

## A evolução do homem frente às novas tecnologias: uma introdução

Giselle De Conte Gubernikoff<sup>1</sup>

### Resumo

Uma análise das abordagens sobre a interseção do Cinema como Arte define arte como uma imersão sensorial. As transformações ocasionadas pela revolução industrial com a introdução de novas tecnologias na obra de arte modificam a percepção estética e definem uma nova forma de olhar. A infraestrutura de circulação determina diferentes culturas de cinema: o cinema como arte, a partir de artistas da avant-garde e a imposição do filme narrativo clássico como uma forma basilar do cinema comercial.

### Palavras-chave:

Novas tecnologias, avant-garde cinema, cinema comercial, arte.

### INTRODUÇÃO: O QUE É ARTE?

Aginaldo Farias, em sua Palestra *A Arte e sua Relação com o Espaço Público*, apresentada no V Encontro de Polos de Rede Arte na Escola, em 28.04.1997, afirma que “toda produção artística produzida pelo homem tem uma historicidade contida”, ou seja, uma “genealogia”, um “campo de referências”, portanto seu “lugar teórico”. E conclui: “é curioso notar que aquilo o que mais interessa na arte é exatamente o que de incerteza, de estranhamento, que ela pode nos oferecer”. (FARIAS, 1997)

A melhor pergunta talvez seja, para que serve a arte? Para Farias, “ela nos coloca frente a determinadas coisas que já conhecemos, mas que, por seu intermédio, revemos e reconhecemos”. Para ele a arte “não é algo que se oferece, mas é uma potência. É uma sensação que não se conclui nos sentidos. Só os sentidos não dão conta”. (FARIAS, 1997)

Não será esta qualidade de imersão sensorial também oferecida pelas obras audiovisuais? E não será esta a proximidade entre a arte contemporânea e o cinema quanto aos seus objetivos, ambos procurando imergir o espectador dentro da obra de arte para a busca de sensações e sentimentos que na maioria das vezes não estão

---

<sup>1</sup> Professora Titular do Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo.

presentes nem na obra, nem no filme? E dentro desta perspectiva numa obra de arte há uma narrativa traçada, aquela descrita pelo artista e/ ou autor do filme percorrendo a obra. O que nos leva a questões sobre a tão buscada *verossimilhança* e a *impressão de realidade* tanto pelas artes clássicas como pela narrativa clássica do cinema.

É na modernidade que você tem, mais do que nunca, a consciência de que aquilo que se está fazendo é uma aventura de linguagem. Então é essa a força que a palavra tem, ou que uma boa tela pode ter, ou que uma escultura pode ter. (...). É disso que nós estamos falando, dessa capacidade que o homem tem de apresentar coisas, de colocá-las para os outros homens e para si próprio. E de se extasiar diante disso. (Idem)

Para Farias, a arte talvez seja “a última possibilidade” para deixar aflorar sentimentos e sensações como “a evocação, a imaginação, a nostalgia, a memória”. Enfim, uma forma para se “reencontrar no mundo”. (Ibidem)

Victor Chklovsky, um dos principais expoentes do formalismo russo, definiu a especificidade da obra de arte a partir de um processo de “re-conhecimento”, ou seja, o receptor diante da obra de arte passa a ver a realidade de outro modo. Para ele, a fruição da obra de arte implica em “reconhecer outra vez”. Chklovsky opõe ao conceito de “automatismo”, formulado pelo filósofo evolucionista inglês Herbert Spencer, a ideia de “estranhamento”, processo que envolve a percepção através da qual se opera uma identificação. Chklovsky situa a originalidade do plano artístico no eixo *automatismo* versus *percepção*, ou seja, o objeto artístico fora de seu contexto habitual revela novas facetas e este estranhamento impõe novas percepções sensoriais do mundo. (FERRARA 1981, p.34)

Lucrecia Ferrara em sua obra *A Estratégia dos Signos: Linguagem/ Espaço/ Ambiente Urbano* afirma: “A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte”. (Idem, 1981, p.34), pois a arte, possuindo uma autonomia “constrói um significado sem significado no sentido de não ser identificável no referente, mas que se consubstancializa como parte integrante do próprio fato artístico” (Ibidem, p. 35).

