ainda assim houve um número suficiente de pessoas que tiveram muito a ganhar com a implantação universal de direitos políticos assegurados ao menos formalmente; com um sistema de produção em massa atrelado ao consumo de massa (ou seja, a criação da possibilidade real de aquisição de bens de consumo em base generalizada); com a melhoria geral das condições de vida, viabilizada pelos avanços efetivos da ciência e da tecnologia; e com a erosão de padrões hierárquicos sociais, sexuais e culturais estabelecidos de longa data.

Singer (2004, p. 96) nos explica que as cidades sempre tiveram movimento, mas o final do século XIX foi de grande impacto no ambiente urbano, com intenso crescimento populacional, na atividade comercial e no trânsito. O ritmo destas cidades era marcado pelo caos, barulho, sinais de trânsito, a velocidade dos bondes, vitrines, painéis e cartazes por todos os lados, além dos relógios e o apito das fábricas impondo o compasso das esteiras da linha de montagem. As ruas eram ocupadas por uma multidão que crescia desenfreada, como observamos na descrição do autor:

O súbito aumento da população urbana (que nos Estados Unidos mais do que quadruplicou entre 1870 e 1910), a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas (em particular com a grande expansão dos bondes elétricos na década de 1890) tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (SINGER, 2004, p.96).

---

o embasamento necessário para que a ideia de modernidade seja compreendida como toda uma forma de pensar do período.

<sup>27</sup> Não ignoramos, claro, que o capitalismo utilizou o discurso dos deslumbres tecnológicos como forma de dominação, mas pretendemos iluminar o ponto de vista que acreditamos ter sido subjugado por tanto tempo por não criticar veementemente a modernidade, como muitas vertentes das Ciências Sociais, mas sim, analisar – e isto não anula uma visão crítica da situação – as questões materiais – físicas e sensoriais – do homem urbano.

Neste contexto, o indivíduo deparou-se com uma estimulação sensorial sem precedente. Andar de bonde, ouvir buzinas, trabalhar em altos edifícios, compreender os cartazes quase onipresentes, atividades tão simples nos dias de hoje, eram completamente novas para a população; os signos, até então desconhecidos, ainda não podiam ser compreendidos. E para que os indivíduos pudessem sobreviver diante de tantos estímulos, seus sentidos tiveram de passar por uma adaptação. Singer (2004, p. 98) afirma que Michael Davis cunhou um apropriado termo para definir o que a sensorialidade vivia diante da modernidade, o hiperestímulo.

O autor explica que, de acordo com a maneira com que os sentidos eram estimulados no cotidiano, as práticas culturais do indivíduo também deveriam ser mais intensas, estimulando-o sensorialmente mais e mais. Os jornais e revistas da época constantemente ilustravam as ameaças da vida urbana, que Singer (Ibid.) considerou “um registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade”. Atropelamentos e acidentes de trabalho, nas fábricas ou em canteiros de obras, serviam de manchetes para a imprensa, alertando a população para os perigos modernos e já demonstrando apreço pelo sensacionalismo<sup>28</sup>. A morte não natural como notícia intensificou o sentimento de medo na população, despertando uma ansiedade e repulsa em relação ao desenvolvimento moderno, principalmente na classe trabalhadora.

A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. A experiência moderna envolveu um acionamento constante dos atos reflexos e impulsos nervosos (SINGER, 2004, p.96).

Enquanto isso, nos espetáculos de entretenimento também podia ser observado uma inclinação ao sensacionalismo e “show de horrores” (SINGER, 2004, p. 112). As surpresas e a emoção imediata de números radicais e perigosos, envolvendo fogo e outros artificios para uma experiência mais intensa, tornaram-se muito populares, definindo o suspense como tônica do entretenimento popular. Ainda segundo Singer (2004, p.115), o sensacionalismo foi uma característica estética do período para Benjamin e Kracauer.

Para Kracauer, Benjamin e seus muitos predecessores, essa ampla escalada do divertimento era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria. Ao evitar uma explicação mais estritamente

---

<sup>28</sup> Em passagem interessante, Singer (2004, p. 100) afirma que algumas ilustrações demonstravam a intensidade e fragmentação das percepções da experiência combinando “múltiplas perspectivas espaço-temporais em campo visual único e instantâneo” antes mesmo do cubismo se tornar um movimento artístico difundido, demonstrando como os artistas estavam em sintonia com as questões de seu tempo, criando linguagens a partir delas e, numa via de mão dupla, contribuindo para novas mudanças na vida cotidiana.

socioeconômica, eles conceberam a comercialização do “suspense” como um reflexo e um sintoma (assim como um agente ou catalisador) da modernidade neurológica. A intensidade crescente dos entretenimentos populares, argumentaram, correspondeu à nova estrutura da vida diária.

Para ambos pensadores, a modernidade sugeria uma renovação do aparelho sensorial do indivíduo ou, nas palavras de Singer (2004, p. 117), “o organismo mudou de marcha, por assim dizer, sincronizando-se com o mundo”. Em interpretação semiótica, a experiência de realidade se tornou um resgate constante do momento da Primeiridade, ou seja, passou a ser uma experiência estética, à medida que exigia cada vez mais sentidos.

A partir das idéias de Simmel e Kracauer, Singer (Ibid.) explica que esta forma de entretenimento foi, além de uma espécie de vício dos sentidos no hiperestímulo, uma excitação compensatória ao trabalho alienado das fábricas, e formal das empresas. O cinema foi importante contribuidor para a afirmação desta estética de experiências sensoriais hiperestimuladas, como veremos mais adiante. Tudo isto incitava a renovação sensorial do homem da cidade.

Vale lembrar que os autores abordados por Singer fizeram suas análises no calor das transformações e, ainda assim, foram grandes observadores das mudanças pelas quais passavam a percepção do indivíduo. Hoje, suas ideias são de grande valia para lembrarmos que nossa percepção está, novamente, sendo hiperestimulada a partir de novos aparatos tecnológicos e novos signos.

Todas estas metamorfoses, porém, implicariam o que alguns autores de certa forma consideraram uma crise psicológica do indivíduo (SIMMEL, 1979; CRARY, 2004).

### **3.1.1 Desatenção – efeitos colaterais da modernidade**

Em meio ao caos e às maravilhas sensoriais da modernidade, o sujeito apresentou sinais de que não seria fácil dar conta de tanto estímulo. Surge, então, o que Jonathan Crary (2004, p. 68) chamou de crise da atenção. De acordo com o autor, a modernidade teria como importante aspecto uma crise contínua da atenção, advinda, justamente, das experiências cotidianas da vida moderna.

A atenção foi questão crucial para a epistemologia do período, por se tratar de importante fator de análise no indivíduo em sua produção e adaptação social (CRARY, 2004, p. 72). Crary nos lembra que o capitalismo emergente, com suas novas tarefas produtivas, erodia continuamente a base da atenção disciplinar, exigindo uma atenção rápida e perspicaz.

Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas (CRARY, 2004, p. 69).

Retomemos o primeiro capítulo e lembremos que Sennett (2008) e Terranova (2009) levantam hoje tais questões, analisando o sistema capitalista e suas transformações como as concepções de trabalho, emprego e empregado.

De acordo com Crary, o limite entre a atenção aguda e fugaz e uma atenção absorta seria demasiadamente tênue, podendo ser a distração, consequência do excesso de atenção. Como afirma o autor,

A atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um *continuum*, e a atenção era, portanto, como a maioria cada vez mais concordou, um processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis (CRARY, 2004, p. 72).

O autor (2004, p. 69) afirma que a dissociação foi tratada pela psicologia do final do século XIX como patologia, uma ameaça à normalidade psíquica, que seria a “capacidade de ligar as percepções de modo sintético”. E logo completa: “Mas o que foi quase sempre rotulado como uma desintegração regressiva ou patológica da percepção era de fato indício de uma mudança fundamental na relação do sujeito com o campo visual”

A atenção, ao tentar estabelecer conexões com Objetos, já deixou a Primeiridade para trás em busca de relações. A crise da atenção poderia ser compreendida, em outras palavras, como uma incapacidade de alcançar a Secundidade por causa do excesso de estímulo, resgatando, dessa forma, a Primeiridade ao abrir os sentidos para o choque, a afetividade e a intuição estética.

A partir de perspectivas como esta, a atenção – foco de pesquisas epistemológicas desde o final do século XIX – passou a ser aceita não como questão de “atividade neutra, intemporal [...], mas sim do surgimento de um modelo específico de comportamento que tinha uma estrutura histórica e era articulado em relação a normas determinadas socialmente” (CRARY, 2004, p. 70).

Esta concepção só pôde ser alcançada graças à crise epistemológica, iniciada no início do século XIX, a partir da qual emergiu a ideia da visão subjetiva, que Crary (2004, p. 67) explicou como “a noção de que a qualidade das nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial”. De acordo com o autor (2004, p. 68), esta foi uma condição fundamental para as “noções da

visão autônoma, isto é, para uma separação (ou liberação) da experiência perceptiva de sua relação necessária e determinada com um mundo exterior”.

A afirmação de Crary parece ir de encontro à perspectiva defendida até aqui de que o desenvolvimento material da sociedade será influente em nossa percepção. Para explicarmos melhor, podemos utilizar as palavras de Maria Cristina Franco Ferraz (2005), que afirma que,

de acordo com Crary, a modernização da percepção – inseparável do desenvolvimento e disseminação de transportes mecanizados nas cidades bem como da invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens (fotografia, estereoscópio, cinema, por exemplo) – diz respeito a uma mudança radical do sistema ótico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII, expressos no dispositivo da camera obscura (FERRAZ, 2005, p. 02).

Continuamos, então, com Crary (2004, p. 68) para esclarecer que com a crise epistemológica e a ideia de visão subjetiva, os sentidos ganharam destaque e tornaram-se compatíveis com os processos de modernização. Neste sentido, na segunda metade do século XIX, nas palavras de Crary, consistiu-se

um limiar histórico crítico, em que qualquer diferença qualitativa considerável entre uma *biosfera* e uma *mecanosfera* começou a dissipar-se. Realocar a percepção na espessura do corpo foi uma pré-condição para a instrumentalização da visão humana como um mero componente de novas combinações mecânicas. Essa desintegração de uma distinção incontestável entre o interior e o exterior tornou-se uma condição para o surgimento de uma espetacular cultura modernizante (CRARY, 2004, p. 68).

A partir disto, podemos dizer que a noção da visão subjetiva foi imprescindível para a compreensão do olho enquanto receptor, mas também capaz de sintetizar imagens. A fim de melhor esclarecer a assertiva, lançamos mão mais uma vez da discussão empreendida por Ferraz. Baseada em Crary, ela explica que experimentos com a câmera obscura provaram que, se olharmos fixamente para pontos luminosos e logo em seguida olharmos para outro ponto, sem luz, continuamos a enxergar formas, como se a imagem pertencesse ao próprio corpo. Nas palavras da autora:

A imagem passa a ser também efeito de um olho, de um corpo que vê, o que acarreta, evidentemente, um forte abalo da certeza com relação ao que se percebe como existente em uma certa exterioridade: a de um “mundo” previamente dado. A partir de então, e de modo cada vez mais radical, não são as puras leis da física dos raios luminosos que presidem à visão, mas o olho, com sua fisiologia própria, que vê um “mundo”, ele mesmo doravante não mais tomado como uma exterioridade que possa ser imediatamente apreensível (FERRAZ, 2005, p. 04).

Introduzimos a discussão de Crary para compreendermos que a epistemologia de toda uma época teve de ser colocada em xeque para que um pensamento moderno pudesse ser

admitido. No século XX, a atenção continuou em pauta para outros autores, como Georg Simmel, que também identificou uma atitude de dissociação decorrente do excesso de estímulos.

### 3.1.2 Subjetividade e a atitude *blasé*

Na tentativa de compreender a alma cultural da vida moderna, Simmel (1979) defende o século XVIII como momento de libertação do homem de suas dependências históricas – o Estado, a religião, a moral e a economia. O que primeiro se apresenta como condição de liberdade logo ganha outra conotação quando o autor afirma que neste mesmo contexto o homem teve de especializar seu trabalho, levando a uma nova forma de dependência. O sociólogo explica que

Juntamente com maior liberdade, o século XVIII exigiu a especialização funcional do homem e seu trabalho; essa especialização torna um indivíduo incomparável a outro e cada um deles indispensável na medida mais alta possível. Entretanto, esta mesma especialização torna cada homem proporcionalmente mais dependente de forma direta das atividades suplementares de todos os outros (SIMMEL, 1979, p.11).

A intenção de Simmel em seu texto era depreender a vida mental do homem metropolitano diante da nova economia que se estabelecia. Neste sentido, o autor dá sequência à questão a partir da intelectualidade diferenciada que surgia na metrópole. Para ele, a vida na cidade implicava uma consciência elevada, que não existia no homem do campo. A vida rural não exigia tal grau de consciência, pois, no que se refere aos fundamentos sensoriais, seu ritmo de vida fluía mais lento e uniforme. Na cidade, ao contrário, “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na ação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores” (SIMMEL, 1979, p. 12).

O sociólogo continua sua análise afirmando que a mente humana procede a diferenciações e, desta forma, o estímulo mental a partir das diferenças era incomparavelmente maior na metrópole. Para ele (Ibid.), a mente seria estimulada pela diferença entre uma impressão de um momento e a impressão imediatamente anterior. Impressões mais lentas, com contrastes regulares e mais habituais, exigiriam, de acordo com Simmel, menos consciência do que a fugaz realidade da metrópole. Na cidade, há rápidas mudanças de imagens, uma descontinuidade aguda e impressões inesperadas, bem diferentes do acontece no campo.

Aí reside a questão da consciência elevada que Simmel afirma implicar a vida metropolitana. Para o sociólogo, o intelecto do homem da cidade teve de se desenvolver enquanto meio de proteção das discrepâncias modernas, para reagir rapidamente com a cabeça e não com o coração. O autor nos explica porque a intelectualidade tornou-se uma característica inerente à vida metropolitana:

É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. Estes últimos se enraízam nas camadas mais inconscientes do psiquismo e crescem sem grande dificuldade ao ritmo constante da aquisição ininterrupta de hábitos. O intelecto, entretanto, se situa nas camadas transparentes, conscientes, mais altas do psiquismo; é a mais adaptável de nossas forças interiores (SIMMEL, 1979, p.12).

Podemos aqui lembrar o capítulo anterior, no qual afirmamos que, para que o conhecimento aconteça como uma intuição comum é preciso estabelecer padrões. Até que padrões se formem, a repetição é necessária para que a mente realize conexões adequadas para aquele estímulo. Quando concordamos com Simmel que a mente procede a diferenciações, reafirmamos com outras palavras o que defendemos anteriormente com a semiótica e perspectiva materialista da comunicação, ou seja, quando somos afetados por um estímulo, a mente tenta estabelecer conexões com objetos conhecidos; caso não haja a possibilidade de nenhum contato, a afetividade entra em ação. Permanecemos no horizonte da Primeiridade e vivenciamos a experiência esteticamente. A partir da repetição deste estímulo, as sensorialidades serão adaptadas para reconhecê-lo, tornando a experiência uma vivência da intuição comum.

No caso de Simmel, sua preocupação seria com a mudança brusca, a velocidade dos acontecimentos, dificultando o processo de conexões e criação de padrões. Lembramos então que Greenberg (2002, p.39) afirmou ser a experiência da intuição estética uma ação essencialmente consciente, no sentido de que, para vivenciá-la, é preciso ser capaz de estar minimamente atento à superfície da própria consciência. Semioticamente falando, uma ação inconsciente também já abandona o nível estético por se tratar de uma relação, o que seria suficiente para retirá-la do horizonte da Primeiridade.

Podemos, dessa forma, dizer que os choques bruscos da vida moderna levaram ao que Simmel chamou de consciência elevada, que, por tudo o que vimos até aqui, acarretou uma vivência da realidade mais baseada na experiência estética, característica potencialmente radicalizada hoje com a tecnologia digital.

