

ARTIGO

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO CINEMA

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL CINE

THE AESTHETIC EXPERIENCE OF CINEMA

Heitor Benjamim Campos¹

RESUMO:

O objetivo deste artigo é propor uma aproximação do pragmatismo do filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952) e da teoria sociológica do francês Gabriel Tarde (1843-1904) a partir de seus escritos sobre a arte. Ambos os pensadores constroem conceitos analíticos com a ambição de se afastarem de uma tradição racionalista baseada em estabelecer fronteiras entre a natureza e o espírito, entre o sujeito e o objeto; e, talvez o mais determinante: ambos rejeitam a ideia de uma razão externa e organizativa das práticas sociais, a razão se dá em curso da ação das práticas.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência. Arte. Cinema.

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es proponer una aproximación al pragmatismo del filósofo estadounidense John Dewey (1859-1952) y a la teoría sociológica del francés Gabriel Tarde (1843-1904) a partir de sus escritos sobre Arte. Ambos pensadores construyen conceptos analíticos con la ambición de alejarse de una tradición racionalista basada en establecer límites entre la naturaleza y el espíritu, entre el sujeto y el objeto; y, quizás la más decisiva: ambos rechazan la idea de una razón externa y organizativa para las prácticas sociales, la razón tiene lugar en el curso de la acción de las prácticas.

¹ Possui graduação em Ciências Sociais pela UFF, mestrado e doutorado em Sociologia Política pela UENF, pós-doutorado em Políticas Sociais pela Universidade do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Professor do curso de Pedagogia do UNIFLU. E-mail: heitor.benjamim@gmail.com

PALABRAS CLAVE: Experiencia. Arte. Cine.

ABSTRACT:

The objective of this article is to propose an approximation of the pragmatism of the North American philosopher John Dewey (1859-1952) and the sociological theory of the Frenchman Gabriel Tarde (1843-1904) based on their writings about Art. Both thinkers build analytical concepts with the ambition of moving away from a rationalist tradition based on establishing boundaries between nature and spirit, between subject and object; and, perhaps most determinant: both reject the idea of an external and organizational reason of social practices, reason takes place in the course of action of the practices.

KEYWORDS: Experience. Art. Cinema.

1 – INTRODUÇÃO

Um dos primeiros filmes apresentados pelos Irmãos Lumière na primeira sessão pública de cinema, no dia 28 de dezembro de 1895, foi *A Chegada do trem na estação*. O pequeno filme de apenas um minuto de duração, consta da tomada em um único plano em perspectiva diagonal da estação de *La Ciotat*, tendo já alguns passageiros à espera do trem. Enquanto um carregador prende a atenção do espectador vindo em direção à câmera, o trem surge ao fundo e vem a parar no lado esquerdo da tela.

Os trinta e três espectadores desta primeira sessão não faziam ideia do que estava a se passar dentro daquela sala, ainda não acostumados com os efeitos da ilusão cinematográfica. Este pequeno público pôs-se a gritar e a fugir em direção ao fundo da sala com medo de ser atropelado. E é interessante ressaltar que o efeito de uma câmera também não é notado, de forma contrária, pelos passageiros franceses que se encontravam na estação no dia da filmagem. Não há qualquer desvio de rosto ou comportamento que denuncie que algum dos presentes tivesse noção do que estava a ocorrer ali. Em apenas um minuto de duração, as *experiências* compartilhadas por aquele pequeno público e o filme que se desenrolava na tela encaminharam a revolução que ditaria os rumos da arte cinematográfica.

O conceito de *experiência* mobilizado neste artigo segue de acordo com as investigações presentes no livro *Arte como Experiência* do filósofo e educador norte-americano John Dewey. Por mais que a temática da experiência e o processo de aprendizagem estejam presente em seus escritos anteriores, em nenhum deles temos essa questão atrelada de forma tão consistente ao mundo da arte. Não só pela densidade de seu pensamento em apresentar uma constituição estética da experiência humana, mas também pela clareza com que dessacraliza uma forma de arte muito distante do cotidiano das práticas humanas.

É objetivo deste artigo propor uma aproximação do pragmatismo do filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952) com a teoria sociológica do francês Gabriel Tarde no âmbito da Arte. O caminho escolhido para ilustrar esse diálogo entre os autores foi explorar o conceito de *experiência estética* de John Dewey e de Arte em Gabriel Tarde na experiência do espectador com o cinema.