O conhecimento formal, arduamente aprendido na militância intelectual, nos aprisiona de certa forma, penetra em nossa essência e comanda nossas percepções: só vemos o que a razão nos permite ver. E é aí que a arte pode interferir como um ponto de fuga na cadeia de conhecimento, não por uma “desrazão”, mas pelo assombro que provoca. A função da arte na cultura sempre foi dar vazão àquele ‘nada’ que, entretanto, é ‘tudo’ e não encontra por isso expressão na racionalidade vigente, nessa sintaxe da ordem prática que, às vezes, inutilmente se propõe a explicá-la. (ARANHA et al, 2011, p. 42)

Para Chklovsky “estranhar consiste em construir, através da linguagem, circunstâncias singulares de percepção”. (in FERRARA, 1981, p. 35)

Da mesma forma Brecht utiliza o conceito de estranhamento em sua obra. Para ele, o estranhamento se dá através da tentativa de “desautomatização da percepção” na criação de um específico artístico. “Para Brecht, afastamento é a tentativa de alterar, através da arte, a função de um componente do sistema.” (Idem). Segundo Brecht, o público era ignorado pelo teatro dramático tradicional, deixado de lado, permanecendo em “transe hipnótico”. Na separação entre palco e plateia, o público passivo era submerso em êxtase. Utilizando-se da verossimilhança, toda a ação tornava-se “habitual, rotineira, óbvia”. (Ibidem, p. 37). Portanto, para Brecht, o afastamento pressupõe a participação do público, e é resultado daquele momento histórico, onde o ator e o público se tornam “espectadores de si próprios”. (in FERRARA, 1981, p.39)

Com o intuito de quebrar a verossimilhança com o real, já que este comprometimento com a realidade leva a uma eficácia que conseqüentemente provoca reações, Brecht elimina a quarta parede e o fosso que dividia o público do palco no teatro, a cenografia passa a ser mais simbólica dizendo respeito ao momento histórico, e a iluminação mais natural. Através da utilização do insólito procura o afastamento do público e assim anular a ilusão presente no drama clássico, enfim, suscitar nele “pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação dessa nova realidade”. (Idem, p. 40)

Tanto Chklovski como Brecht viam a arte como um meio de transformação social. Ao elaborar uma metalinguagem da realidade, ela passa a ter uma função transformadora, caracterizadora de sua função estética. Opondo-se a catarse purificadora de Aristóteles, atingida a partir de um processo de identificação, o que

Brecht e Chklovski procuram é um estranhamento ou um afastamento emocional do espectador como forma de conhecimento, ou seja, a principal função da arte passa a ser a sua função didática.

Já Jacobson discute o conceito de dominante, ou seja, o “elemento determinante de uma obra de arte: ele governa, determina e transforma os outros elementos”, garantindo, assim, a coerência estrutural. (in FERRARA, 1981, p.41). Para ele, este elemento não estaria presente somente na obra de arte de um artista, mas também seria “designadora de um conjunto”, as características de determinada escola poética ou da arte de determinada época. Neste cenário da história da arte moderna, vemos a arte evoluir de uma abordagem emotiva, a uma abordagem didática, para finalmente atingir a linguagem como dominante, caracterizadoras das suas diferentes funções estéticas.

Para Carmen S. G. Aranha, Amaury C. Brito e Alex Rosato em seu artigo “Cultura da Visualidade: Aproximações da linguagem artístico-visual”, “é próprio de a arte situar o contexto das visualidades culturais. Diferentemente de estabelecer um conceito central, a arte estabelece o motivo central de pensar”. (ARANHA et al, 2011, p. 42)

Ana Mae Barbosa em seu texto “Educação para as Artes Visuais: do MAC USP ao Balanço das Águas”, afirma:

Através da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para aprender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (BARBOSA, 2011, p. 64).

Em 1967, Hans Robert Jauss com sua Teoria da Recepção coloca o feito artístico no complexo produção/recepção revelando a influência da arte no universo do indivíduo, descondicionando e quebrando a passividade deste. Por outro lado, aponta a interferência do momento histórico na concepção da obra de arte e a importância da compreensão desta historicidade no momento da recepção.

Isto é, apesar do caráter dogmático do pressuposto da autonomia da arte, ela só pode ser compreendida na sua gênese produtiva, se for analisada na dimensão

histórica da sua receptividade, a fim de que seja devolvida à arte a função social da comunicação. É sobre estas questões que a teoria da recepção, enquanto corrente metodológica, vem lançar novo alento e descobrir novas perspectivas de estudo e interpretação. (FERRARA, 1981, p. 44)

Historicamente o que se pode observar é como diferentes teóricos procuram explicar como, por meio da expressão da arte, são dá a transformação individual e social através da arte.