À intelectualidade do homem metropolitano, porém, foi associada uma característica frequentemente muito criticada, a mente calculista. Ela se desenvolveu para que o ritmo da metrópole pudesse ser acompanhado. Sem ela não seria possível integrar atividades e interesses tão diferenciados em tal sistema complexo; a pontualidade, por exemplo, tornou-se necessária, pois não havia como manter a disponibilidade do campo. Além disso, Simmel atenta para o fato de que a mente calculista permitiu a exclusão de traços e impulsos irracionais, incompatíveis com a vida urbana em sua organização social e econômica.

Pontualidade, calculabilidade, exatidão, são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana e não estão apenas muito intimamente ligadas à sua economia do dinheiro e caráter intelectualístico. Tais traços também devem colorir o conteúdo da vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral e precisamente esquematizada de fora. Muito embora tipos soberanos de personalidade, caracterizados pelos impulsos irracionais, não sejam absolutamente impossíveis na grande cidade, eles são, não obstante, opostos à vida típica da grande cidade (SIMMEL, 1979, p.15).

Como consequência de uma atitude impessoal surgiu, porém, uma subjetividade, a atitude *blasé*. O autor alemão (1979, p. 15) a considera o fenômeno psíquico que talvez tenha sido o mais incondicionalmente reservado à metrópole. A atitude *blasé* seria a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada, já que os nervos são intensamente estimulados todo o tempo. Para o autor, esta atitude resguarda o indivíduo metropolitano, como uma autopreservação, dos estímulos intensos e inevitáveis presentes na metrópole.

Mais do que um comportamento anti-social, a atitude *blasé* protegia o homem tanto da indiferença quanto da sugestão indiscriminada existentes na cidade. Para Simmel (1979, p.18), ela se tornou uma forma de socialização característica da metrópole, como ele mesmo coloca: “O que aparece no estilo metropolitano de vida diretamente como dissociação na realidade é apenas uma de suas formas elementares de socialização”.

Podemos aqui fazer um paralelo entre a atitude *blasé* de Simmel e a dissociação abordada por Crary. Ambas seriam semelhantes, no sentido de que são formas de defesa ao excesso de estímulos da cidade, mesmo que parecessem estranhas para seus contemporâneos. A estratégia de defesa serviu de atalho para a Primeiridade, despertando os sentidos para a experiência estética. Como afirmou Crary (2004, p. 69), muitas vezes a dissociação foi tratada como patológica, mas era, na verdade, uma mudança na relação do sujeito com o campo visual.

De forma breve, apresentaremos aqui outro ponto de vista de toda esta discussão. Se pensarmos por um viés econômico, as relações comerciais dificilmente prosperariam sem a

impessoalidade desenvolvida na época. Simmel (1979, p. 14) afirma que a mentalidade intelectualística foi fundamental para que desconhecidos negociassem entre si, preocupando-se não mais com as sutilezas das relações pessoais, e sim com o lucro próprio. O autor alerta que a reciprocidade da questão é de tal forma embaraçada, que ele acredita não ser possível dizer precisamente quem veio primeiro.

A atitude que poderíamos chamar *prosaicista* está obviamente tão intimamente inter-relacionada com a economia do dinheiro, que é dominante na metrópole, que ninguém pode dizer se foi a mentalidade intelectualística que primeiro promoveu a economia do dinheiro ou se esta última determinou a primeira (SIMMEL, 1979, p.14).

Afirmamos, porém, a partir do ponto de vista defendido em todo trabalho, que esta seria uma via de mão dupla. A economia, em busca do lucro, estimula o desenvolvimento material que, inserido no cotidiano, irá instigar mudanças perceptivas. Em contrapartida, a nova percepção criará novas linguagens e possibilitará a ampliação tecnológica para direções antes não imaginadas.

Não pretendemos entrar no mérito econômico, voltando, depois desta pequena observação, para a percepção. Neste sentido, nossa intenção aqui foi compreender que no período moderno nossa subjetividade foi alterada pela intensa mudança material, assim como a velocidade das transformações tecnológicas dos dias de hoje provocam também novas inquietações subjetivas. A atitude *blasé* e a dissociação nos servem de exemplo de como nossas sensorialidades são constantemente renovadas.

Além disso, esta passagem foi importante para que pudéssemos afirmar que a partir do período moderno, a comunicação se tornou uma atividade cada vez mais ligada aos sentidos ou, em outras palavras, o conhecimento mostrou-se vinculado à experiência estética. Mais uma vez podemos perceber que a intensificação do estímulo sensorial, levado a cabo pelas tecnologias digitais, teve seu início no período moderno, tendo sido este percurso fundamental para que alcançássemos a realidade atual.

Prosseguimos então com outro importante autor que abordou questões relativas à percepção, Walter Benjamin.

### 3.2 REPRODUTIBILIDADE E A CRISE NA REPRESENTAÇÃO

No cerne dos acontecimentos, Walter Benjamin percebeu que, naquele momento, estruturas culturais basilares viviam plena transformação. Em meio a reajustes de sentido de tempo e espaço, as artes passaram por uma crise de representação.

Benjamin (1994, p.165) lembra Marx para afirmar que as transformações na base econômica são mais rápidas em relação à superestrutura, o que possibilitou que suas análises a partir do modo de produção capitalista fossem empreendidas, ainda em seus primórdios, como prognósticos. O reflexo das mudanças na cultura, no entanto, só puderam ser melhor analisadas quase meio século depois. Neste período Benjamin, Simmel e Kracauer estavam atentos a tais transformações, tornando-se importantes nomes para a compreensão da alma cultural da modernidade. Seus embasamentos foram tão elaborados que podemos dizer que se tornaram também prognósticos para o que viria a ser a arte e a percepção pelo menos nestes quase cem anos seguintes.

Dentre estes três pensadores, Benjamin talvez tenha sido o que se tornou mais conhecido, principalmente por seu importante texto sobre a reprodutibilidade técnica e sua análise da refuncionalização da arte e da percepção humana no período moderno.

Benjamin (1994, p. 166) inicia seu texto afirmando que, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”. O que era feito pelo homem sempre pôde ser imitado por outros, e esta era uma prática comum entre os discípulos de grandes mestres para a divulgação de sua obra, ou entre aproveitadores já interessados no lucro. A reprodução técnica, porém, seria um processo diferente, abrindo caminhos para a produção em massa e, principalmente, para a imprensa ilustrada que, como vimos anteriormente, foi considerável nos rumos que a comunicação e a percepção tomariam.

A reprodução técnica se diferenciaria da reprodução manual por não preservar a autenticidade da obra. Para o autor alemão (1994, p. 168), a perda da autenticidade acontece por dois motivos principalmente, a reprodução técnica tem mais autonomia para seleção ou edição do detalhe que quiser, além de deslocar o objeto de seu tempo e espaço, levando também à sua reconceitualização. Na autenticidade estaria o aqui e agora da obra, transmitido por meio da tradição, como seu testemunho histórico, que só sua própria materialidade poderia ter. Mas Benjamin percebeu que esta não seria a principal consequência.

A técnica da reprodução da obra separou o objeto reproduzido do domínio da tradição substituindo a existência única da obra pela existência em série. Nas palavras do autor percebemos sua ponderação, ainda na década de 30, sobre o quão profundas seriam tais transformações:

[...] na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Benjamin e seu contemporâneo, Simmel, deram definições diferentes para o que seria esta nova forma de representar. O que Benjamin (1994) chamou de perda da aura<sup>29</sup>, Simmel (1979, p.23) tratou como preponderância do espírito objetivo sobre o espírito subjetivo: “Isso equivale a dizer que, na linguagem como na lei, na técnica de produção como na arte, na ciência como nos objetos do ambiente doméstico, está incorporada uma soma de espírito”. Em outras palavras, enquanto Simmel considera que qualquer tipo de contemplação do cotidiano tornou-se possuidora de um valor de culto por meio do espírito objetivo, para Benjamin a arte emancipou-se do seu valor de culto. Como vimos no primeiro capítulo, esta mudança de consciência perante a arte foi fundamental para a compreensão da experiência estética.

De acordo com Benjamin (1994, p. 170), as massas modernas preocuparam-se tanto em “ficarem mais próximas” da obra, que superaram o caráter único de tudo por meio da reprodutibilidade. Em outras palavras, podemos dizer que a experiência da intuição estética passou a advir de qualquer meio, inclusive industrial e/ou tecnológico. A necessidade de possuir o objeto tornou-se cada vez maior. A realidade impactou a percepção que, em contrapartida, também impactou a realidade. Nas palavras do pensador:

*Retirar o objeto do seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição (Ibid, grifos do autor).*

O autor alemão (1994, p. 173) mostra que a produção artística presta, em seu início, serviço à magia, ou seja, importa é que as obras existam, e não que sejam vistas. Obras de arte eram criadas para transcender, o que tornava secretas certas estátuas divinas, escondidas do público e abertas apenas ao alto sacerdócio. Mesmo a reprodução de imagens era, até então,

---

<sup>29</sup> A aura seria, para Benjamin (1994, p. 170), a aparição única do objeto, o momento singular vivido diante da obra ou do instante de contemplação de uma paisagem, por exemplo. Entendemos, porém, que as discussões sobre o rico texto do autor acerca da reprodutibilidade técnica, ficaram, muitas vezes, restritas à questão do declínio da aura, limitando-se a considerar tal perda como o fim da arte autônoma, quando o ponto crucial nesta discussão é a refuncionalização da arte que surgiu a partir dela. Este seria um importante passo em direção à queda do valor de culto. Para Benjamin a obra de arte mantinha sua função, sua ligação com o ritual por meio de sua aura. A arte, ao emancipar-se do valor de culto, altera a sua própria natureza (BENJAMIN, 1994, p. 176). Acreditamos que todas estas transformações geraram uma consequência maior que foi uma nova forma de pensar.

de cunho ritualístico. A reprodução técnica, ao emancipar as obras de arte do valor de culto<sup>30</sup>, aumenta as oportunidades para que elas sejam expostas. Este valor de exposição atribui novas funções à obra, entre as quais a função “artística”, ou seja, a consciência da arte pela arte, refuncionalização que, para Benjamin (1994, p. 176), não foi compreendida na época.

A fotografia foi considerada por Benjamin a primeira técnica de reprodução realmente revolucionária por ter sido crucial para a afirmação do valor de exposição. Percebendo-se em crise, a arte reagiu com uma doutrina da arte pura, que rejeita qualquer função social ou determinação objetiva. Este foi o passo que abriu caminho para sua emancipação fundamental: “*com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra criada para ser reproduzida*” (BENJAMIN, 1994, p. 171, grifos do autor). Percebemos aqui uma aproximação com o pensamento de Greenberg (2002), que afirmou ser esta mudança de atitude perante a noção de arte importante fator para sua compreensão como experiência estética, podendo ser vivenciada mesmo quando advinda de um meio não-formal.

Como num prognóstico, Benjamin (1994, p. 180) afirma, sobre a arte de sua época, que ela seria mais eficaz quando se orientasse em função da reprodutibilidade, colocando, cada vez menos, em seu centro, a obra original. Podemos dizer que as questões suscitadas pelo autor foram imprescindíveis para a compreensão da arte e a percepção a partir do período moderno, a ponto de seus apontamentos serem, até hoje, constantemente invocados na análise da cultura contemporânea.

Por este caminho, Benjamin chega ao cinema como meio característico do período moderno em sua essência. Meio construído industrialmente, sua linguagem própria consiste em reproduzir a imagem gravada, ou seja, a consciência da arte feita para ser reproduzida atingia plenamente seu escopo. No cinema “*a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição maciça. [...] Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória*” (BENJAMIN, 1994, p. 172, grifos do autor).

Influenciados pelas idéias de Benjamin, podemos afirmar que no veloz contexto moderno o cinema representou a ascensão do visual como discurso social e cultural

---

<sup>30</sup> Para Benjamin o valor de culto foi superado quando o homem se retira da fotografia, o que aconteceu por volta de 1900. Segundo o autor (1994, p.174), o último refúgio da aura foi o culto da saudade, consagrada pelos retratos que consistiam o tema central das primeiras fotografias.

(HANSEN, 2004, p. 406), fato que se tornou comum a partir de então. Este foi um importante fator responsável pela reestruturação do olhar à medida que a imagem no filme

[...] não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo* (BENJAMIN, 1994, p. 192, grifo do autor).

O cinema correspondia, para o autor (Ibid.), às metamorfoses vividas pelo homem nas ruas, onde seu aparelho perceptivo era confrontado com toda uma nova ordem social. Neste contexto, a percepção do homem deixou de ser um processo contínuo, linear, para se tornar fragmentado. Benjamin falava da vivência do choque, reproduzida visualmente no cinema através da montagem descontínua e do tempo fragmentado dos filmes de vanguarda, como experiência moderna por excelência. Para ele, nas palavras de Leo Charney (2004, p. 323), “a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão”.

A mudança repentina e constante das sensações efêmeras que atingiam o homem moderno equivaleria, para Benjamin, à fragmentação expressiva do cinema por meio de sua montagem (CHARNEY, 2004, p. 322).

O cinema como influente meio, porém, na percepção do homem moderno será aprofundado no próximo capítulo. Interessa-nos aqui a questão do choque, visto que Charney (2004, p. 324) afirma que ele era fugaz, ou em outras palavras, ocorria somente na sensação e como sensação. Ou seja, o choque seria uma forma de intuição estética para o homem que, até então, não estava habituado a tal tipo de estímulo. Esta noção de choque nos leva para o horizonte do que Peirce chamava de Primeiridade. Mais uma vez temos que a consciência da experiência estética foi importante para a caracterização de uma percepção fundamentalmente moderna.

Veremos agora, de forma breve, as ideias do terceiro autor deste período que também focou seus esforços na apreensão da cultura moderna, a fim de aprofundarmos a questão benjaminiana da reprodutibilidade, a partir do viés da fotografia.

### 3.3 NOTAS SOBRE A FOTOGRAFIA, O CINEMA E A MODERNIDADE EM SIEGFRIED KRACAUER

Para Kracauer (2009, pág. 65-66), a fotografia seria uma representação do tempo, no sentido de que permite, por meio da ornamentação dos trajes e dos costumes da época, voltar no tempo e como que tocar um período que não regressa mais. Uma verdadeira fotografia do tempo seria “um filme gigantesco que representasse universalmente os acontecimentos relacionados”.

O autor (2009, p. 74) sustenta que a fotografia se mostrou cada vez mais importante com a popularização das revistas ilustradas, que reuniam todos os fenômenos da vida moderna, ditando padrões e informando sobre assuntos e lugares diversos. “Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico”. De forma interessante, Kracauer percebeu que as referências sógnicas eram presentes nas revistas ilustradas, mas esta, porém, não parecia ser uma condição duradoura, como ele afirma:

A maior parte das revistas ilustradas se refere a objetos que existem no original, enquanto fotografias da atualidade. As cópias são, portanto, fundamentalmente, signos que se referem a um original que poderia ser reconhecido. [...] Mas, na realidade, a referência ao original não é de modo algum a finalidade desta razão fotográfico-jornalística. Se a fotografia se oferece à memória como suporte, é a memória que deve determinar a escolha. Mas esta torrente de fotografias varre de todo modo os seus diques. O assalto de coleções de imagens é de tal modo violento que talvez ameace destruir os laços decisivos à consciência (KRAKAUER, 2009, p. 75).

O autor antevê, no calor da situação, que o futuro da reprodução seria sua autonomia do original que, nos dias atuais, é potencialmente radicalizada com as tecnologias digitais e, ainda como um prognóstico, afirmou que as obras de arte passariam pelo mesmo abalo. Podemos notar aqui a proximidade entre os pensamentos desenvolvidos por Kracauer e seu contemporâneo Benjamin. Por outros termos, Kracauer (Ibid.) também entendeu que a reprodutibilidade técnica traria novos rumos à arte e à percepção, na medida em que a reprodução altera a função da arte, ou ainda, em suas palavras, “no lugar de aparecer atrás das reproduções, a obra tende a desaparecer na sua multiplicidade e a continuar sua vida enquanto fotografia artística”.