2 – O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA

A maioria das experiências vividas em nosso cotidiano possuem um caráter rudimentar, marcadas por muitas interrupções ou letargia, não direcionamos nossa máxima atenção a todas as interações que estivemos envolvidos ao longo do dia. Uma rápida flanada pela *timeline* de nossas redes digitais, o preparo de um alimento para o jantar, ou uma cerveja com os amigos no fim de semana. Diferentemente de muitas dessas experiências mais triviais do cotidiano, *uma experiência* se distingue das demais porque não é mecânica e integra a dispersão vivida em momentos passados e remete a momentos futuros, formando um todo. Há *uma experiência*, portanto, que se distingue da experiência ordinária: a *experiência estética* (DEWEY 2010)

A experiência cinematográfica para grande parte do público composto pelas trinta e três pessoas na primeira exibição dos Irmãos Lumière talvez tenha gerado apenas uma conversa num café, onde risadas foram disparadas ao ouvirem o relato da fuga dos espectadores com a chegada do trem na tela de exibição. Mas, certamente, para um desses trinta e três espectadores, a experiência obteve uma maior complexidade, uma continuidade entre eventos passados e uma projeção do que fazer no futuro com as informações processadas a partir daquela interação. O

conhecido mágico Georges Méliès estava presente nesta apresentação do cinematógrafo e, provavelmente, viu presente naquele artefato a possibilidade de aperfeiçoamento de sua arte ilusionista e uma forma de capturar ainda mais públicos para os seus espetáculos oníricos.

Méliès então se apaixonou pela nova arte, mas teve sua oferta de compra do equipamento recusada pelos Irmãos Lumière. Decidiu buscar um artefato como o cinematógrafo através de outros inventores e submeteu a criação a inúmeras experiências e a desenvolveu como ninguém a arte cinematográfica. Sem dúvida, os Lumière merecem o crédito por gerar um equipamento tão inovador quanto a câmera e o projetor, mas Georges deu origem a tudo que hoje possibilita a existência da indústria cinematográfica.

A experiência estética é uma sequência investigativa de consumações, e nunca de rupturas. Neste tipo de experiência residem fluxos constantes, lugares de repouso, unidade, e o seu desfecho é atingido por um movimento ordeiro e organizado, assim como o estabelecimento de uma técnica para a produção de filmes de ficção desenvolvida por Georges Méliès. O material vivenciado, ao mesmo tempo em que é marcado pelas percepções, é transformado pelas experiências anteriores. Méliès investigou o acontecimento da primeira sessão de cinema dos Irmãos Lumière a partir das referências e expectativas oriundas de sua prática na arte da magia e alcançou com seu olhar toda uma potencialidade que se abria para aperfeiçoamento de sua técnica no futuro. “A conclusão é uma consumação, e não uma cessação. Esta experiência carrega um caráter individualizador e autossuficiente.” (DEWEY, 2010, p. 110)

Dewey surpreendentemente começa o livro *Arte como Experiência* alegando que a própria existência das obras de arte dificulta qualquer teoria estética que busque entendê-las. As obras de arte existem externa e fisicamente, enquanto, na sua opinião, o que faz com que cada objeto físico se transforme em uma obra de arte esteja *dentro da* experiência. O que dificultaria uma análise devido a questões de ordem subjetiva. Além disso, o status elevado presente em muitas obras de arte, as isola das condições em que elas foram concebidas e, portanto, de sua função experiencial. A saída proposta por Dewey está em restaurar a continuidade entre as experiências mais elaborados e refinadas que são as obras de arte e as

experiências da vida cotidiana ligadas às práticas dos indivíduos

Dewey argumenta então que devemos começar com a estética em sua forma bruta para entendermos seus desdobramentos mais refinados. Para fazer isso, precisamos nos voltar para os eventos e cenas que interessam ao homem comum, como os sons e as vistas dos carros de bombeiros, a graça de um jogador de beisebol e as satisfações de uma dona de casa. Concluimos, então, que a estética começa com uma percepção agradável das atividades cotidianas, por exemplo, em nosso fascínio por um fogo na lareira quando o cutucamos. Da mesma forma, John Dewey (2010) sustenta que um mecânico que trabalha com cuidado é artisticamente habilidoso. Se o produto dele não é esteticamente atraente, isso provavelmente tem mais a ver com condições de mercado que incentivam um trabalho de baixa qualidade do que com suas habilidades.

Dessa forma, podemos compreender que Dewey (2010) tenta romper com o dualismo entre empirismo e racionalismo, e rebate um conceito de experiência como um conhecimento acumulado ao longo da vida dos indivíduos. A essa ação e reação dos indivíduos com o seu ambiente, não se limita a compreendê-la somente no presente, no momento de sua interação, mas também remonta a todas as informações aprendidas no passado e está em conformidade com experiências futuras para se aprimorar o processo investigativo dos indivíduos quando surge algum problema que ele tenha que se orientar. O ser humano sofre a experiência e reage ao mesmo tempo. É um ser vivo que está em seu ambiente, seja ele de qual materialidade for a sua ordem, numa sala de cinema ou numa interação mediada por uma página da internet, ele sente a reação de seu ato, reage com a estoque de conhecimento disponível e busca de alguma forma se adaptar a situação. O ponto central para Dewey não é o sujeito nem o objeto, nem a natureza ou o espírito, mas as relações entre eles: a experiência significa integração. As idéias e os fatos não existem fora da experiência (DEWEY, 1979).