## **ARTE E TECNOLOGIA**

Em meados dos anos 1980, alguns autores, entre eles Arthur Danto, defenderam ideias que convergiam para a proclamação do fim da arte. Esse período histórico coincidia com a explosão dos estilos pós-modernos nas artes e com os debates filosóficos e culturais da pós-modernidade. Por "fim da arte" os autores pretendiam sinalizar que, nos anos 1960, uma espécie de fechamento ocorreu no desenvolvimento histórico da arte. Uma era de impressionante criatividade, que durou seis séculos no Ocidente, chegou a um fim de modo que qualquer arte que pudesse vir a existir daí para frente deveria estar marcada por um caráter pós-histórico. (SANTAELLA, 2009)

Como se deu a evolução deste pensamento?

O texto de 1936 de Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, é fundamental para a compreensão deste momento de transformações ocasionado pela introdução de novas técnicas de reprodução na obra de arte, que permitiram novas formas artísticas, como o cinema e a fotografia, e que modificaram a percepção e a recepção estética da modernidade a partir de uma nova forma de olhar. Estas mudanças foram concomitantes com a formação dos grandes centros urbanos que permitiram a difusão em massa do filme. (GONÇALVES, 2008)

O atrelamento dos termos “tecnologia” e “cultura” trazem junto dois discursos relativamente distintos, discursos que tinham sido ideologicamente separados. De um lado desta conexão, a tecnologia pertence ao reino do espaço de trabalho e da industrialização, ajustado à narrativa do progresso e da civilização, mas também pertence à outra história, a da alienação e fragmentação do tecido social nas cidades industriais do século 19. A cultura, de outro lado, permite a ênfase do discurso Kantiano no cerebral, o abstrato, o nobre. Na esquecida relação destes dois discursos, o binário entre arte e vida, arte e economia ameaçam um colapso quando a identidade de cada um é

potencialmente colocada sob retificação pela forma híbrida do filme. (HARBORD, 2008, p. 22)

Para Benjamin o cinema era uma arte democrática destinada às massas e seu alto custo de produção estimulou o seu caráter de mercadoria: “O cinema inaugurou uma nova relação da arte com as multidões”, pois incorporava “as transformações sociais das experiências coletivas”, cuja sensibilidade já havia sido transformada pela vida moderna: “a experiência do *choque* que já estava onipresente na vida cotidiana do homem moderno, expandiu-se com as artes”. (GONÇALVES, 2008, p. 4.) Para Benjamin o filme, através do processo de edição “fragmenta e rompe o campo da visão em uma dialética de continuidade e descontinuidade”, o que ocasiona “uma mudança na organização coletiva da percepção”. (Idem, p. 30). O cinema procura “nas artes baseadas na narrativa, no parque de diversões e suas formas de prazer físicas e sensacionais, o choque corporal da confusão sensitiva”. (Ibidem, p. 19)

O desenvolvimento de um cinema narrativo e a sua aproximação com a literatura torna-se contingente ao imperativo comercial. Fortemente influenciados pelo trabalho de David W. Griffith, a narrativa clássica vence em função de sua eficiência junto ao público, já que, pela sua natureza, o cinema está focado na maximização de lucros.

Destas considerações, a mudança dos programas heterogêneos dos primórdios do cinema, misturando arte e vida, entretenimento e comércio à institucionalização do filme como cinema narrativo sugere um redesenho destas linhas de demarcação: o cinema torna-se ficção, drama, uma cultura de assistir mais do que de participação. (HARBORD, 2002, p. 25)

Segundo Benjamin, neste momento histórico pode-se observar a aplicação da tecnologia como meio de comunicação de massa e a sua conseqüente apropriação por meio do cinema por dois movimentos artísticos: a “estetização política” do fascismo e a “politização da arte” pelo comunismo, visando o rompimento da alienação das massas imposto pela industrialização e criando o que Janet Harbord chama de “uma estética do poder político”. (HARBORD, 2002, p. 29). Estas ideias sobre a mudança da estrutura da percepção levam a um determinismo tecnológico latente.