A principal diferença entre as afirmações dos dois autores está na conotação política que Kracauer (Ibid.) deu às suas ideias, afirmando que esta ausência de referência poderia se tornar um poderoso instrumento de dominação, de “greve ao conhecimento” e, fazendo um paradoxo com sua assertiva anterior, afirmou nunca uma época ter sido “tão pouco informada

sobre si mesma”. Miriam Hansen (2004, p. 422) destaca, porém, que Kracauer “não pressupõe uma relação analógica entre a padronização industrial da mercadoria cultural e o comportamento e a identidade da audiência de massa que os consome”. A assertiva pode ser melhor explicada quando a autora afirma que,

Por um lado, Kracauer (como Benjamin) não fez objeções à produção em série, à padronização e à transformação de praticamente tudo em mercadorias de consumo como tais. [...] Por outro lado, Kracauer não partiria da premissa de que as pessoas que vêm a mesma coisa necessariamente pensam da mesma forma (Ibid.).

De acordo com Hansen (2004, p. 413), Kracauer passou a se interessar teoricamente pelo cinema por volta de 1924. Para ele, o cinema captaria um mundo sem substância e em processo de desintegração, por meio de suas capacidades formais de deslocamento e estranhamento. Isto daria ao cinema, como consequência, “uma função cognitiva, diagnóstica, com relação à vida moderna, mais verdadeira do que a maioria das mais refinadas obras de arte”.

Neste contexto, Hansen (2004, p. 415) afirma que Kracauer começou a se fascinar por “novas formas de entretenimento que transformam a ‘fusão entre pessoas e coisas’ em princípio criativo”. O cinema seria importante para Kracauer, por representar a mecanização como discurso cultural e um regime socioeconômico, constituindo uma forma essencialmente moderna do coletivo (HANSEN, 2004, p. 419-420). Chaplin torna-se para Kracauer uma interessante figura que representaria o encantamento com a humanidade utópica e, ao mesmo tempo, a consciência de que esta humanidade não existe. Chaplin seria, para o autor, de acordo com Hansen (Ibid.), “‘o pária do conto de fadas’, um gênero que torna os finais felizes imagináveis e, ao mesmo tempo, passa-lhes a borracha”.

Proseguindo com os pensamentos de Kracauer (2009), podemos lembrar a intuição estética, que reside na superfície da consciência. Ele afirma (KRACAUER, 2009, p. 77) que, ao longo da história, as representações figurativas conservaram-se como símbolos, sendo desta forma que a mente humana sucedeu por muito tempo. O avanço tecnológico, porém, libertaria a imagem desta representação, pois “apenas com o crescente domínio da natureza a imagem perde a sua força simbólica”. A natureza e o estado de consciência se transformam em sincronia.

No momento em que a consciência se liberta da significação, por meio do domínio da natureza, ela se torna aberta à experiência estética. Esta foi, para Kracauer (2009, p. 78), uma reviravolta histórica, uma chance incomparável à consciência, iniciada com a técnica da fotografia. “Não imiscuível às condições naturais, como nunca ocorreu antes, a consciência

pode experimentar sobre elas seu próprio poder. A guinada em relação à fotografia representa o *jogo de azar da história*” [grifo do autor].

Esta emancipação da consciência, para o pensador (2009, p. 79), demonstra a provisoriedade das configurações dadas, uma contraposição de fragmentos, mudando a ordem da realidade natural. Neste sentido, o cinema permite, a partir desta consciência emancipada, a agitação dos elementos naturais ao associar partes e planos, dando vida a estranhas configurações.

Fechamos, dessa forma, um pensamento que, como pudemos mostrar ao longo deste capítulo, emergiu como um consenso entre os três autores alemães e coetâneos. O reconhecimento da consciência como alicerce para a fundamentação de um pensamento moderno a partir das mudanças materiais da vida urbana, além da atenção às profundas consequências na percepção, como foi feito por Simmel, Benjamin e Kracauer, abriu caminho para que o homem não fosse visto apenas como um quadro branco, passivo a tudo o que lhe era apresentado.

Reconhecer o homem como um suporte com características próprias, um meio que é também agente de transformações, mostra-se hoje fundamental para que a percepção e a tecnologia avancem juntas, da melhor maneira possível, possibilitando a análise crítica deste momento, sem perder de vista que transformações serão sempre inevitáveis e, como discutido no primeiro capítulo, cada vez mais recorrentes.

### 3.4 BREVES APONTAMENTOS SOBRE VANGUARDAS NA MODERNIDADE

O período moderno foi instigante para os artistas que buscavam algo diferente das regras pictóricas de séculos. A tecnologia empregada para fins culturais como a fotografia e o cinema traziam novas possibilidades aos artistas em compasso com seu tempo. Mesmo movimentos que não utilizaram diretamente a tecnologia em suas produções foram, de alguma forma, influenciados por ela, fosse para criticá-la ou para exaltá-la.

Diversos autores citam o futurismo e o dadaísmo como movimentos expressivos do momento. Para Harvey, a mudança na noção do tempo e espaço foi questão central para a arte futurista e dadaísta, como ele nos explica:

O futurismo buscou moldar o espaço de maneiras capazes de representar a velocidade e o movimento; os dadaístas consideravam a arte algo efêmero e, renunciando a toda espacialização permanente, buscaram a eternidade ao darem aos seus eventos o caráter de ação revolucionária (HARVEY, 1992, p.191).

O futurismo, nascido na Itália ainda na primeira década do século XX, foi um movimento nacionalista que pregava total ruptura com a arte ocidental (TOMKINS, 2004). Para seus artistas a arte vigente não condizia com a realidade vivida então. Em 1909, Filippo Marinetti, mentor do movimento, lança seu manifesto proclamando que

o esplendor do mundo fora enriquecido por uma beleza nova: a beleza da velocidade. Uma corrida de automóveis, as carrocerias adornadas com grandes tubos como cobras que respiram explosivamente [...] um automóvel ruidoso que parece correr sob metralha é mais belo que a *Vitória de Samotrácia* (MARINETTI apud TOMKINS, 2004, p.92).

Podemos perceber que a intenção dos futuristas era dar expressão ao dinamismo da vida moderna. Marinetti e seus companheiros também se encantaram com as possibilidades do cinema, que misturava aleatoriamente objetos e realidade (SINGER, 2004, p. 115). Greenberg (2002, p. 184) destaca que, neste período, os artistas passaram a se preocupar mais com o próprio gosto, abolindo a dependência da afirmação de um *connaisseur*, de um conhecimento especializado. Neste sentido, o crítico explica, embora não concordasse com tal assertiva<sup>31</sup>, que difundiu-se o pensamento de que a necessidade da satisfação foi deixada de lado, não sendo mais prioridade, e que a surpresa tornou-se o fator relevante para a arte daquele contexto. Para Greenberg, o futurismo foi o primeiro a compactuar com esta ideia, afirmando que, em suas palavras,

[...] a vanguarda passou a ser identificada, para muitos, com a surpresa enquanto tal, mas não necessariamente com a satisfação. E creio que os futuristas tenham sido os primeiros a chegar à conclusão, a partir dessa concepção errônea – e após os futuristas, Duchamp e toda uma ala do dadaísmo, uma ala do surrealismo e agora os artistas “avançados” da década de 60 –, à conclusão de que a melhor nova arte era surpresa em termos absolutos e que pouco importava a satisfação (GREENBERG, 2002, p. 185).

Em semelhante caminho, a arte dadaísta também foi vista como impulsora de uma percepção aberta à modernidade. Para Benjamin (1994, p. 191), o dadaísmo tentou reproduzir em diferentes linguagens os efeitos procurados pelo público no cinema. Como afirma o autor, os dadás “aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção”, e o faziam desvalorizando seu material (Benjamin, 1994, p. 191). Os artistas não tinham interesse mercantil sobre a obra, mas sim em subvertê-las de sua utilização contemplativa.

---

<sup>31</sup> Para Greenberg (2002, p. 185), a satisfação não foi abandonada, mas sim, diante da perda do realismo verossímil, “a arte teve de tornar-se mais difícil para garantir uma satisfação mais elevada”. Retomamos a semiótica para reafirmar o que foi observado no início deste capítulo: para vivenciarmos uma experiência estética, precisamos resgatar a Primeiridade conscientemente, ou seja, passar por diversos momentos de Terceiridade até alcançá-la.

Na tentativa de desconstruir o que era tido como arte até então, o dadaísmo, criado por um grupo de artistas que se exilavam da Grande Guerra em Zurique, tinha como idéia de arte tudo que é ou vem a ser feito pelo homem. Para estes artistas “a vida era a única coisa que importava, e não a arte” (TOMKINS, 2004, p. 214).

Para Greenberg, Duchamp e o Dadá expunham objetos desprovidos de qualquer interesse artístico, tornando-nos atentos mais conscientemente às possibilidades da experiência estética consciente. Greenberg (2002, p. 242) explica que

Duchamp não quis dizer que ele queria que se visse o porta-garrafas como uma peça de escultura. [...] Mas, à medida que essas entidades ou objetos persistiam, o gosto penetrava ali de alguma maneira. [...] Aquilo foi um acontecimento histórico, uma demonstração única. Ele não disse: posso chamar qualquer coisa de arte formalizada. [...] O que ele disse foi: qualquer coisa que eu apresentar como arte é arte. E ele estava certo.

Este foi, para o crítico, um fator importante para que a contemplação artística deixasse de ser um evento formalizado, e fosse entendido como experiência estética. Marcel Duchamp não se classificava como pertencente ao movimento dadaísta ou futurista, mas de forma independente sua produção carregava características neles discutidas. Suas últimas pinturas traziam o movimento que ele insinuou “talvez ter um pouco de futurismo” (TOMKINS, 2004, p. 103) e em declaração chega a afirmar que não se considerava dadá, mas suas obras “possuíam o mesmo espírito” (TOMKINS, 2004, p. 217). Enquanto alguns dadás buscavam tirar a arte do museu e trazê-la para o cotidiano a partir de experiências estéticas, em contrapartida, Duchamp colocava o cotidiano no museu, transcendendo a obra e levando a arte a repensar sua produção enquanto trabalho manual e valorizar o ato da criação<sup>32</sup>.

Neste repensar da arte, a obra dadaísta deveria ser agressiva, atingir o espectador como um tiro – choques – e suscitar a indignação pública, contribuindo para uma atenção ágil por parte do receptor e despertando a qualidade tátil da arte, como sustentava Benjamin (1994, p. 192): “O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge”.

A arquitetura seria, para Benjamin, o exemplo da percepção tátil, no momento em que ela possibilita o mergulho da arte na massa distraída. Em outras palavras, a arte contemplativa, de percepção ótica, leva o observador a mergulhar dentro da obra,

---

<sup>32</sup> O cerne da questão em Duchamp era a indiferença a partir da análise. Se Duchamp leva a arte – enquanto forma de pensamento – à análise, ele cria assim uma nova maneira de pensar. Sobre seus conhecidos *readymades*, o artista norte-americano Jasper Johns afirma que o objeto “foi movido mentalmente e, depois, fisicamente, para um lugar ocupado previamente pela obra de arte. [...] Por enquanto, o *readymade* parece permanecer naquele lugar, um exemplo do que a arte é, uma nova unidade de pensamento” (JOHNS, 2006).

dissolvendo-se nela, enquanto no contrário a obra invade o observador distraído – no sentido que se efetua pelo hábito – inundando-o e sendo absorvida em seu fluxo. Para Benjamin (1994, p.193), a perspectiva ótica em momentos históricos decisivos não seria capaz de resolver todas as exigências impostas agora ao aparelho perceptivo.

Aqui retomamos Pereira e Castanheira (2009) que afirmam ser uma necessidade atual do corpo estímulos mais intensos, a fim de provocarem uma audibilidade tátil-acústica. Por meio das ideias de Benjamin (1994, p. 194), afirmamos que a percepção tátil mostrou-se presente ainda em meio às indústrias e caos urbano do início do século XX. Podemos perceber, porém, que a tatibilidade exigida nas duas situações são diferentes.

No período moderno, a percepção tátil surgiu como um complemento à percepção ótica, que já não era suficiente na realidade repleta de edifícios, permitindo gradualmente a formação do hábito. A tatibilidade neste período seria necessária para a imersão nos altos edifícios e velozes transportes, contra a distração causada pela intensa vida da metrópole. Nos dias atuais, diferentemente, a tatibilidade é exigida de forma mais enérgica, no sentido de que a imersão nos ambientes disponíveis hoje exige menos o deslocamento ou a presença física e mais uma atuação sensório-perceptiva.

Para melhor esclarecer a assertiva, afirmamos que o meio pelo qual se dá a percepção é importante na forma como nossa percepção será alterada. Neste sentido, não pretendemos sustentar que a percepção atual seria igual à da modernidade, mas sim que, apesar das diferentes maneiras e necessidades de se perceber, pelo tato ou qualquer outro sentido, em ambos os períodos a sensorialidade foi alterada diante da realidade engendrada.

A arte, como uma antena captora de tudo o que se passa à sua volta, expressa esteticamente prognósticos dos hábitos da época, que, como uma retribuição, abrirá caminhos para que as ideias continuem se desenvolvendo, criando novas linguagens a partir da tecnologia disponível.

Neste contexto artístico, o cinema com suas rápidas imagens e estímulos intensos, ganhou admiradores. O caminho aberto pela fotografia traria consequências estéticas mais profundas, ou em outras palavras, “as dificuldades com que a fotografia confrontou a estética tradicional eram brincadeiras infantis em comparação com as suscitadas pelo cinema” (BENJAMIN, 1994, p. 176).

Citada *en passant* durante todo o trabalho, o espaço para a sétima arte estava reservado, pois merece um capítulo próprio. O cinema, como veremos, foi importante na fundamentação do pensamento moderno, no sentido de que foi uma linguagem artística com

grande apressado popular, pelo encanto que as imagens em movimento podiam causar, além de ser uma arte que tem a reprodutibilidade técnica como essência.

No próximo capítulo, pretendemos discutir a importância do cinema enquanto arte criada a partir de um meio industrial, além de analisar a obra *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1896-1954), como precursora de uma linguagem que viria a ser radicalizada pelos meios digitais da atualidade.

#### **4 O CINEMA COMO MEIO MODERNO POR EXCELÊNCIA E *UM HOMEM COM UMA CÂMERA***

No ambiente moderno, o cinema seria o cenário privilegiado da distração crescente na percepção do homem da metrópole, além de caracterizar-se como evidente e importante modo coletivo de experiência contemplativa. No momento em que a contemplação deixa de ser uma vivência única, podendo ser disseminada por diferentes espaços simultaneamente, a experiência individual perde seu sentido e, pelo contrário, torna-se uma característica da percepção moderna sua experiência coletiva. Benjamin (1994, p. 185) entende que certas mudanças sociais, como a coletividade levada a cabo pelo cinema, é um importante pilar evolutivo para uma forma de arte amadurecida.

Manovich (2009) explica que desde seu nascimento o cinema foi entendido como a arte do movimento, capaz de criar uma ilusão convincente da realidade dinâmica. Miriam Hansen (2004, p. 406) afirma que o cinema passou a ser visto como parte da reestruturação da percepção promovida pelo modo de produção do período moderno, quando historiadores “desatrelaram o cinema dos primeiros tempos das narrativas evolucionistas e teleológicas da história do filme clássico”

De acordo com a autora (2004, p.409) a dimensão pública do cinema foi reconhecida pelos intelectuais por ter se tornado, “sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados”. A partir das ideias de Benjamin e Kracauer, Hansen concorda que o cinema foi o meio no qual os efeitos da modernidade mais podiam ser discutidos.

Ben Singer (2004) também reuniu estes dois autores para tratar do cinema. Ele nos lembra que o início do cinema atingiu seu auge com a tendência das sensações intensas e do hiperestímulo (SINGER, 2004, p. 114). De acordo com Singer (2004, p. 115), “a estética da excitação superficial e da estimulação sensorial”, para Kracauer, “assemelhou-se ao tecido da experiência urbana e tecnológica”. Este conceito só foi considerado por Benjamin dez anos mais tarde (Ibid.), ao associar o ritmo da montagem cinematográfica à vivência do choque (CHARNEY, 2004, p. 323).