Assim, observamos que ocorre uma continuidade da experiência ao mesmo tempo em que há a interação do indivíduo com o seu meio, sobretudo nas experiências passadas que já tenha tido com outras pessoas, com os objetos materiais e imateriais em questão, com as características presente no ambiente da interação, enfim, todo contexto da situação em que se encontra; e da mesma forma,

toda a experiência estará em continuidade com as próximas experiências, pois cada nova informação incorporada nesse processo investigativo instaurado por uma experiência, amplia-se o quadro de recursos disponíveis ao entendimento de um acontecimento do mundo real. Devido a esses atributos da experiência, é possível desprender que a experiência de um indivíduo também não se dará de forma isolada. O indivíduo em situação opera transações (DEWEY 2010), pois é ativo e reativo, e o contexto implica numa complexa rede de composições de muitas formas diferentes entre humanos e objetos materiais e imateriais. Considerando esse aspecto da continuidade da experiência, os indivíduos, ao vivenciarem as várias situações impostas no cotidiano de sua vida prática, aprendem com outras experiências e as alteram, sempre resultando dessa variedade de interações uma experiência mais integrada ou não ao meio em que fora estabelecida. É possível pensarmos em termos educativos esse processo estabelecido pela experiência, mesmo experiência e educação não sendo categorias equivalentes; mas reconhecendo que uma experiência necessita de uma continuidade do processo de experienciar mais e melhor, promovendo o processo de crescimento do indivíduo em situação.

Essa mudança para o cotidiano também implica no reconhecimento da natureza estética das artes populares. As pessoas comuns talvez acreditem num pensamento de que desfrutam de uma recreação casual em detrimento de outras atividades orientadas por uma razão estética. Eles não percebem que o que tem vida para eles, como filmes, jazz, quadrinhos e histórias sensacionalistas dos jornais, são também formas de arte. Relegar a arte somente ao museu é separá-la das experiências da vida cotidiana. A arte falha em atrair públicos quando ela é distante dos mesmos e esses, portanto, buscam prazer estético em atividades menores. A causa disso é a separação comum entre espírito e matéria e o consequente rebaixamento da matéria em sua representação negativa.

Para John Dewey (2010), a experiência deve ser entendida em termos das condições da vida prática dos indivíduos. O homem compartilha com os animais certas necessidades vitais básicas e se utiliza dos meios para satisfazer as necessidades de sua natureza animal. A vida não só é uma continuidade do ambiente, mas só se faz possível em interação com esse ambiente. A criatura viva usa seus órgãos para interagir com o meio ambiente através da defesa e conquista.

Toda necessidade é uma falta de ajuste adequado ao meio ambiente e também uma demanda para restaurar o ajuste. E cada recuperação é enriquecida pela resistência encontrada e superada. Assim sendo, não faz sentido falar de uma experiência transcendental. A experiência só pode ser entendida a partir dos processos situados em uma interação. Um indivíduo pode estar envolvido em formas simples e limitadas de interação consigo mesmo ou outros elementos do seu entorno, como acontece com as formas mais simples de comportamento de natureza biológica ou pode estar envolvido numa atividade mais complexa que exija muitos recursos para seu entendimento, como as de natureza intelectual.

Há uma passagem bem poética no livro *O cinema ou o homem imaginário* do sociólogo francês Edgar Morin que ilustra essa passagem de Dewey ao problematizar o advento do avião e do cinema. Por mais que fosse o avião a inovação que permitiria o homem chegar até onde só se sonhava, naquele céu por onde até então transitavam apenas anjos, nuvens e pássaros, o artefato voador “entrou sensatamente no mundo das máquinas” (MORIN, 1997, p. 24), enquanto quem realmente alçou voo foi... o cinema! “O filme é que ascende cada vez mais alto, a um céu de sonho, ao infinito das estrelas – das stars –, a esse céu banhado pela música, povoado por adoráveis e demoníacas presenças”, devaneia Morin (1997, p. 24). E é exatamente desnaturalizando essa noção de que a técnica de registro e projeção de imagens que nascia – o cinematógrafo – já estava fadada a transformar-se no que conhecemos hoje como cinema, com toda a carga de sonho que essa palavra traz atrelada a si, que o sociólogo nos dirige a pergunta:

De que íntimo poder, de que ‘maná’ estaria, pois, dotado o cinematógrafo, para vir a transformar-se em cinema? E não só transformar-se, mas revelar-se tão irreal e sobrenatural, ao ponto de que essas duas noções pareçam definir a sua natureza e a sua essência evidentes? (MORIN, 1997 p. 25).