Porque enquanto o efeito de choque no sentido brechtiniano implica em uma distância do objeto, na descrição de Benjamin os termos são reversos. É a obra de arte original que impõe a distância crítica, contemplativa, enquanto que as representações reproduzíveis do cinema encetam um desejo nas massas para trazer as coisas “mais perto”... (HARBORD, 2002, p.30)

Com a incorporação pela arte moderna dos avanços tecnológicos a partir dos anos de 1960, o público passa de espectador a usuário da linguagem (FERRARA, 1981, p.43/44). Atualmente, com a comunicação multimídia, a construção artística autoral opera exclusivamente como um “núcleo embrionário”. O artista não tem mais o controle sobre a sua obra, e o espectador é envolvido em um processo de construção ou de coautoria, criando novos significados. A recepção da obra de arte se fundamentaria, portanto, em um processo de comunicação, pois, dentro da teoria da recepção, supõe-se “uma relação dialética entre arte e sociedade no interior de uma práxis histórica que tem como elemento três instâncias: a produção, a comunicação e o consumo”. (Idem, p. 45)

Segundo Júlio Plaza, em seu artigo “Arte e interatividade: autor-obra-recepção” (2003), a teoria da recepção “sugere pontos de conexão com a problemática da interatividade, precisamente através da noção semiótica de interpretante ou significado”. (PLAZA, 2003, p.11), pois “para a Estética da Recepção a construção social do indivíduo se dá dentro de um discurso de linguagem que carrega consigo suas marcas históricas, sociológicas e/ou antropológicas.” (GUBERNIKOFF, 2013).

Robert Stam em seu livro *Film theory: an introduction* (2000), afirma que “o papel ativo do leitor no processo comunicacional dado pela Estética da Recepção foi transferido ao espectador de cinema, que preenche as ‘lacunas’ do texto fílmico”. (in GUBERNIKOFF, 2013). O que permite novas escolhas e interpretações moldadas na história individual.

Novas formas de narrativa foram criadas a partir da tecnologia digital, aproveitando-se da não linearidade dos sistemas multimídias em oposição ao cinema tradicional, ou seja, filmes longa-metragem de ficção e documentários feitos para serem exibidos em salas de exibição ou *home vídeo*. O cinema do futuro rompe os limites entre o realizador e a audiência, e permite novas formas de experiências cinemáticas.

Neste sentido, com o digital há um reajustamento perceptivo da nossa relação com o real.

Para Diana Domingues, em seu texto “Ciberespaço e rituais: Tecnologia, antropologia e criatividade” (2004),

... mais do que tecnológica a revolução trazida pelo computador deve ser tomada como uma revolução antropológica e precisamos pensar em que medida seus atributos técnicos desencadeiam novas relações entre os humanos e o ambiente. (DOMINGUES, 2004, p. 157)

Esta ideia é reforçada por Lucia Santaella em seu livro *Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura* (2003). Para ela a revolução industrial já trouxera “mudanças significativas para a constituição psicossocial do sujeito”. Aponta, já no final dos anos de 1970, “a impossibilidade de separação entre as culturas eruditas, populares e massivas, pois os processos de caldeamento e mesclagem por que elas passavam pareciam evidentes”. (SANTAELLA, 2003, p. 12). Nos anos de 1990, baliza as mutações por que passaram a cultura de massas e a indústria cultural com o surgimento da cultura de mídias, ou a cultura de redes, ocasionando mutações nas formações socioculturais com o surgimento de novos ambientes e o aparecimento de uma “cultura do disponível e do transitório” (Idem, p. 13).

Essas tecnologias, equipamentos e as linguagens criadas para circularem neles têm como principal característica propiciar a escolha e consumo individualizados, em oposição ao consumo massivo. São esses processos comunicativos que considero como constitutivos de uma cultura das mídias. (Ibidem)

O público sai de seu estado de contemplação para o de participação.

## O CINEMA COMO ARTE

Aquilo que se nomeia globalmente “o cinema” (e em um grau menor aquilo que se nomeia « o filme ») se oferece a nós, na verdade, como um vasto e

complexo fenômeno sociocultural, um tipo de fato social total no sentido de Marcel Mauss, e que compreende, como se sabe, importantes aspectos econômicos e financeiros. (METZ, 1977, p.5)

Janet Harbord em seu livro *Film Cultures* (2002) afirma que o texto do filme, da modernidade à pós-modernidade, permanece como uma metonímia das transformações culturais e sociais vividas pela sociedade moderna.