Como introduzimos no capítulo anterior, Benjamin vê o cinema como a característica marcante do século em que a reprodutibilidade gerou novos conceitos para a obra de arte e permitiu mudanças na cognição do homem moderno.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1994, p.174).

Harvey também coloca o cinema como modo característico de representação do período ao aludir a Sartre, afirmando que o filme “nos ensina sobre a beleza do mundo em que vivemos, sobre a poesia da velocidade, das máquinas, e sobre a esplêndida inevitabilidade inumana da indústria” (COHEN-SOLAL apud HARVEY, 1992, p.192).

Retornando a uma questão do capítulo anterior, a taticidade, presente na forma originária na arquitetura, exigida pela percepção a partir da distração crescente nas metrópoles, tem no cinema seu cenário privilegiado. De acordo com Benjamin (1994, p. 194),

[...] aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. [...] Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela, assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.

Em interessante passagem, Benjamin (1994, p. 187) traça uma comparação entre um pintor e um cinegrafista, enquanto produtores de imagens. Ele afirma que o pintor tem uma visão distanciada entre a realidade e sua tela, além da imagem à sua frente ser completa, total. Em contrapartida, ele afirma que o cinegrafista, como um cirurgião, penetra nas vísceras da realidade, captando fragmentos que serão recompostos por meio da montagem. De acordo com o autor, esta característica da imagem cinematográfica é para o homem moderno, mais significativa que a imagem pictórica, por construir “um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”, o que, para o autor, deve ser exigido por direito da arte.

Enquanto isso, Kracauer (2009, p. 348), refletindo sobre a questão estética do meio, afirma que o cinema só poderia realizar sua tarefa estética – que para o autor se dá quando coincide com a tarefa social – se ele deixasse para trás as associações com o teatro e com uma cultura ultrapassada.

Para Benjamin (1994, 175), o cinema renunciou aos valores eternos da obra que eram, para os gregos, fundamental para seu culto, visto que as únicas obras produzidas em massa eram as moedas e terracotas. Todas as outras obras eram únicas, não reproduzíveis tecnicamente, por isso eram construídas para a eternidade. A escultura para os gregos era a

arte menos perfectível, por isso a com maior valor de culto. Oposto a isso, o cinema seria “a mais perfectível das artes”, pois pode ser refilmada, corrigida, editada, o quanto for necessário. Esta perfectibilidade do cinema rompe com o valor de eternidade da obra e isola a escultura da “era da obra de arte montável”.

A montagem é, aliás, para alguns autores (BENJAMIN, 1994; VERTOV, 1983) questão fundamental para o cinema e para a modernidade. Benjamin (1994, p. 178) chega a dizer que o cinema enquanto obra de arte surge por meio da montagem, “na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado”. Para Dziga Vertov, porém, a montagem é a expressão máxima da construção do comunismo, da vida moderna e do olhar sobre esta nova realidade.

#### 4.1 JUNÇÕES, SOBREPOSIÇÕES, FRAGMENTAÇÃO: A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA, O CONSTRUTIVISMO E O HOMEM DA CÂMERA

Ismail Xavier (2005) argumenta que a idéia de montagem veio primeiro da indústria, das linhas de montagem, nas quais as peças de um objeto industrial eram montadas. Ele explica que, de certa forma, a montagem sempre existiu em todas as artes, ou seja, o pintor monta suas composições e o escritor monta seu texto, por exemplo. No cinema, porém, pelo menos em várias de suas vertentes, a montagem é um procedimento essencial: a passagem de uma imagem à próxima, ou seja, a diferença entre um plano e outro pode ser enfatizada a fim de criar tensões.

Xavier nos apresenta a perspectiva eisensteiniana de que a montagem foi essencialmente associada à vanguarda por ser, em tais obras, evidenciada por meio da descontinuidade. Na arte moderna, ruptura e justaposições podem ser constantemente percebidas e reconhecidas.

O choque é, de acordo com o autor (Ibid.), uma das formas de salientar a questão da montagem. O salto entre um plano e outro criaria o choque que era evidenciado intencionalmente. A montagem tornou-se para muitos vanguardistas um campo livre, aberto a experimentações. Neste sentido, podemos dizer que Dziga Vertov é expoente das experimentações com a montagem por associações e contrastes, conectando imagens como um princípio musical e, desta maneira, criando tensões. Montar significa, para ele,

organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filmes para fazer

‘cenas’ (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário). Todo “Cine-Olho” está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação (VERTOV, 1983, p. 263)<sup>33</sup>.

Pouco tempo antes, o pintor Lev Kulechov, também percebeu a importância da montagem para se criar um direcionamento do olhar. Para Kulechov (XAVIER, 2005), o olhar era direcionado a partir da separação de detalhes, chamando a atenção do espectador para eles e, ao inseri-los novamente ao conjunto, criava-se uma cadeia de raciocínio. Esta experiência de montagem do pintor ganhou o nome de “efeito Kulechov”, por meio da qual o cineasta seria capaz de despertar reações diferentes no público de acordo com a sequência criada na tela. Uma teoria da montagem foi fundada pelo pintor, na qual ele defendia o cinema como uma linguagem que pode ser manipulada racionalmente e, a partir do efeito Kulechov, a reação do público poderia ser direcionada. Neste sentido, a montagem tornou-se princípio da construção no cinema (FIGUEIRA LEAL e PEQUENO, 2009, p. 44).

A par de tais ideias, Vertov percebeu a montagem como o lugar no qual a experimentação da linguagem cinematográfica poderia ser plenamente desenvolvida. Sobre a obra *Um homem com uma câmera*, de 1929, Manovich (2000, p. 210) afirma que Vertov, por meio da montagem, criou relações entre as tomadas, ordenando e reordenando a fim de criar uma nova perspectiva para o mundo. Este é, para o autor, o que constitui o próprio método do filme. O retrato da vida moderna se constrói a partir de arranjos de imagens captadas no cotidiano, tornando-se, mais do que isso, um argumento da vida do período.

O cinema experimental de Vertov, mais especificamente a obra *Um homem com uma câmera*, será nosso objeto de análise, sobre o qual nos aprofundaremos. Consideramos ser esta obra ainda referência no que diz respeito à sua capacidade de exploração dos recursos potenciais da linguagem cinematográfica e, com ela, de mobilização da intuição estética a ponto de criar novos hábitos perceptivos. Hoje a linguagem moderna pode ser radicalizada com as tecnologias digitais.

#### **4.1.1 O construtivismo russo e a experimentação a serviço do povo**

A compreensão do cinema russo de experimentação está boa parte condicionada ao entendimento do momento histórico no qual está inserido. O período era de transição do

---

<sup>33</sup> “Cine-olho” consiste um termo criado por Vertov, no qual ele associa a visão do homem às potencialidades da câmera cinematográfica. Tal definição será melhor trabalhada no item 4.1.2

regime capitalista para o comunista e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) preocupava-se com a estruturação de uma sociedade mais igualitária. O país estava conturbado pela Primeira Guerra Mundial e empenhava-se em sua reconstrução. O cenário era ideal para o comunismo ganhar espaço e criticar os valores burgueses. Neste sentido, a cultura foi decisiva para a difusão das ideias partidárias, pois os militantes comunistas buscavam diferentes formas para chegarem às massas populares (FIGUEIRA LEAL e PEQUENO, 2009, p. 37).

Lênin viu no cinema o meio ideal para propaganda política, visto que era extremamente popular e, principalmente, atingia a todos sem exclusão, pois o índice de analfabetismo no período era grande. Além disso, a ideia do cinema como um meio essencialmente moderno também ajudava no discurso de desenvolvimento industrial, contra uma Rússia atrasada. O Estado, portanto, investiu altos recursos na produção cinematográfica do país.

Os cineastas ligados ao regime bolchevique tinham, neste contexto, forte incentivo do governo que via no cinema um poderoso instrumento ideológico. Desta forma, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Ester Schub, entre outros, colocaram-se à serviço do regime e da experimentação por um cinema soviético, tendo também trabalhado em cinejornais para o próprio governo. Cada um, como afirma João Luiz Vieira (2004, p. 19), dentro de sua perspectiva, “desenvolveu uma prática cinematográfica de acordo com as novas necessidades revolucionárias exigidas de qualquer trabalhador seriamente engajado na construção do então novo estado socialista”.

Como vimos no capítulo anterior com Kracauer, o cinema permitiu a emancipação da consciência em relação à significação ao dominar a natureza. Comparando o cinema soviético com o de sua terra, o autor alemão afirma que o significado em filmes russos ia muito além de intenções propagandistas. Em suas palavras (2009, p. 342), ele coloca que

mais importante é que Eisenstein e Pudovkin [...] sabem de antemão sobre as coisas humanas; ambos os diretores e seus atores realmente experimentaram a pobreza, a fome, a injustiça e a felicidade e estão em condições de assimilar a extensão das consequências destas experiências. Por esta e apenas por esta razão encontram recortes e perspectivas, cujas ruas, cortes, praças e colunas arquitetônicas contêm o poder do discurso. [...] A maneira como o cinema russo apresenta o ambiente desvela o núcleo da história.

Ainda, como um lamento, Kracauer (Ibid.) conclui sobre seus conterrâneos: “Dever-se-ia indicar caminhos? Espera-se por receitas? Não há nenhuma receita. Sinceridade, talento de observação, humanidade – estas coisas não se aprendem”.

No cinema russo, Benjamin (1994, p. 184) nos lembra que os atores eram, muitas vezes, não-atores, trabalhadores representando-se a si mesmos no processo de trabalho. Esta posição de cineastas como Vertov, de apenas filmar trabalhadores reais, fiava o compromisso com a verdade, que seria para ele, princípio fundamental do cinema. A verdade era a tomada de improviso do trabalho real do trabalhador que, segundo o cineasta, não era o improviso insensato ou aleatório, “mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera” (VERTOV, 1983, p. 262).

O que interessava para Vertov, não era a realidade em si filmada pela câmera<sup>34</sup>, mas a criada pela montagem a partir das tomadas de improviso, capaz de ressignificar os signos captados, construindo um argumento (PERNISA JR, FIGUEIRA LEAL e ALVARENGA, 2009, p. 55). A ressignificação se dava à medida que os planos eram sequenciados de forma a provocar o choque, levando a percepção a retomar o momento da Primeiridade, isto é, seu dado material afetivo.

O engajamento dos artistas do cinema na construção do novo estado socialista, no entanto, extrapolou sua dimensão prática e tornou-se questão artística e conceitual. De acordo com Vieira (2004, p. 19), a idéia de construção lançou-se num projeto maior, deixando de ser apenas um mero recurso retórico e tornando-se o movimento estético que moldou a nova cultura soviética durante os anos 20. As artes diversas possuíam um idioma comum “que refletia a necessidade de reconstrução do todo do organismo social, estabelecendo um forte equilíbrio entre arte e sociedade”.

O movimento de ruptura aos padrões clássicos da arte proposto pelas diversas vanguardas do período crescia em diferentes frentes ao mesmo tempo, como vimos com o Futurismo e o Dadaísmo. Da apologia futurista à velocidade e ritmo intenso da cidade surgiu, então, o Construtivismo. Claramente inspirado no Futurismo, o movimento construtivista buscava na arte as novas formas de percepção do mundo moderno (ALVARENGA e CONCEIÇÃO, 2009, p. 75). Com uma vocação tecnológica, o Construtivismo tinha o cinema como o meio de representação e expressão da vida moderna, capaz de levar ao homem uma nova consciência de mundo, condizente com a realidade que agora o cercava.

O cinema seria a arte que daria conta da nova realidade e, ao mesmo tempo, levaria uma nova percepção ao homem moderno. Vertov tinha consciência do poder do equipamento

---

<sup>34</sup> Dificilmente veríamos um trabalhador comum atuando no cinema na Europa Ocidental, pois sua exploração capitalista não permitia ao homem moderno ver-se reproduzido, além da grande massa ser excluída do processo produtivo do filme.

que tinha em mãos, e com isto, utilizou seus recursos ao máximo, criando com uma linguagem própria um novo olhar sobre a realidade, sempre em prol de suas crenças políticas. Em suas palavras notamos como ele associa a importância da linguagem assumida por ele à nova concepção de mundo:

Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponto todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido (VERTOV, 1983, p. 256).

Não podemos, porém, esquecer o caráter político e econômico russo, visto que era indissociável de sua arte. A ideia de construção estava também na nova política socialista e na reconstrução econômica e industrial pós-Primeira Guerra. O país tinha que concentrar suas forças na geração de energia elétrica, na construção de linhas de trens, e no fortalecimento da agricultura a partir de sua mecanização, investindo na produção do maquinário necessário para isto. Desta forma, Vieira (2004, p. 20) nos explica que foi “dentro desse panorama geral que se desenvolveu o trabalho cultural, e artistas, escritores e cineastas, num esforço inédito e coletivo, dirigiram suas atenções e energias para a construção da então nova sociedade”.

De acordo com Vieira, o contexto de desenvolvimento econômico e social necessitava de extrema organização e planejamento, o que refletiu também na arte. O autor afirma que o papel do artista ganhou novos contornos pela ideia de “artista-engenheiro”, delineando a síntese entre arte e tecnologia.

A preocupação com formas e materiais – exemplos claros no trabalho de Vladimir Tatlin e de Rodchenko – ligava-se diretamente à indústria e os artistas tornavam-se técnicos, aprendendo a usar ferramentas e materiais da produção moderna com o objetivo de canalizar todas as energias em benefício do proletariado. Esta era a função da arte, almejada pela nova cultura revolucionária (VIEIRA, 2004, p. 20).

Trabalhos em estamperia de tecidos, fotomontagens, tipografia, cartazes de propagandas e de filmes, entre outras coisas, uniam aspectos práticos e industriais à arte, lançando os fundamentos do desenho industrial e gráfico, ressonantes até hoje (VIEIRA, 2004, p. 21). Formas geométricas sobre fundos chapados, composições em diagonal e letras vazadas tornam-se características visuais do período, presentes não só em cartazes, livros e revistas, mas também em letreiros de filmes e cinejornais, como alguns feitos por Vertov<sup>35</sup>. A

---

<sup>35</sup> Podemos notar tal característica no início de *Um homem com uma câmera*, no qual o texto que introduz a obra, explicando os critérios de Vertov na sua construção, surge em fontes intercaladas, hora maiúsculas, dando ênfase à frase, hora minúsculas, como texto comum.

tipografia era utilizada de forma a enfatizar os elementos cujo significado era mais forte, realçando o sentido pretendido a partir do visual (VIEIRA, 2004, p. 21).

O cinema, porém, era o meio propício para difusão dos princípios construtivistas, preocupados em afastar a ideia de arte da impressão subjetiva do mundo. Inverso a isto, o Construtivismo deveria permitir o rearranjo de elementos da realidade social e material, a fim de levar a um novo olhar sobre o mundo. Neste sentido, Vertov, com seu compromisso com a realidade, pregou o afastamento da ideia de um cinema de arte, aproximando-o do conceito de instrumento técnico para construção social, defendendo que os filmes não deveriam ter roteiros, pois estes interferiam na vida real. A partir do “cine-olho”<sup>36</sup>, o cinema seria, para Vertov (1983, p. 262), “a possibilidade de tornar visível o invisível [...] de fazer da mentira a verdade [...] a fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo”.

O cinema para Vertov deveria ser uma interpretação da vida, e não sua manipulação, capaz de nos revelar mais sobre a realidade que qualquer outra forma de arte (VIEIRA, 2004, p. 22). O cineasta, porém, explica que este não é um processo simples:

Encontrar o “itinerário” mais racional para o olho do espectador dentre todas essas interações, atrações e repulsões interimagens; reduzir toda esta infinidade de “intervalos” (movimentos entre as imagens) à simples equação visual, à fórmula visual que melhor expresse o tema essencial do filme, eis a tarefa mais difícil e capital que se apresenta ao autor-montador (VERTOV, 1983, p. 265).