O cinema serviu como um emblema do “novo”, da reprodução mecânica no começo do século 20 para uma cultura do imediato e do espetáculo no começo do século 21. O cinema é parte, mesmo culpado, em período remoto, de transformar as relações sociais em consumo, e mais tarde no processo de misturar coordenadas espaciais e temporais, de trazer todos os componentes mais próximos, e de transformar o local em um circuito global. Como tal, o cinema tem sido central para a compreensão da alienação do modernismo e da dita fragmentação que caracteriza o pós-modernismo. (HARBORD, 2002, p. 1)

Para Harbord, as escolhas de filmes, ou o “gosto assumido” na escolha de filmes, está ligado a espacialidade, onde se estruturam relações de classe, de etnia, e de diferenças nacionais: “o discurso relativo de valor opera através de domínios discursivos onde o filme como cultura é produzido” (Idem). Se por um lado, nos identificamos com filmes que falam a “nossa” língua, por outro, a própria infraestrutura de circulação dos filmes conduz a diferentes “culturas de cinema”, com diferentes status simbólicos. Neste sentido, a sala de arte recolocaria o cinema dentro dos contornos da obra de arte.

Entre 1910 a 1930, se desenvolve um circuito de cinema como forma de arte, concomitante às vanguardas artísticas. O cinema como arte ou a “narrativa de vanguarda”, se delinea a partir de artistas da *avant-garde* europeia na década de 1920, do cubismo ao futurismo, do dadaísmo ao surrealismo. Apesar de ser difícil definir os dois percursos, já que alguns cineastas se moviam de uma esfera à outra, esta corrente foi vista como formadora de um novo tipo de cinema, diverso do filme comercial (MILONE, 2013). Esta prática artística envolve tanto as artes visuais como o cinema.

Para a *avant-garde*, isto sugeria um radicalismo político potencial ao trazer para junto estes dois termos, fazendo cair a separação burguesa entre arte e vida. Na dialética burguesa da *avant-garde*, a reprovação burguesa seria ou a rejeição plena da nova forma dos reinos da cultura, ou sua apropriação dentro da esfera da arte, ao traçar linhas de continuidade entre a tradicional obra de arte e o cinema (a galeria). (HARBORD, 2002, p. 22/23.)

Se o ‘cinema arte’ dividia a sua admiração pelo filme americano com o temor da dominação do mercado por Hollywood, os norte-americanos, por sua vez, se tornaram entusiastas do que seria posteriormente denominado de cinema experimental. Este movimento incluía vários movimentos artísticos da época, o expressionismo alemão, o impressionismo francês, o futurismo, o construtivismo e o dadaísmo, além da escola soviética de cinema, com Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Sergej Ejzenštein; o cinema japonês de Teinosuke Kinugasa com filmes como *Page of Madness* (1926) e *Jûjiro (Encruzilhada)*, 1928); e alguns cineastas independentes como Abel Gance, Friedrich Wilhelm Murnau e Carl Theodor Dreyer. Estes últimos, opondo-se ao cinema comercial a favor de um cinema cultural, procuravam um tipo de cinema que “se igualasse as outras artes pela seriedade e pela profundidade” (MILONE, 2013), ao mesmo tempo que buscavam um público internacional. Na procura de uma “arte pura”, buscaram a autonomia sobre o meio adotado, daí a experimentação que leva o cinema a uma forma de arte.

Sem dúvida nenhuma, a fotografia representa o terceiro vértice desta triangulação entre arte e cinema, devido ao seu forte impacto visual sobre os artistas.

A arte moderna e o cinema mudo nasceram em torno dos mesmos anos, depois de um longo período de influência recíproca, dominando-lhes a busca da visão. Nestes anos Claude Debussy declara que “assim como a música é a aritmética do som, a ótica é a geometria da luz”. (MILONE, 2013)

A emergência do filme experimental na Europa nos anos de 1920 se deu como uma resistência intelectual ao entretenimento de massa. Por outro lado, os movimentos da *avant-garde* nas artes visuais, principalmente o dadaísta e o surrealista, adotam o

cinema como forma de expressão. O teatro de atrações é incorporado pela *avant-garde* dentro da narrativa da arte,

*A avant-garde* está de posse de uma forma potencial de cultura de massa no cinema, enquanto que o cinema de atrações finca raízes na tradição da prática artística. (HARBORD, 2002, p. 25)

O filme *Entr'acte* (1924) de René Clair, por exemplo, conta em sua equipe com nomes das artes plásticas como os de Francis Picabia, Marcel Duchamp, e Man Ray. Artistas como Hans Richter, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Germaine Dulac, e Viking Eggeling trabalharam em curtas-metragens. Fernand Léger, Dudley Murphy, e Man Ray estão envolvidos na produção do filme *Ballet Mécanique* (1924). Marcel Duchamp criou o filme abstrato *Anémic Cinéma* (1926).

“Sinfonias de cidades” são realizadas em cidades como Paris, Berlim, e Moscou. Alberto Cavalcanti dirigiu *Rien que les heures* (1926); Walter Ruttmann, *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927); e Dziga Vertov filmou *Man With a Movie Camera* (1929).

O movimento surrealista nas artes plásticas deixa seu legado em obras clássicas do cinema mundial como *Un Chien Andalou* (1929) e *L'Age D'Or* (1930), de Luis Buñuel e que contam com a colaboração de Salvador Dalí. Os filmes mais abstratos da *avant-garde* europeia são os filmes de Oskar Fischinger que criou os efeitos especiais do filme de Fritz Lang, *Woman In The Moon* (1929), os curtas animados de Hans Richter, e os filmes de Len Lye para a GPO (General Post Office), na Inglaterra, filmes que em muito anunciam o advento da computação gráfica na produção de imagens em movimento.

Os filmes do Impressionismo Francês, que incluía diretores como Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, e Dimitri Kirsanoff, entre outros, podem também serem considerados experimentais pelo tipo de narrativa, pela edição rítmica e pelo trabalho de câmera que enfatiza o ponto de vista do personagem (subjetivas). O termo “impressionismo” é procedente de um movimento radical na pintura surgido na França

em 1874, que viola as regras da pintura acadêmica da época com suas pinceladas livres com as quais procuram captar o instantâneo e o transitório de cenas do cotidiano retratadas ao ar livre. Daí a ênfase na visualidade dada por este movimento no cinema.

Com a crise deflagrada com a Primeira Grande Guerra, entre 1914 a 1918, o cinema francês perde a primazia de maior produtor mundial de filmes, dando lugar à larga exportação de filmes norte-americanos. É dentro deste cenário que os poetas Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars lançam as bases do movimento impressionista no cinema. A visão burguesa francesa do cinema como diversão popular, das massas, é modificada em contato com o filme norte-americano, revelando uma nova linguagem e uma nova forma de expressão.

Neste sentido, a proposta destes poetas para o cinema francês era para que o cinema fosse promovido ao patamar de arte, assim como a pintura, o teatro ou a música. Com a adesão de cineastas como Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance e Germaine Dulac ao movimento, esse ideal se concretizou através de profundas mudanças não só na produção de filmes, como na linguagem cinematográfica e nas inovações propostas por estes cineastas no campo visual. Tais pesquisas levaram a um progresso técnico de novas formas estilísticas. Entre elas a sobreposição de imagens, as deformações óticas, os planos subjetivos, o uso de máscaras para a produção de efeitos especiais, a proeminência do ritmo na montagem, mesclando narração e visualidade, com forte ênfase na carga afetiva do componente visual através do uso do detalhe (MAURO e SCALON, 2012).

A luta contra o cinema hegemônico americano fez com que grandes companhias do cinema francês encampassem o movimento impressionista no cinema, transformando-o no cinema oficial através da injeção de recursos. Foram estes os primeiros a defenderem a ideia de cinema de autor, ideia posteriormente incorporada pela *nouvelle vague* francesa e por todos os movimentos de cinema novistas como o Cinema Novo brasileiro.

Em 1952, o movimento dos Lettristas, da *avant-garde* francesa, causa tumulto no Festival de Cannes com o filme *Traité de bave et d'éternité*, de Isidoro Isou (também conhecido por *Venom and Eternity*). O filme mais notável do movimento dos Ultra-

Lettristas é *Howlings in favor of de Sade (Hurlements en Faveur de Sade, 1952)*, de Guy Debord.

Os realizadores soviéticos também encontraram uma contrapartida à pintura modernista e a fotografia em suas teorias da montagem. Os filmes de Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Alexander Dovzhenko, e Vsevolod Pudovkin, da vanguarda russa, embora não experimentais, foram fundamentais como modelo alternativo aos filmes da Hollywood clássica, com grandes contribuições para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica e de uma teoria do cinema.

A verdade é que o cinema, nascido juntamente com o modernismo europeu, se insinua no tecido social sob formas heterogêneas, do *vaudeville* ao espetáculo, do filme antropológico a cenas do dia-a-dia. Sua padronização no cinema comercial em filmes de narrativa similares aos da literatura se dará devido a diferentes fatores, principalmente econômicos, caracterizando-se por uma cultura de espaços exibidores, resultando nesta divisão entre cultura e comércio.