Vertov foi, entre os cineastas construtivistas, o que mais radicalizou as teorias deste movimento e as possibilidades da linguagem cinematográfica. A tecnologia moderna, por meio da câmera, tornou-se venerada como expansão da visão humana, que foi comparada à uma máquina imperfeita. Vieira (2004, p. 23) nos explica que,

A “interpretação da vida”, segundo a leitura de Marx feita por Vertov, implicava uma crença de que a câmera era um meio poderoso de revelação da verdade e do conhecimento. Indo ao encontro de um forte preceito construtivista, Vertov era igualmente fascinado pelas máquinas. Para ele, a câmera seria o olho aperfeiçoado que os homens não possuíam. A câmera era um novo olho, uma nova máquina para se ver e entender melhor o mundo.

---

<sup>36</sup> “Kino-glaz”, no original. Vertov criava expressões a partir de combinações de palavras, como “cine-olho”. Em 1922, ele, a montadora e também sua esposa, Elizaveta Svilova –, e seu irmão Mikhail Kaufman deram origem ao “Conselho dos três”, no qual propuseram o manifesto *Kinoks: uma revolução*, publicado em 1923. *Kinoks* também seria uma expressão derivada dos termos *Kino* – cinema ou filme – e *oko* – termo poetizado para *olho*. O grupo produziu até 1925 a série de cinejornais *Kinopravda* (nome derivado do jornal *Pravda* de Lênin) e, a partir de 1924 começou a produzir filmes longos (FIGUEIRA LEAL e PEQUENO, 2009, p. 47). Em declaração no manifesto, eles proclamam: “Nós nos denominamos Kinoks para nos diferenciar dos ‘cineastas’, esse bando de ambulantes andrajosos que impigem com vantagem as suas velharias” (VERTOV, 1983, p. 247).

Vertov buscava, assim como os artistas construtivistas, compreender o mundo a partir de sua técnica e dominar as formas encontradas no cotidiano com seu material de trabalho. Com tais perspectivas, ele elaborou como projeto a materialização dos poderes epistemológicos do cinema, culminando com sua talvez mais reconhecida obra *Um homem com uma câmera*, de 1929.

#### 4.1.2 Dziga Vertov, a câmera e a construção do homem moderno

Dziga Vertov nasceu Denis Arkadyevich Kaufman, e adotou esse nome como associação ao som do movimento circular provocado pela manivela da câmera<sup>37</sup>. Seu nome remetia ao equipamento cinematográfico como se permitisse a ele, desta forma, tornar-se a própria câmera. Em manifesto de 1922, Vertov expressava suas intenções e expectativas para o cinema, conclamando: “ganhemos o vasto campo, o espaço em quatro dimensões (três mais o tempo), à procura de um material, de um metro, de um ritmo completamente nosso” (VERTOV, 1983, p. 248).

Vertov (1983, p. 253) acreditava que a câmera tinha o poder de potencializar a visão humana, afirmando que não podíamos “melhorar nosso olho mais do que já foi feito, mas a câmera, ela sim, pode ser indefinidamente aperfeiçoada”; por isso mesmo ela deveria ser usada a favor dos trabalhadores e da grande causa soviética. A comparação do corpo com a câmera deu origem à sua concepção do “cine-olho”.

A câmera seria capaz de captar o que passa despercebido ao olho humano, além de ter o poder de construir o ser perfeito por meio da montagem. O cine-olho seria, além de uma visão mais apurada, uma forma de percepção em harmonia com a realidade moderna. A expressão pode ser melhor compreendida quando utilizamos as palavras do próprio Vertov, que diz

Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor. [...] De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito. Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. (VERTOV, 1983, p. 255).

Aqui podemos compreender melhor a ideia do artista-engenheiro e do Construtivismo como um todo. A linguagem que deveria ser criada era a da modernidade

---

<sup>37</sup> Dziga seria a onomatopéia do girar da manivela e Vertov vem do verbo russo que significa *girar, rodar*. O nome Dziga Vertov seria algo como uma roda que gira sem parar.

vigente e a partir de seus próprios meios. O cinema, por meio de seu cine-olho e do processo de montagem, poderia construir o verdadeiro homem-máquina, apto à realidade e capaz de ajudar a erguer a sociedade comunista. Novamente recorremos ao manifesto de 22 para compreender a coerência de Vertov em sua teoria e sua prática:

Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva, nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, nós aproximamos os homens das máquinas, nós educamos os novos homens. [...] *Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito* (VERTOV, 1983, p. 249, grifos do autor).

A representação do homem-máquina seria construída a partir da resignificação dos elementos captados no cotidiano. Vertov produzia os estímulos desejados utilizando ao máximo os recursos permitidos pelo cinema, como o efeito Kulechov, sobreposições e retrocessos de imagens, criando novas significações. Podemos associar a postura de Vertov à do cinegrafista benjaminiano, que penetra no âmago da realidade, como afirmado no capítulo anterior, captando fragmentos para serem recompostos por meio da montagem (BENJAMIN, 1994, p. 187). Desta forma, podemos dizer que o cineasta apresentou uma organização inovadora da sociedade em *Um homem com uma câmera*, sua vida produtiva e a percepção estética do trabalhador perante ela. Vieira chama atenção para a importância de como os signos eram trabalhados por Vertov:

A ênfase na organização encontrava eco na noção construtivista de uma arte de produção introduzida na vida como um aspecto maior do esforço criativo do artista em estabelecer, sob novas formas, a aparência externa da vida e da complexidade dos objetos que circundam o nosso ambiente (VIEIRA, 2004, p. 24).

Vertov trabalhava com os signos de forma a organizá-los de acordo com sua qualidade cinética, pelo ritmo e movimentos sugeridos ou estimulados pela imagem. O ritmo era elemento imprescindível, por isto comparou o processo da montagem a um termo musical. Criou desta forma, a “teoria dos intervalos”, na qual, para ele, os planos deveriam seguir uma sequência rítmica criando o que ele chamou de “cine-frases”. Vertov explica que no processo de condução das sequências “o olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela até esses momentos sucessivos da ação que conduzem a cine-frase para o ápice ou o fundo da ação, pelo caminho mais curto e mais claro” (VERTOV, 1983, p. 254). A composição final seria como uma frase musical, com intervalos compostos por crescentes, declínios, atingindo um ápice e retornando, só que a partir dos movimentos dentro dos planos e sua potencialidade de diálogo com outras imagens. Vertov nos explica como:

A escolha do “Cine-Olho” exige que o filme seja construído sobre os “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte. A progressão entre as imagens (“intervalo” visual, correlação visual das imagens) é (para o “Cine-Olho”) uma unidade complexa. Ela é formada pela soma de diferentes correlações [*dos planos, dos enquadramentos, dos movimentos no interior das imagens, das luzes, sombras e das velocidades de filmagem*] (VERTOV, 1983, p. 264, grifos nossos)

Pensando no ritmo das imagens e, considerando que estamos tratando em todo trabalho a estimulação sensorial, não deixaremos de lado a trilha sonora do filme, por considerarmos que, como um trabalho complementar, o impacto sensorial não seria o mesmo sem a música<sup>38</sup>. Podemos perceber o peso que a trilha sonora de *Um homem com uma câmera* dá ao filme, apesar de ser a teoria de Vertov sobre as imagens. Originalmente mudo<sup>39</sup>, mesmo numa época que já existia o cinema sonoro, a trilha seria capaz de incitar o espectador de acordo com a tensão pretendida em cada sequência.

Retomando as ideias discutidas anteriormente, o período era de hiperestímulos e a população esperava por experiências cada vez mais estimulantes. Neste sentido, a trilha marcava o ritmo das imagens, hora mais lento, hora mais intenso e veloz.

No caso deste filme especificamente, ele se tornou emblemático por mostrar o processo de construção em seu cerne, ou seja, *Um homem com uma câmera* expõe o fazer cinematográfico e o relaciona ao trabalho proletário, como construtores da nova sociedade e do novo pensar. Vieira também tem este filme como expoente, como observamos em seu comentário:

O homem da câmera, mais uma vez, é o filme-chave, no qual aparece uma exposição literal do processo. Enfatizando a noção construtivista do contato mais íntimo entre artista, trabalhador e máquina, são apresentadas, nesse filme, imagens da moviola e do montador organizando o material fílmico dentro da sala de montagem, onde o filme está sendo editado. Tal nível de reflexividade se constrói diante do espectador, apresentado na materialidade ótica das tiras de filme que Elizaveta Svilova, a montadora do filme (e companheira de Vertov), mantém penduradas lado a lado, e das quais seleciona, isola, fragmentos e planos específicos (como o da garotinha olhando para a câmera, ou o da velha senhora), trazendo-os à vida, outra vez, na fluidez da cadência dos fotogramas agora em movimento (VIEIRA, 2004, p. 24).

---

<sup>38</sup> Utilizamos a versão *Um homem com uma câmera*, da Continental Home Video, 2001.

<sup>39</sup> A trilha sonora do DVD mencionado na nota anterior foi composta pela *Alloy Orchestra* e, segundo se lê nas informações antes do filme começar, foi elaborada de acordo com instruções do próprio Vertov.

Podemos agora compreender melhor porque voltamos quase cem anos no tempo para debater uma questão que se iniciou ao falar sobre a atualidade. Vertov, com a obra *Um homem com uma câmera*, foi o “artista-antena” de sua época que melhor captou o rumo que a arte tomava diante do avanço material. Ele conseguiu, no calor das transformações, perceber o cinema como meio moderno por excelência e, principalmente, experimentar todos os seus recursos, construindo uma linguagem própria e essencialmente moderna.

Aprofundando mais a questão, pretendemos considerar Vertov como representativo do processo que buscamos compreender nos primeiros capítulos por entender a arte como manipulação. O distanciamento, a consciência da experiência estética e a noção de que toda obra é manipulada foi essencial para que lidássemos hoje com a ideia de obra potencialmente manipulável, não só pelo autor mas por qualquer pessoa ou por *softwares*.

Consideramos, portanto, que a linguagem criada por Vertov atravessou gerações até encontrar na tecnologia digital um meio no qual suas possibilidades são radicalizadas e suas principais características deixaram de ser um privilégio artístico e se tornaram usuais no cotidiano das massas, como uma percepção consolidada.

Pretendemos, portanto, analisar algumas sequências desta obra, a fim de compreender a importância da arte enquanto criadora de linguagens referentes à sua realidade, capaz de transformar sensorialmente o indivíduo e fundamentando novos padrões perceptivos.

#### 4.2 *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*: A OBRA

O filme é apresentado já no início não como uma obra cinematográfica qualquer, mas como um experimento, do qual Vertov se diz “autor-supervisor” ao invés de diretor. O “improvisado” captado pelo “cinema-verdade” também é característico em todo o filme, dando um caráter documental à obra (PERNISA JR, FIGUEIRA LEAL e ALVARENGA, 2009, p. 54). Importante frisar que este caráter documental não o rebaixa à simples “re-a-presentation” do cotidiano, mas à representação construída pelo cine-olho, a fim de levar a uma percepção diferenciada do real.

Para Lev Manovich (2000, p. 211), o filme pode ser dividido em três questões fundamentais, que seriam: um operador de câmera<sup>40</sup> fazendo registros, colhendo material para seu filme; a platéia dentro do cinema, mostrada no início e ao final da obra, como se a obra a

---

<sup>40</sup> O operador de câmera que aparece é Mikhail Kaufman, irmão de Vertov, e um *Kinok*, membro do “Conselho dos três”

que estivessem assistindo fosse o próprio filme que vemos; e, finalmente, o que Manovich considera ser a parte narrativa da obra, que consiste imagens filmadas em cinco cidades diferentes<sup>41</sup>, entre 1924 e 1928, montadas, porém, de forma a construírem o decorrer de um dia na cidade, desde seu amanhecer até o fim da jornada diária de trabalho e lazer.

A partir desta divisão do filme, podemos observar que ele apresenta um aspecto metalinguístico na medida em que revela sua recepção (a platéia no cinema), além de explicitar também sua produção (o operador de câmera e a montadora trabalhando). Evidenciar o processo de produção do filme para o público seria, para Vertov, auxiliá-los na compreensão da linguagem cinematográfica (PERNISA JR, FIGUEIRA LEAL e ALVARENGA, 2009, p. 57), permitindo-lhes, desta forma, uma visão crítica sobre o meio que se difundia cada vez mais no cotidiano.

Com este filme, porém, Vertov conseguiu muito mais que um “entendimento comunista do mundo”, mas um novo modo de falar trazido pelo cinema que, para Manovich (2000, p. 211), baseado nas ideias de Annette Michelson, o retira da simples classificação de vanguarda. Enquanto um filme de vanguarda sugere uma linguagem diferente do cinema dominante, *Um homem com uma câmera* propõe uma demonstração indômita dos recursos cinemáticos, como se eles fossem infindáveis.

Não podemos perder de vista que os recursos técnicos no filme de Vertov têm como motivação uma decodificação do mundo. Os efeitos experimentados derivam de um argumento maior que seria encaminhar os olhos do homem para a nova realidade que se estabelecia à sua volta, tanto industrial e tecnológica, quanto política e social. Para isso, Vertov utiliza ao máximo recursos cinematográficos, como técnicas de animação em *stop motion*, câmeras estáticas e móveis, recursos do diafragma – como se fosse o abrir e fechar dos olhos – recursos de foco, trucagens – aparecimento e desaparecimento de elementos – câmera lenta, câmera rápida – associando os movimentos do homem aos da máquina – e fusões de imagens – desconstruindo o corpo humano e, pela perspectiva do cine-olho, construindo o homem ideal.

Todos estes recursos são organizados e ressignificados por meio da montagem. O montador para Vertov seria um supervisor, tanto quanto o “autor-supervisor” do filme, como ele se define ao invés de diretor. O *kinok* montador deve ter o comprometimento com a causa construtivista, preocupando-se com o rigoroso rearranjo dos planos captados, criando, dessa forma, analogias ou contrastes visuais. Neste sentido, não lhe interessa a dramaticidade dos

---

<sup>41</sup> Moscou, Kiev, Donbas, Yalta e Odessa (PERNISA JR, 2009)

planos, mas sim seu conteúdo cinético, ou seja, sua capacidade de estimular o espectador pelo movimento. Os intervalos dentro de cada plano compõem cine-frases ao dialogar com os seguintes e assim sucessivamente, marcando o ritmo do filme. Percebemos aqui uma característica futurista presente, na qual a representação do movimento está em destaque, a fim de dar ritmo à obra, relacionando diretamente à velocidade da vida moderna.

Para que o ritmo se mantenha, além do diálogo dos planos, a passagem entre eles é de extrema importância. As passagens neste filme são fundamentais para o princípio construtivista do rearranjo, visto que, por meio delas, efeitos diversos são criados, despertando diferentes estímulos no espectador. O corte seco, mais tradicional, dá agilidade à sequência, enquanto *fades*<sup>42</sup> (*in* ou *out*) marcam o encerramento ou início de um novo ciclo ou sequência. Algumas passagens também surgem gradativamente, como uma imagem que empurra a outra criando uma transição. A fusão, que seria a utilização mútua dos *fades in* e *out*, surge em diferentes situações no filme e ganha destaque na análise por criar importantes relações na resignificação do olhar. Hora pode ser notada a combinação de imagens de indústria e máquinas frenéticas com imagens dos trabalhadores, comparando seus movimentos; e hora a fusão une diferentes partes do corpo humano, criando um novo ser, mais forte, como no esporte, por exemplo.

Para melhor compreendermos a complexa elaboração do olhar criado por Vertov a partir da linguagem cinematográfica, detalharemos o filme, como numa decupagem analítica, a fim de captar nas sutilezas técnicas os estímulos intencionados do autor, fundando uma linguagem essencialmente moderna, condizente com a nova percepção que se fundamentava.

O filme é introduzido com texto que soa como um manifesto, em letras maiúsculas e ênfase em algumas frases, que surgem destacadas. O público é convocado a ler atentamente, ainda nos créditos do filme, um letrado que diz:

Atenção espectadores: este filme apresenta um experimento na comunicação cinemática de eventos visuais sem a ajuda de intertítulos (um filme sem intertítulos) sem a ajuda de um cenário (um filme sem cenário) sem a ajuda do teatro (um filme sem ambientes próprios, sem atores, etc.). Este trabalho experimental aponta para a criação de uma linguagem filmica absoluta verdadeiramente internacional baseada na total separação da linguagem do teatro e da literatura<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> O efeito do *fade* é, em geral, utilizado para abrir ou encerrar sequências, no qual o *fade-in* seria o aparecimento lento e gradativo das imagens a partir da tela escura. Em oposição, o *fade-out* é o desaparecimento progressivo da imagem (PERNISA JR, 2009).