Por um lado, vê-se o surgimento de uma forma de produção de uma corrente principal dominante de filmes que promove uma respeitabilidade em se ir ao cinema e institucionaliza práticas de linguagem e de edição baseadas em referências relacionadas à literatura, arte que o grande público já estava habituado. E, de outro, um setor periférico ou independente, mais relacionado ao cinema como arte, localizado em diferentes espaços de exibição, ou seja, nas salas de arte, galerias e museus. O desenvolvimento de filmes de alto orçamento pela linha comercial de filmes indica claramente que o cinema se desenvolveu como espetáculo, preservando a forma cultural diegética.

O cinema contemporâneo é menos reconhecido como um espaço distinto para alguns temas, mesclando-se dentro da experiência de prazer perseguido e textos adicionais, enquanto que a sala de arte permanece uma prática focada no objeto dentro de um espaço claramente delimitado. (HARBORD, 2002, p. 10)

O filme experimental constrói sua história e seu processo de distribuição se dará através de cooperativas e organizações não lucrativas, como *The Film-Makers' Cooperative* em New York. Com estilos e práticas cinematográficas bastante diferentes, um filme experimental é caracterizado pela ausência da narrativa linear, o uso de várias técnicas de abstração, ou mesmo pintar ou arranhar o negativo, efeitos que tem como objetivo colocar o espectador mais reflexivo e participativo em relação aos filmes. Usualmente são filmes de baixo orçamento e realizados com equipe reduzida.

O apelo dos primórdios do cinema não era necessariamente narrativo, formas ficcionais (embora estas existissem dentro dos vários formatos dos filmes iniciais), mas preferivelmente o espetáculo único e o acontecimento do filme sendo apresentado avançavam profundamente na direção direta da audiência, do olhar retornado. (Idem, p. 23)

Segundo Harbord, citando *Windows Shopping and the Postmodern* (1993), de Anne Friedberg, a criação dos novos centros urbanos traz, juntamente com a afluência de pessoas, os bens de consumo; “além do mais, estes centros metropolitanos foram construídos ao redor da possibilidade de mobilidade e de um olhar cultural móvel” (Ibidem, p. 44). Friedberg, citando Walter Benjamin, acrescenta que este novo produto cultural, o cinema, desenvolve uma nova forma de olhar, “o olhar virtual móvel”, ou seja, um olhar que muda de posição como a câmera, passando por uma série de objetos separados e desconectados um do outro. O *flanar* anônimo de Baudelaire, entre o profetizar e o ver, ocasionando um tipo de consumidor cultural do final do século 19, desempenhando, conseqüentemente, uma forma particular de “olhar”.

O que se pode afirmar é que “o sistema de produção, de distribuição e de consumo do filme tem afetado a estética e a própria forma do texto do filme” (HARBORD, 2002, p.78). O teatro de atrações é incorporado pela *avant-garde* dentro da narrativa da arte, enquanto que o cinema comercial projeta uma afinidade com as formas industriais de produção.

## QUESTÕES ESTRUTURAIS

Certamente, a imposição do filme narrativo como uma forma basilar do cinema comercial provocou uma divisão formal com a *avant-garde* separando o cinema em duas polaridades: o cinema narrativo versus o cinema experimental. Mas, apesar destas linhas se manterem como termos opostos, historicamente o que se vê são apropriações e realinhamentos de ambos os lados. O que fica claro é uma divisão entre as diferentes formas e práticas culturais, o valor da cultura de massa e o valor da alta cultura, configurado na dicotomia entre o triunfo do capital versus as salas de arte, e a relação entre arte mimética e a ruptura representacional colocada pelo cubismo. E, enraizada na *avant-garde* europeia e no modernismo político, a concepção burguesa na habilidade da cultura em mudar o mundo, promovendo novas formas de subjetividade (HARBORD, 2008, p. 34).

Para Harbord, os filmes da *avant-garde* se dividem em duas modalidades: os filmes localizados nos contextos das galerias, ou seja, o filme formalista e/ou abstrato e os filmes localizados nas salas de arte, inseridos dentro da tradição ‘política’.

Estes espaços, é lógico, são mais do que situações de assistir: eles são indicativos das formas de produção, distribuição e troca do filme dentro de diferentes redes institucionais. (Idem, p. 42)

Para ela, o filme exibido em galerias de arte está localizado dentro do contexto da história da arte, ou seja, uma prática que dialoga com as tradições da representação formal, conferindo-lhe um valor de troca diferente do *home vídeo* ou do *broadcast*. Por sua vez, a exibição das salas de arte é um sistema independente de propagação de cultura, derivado de sua localização e da sua programação. O rótulo de “independente” por si só já evoca tanto suas afinidades políticas contra o sistema quanto suas qualidades estéticas, abarcando basicamente três formas de filmes: aquele que traz inovações formais, o filme de cunho social, e o filme estrangeiro ao cinema norte-americano (Ibidem, p. 43).