<sup>43</sup> No original retirado da legenda do dvd *Um homem com uma câmera* da Continental Home Video: “**For viewers’ attention:** this film presents an experiment **in the cinematic communication** of visible events **without the aid of intertitles** (a film without intertitles) **without the aid of a scenario** (a film without a scenario) **without the aid of theater** (a film without sets, actors, etc.). This experimental work aims at creating a truly

A intenção de Vertov é criar um filme internacional, no qual a língua não seja uma barreira e qualquer um possa entender. Além disso, já neste texto, o autor deixa claro que a experiência que pretende fazer é, em sua essência e fundamento, cinematográfica, ou seja, relativa à imagem em movimento, eliminando qualquer ligação com as artes antigas, como o teatro e a literatura.

Em 02:29: Primeira cena, o *cameraman* surge sobre a câmera, como se estivesse em cima dela.

Na primeira cena Vertov já demonstra preocupação em experimentar os recursos possibilitados pelo cinema, explorando intencionalmente os efeitos especiais, de forma a construir um argumento que não necessariamente deve ser narrativamente tradicional. Notamos uma aproximação na produção de Vertov do pensamento de Kracauer (2009, p. 348), no qual defendia que o cinema se afirmaria como tarefa estética quando se libertasse do teatro e da cultura ultrapassada.

Em: 02:58: Teatro vazio. Funcionários preparam o filme. Entrada do público, as cadeiras se abaixam sozinhas, como se tivessem vida.

Em 04:50: Orquestra espera o momento certo. Início da projeção, o cinema seria a luz, a vida, início do novo olhar, do novo pensar.

Em 05:18: Cidade adormecida. Planos mais fechados, detalhes (pescoço da mulher, seu braço, lustres das ruas, a expressão de um casal em um cartaz...), passam para planos médios e planos gerais de praças e fachadas.

Em 7:00: Sequências lógicas, criando analogias:

- Bebês aparecem na maternidade, repetição, assim como as casas repetidas mostradas em *plongée*<sup>44</sup>;

- Cidade ainda adormecida, manequins, vitrines, prédios;

- Caixa registradora, telefone, carros, indústrias, engrenagens;

Ruas vazias intercalam as sequências; o carro busca o *cameraman*, a cidade ainda dorme;

---

international absolute language of cinema based on its total separation from the language of theater and literature. Author-supervisor of the experiment **Dziga Vertov**. Chief cameraman **Mikhail Kaufman**. Assisting editor **Elizaveta Svilova**” (tradução nossa).

<sup>44</sup> O termo *plongée* vem do francês “mergulho”, no qual a câmera é colocada no alto, apresentando um ponto de vista de cima para baixo. Desta forma, o objeto filmado parece estar em posição de inferioridade em relação àquele que o avista. Oposto a isto, o *contra-plongée* traz um ponto de vista abaixo do nível do olhar, filmado de baixo para cima, dando a impressão de destaque ou superioridade à pessoa ou objeto filmado (PERNISA JR, 2009).

Em 10:05: O trem vem em direção à câmera, o ritmo acelera.

A chegada do trem é a primeira sequência impactante do filme. O ritmo é acelerado de acordo com a aproximação do trem, que remete claramente à “Chegada na estação” dos irmãos Lumière. Porém, a lógica é quebrada quando cortes rápidos de plano e contra-plano do trem são apresentados em sequência. A tensão aumenta com a sugestão de atropelamento do *cameraman*, ao mostrar um detalhe da perna do homem em movimentos bruscos, como se o trem o tivesse atingido. O eixo é quebrado<sup>45</sup> sem confundir o espectador, pois há um rápido plano frontal em *contra-plongée* a partir dos trilhos, por debaixo do trem, direcionando/ambientando o público. Ainda assim o ritmo intenso é mantido pela rapidez dos cortes que parecem acompanhar a velocidade da locomotiva.

Enquanto isso, a mulher, de quem antes aparecera o pescoço e os braços, acorda agitada. A câmera do trem faz movimentos rápidos, oscilantes, como os movimentos da mulher que desperta.

Em 10:00: A mulher se veste. Sabemos que é uma mulher, mas apenas seus membros apareceram até agora, pernas, braços, pescoço.

Os membros são mostrados isolados como braços mecânicos, peças de máquinas. Não importa a mulher em sua subjetividade, mas em sua totalidade física para construir o mundo.

A cidade começa a despertar, o rapaz que dorme na rua acorda rindo para a câmera;

Em 11:54: Contrastes cinéticos: mulher se lavando / a rua sendo lavada;

A janela é limpa por uma mulher, o rosto da mulher que dormia aparece de frente em plano próximo enquanto ela lava o rosto.

Uma janela é mostrada de dentro, pelo ponto de vista da mulher, com as persianas movimentando-se como o piscar dos olhos. O efeito de foco é utilizado dando-nos a sensação de que estamos abrindo os olhos pela primeira vez e demoramos a enxergar o que está na frente.

Vamos começar a ver o mundo da forma apresentada por Vertov. As persianas são como os olhos, que são como o diafragma (cine-olho); ou a cidade, o homem e a máquina tornam-se uma mesma coisa.

Em 13:00: Aviões e bondes saem das garagens. A música é mais rápida e crescente.

---

<sup>45</sup> Quando uma cena é filmada por um lado, todos os objetos em cena têm sua posição espacial delimitada. Quando, porém, a mesma cena é mostrada pelo lado oposto, os objetos mudam de lado, assim como seus movimentos mudam de direção. Desta forma, não é usual quebrar este eixo de 180° em relação à câmera, a fim de não confundir o espectador. Vertov quebra este eixo e mostra o trem pelo lado oposto. Ao mostrar, porém, um plano frontal antes de passar para o outro lado, ele guia o olhar do espectador para que ele acompanhe o deslocamento do ponto de vista.

Cartazes impactantes surgem na tela (expressões fortes, desenhos de meios de transporte) – o sensacionalismo e hiperestímulo existentes nas cidades do início do século e descritos por Singer (2004) podem ser visualizados. O cartaz do casal visto em primeiro plano antes é mostrado em sua totalidade, levando-nos a perceber que se trata do cartaz de um filme. A expressão na face dos personagens do cartaz é ressignificada cada vez que surge seguida de uma ação diferente na montagem – Efeito Kulechov.

A cidade em funcionamento; a chaminé, o mineiro, engrenagens sendo ligadas, operários nas máquinas; a música diminui o compasso, o *cameraman* continua a filmar por entre as construções.

Em 18:00: O *cameraman* anda pela cidade, bondes, multidão – lembramos aqui da descrição de Singer e Charney (2004) do início do século XX –, comércio abrindo, cartaz de “Excursão do navio ‘Lenin’ indo de Odessa para Yalta”.

Em 19:50: Vitrines ganham vida, bonecas entram em movimento. O carteiro corre de bicicleta. O trem vai a todo vapor.

Em 20:50: A cidade surge movimentando-se em imagens contrárias, como num espelho<sup>46</sup>. *Plongée* do *cameraman* na beirada do trem.

Como vimos no capítulo anterior, Benjamin (1994, p. 192) colocou o cinema como correspondente às metamorfoses vividas pelo homem nas ruas. O efeito de choque pode aqui ser compreendido, estimulando visualmente o receptor e, de acordo com Simmel (1979), elevando a intelectualidade do homem moderno, ao exigir maior consciência diante de rápidas diferenciações.

Em 21:20: Cavalos e charretes, locomotiva ligando, acelerando, imagens aceleradas.

A câmera rápida<sup>47</sup> dá velocidade às charretes, como se elas tivessem o mesmo potencial do trem. Vertov utiliza este recurso para convencer-nos de que a charrete pode ter a mesma velocidade do trem graças ao cinema.

---

<sup>46</sup> O efeito de espelho dos bondes elétricos pela cidade, como se estivessem movimentando-se em direções contrárias ao mesmo tempo é conseguido por meio de máscara, na qual a cena é rodada com uma máscara protegendo uma parte da película. Depois, provavelmente invertendo a posição da máscara e tampando o outro lado da película, no mesmo trecho do filme, porém, outra imagem é filmada. Desta forma, duas imagens diferentes são integradas criando a ilusão de uma cena única. Podemos perceber este efeito também nos momentos em que o *cameraman* aparece em cima da câmera de filmar, logo no início do filme (PERNISA JR, 2009).

<sup>47</sup> O efeito de câmera rápida é conseguido ao filmar menos quadros por segundo do que a velocidade de reprodução, que é de 24 quadros por segundo no cinema sonoro. Ao reproduzir nesta velocidade, a passagem dos quadros fica mais veloz, criando o efeito acelerado pretendido por Vertov. O contrário, ou seja, a captação de mais de 24 quadros por segundo durante a filmagem, provoca o efeito da câmera lenta (PERNISA JR, 2009).

Em 23:10: Quebra bruta: o movimento das imagens é interrompido por uma pausa, do cavalo, das senhoras burguesas, da multidão, de uma senhora. Fotogramas fixos são mostrados isolados de seu contexto. Quebra bruta também na música que ganha um ruído como o ajuste de uma engrenagem. Os choques momentâneos no cinema permitem uma experiência estética não mais contínua, como afirmou Charney (2004, p. 322).

Em 23:33: Uma menina está nos fotogramas que aparecem no rolo do filme.

Diversos rolos de filme são mostrados no processo de montagem, que surge em seus bastidores. Da imagem fixa, somos levados para o fotograma no rolo e depois para diversos rolos. A sala de montagem é desvelada, os rolos de filme guardados são nomeados e organizados.

A moviola<sup>48</sup> é apresentada e a montadora aparece cortando os filmes. O ruído que parecia uma engrenagem pode agora ser associado também ao movimento do filme sendo enrolado na moviola;

Em 24:30: Os fotogramas trabalhados pela montadora aparecem em movimento, porém ainda isolados de seu contexto (menino loiro/senhora).

Em 25:05: O movimento volta e as senhoras da charrete chegam a um hotel, a montadora trabalha e a cidade segue. A música volta a seu ritmo rápido. Uma mulher trabalha no hotel, falando ao telefone. Sinais de trânsito indicam a organização do tráfego.

Em 26:20: A música tem uma nova ruptura, um guarda de trânsito para o tráfego e altera a sinalização, sugerindo uma mudança também na direção do filme, que corta para a sequência dentro do cartório.

Em 26:30: Casal chega no cartório, o ponto de vista apresentado pela câmera é do tabelião, por detrás do balcão. Logo depois há a cena de um divórcio, mostrando as ações apenas como um dia de trabalho no cartório. Não interessa a narrativa dramática dos casais, mas o trabalho do tabelião.

Em 27:35: Tensões são criadas com imagens das ruas superpostas novamente; a música cresce com um suspense.

Em 28:00: Cenas são seqüenciadas por oposição: o casamento, a viúva chorando, a morte, o nascimento. O paradoxo rearranja os signos de maneira a conduzir à construção do novo olhar que Vertov propunha.

---

<sup>48</sup> Moviola é o equipamento analógico de montagem cinematográfica.

Em 29:20: O bebê nasce e a cidade volta com vida, prédios são superpostos, a cidade surge por um novo olhar, da criança que chega em meio às indústrias e à velocidade; a música cresce com o choro da criança.

Em 29:50: Elevadores, cabines telefônicas, novas sensações de mundo.

Imagens de bondes em direções opostas são combinadas, dando a sensação de que tudo acontece ao mesmo tempo. A câmera em movimento de dentro do automóvel mostra a cara de espanto das pessoas ao correrem para não serem atropeladas. A câmera rápida aumenta a sensação de velocidade das ruas e da vida moderna;

Em 31:10: A cidade é mostrada por um *plongée* aberto, intercalada com imagens de um olho que se movimenta e mira todos os lados freneticamente.

A câmera da cidade ganha movimentos rápidos, como se fosse o olho frenético que tudo pode ver. A música cresce conforme a rapidez das imagens, que mostram agora uma telefonista, uma ambulância saindo em emergência e o *cameraman* a segui-la.

Em 32:00: Um rapaz surge acidentado, com ferimentos na cabeça sendo atendido pela equipe de emergência. Os perigos da vida na cidade, discutidos no segundo capítulo com Singer (2004) são aqui lembrados. Ainda assim, Vertov mostra a cidade por uma ótica oposta à da sua época que, como afirma Singer (2004, p. 96), tinha o medo como maior vilão da vida urbana, despertando na população a ansiedade e a repulsa em relação ao desenvolvimento moderno. Seria como se Vertov alertasse o público para a necessidade da atenção aguçada, capaz de responder no mesmo ritmo dos estímulos velozes da cidade, sem, porém, estigmatizar negativamente o novo cotidiano urbano.

Em 34:00: Mulheres trabalham na mina de carvão e lavando roupa, enquanto outra está em um salão de beleza. O contexto econômico (Nova Política Econômica – NEP) é referenciado por Vertov, como resquício capitalista na União Soviética.

Barbeiro e engraxate trabalham, assim como o cabeleireiro, a manicure, a costureira e a montadora. Rolos de filmes, rolos de fios. A música ganha intensidade novamente. O trabalho volta ao destaque.

Em 36:20: Em analogias, são seqüenciadas a caixa registradora com a calculadora, peças numa linha de montagem, a manivela, o jornal na esteira, a empacotadora de cigarros – repetição dos movimentos, câmera rápida. Telefonistas e empacotadoras trabalham na velocidade das máquinas. Música intensa e crescente. A cine-frase é, dessa forma, construída.

Em 37:50: Sequência frenética das imagens. Cine-frases compostas pela analogia cinética dos movimentos: datilografia, manivela da câmera, maquiagem nos cílios, manivela da caixa registradora, maquiagem na boca, contagem de dinheiro, telefonistas, manivela da

câmera, piano, datilografia, uma mão afia as ferramentas de trabalho, uma costureira ajusta a máquina, homens e máquinas trabalham em consonância, num ritmo intenso e frenético.

Em 38:14: A montadora organiza os rolos de filme. A música diminui seu ritmo, mas não sua tensão. O *cameraman* reaparece filmando mineiros na mina.

Em 39:20: Inicia-se aqui uma sequência que explicita a energia que alimenta o trabalho industrial. Do calor do forno de uma fábrica, o *cameraman* sobrevoa uma represa com a ajuda de um guindaste, enquanto imagens das máquinas trabalhando incessantemente são intercaladas.

Em 42:20: A intensidade da música, cada vez mais frenética, acompanha a superposição<sup>49</sup> de planos em cortes muito rápidos, misturando a imagem do *cameraman* à rotação da máquina industrial, como se ambos trabalhassem no mesmo ritmo, ou para o mesmo fim: a construção do novo mundo.

Em 42:50: Quebra na música que volta em ritmo decrescente, assim como as máquinas que vão sendo desligadas no fim da jornada de trabalho. Da mesma forma os trabalhadores se preparam para deixar o ambiente de labuta. A cidade ainda tem movimento.

Em 44:10: Um grande navio é mostrado como se chegasse à cidade. Neste momento um novo ciclo é iniciado. A praia está lotada da população que agora pode aproveitar seu horário de lazer depois do dia de trabalho.

Mulheres, homens, crianças e idosos são mostrados em planos gerais, médios e próximos. Os membros surgem novamente evidenciados, assim como no início do filme. Interessante perceber como o corpo na obra é constantemente desfragmentado, lembrando que não interessa o ser psicológico, mas o homem construtor, dotado de membros que, graças ao desenvolvimento industrial/tecnológico, ganham o potencial das máquinas.

Em 45:30: Mesmo na hora de lazer, o corpo surge associado à máquina, como notamos na repetição dos movimentos das nadadoras em aula.

Em 45:55: A técnica de animação em *stop motion* é utilizada para dar vida a pequenos rolinhos de madeira.