A dialética surge ao se imaginar que a linha de filmes comerciais esteja, de forma homogênea e coerente, dominando a cultura de massa desde pelo menos os anos

de 1930 até os anos de 1960, vista, normalmente, como sem originalidade, utilizando-se de fórmulas e bebendo nas fontes da alta cultura. Seu desdobramento nos Multiplex situados nos *shoppings*, onde além dos filmes é também oferecido um mundo de outras mercadorias, reconfigura-se através de outros contextos de exibição. Esse posicionamento do cinema em novos espaços de consumo vão, de certa forma, remodelar o sujeito em sua relação com o tempo e o espaço, rompendo de um lado, com “o desejo de manter a pureza do objeto singular do texto do filme”, e de outro, confrontando-o com “a dissolução do filme em uma gama de produtos subsidiários em um contexto de consumo”. (HARBORD, 2008, p. 44); ou seja, segundo definição de Sontag (SONTAG in HARBORD, 2008 p. 45) a “cultura de massa como artifício, desligada da natureza ou do real“. Portanto, para Harbord,

O contexto institucional de se assistir filmes torna-se central para uma compreensão de como diferentes culturas de cinema operam. (...) sua localização espacial, sua posição com as redes de troca e os tipos de práticas sociais que elas facilitam. (HARBORD, 2008, p. 45)

O que nos recoloca diante da polaridade do filme “como um objeto discreto” ou do filme “como uma experiência”, (Idem, p.44/46), através do olhar virtual emergente da pós-modernidade, um olhar consumidor. “Trazida para o presente, o olhar virtual móvel alcança seu ápice no contexto do multiplex”. (Ibidem, p. 47), o que nos remete a uma nova forma particular de olhar.

## REFERÊNCIAS

ARANHA, Carmen S. G. et al. Cultura da Visualidade: Aproximações da linguagem artístico-visual. In **Espaços de Mediações, I Simpósio Internacional Estratégias de Ensino das Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais**, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

BARBOSA, Ana Mae. Educação para as Artes Visuais: do MAC USP ao Balanço das Águas. In **Espaços de Mediações, I Simpósio Internacional Estratégias de Ensino**

**das Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais**, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Disponível em [http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto\\_wbenjamim\\_a\\_arte\\_na\\_era\\_da\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf). Acessado em 19/11/2014.

\_\_\_\_\_. Ciberespaço e rituais: tecnologia, antropologia e criatividade. In **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, jan./jun. 2004.

FARIAS, Agnaldo. A Arte e sua Relação com o Espaço Público. Palestra do **V Encontro de Polos de Rede Arte na Escola**. Universidade de Caxias do Sul (SC), 28.04.1997. Boletim número 16.

FERRARA, Lucrécia. **A Estratégia dos Signos: Linguagem/ Espaço/ Ambiente Urbano**. Petrópolis: Ed. Perspectiva, 1981.

GONÇALVES, Renata. Walter Benjamin e a Importância do Cinema na Modernidade. In **Existência e Arte**, Revista Eletrônica do Grupo PET, Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano IV, Número IV, janeiro a dezembro de 2008.

GUBERNIKOFF, Giselle. A Linguagem Cinemática: Uma Nova Linguagem? In **Conexão: Comunicação e Cultura**, v. 12, p. 15, 2013.

HARBORD, Janet. **Film Cultures**. London, GBR: SAGE Publications Inc. (US), 2002.

MAURO, Heloá Pizza, SCALON, Lucas. O Impressionismo Francês no Cinema. **Revista Universitária Audiovisual**. Edição nº 47, Abril/2012.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Paris: Editions Albatroz, 1977.

MILONE, Marco. Cinema Experimental. Disponível em [http://cinemasperimentale.it/2013/08/21/i-circuiti-dell-arte-cinema/?goback=%2Egde\\_1528147\\_member\\_267728674#%21](http://cinemasperimentale.it/2013/08/21/i-circuiti-dell-arte-cinema/?goback=%2Egde_1528147_member_267728674#%21). Acessado em 24 set. 2013.

PLAZA GONZALEZ, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In **Revista Ars**, São Paulo: ECA USP, v. 1, n. 2, p. 9-39, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**, São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. O Pluralismo Pós-Utópico da Arte. In **Revista ARS**, São Paulo: ECA USP, vol.7 no. 14, São Paulo, 2009.