Em 46:05: O *kinok* construtor do filme aparece escolhendo sua pauta em um mural. A sessão de esportes é mostrada em detalhe e começa o ciclo das atividades desportivas.

Neste ciclo a câmera lenta é muito utilizada para evidenciar o movimento dos corpos durante a ação, assim como pausas na imagem. Rostos na platéia poderiam ter sido filmados

---

<sup>49</sup> A superposição seria como uma dupla-exposição da mesma película, criando o efeito de sobreposição entre duas imagens diferentes (PERNISA JR, 2009).

em qualquer situação, mas são mostrados como se assistissem a todos os esportes (salto em altura, corrida com obstáculos, lançamento de peso, corrida de cavalos) ao mesmo tempo.

Em 48:58: A música que seguia um ritmo constante cai novamente para voltar num crescente intenso enquanto nadadores mergulham no mar.

Mulheres em aula de natação são mostradas do alto, em *plongée*, ocupando todo o quadro, como formas e movimentos repetidos. A repetição dos gestos das nadadoras é evidenciada em diversos momentos, novamente remetendo os movimentos dos membros aos das máquinas.

Em 49:25: Pessoas descem do navio que chegava. Intercalado a isto, banhistas se cobrem de lama, como uma terapia.

A sequência ao ar livre é interrompida com a imagem de uma mulher sendo examinada pelo médico com a ajuda de uma máquina. A industrialização permite não só o avanço das indústrias e cidades, mas também da saúde. Neste momento, as técnicas medicinais são emparelhadas, a medicina popular, ou antiga, e a medicina moderna, colocando no mesmo patamar os métodos. Esta relação criada por Vertov contribui na aceitação das máquinas em diferentes âmbitos da vida, eliminando possíveis preconceitos por parte da população.

Em 51: 20: Um mágico surge fazendo truques. Os rolinhos de madeira apresentados minutos antes podem ser relacionados com as mágicas do profissional do ilusionismo.

Mais uma vez, Vertov cria um paralelo entre uma atividade antes e após a industrialização. A mágica, como arte milenar, ainda encanta as crianças que a acompanham. A mágica realizada no cinema, porém, com seus recursos técnicos, ganha nova perspectiva, seus mistérios podem ser ainda maiores e mais enigmáticos. A função de construir ilusões, criar efeitos que parecem impossíveis, a grande magia, no entanto, está na essência de ambos, como Vertov sugere ao aproximar as duas atividades.

As crianças na platéia riem. Os fotogramas mostrados no início do filme, ainda nas mãos da montadora, isolados de seu contexto, surgem agora no original, deslumbrados com as mágicas e truques. O Efeito Kulechov atinge seu escopo, ressignificando as expressões nos rostos encantados a ver o mágico e que no início do filme sugeriam espanto com a cidade.

Interessante percebermos que os recursos de montagem utilizados por Vertov encaminham o olhar para uma construção diferente do raciocínio, de perspectivas, da noção de tempo e espaço que pode ser novamente relativizada graças ao cinema. Mostrar um plano isoladamente e, apenas ao final do filme apresentá-lo em seu contexto real organiza o pensamento de maneira diferente, relacionando ideias que, sem a ajuda dos recursos técnicos

do cinema, provavelmente não seriam associadas. Da mesma forma acontece com as cinefrases compostas por Vertov a partir analogias cinéticas das imagens, capazes de levar a novas associações por meio dos choques provocados, e, dessa forma, a um novo modo de pensar.

Em 52:00: A música cresce e os membros aparecem exercitando-se com a ajuda de aparelhos, como um simulador de remo e uma bicicleta.

O levantador de peso surge desfragmentado, apenas com braços, pernas e cabeça, sem tronco. A superposição de imagens aqui permite a construção do homem forte, que precisa de braços e pernas potentes e não de um corpo perecível – o ser perfeito criado pelo cine-olho. Bailarinas repetem o movimento em perfeita sincronia, como uma máquina. Uma mulher aparece cavalgando e, quando a imagem é mostrada por completo, percebemos que ela está em cima de um aparelho que reproduz o movimento do cavalo.

O corpo carnal e a máquina são equiparados a todo momento, como se ambos já estivessem integrados. O cine-olho serve como metáfora ao que Vertov acreditava ser o real papel do avanço industrial/tecnológico, que seria potencializar as capacidades humanas, sempre em favor da construção de uma sociedade igualitária, pelos braços do trabalhador socialista e das máquinas a potencializá-los.

Em 53:00: Esportes coletivos com bola são intercalados. O movimento das bolas no futebol e no basquete se complementa de um plano para outro, em clara analogia cinética. A música é rápida, assim como as câmeras, marcando a velocidade dos cortes.

Em 54:10: Esportes sobre rodas surgem na sequência, ampliando a analogia entre os planos para movimentos em círculo, como a corrida de motos e o carrossel no parque.

Um soldadinho de brinquedo surge entre os planos como se estivesse marcando o compasso das imagens e da música. A câmera movimenta-se também em círculo, acompanhando as motos e o carrossel. O público no parque aparece borrado pela velocidade da câmera, condizendo com a agilidade potencializada com a montagem.

Em 55:00: As imagens do carrossel e do público são dispostas agora em retrocesso. A inversão de ordem neste momento do filme marca o auge do ritmo frenético e das analogias visuais, que será quebrado pela música e pelo aparecimento do *cameraman* que aponta sua câmera de frente para nós.

Em 54:30: A velocidade do filme diminui, mas a música permanece intensa. Uma ventania toma conta, a praia está vazia e a cidade volta a ser o foco. Um cartaz divulga um filme e a câmera corre para a fachada do prédio que é o cinema proletário.

Em 55:55: O homem da câmera, surge triunfante perante a cidade.

O recurso da maquete deixa o *cameraman* em posição de poder sobre a cidade, ao aparecer como um gigante a captar tudo ao mesmo tempo, tendo também, portanto, o poder de construí-la da forma que quiser, evidenciando seus pontos fortes e cortando seus problemas e ruídos.

Mais que um “homem-robô”, o ser perfeito criado pelo cine-olho seria o homem capaz de dominar os recursos de sua época, em todos os âmbitos, na política, na economia, na cultura e, inevitavelmente, na estética.

Em 56:15: Uma cervejaria torna-se o contexto da cena. Uma superposição coloca o *cameraman* dentro de uma caneca de cerveja, em clara oposição à cena anterior, na qual ele está maior que a cidade.

Aqui percebemos o que afirmamos em momento anterior no trabalho ao dizer que Vertov radicaliza a linguagem cinematográfica, experimentando e explorando todos os seus recursos, de modo a construir com seu argumento a base para um novo pensar e, mais profundamente, para uma nova percepção.

Em 56:25: Camarões ganham vida em *stop motion*. A máquina reaparece agora empregada em uma atividade de lazer, abrindo as garrafas de cerveja. Após diversas cervejas abertas, a câmera movimenta-se aleatoriamente, criando a sensação de confusão mental.

Em 57:05: Como se tivesse sido lançada à rua, a câmera vai em direção ao Clube dos Trabalhadores, entrando pelo edifício. A inversão de ordem<sup>50</sup> da imagem é utilizada em tabuleiros de dama e xadrez, como se estivessem sendo montados a partir da bagunça. Vertov nos mostra como a montagem pode nos ajudar a criar uma nova ordem.

Em 57:45: Mulheres praticam tiro ao alvo. Técnica de trucagem para sumir elementos é utilizada. O símbolo nazista aparece em um dos alvos, como uma crítica política de Vertov.

Em 58:24: Durante jogos de xadrez e dama, auto-falantes são superpostos a imagens de instrumentos e partes do corpo como a orelha. Sinais são enviados por um rádio e a trilha se intensifica com a reunião de sons de diferentes instrumentos e do rádio.

Novamente ao utilizar o efeito Kulechov, diversas pessoas que apareceram em imagem congelada, isoladas no início do filme – como uma senhora de lenço branco, por exemplo, – surgem em ritmo frenético, intercaladas a imagens de uma orquestra de utensílios de cozinha como se fossem instrumentos, complementando a trilha. O ritmo das imagens e da música fica cada vez mais frenético.

---

<sup>50</sup> A inversão de ordem acontece quando uma tomada normal é copiada invertendo a ordem de seus fotogramas, como se a imagem estivesse de trás para frente (PERNISA JR, 2009).

Em 1:00:28: Num corte abrupto a platéia é mostrada sentada dentro do cinema, interrompendo o compasso convulso. A câmera agora surge com vida, a partir da técnica de animação, que sobre o tripé parece andar e ter vida própria. A platéia no cinema recebe com encanto a magia do filme.

Em 1:01:31: A música se intensifica e ainda no cinema o filme ganha agilidade, com a bailarina, a pianista e a regente sendo superpostas na tela. De pronto o filme muda a temática e aviões cortam o céu como numa guerra.

Em 01:02:35: A cidade volta ao mote e ainda está a todo vapor. Percebemos, então, que as imagens que vemos são as do próprio filme ao qual assistimos, passando na tela para o público russo.

Em sequência frenética, *contra-plongée* de trabalhadoras são superpostos a seus instrumentos de trabalho, as máquinas, que aparecem em posição de destaque, porém de dominação ao mesmo tempo, pois são filmados em *plongée*, assumindo o ponto de vista da trabalhadora.

O público acompanha enquanto imagens frenéticas das telefonistas e das máquinas de tear são projetadas na tela. A sequência é encerrada com uma trabalhadora a sorrir, superposta à imagem do tear a rodar que, em analogia, puxará a cena na qual surge o homem da câmera rodando sua manivela, numa moto seguindo o *travelling*<sup>51</sup> que o filma ao mesmo tempo.

Podemos dizer que a mulher surge como um ícone do período, assim como a indústria, visto que, muitas vezes, é a mulher que aparece a conduzir as ferramentas de trabalho do mundo moderno. Podemos entender tal postura se lembrarmos do contexto histórico soviético, no qual as mulheres já começavam a se organizar política e socialmente, reivindicando direitos iguais. Além disso, o pós-guerra caracteriza-se como um período de dificuldade econômica para os países envolvidos, levando as mulheres a tomarem para si funções que, tradicionalmente, seriam realizadas pelos homens que lutaram nos fronts.

Em 01:03:45: A cidade é mostrada com um emaranhado de multidão, que ganha impacto ao ser multiplicado no quadro. O filme ao qual assistimos é o mesmo projetado na tela para o público do cinema que vemos.

A metalinguagem é evidente, diferentemente do início do filme que foi apenas sugerida. Como num resumo ligeiro de toda a obra, as imagens são bruscamente

---

<sup>51</sup> O *travelling* é o movimento de câmera, no qual ela acompanha o andamento da cena, podendo deslocar-se para frente ou para trás, ou também lateralmente, indo da direita para esquerda e vice-versa.

seqüenciadas, a cidade, o trânsito, um relógio, a praia, carros, o trem, tendo como auge o *cameraman* a filmar e a montadora a montar, enfatizando o processo de produção do filme.

O primeiro plano dos olhos da montadora cria clara analogia ao cine-olho, que surge na última cena encerrando seu trabalho ao fechar o diafragma. A analogia final entre o olho da montadora e o cine-olho retorna à coerência de Vertov com seus preceitos, seguindo as propostas dos *Kinoks* para a construção do novo olhar, do olhar do homem moderno.

#### **4.2.1 Análise do filme *Um homem com uma câmera***

O detalhamento do filme desenvolvido aqui serve-nos apenas como um ponto de vista escolhido para analisar *Um homem com uma câmera*. Seja pela política, a economia, o trabalho, a mulher, o cinema ou o banco de dados, o mote desta obra pode ser conduzido de diversas maneiras. Talvez, porém, a única maneira que seja capaz de ultrapassá-la esteticamente – como criadora de uma forma de pensar – esteja ainda para acontecer.

Vertov criou uma linguagem essencialmente moderna ao adotar um meio industrial de produção e utilizar plenamente todos os seus recursos na construção de uma nova percepção sobre a realidade, afirmando-se esteticamente por todo um período que podemos hoje compreender melhor. Tecnicamente o período moderno está em muito ultrapassado, mas, esteticamente já terá sido superado? Retornaremos à semiótica para desenvolvermos tal questão.

Somos estimulados sensorialmente a todo momento pelos signos à nossa volta. Quando recebemos um estímulo novo, nossa sensorialidade será afetada a fim de se adaptar aos estímulos disponíveis. Neste sentido, Vertov une sua crença política à idéia de construção de uma nova percepção de mundo e cria *Um homem com uma câmera*, com questões pertinentes a seu tempo.

Os signos nesta obra são muitas vezes trabalhados como Qualisignos, ou seja, em sua qualidade intrínseca, deles em si mesmos, em sua forma essencial. Esta qualidade é fundamental para que a intuição perante a obra seja estética, acontecendo na Primeiridade. Dentro desta Primeiridade, o objeto em sua relação com o signo surge como Ícone por não ter uma necessidade lógica. No filme de Vertov, a intuição tem seu fim em si mesma, não tendo como objetivo informar. A experiência do filme *Um homem com uma câmera* é a experiência do movimento trabalhado como um Qualisigno. Podemos perceber esta característica ao observarmos que Vertov não segue uma narrativa literária, mas seqüências criadas a partir da analogia ou contraste cinético, provocando choques.

A estratégia de Vertov era trazer cada plano para o nível do icônico – isto fica mais claro nas sequências montadas conforme sua teoria dos intervalos. Depois de trazido ao nível da Primeiridade, eles poderiam ser utilizados em ‘frases’ de montagem em que sua percepção conjunta viesse a significar uma ideia, como na sequência da empacotadora, por exemplo. Enquanto ela empacota os cigarros, movimentos dentro dos planos dessa atividade são conectados aos movimentos de planos de outras pessoas trabalhando com outras máquinas (telefone, máquina registradora, a própria moviola), gerando algumas ideias: o cinema como um trabalho como qualquer outro; a integração dos trabalhos num processo construtivo geral (a construção de uma nova sociedade), etc.

Neste caso, “movimento” é algo que, de imediato, é sentido como afetação corpórea, portanto, apreensível no horizonte da Primeiridade. Enquanto no cinema clássico, cada plano vale por seu conteúdo “convencional”, ou seja, simbólico, pertencente a Terceiridades, aqui, cada plano vale por seu caráter aberto, isto é, como intuição estética, que se dá na Primeiridade. É neste sentido que sequências como essas ressignificam o material, o conteúdo dos planos. O choque, ao nos impulsionar em direção à Primeiridade, firmou-se como estratégia da linguagem artística moderna para levar a um novo olhar.

Desta forma, ao trabalhar o signo no resgate da Primeiridade, Vertov possibilita a construção de uma nova percepção que aciona afetivamente os sentidos. A exposição repetida aos novos estímulos/contextos gera transformações neurais, levando a novos padrões de percepção e de resposta, como vimos com Pereira (2006). A afetividade é exigida para que a sensorialidade se adapte à nova realidade. Neste sentido, podemos melhor compreender a proposta apresentada no primeiro capítulo de que a experiência de realidade é influenciada pelas experiências estéticas vivenciadas no início do processo de construção de padrões, determinando comportamentos apropriados diante dos novos estímulos.

Com argumento comunista, o trabalho – do homem e das máquinas – surge como mote em diversas sequências do filme. O ponto de vista apresentado é, muitas vezes, o do trabalhador – as operárias, o tabelião ou da própria montadora do filme – e também o do trabalho das máquinas, que surgem sobrepostos relacionando-o ao homem. Mesmo na sequência do lazer os membros são evidenciados, enfatizando seus movimentos e suas potencialidades. Podemos dizer que há aqui uma ressignificação do homem, do corpo humano e do trabalho, que não são mais os mesmos após as indústrias.

O homem moderno seria esteticamente mais cobrado, mas também, mais rico e, dessa forma, deveria construir uma nova maneira de falar, como fez Vertov com o cinema (MANOVICH, 2000, p. 211), de acordo com a realidade vivida em todas as suas

potencialidades. Vimos, portanto que cada ângulo e cada efeito no filme cumpriam sua proposta ao provocar um novo olhar para a questão, marcando um ritmo sensorial que conduz à consciência da intuição estética.

Vertov trabalhou os signos de maneira a torná-los novos, como fez com as imagens superpostas. Colocar por exemplo, o *cameraman*, hora gigante, hora miniatura em relação à cidade, desconstrói a noção de espaço, e constrói a ideia de que devemos pensar no tamanho ou na forma que as coisas podem ter, abandonando os limites do real ou de sua reapresentação, graças aos recursos técnicos. Outro exemplo seria o ser construído pelo cine-olho. Diante das máquinas, não interessa que tenhamos a mesma potencialidade física, mas a capacidade de dominá-las em sua totalidade, utilizando seu potencial a nosso favor.

Ao explicitar o cinema como uma obra manipulada, Vertov constrói novos padrões, ou seja, leva o espectador a estabelecer relações de Terceiridade, como a ideia de manipulação da obra de arte. Graças a mudanças como estas, sabemos hoje que somos potenciais manipuladores do que quer que possa ser convertido digitalmente.

A velocidade também se torna questão fundamental na obra de Vertov. Assistindo ao filme, podemos lembrar claramente do debate com Singer e Charney (2004) acerca do ritmo acelerado e intenso das metrópoles. No filme o cineasta apressa nossos sentidos com suas câmeras rápidas e retrocessos. O mundo gira no ritmo da manivela do cine-olho. Precisávamos ficar mais sagazes para sobreviver na cidade, como também nos alerta Vertov com a cena do socorro. Os choques impuseram o ritmo.

Desde o cinema, o audiovisual desenvolveu-se num crescente, afirmando a televisão como o meio majoritário no cotidiano, e chega agora às profundezas do digital, da conectividade e da convergência. Afirmamos que a experiência de realidade está diretamente ligada à experiência estética, visto que desde a Revolução Industrial, nossos sentidos passaram a ser bombardeados por estímulos até então nunca vividos. O que usamos de recursos de linguagem, no entanto, está ainda muito ligado à criação de Vertov. O meio já mudou, os estímulos que eles são capazes de causar são também novos. Como vimos com Pereira e Castanheira (2009), sentidos esquecidos estão sendo exigidos no cotidiano, como a tatibilidade, por exemplo, além do que eles chamam de audibilidade tátil-acústica, que seria uma sensação provavelmente antes pouco experienciada, que também já faz parte de nossa realidade.

Não estamos ainda, porém, lidando com tais estímulos da forma como Vertov, enquanto uma linguagem artística madura. O que talvez nos falte seja justamente o estreito afastamento consciente, proposto por Greenberg (2002) para atentar-nos ao que estamos

vivendo: como recebemos os choques, qual sua intensidade, ou ainda, qual sua potencialidade? Como está nossa intuição estética na realidade atual?

Por tudo que vimos até aqui, podemos dizer que, para analisarmos esteticamente a contemporaneidade, precisamos ainda retornar um século atrás, para termos em mente que a linguagem artística moderna fundamentou uma percepção de mundo a partir da intuição estética, que era intensamente estimulada e, enquanto afetação corpórea, transforma-nos sensorialmente com signos construídos por todos os recursos – naturais, industriais ou tecnológicos – de seu período.

Vertov experimentou o potencial do cinema em todo seu escopo, além de ter uma sensibilidade própria para captar de forma tão sensível uma estética consciente de si. A consciência é alcançada na medida em que se compreende como dominar artisticamente o ritmo e intensidade dos estímulos criados por cada meio.

Neste sentido a obra de Vertov compreendeu e expressou esteticamente uma percepção de mundo que se tornava cada vez mais primária, menos simbólica e mais sensível. Em outras palavras, mais próxima da Primeiridade. As tecnologias atuais permitem que essa Primeiridade seja experimentada de diferentes maneiras, como demonstram as tendências, mas podemos afirmar que há uma estética da era tecnológica já fundamentada? Aqui, como uma analogia vertovniana, o construtivismo serve-nos de metáfora para lembrar-nos de que precisamos desconstruir, como num ciclo, o passado para construir um futuro essencialmente novo.

## 5 CONCLUSÃO

Na introdução do trabalho anunciamos que entraríamos em terras movediças para lidar com questões abstratas. O modernismo cultural dissolveu a fronteira entre as experiências da arte e de realidade ao observá-las como experiência estética. Não fosse esta refuncionalização as linguagens criadas permaneceriam, provavelmente, limitadas ao restrito círculo artístico e não poderíamos hoje lidar de forma corriqueira com elas.

A barreira tecnológica inevitavelmente prende Vertov sob as amarras temporais, demarcando sua época. Mais importante que os recursos utilizados, porém, foi o efeito por ele provocado, capaz de nos carregar para a Primeiridade quase como uma ação de sobrevivência. Por isto hoje alcançamos Terceiridades ao agirmos naturalmente diante de estímulos que eram primários naquela época. Utilizamos meios diferentes, mas a linguagem empregada é aquela mesma do início do século passado.

Vertov foi até onde o pensamento de sua época e seus meios permitiam. Hoje nossos meios são diferentes, mas talvez possamos ainda perguntar a Vertov como encarar o oceano de signos e choques possíveis com a tecnologia digital. Ele nos dirá que de sentidos bem abertos – e não só visão e audição. Há no digital um infinito de possibilidades para novos signos que precisam da ousadia vanguardista, de uma exploração também inovadora, até que novos padrões se formem e, com eles, um novo pensar.

Vertov nos indicou o caminho em direção à consciência de que tudo é manipulável, falta agora encontrar uma nova maneira de manipular, diferente do que já foi feito. Este pode ser um importante pilar na construção de um modo de pensar capaz de ultrapassar o pensamento moderno, encarando a percepção como uma mudança de atitude perante os signos digitais, potencialmente abertos a recodificações.

Neste sentido, o próprio processo de criação e manipulação deve ser pensado em continuidade, consciente de que será constantemente manipulado por outras pessoas ou mesmo por *softwares*. Talvez isto represente uma reaproximação da arte à pesquisa científica, assim como foi no Renascimento, mas ao invés de anatomia humana e física as pesquisas envolvem informática, engenharia e biotecnologia.

Para construir nosso argumento, descrevemos no primeiro capítulo a contemporaneidade por um viés sócio-econômico, como forma de contextualizar historicamente o momento atual a fim de embasar nossa discussão sobre os meios técnicos do período.

A teoria peirceana foi utilizada como base para as outras perspectivas teóricas trabalhadas, no intuito de orientar semioticamente o olhar sobre a percepção e compreender o modo como os signos nos afetam de acordo com nossas sensorialidades. Os conceitos de Primeiridade e Terceiridade nos deram embasamento para recorrer à intuição sob o ponto de vista de Greenberg, permitindo a associação com as ideias de experiência estética e experiência comum. A Primeiridade de Peirce nos ajudou também a explorar o conceito de choque suscitado pelos pensadores modernos.

Perspectivas materialistas da comunicação foram escolhidas como forma de aproximar autores modernos e contemporâneos. Aceitar, sob a definição de Manovich, a linguagem artística como manipulação dos signos nos permitiu entender que, como os signos são criados de acordo com os meios de cada época, carregam consigo características dos recursos técnicos utilizados em sua criação. O signo advindo do meio digital, portanto, pode carregar questões diferentes do signo criado pelo audiovisual. Mas para surgir uma linguagem inovadora capaz de configurar todo um modo de pensar como fez o modernismo cultural, o modo de operar os signos também deve ser diferente.

Embasados de tais perspectivas, pudemos perceber uma tendência atual à estética da informação. À medida que cada vez mais sentidos forem estimulados cotidianamente por signos digitais e Terceiridades forem alcançadas, estaremos mais próximos da utilização plena do meio, seguindo o exemplo de Vertov. As chances de surgir uma linguagem própria são maiores quando as potencialidades dos meios são experimentadas em sua totalidade e avançam em relação às questões suscitadas. Mais uma vez, retornarmos ao período moderno nos dá suporte para possíveis análises do avanço cultural contemporâneo.

A construção do contexto do século XX foi embasada principalmente nas idéias de Simmel, Benjamin e Kracauer, por meio das quais pudemos acompanhar como os meios disponíveis no período foram responsáveis pela alteração no pensar. O conceito de choque permeou pelas três perspectivas, e as consequências puderam ser observadas no sujeito e na arte, no discurso cultural e no regime sócio-econômico. Simmel com a atitude *blasé* e formas de socialização, Benjamin com observações sobre a arte e Kracauer com o domínio técnico do cinema sobre a natureza, libertaram a consciência da necessidade de significação e admitiram a realidade como uma experiência cada vez mais baseada em choques, ou seja, uma experiência mais estética.

Os três pensadores foram também importantes na aproximação do choque com a “teoria dos intervalos” de Vertov, na qual propõe a composição de cine-frases a partir dos choques visuais gerados pelo ritmo de montagem. Desta forma, a montagem vertovniana pôde

ser associada ao momento da Primeiridade, evidenciando a experiência da realidade moderna como uma experiência essencialmente estética.

Percebemos que, de maneira geral, Simmel, Benjamin e Kracauer criaram o distanciamento necessário para uma análise consciente do momento no qual viviam. Seria a consciência necessária para uma percepção adaptada à realidade moderna, esteticamente mais rica e exigente. Cray também nos foi útil para compreendermos que o limite entre a atenção aguda e absorta é tênue. A passagem de uma para outra acarretaria, principalmente, a abertura da percepção para o resgate da Primeiridade.

A passagem por algumas linguagens artísticas da época – dadaísmo e futurismo – permitiu a base necessária para abordarmos o cinema por uma perspectiva construtivista. Acreditamos ter sido este trajeto indispensável para a aproximação de questões da linguagem artística com o cinema e para o entendimento do filme de Vertov.

Ao escolhermos uma obra cinematográfica como objeto de análise, buscávamos a coesão com as ideias defendidas pelos autores pesquisados, que tinham o cinema como o meio característico do pensamento moderno. A opção pelo meio audiovisual teve o intuito de permitir a análise de uma obra capaz de carregar as características de seu tempo, desde o modo de produção até o pensamento e as questões suscitadas no período.

Acreditamos que o retorno a *Um homem com uma câmera* possa ter nos ajudado a pensar de que maneira lidamos com os recursos técnicos de nosso tempo e questionar: será que estamos de fato construindo uma linguagem própria? Não são alguns dos efeitos conseguidos atualmente os mesmos utilizados por Vertov com o audiovisual?

Buscamos no primeiro capítulo identificar possíveis direções para as quais nossa estimulação sensorial está caminhando. Com a velocidade da evolução tecnológica, parecemos hoje mais difícil explorar todo o potencial lingüístico de um meio se a cada mês surgem dispositivos com novas funções. Acreditamos, porém, que os artistas, antenas de seu tempo, estão bem atentos a todo este processo de transformação. Por enquanto sabemos que mais sentidos podem ser exigidos no cotidiano, mas talvez estejam ainda imaturos para a potencialidade sígnica da tecnologia digital. Enquanto isso a arte contemporânea, unida à ciência, se apressa em experimentar e, como num ciclo, suscitar questões e desconstruir conceitos. Começamos então tudo de novo.

Desconstruir uma forma de pensar nascida há cem anos não é tarefa fácil. Conhecer bem o passado nos ajuda a dar mais um passo e encarar o novo à nossa frente. Quando da desconstrução emergir uma linguagem própria, seremos diferentes do que somos hoje. Compreender como utilizamos os recursos de nossos dias nas formas de socialização, nos

coloca a meio caminho de entender o potencial lingüístico para questionar e desconstruir conceitos, gerando uma nova maneira de pensar – assim como aconteceu no período moderno. A proposta do presente trabalho foi fazer o caminho de volta acreditando que justamente ele pode nos levar em direção ao futuro. Mas o futuro é pauta para outro trabalho.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Nilson Assunção. CONCEIÇÃO, Pedro Nogueira e. Dziga Vertov e as vanguardas cinematográficas: o Construtivismo Russo em diálogo com o Impressionismo Francês. In: PERNISA JUNIOR, Carlos. **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

ANTOUN, Henrique. De uma teia à outra: a explosão do comum e o surgimento da vigilância participativa. In: \_\_\_\_\_. (org.) **Web 2.0 participação e vigilância na era da comunicação distribuída**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.

BRECHT, Bertold. **A teoria do rádio**. 1932. Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/664.html>>. Acesso em: 23 out. 2008.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Volume I. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. 1997. **Uma poética do pixel**. Disponível em: <[http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2011.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.) **A arte no século XXI: humanização das tecnologias**, São Paulo: Editora UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. BRET, Michel; TRAMUS, Marie-Hélène. A segunda interatividade. Em direção a novas práticas artísticas. In: DOMINGUES, Diana (org.) **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**, São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Percepção, tecnologias e subjetividade moderna. **ECompós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/35/35>>. Acesso em: 19 nov. 2010.

FIGUEIRA LEAL, Paulo Roberto; PEQUENO, Laura. Vertov: política e cinema na URSS do anos 1920. In: PERNISA JUNIOR, Carlos. **Vertov**: o homem e sua câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HANKE, Michael Manfred. Materialidade da comunicação – um conceito para a ciência da comunicação. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 2005. **Anais...** Rio de Janeiro, 2005.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JOHNS, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

KURZWEIL, Ray. *The singularity is near. When humans transcend biology*. New York: Viking, 2005.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, Mass: Mit Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Info-Aesthetics*. MIT Press. Ainda não lançado. Disponível em: <<http://manovich.net/IA/index.html>> Acesso em: 01 set. 2010.

O'REILLY, Tim. **What is web 2.0**. 2005. Disponível em: <<http://oreilly.com/lpt/a/6228>>. Acesso em: 28 nov. 2010.

\_\_\_\_\_; BATTELLE, John. 2009. **Web Squared: Web 2.0 Five Years On**. Disponível em: <<http://www.web2summit.com>> Acesso em: 30 set. 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, Vinícius Andrade. Reflexões sobre as materialidades dos meios: embodiment, afetividade e sensorialidade nas dinâmicas de comunicação das novas mídias. **Fronteiras: Revista de Estudos Midiáticos**. Unisinos: São Leopoldo, vol. VIII, nº 2: p. 93-101, maio/agosto 2006.

\_\_\_\_\_. G.A.M.E.S. 2.0 — Gêneros e Gramáticas de Arranjos e Ambientes Midiáticos Mediadores de Experiências de Entretenimento, Sociabilidades e Sensorialidades. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO COMPÓS, 2008. **Anais...** São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_; CASTANHEIRA, José Cláudio S. **MAIS GRAVE!** Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO COMPÓS, 2009. **Anais...** Belo Horizonte, 2009.

\_\_\_\_\_; FELINTO, Erick. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura, UFBA**, vol. 3; nº 1: p. 75-94, janeiro/junho 2005.

PERNISA JUNIOR, Carlos; FIGUEIRA LEAL, Paulo Roberto; ALVARENGA, Nilson Assunção. Vertov e as lições para a contemporaneidade – *Um homem com uma câmera*: um filme didático? In: PERNISA JUNIOR, Carlos. **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PRADO, Gilbertto. Experimentações artísticas em redes telemáticas e web. **Arte Brasil: Revista da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNESP: São Paulo**, ano 1, nº 1, p. 42-47, agosto de 1998.

RANSELL, Joseph. **Peircean Semiotics**. Manuscrito inédito; cópia cedida pelo autor, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (org.) **A arte no século XXI: humanização das tecnologias**, São Paulo: Editora UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2007.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SERRA, Paulo. **Peirce e o signo como abdução**. In: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 1996. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 05 dez. 2010.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TERRANOVA, Tiziana. **Free Labor: producing culture for the digital economy**. Disponível em: <<http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/voluntary>>. Acesso em: 14 set. 2009.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. São Paulo: Continental Home Video. DVD, 2001.

VERTOV, Dziga. Nós – variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VIEIRA, João Luiz. Vanguarda cinematográfica: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico. **Recine**: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, p. 16-25. Setembro de 2004.

XAVIER, Ismail. **Especificidades da montagem**. 2005. Disponível em: <[http://heco.com.br/montagem/entrevistas/05\\_02.php](http://heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php)>. Acesso em: 21 abr. 2010.