A experiência estética envolve um processo no qual ação, sentimento e significado agem de forma coordenada com o ambiente. O resultado é o equilíbrio. Tal experiência não ocorreria em um mundo de mero fluxo no qual não houvesse mudança cumulativa. Nem aconteceria em um mundo que está acabado, pois então não haveria resolução ou investigação. Isso só é possível em um mundo em que o ser vivo perde e restabelece o equilíbrio com seu ambiente.

John Dewey (2010) sustentou que as fontes da experiência estética são encontradas na vida animal não-humana. Os animais frequentemente atingem uma unidade de experiência que perdemos em nossas vidas do mundo do trabalho de forma fragmentada. A criatura viva está totalmente ativa com todos os seus sentidos, sintetizando passado e futuro em seu tempo presente. Da mesma forma, o homem tribal está mais vivo quando mais atento e cheio de energia. Ele não separa observação, ação e previsão. Seus sentidos não são meros caminhos para obtenção de alimento. Em vez disso, eles o preparam para o pensamento e a ação. Experiência significa um maior envolvimento ativo com o mundo. Em sua forma mais intensa, uma experiência envolve uma identificação do eu e do mundo. Essa experiência é o começo da arte.

É válido anexar a essa discussão sobre a interação do indivíduo e o meio em uma experiência estética, algumas considerações traçadas por Gabriel Tarde em seu livro *La Logique Sociale* de 1895, justamente na segunda parte em que ele dedica um capítulo exclusivamente ao estudo da Arte. O livro trazia novamente as principais ideias de suas Leis da Imitação presentes em suas obras anteriores, mas com uma ambição ainda maior para valer de sua cadeira de Filosofia no *Collège de France* para fixar os limites de sua própria Sociologia contra a lógica da Sociologia positivista difundida nesta época.

"Existem as belas artes e também as que não são belas" (TARDE, 1895. p. 523). Tarde começa seu texto já sentenciando que há formas distintas de se julgar um artefato construído pelo homem. De origem latina, "arte" significa técnica ou habilidade de produzir obras, formas ou objetos. E neste sentido amplo, inclui todas as criações de imaginação e engenhosidade humana, invenção das mais diversas formas: gramáticas e dicionários, dogmas e ritos, teorias e métodos científicos, bem como cerimônias ou procedimentos legais, administrações ou indústrias. Não há um produto industrial, uma ferramenta, uma máquina, que não tenha começado como uma arte. E o que faz esses artefatos adquirirem um outro tipo de significado? Quando estes fornecem meios para satisfazer as chamadas necessidades estéticas. Essas necessidades são, segundo Tarde, superiores às necessidades industriais. As belas artes são a expressão de uma alta inventividade que reproduz uma expressão fundamental do momento criativo. As artes não belas aspiram à reprodutibilidade maciça dos produtos que satisfarão às necessidades básicas

humanas e partem de uma criação inicial que não varia.

Portanto, não há uma instância da Arte à parte dos fenômenos sociais. A Arte só se faz possível no mesmo processo que rege o movimento do mundo social. Imaginemos as reações dos trinta e três pagantes da primeira exibição de cinema da História. Ao saírem da sessão, reportando a seus conhecidos o que tivera presenciado. Lendo sobre próximas possíveis sessões e o surgimento dos filmes de ficção nos jornais da época e repassando a informação. Começando a desenvolver uma aptidão para determinado estilo de filmes em detrimento de outros. E apresentando essa sua apreciação seja em forma de aplauso, seja em recusa de participação do evento. Mas impossível dissociar esta relação mediada entre humanos e não humanos no que tange a ser considerada a arte. A partir dessa premissa, Tarde afirma que a arte é um “princípio de acordo social” (TARDE, 1895, p.526) e toma como exemplo a arte relativa a uma cultura que é transmitida através de um conjunto de tradições e valores que asseguram os indivíduos a sua localização cultural e social. Tarde evoca a França do século XII e suas catedrais góticas, como o antigo Egito e suas pirâmides. A arte é assim considerada como um vetor e fator de harmonia social, uma vez que “*não surpreende*” (TARDE, 1895, p. 523). “*Quantos povos só foram conhecidos através de sua arte*”, oferecendo um resultado em conformidade com a moral de um grupo social, indo na direção dos desejos, das necessidades dos indivíduos desse mesmo grupo, através dos quais se podia ler satisfação coletiva de pertencer a esse mesmo mundo.

Assim, em uma esfera específica, a arte é “apenas o tradutor e iluminador da moralidade” (TARDE, 1895, P. 528), de modo que a arte em todas as suas formas, portanto que se exprima na esfera que lhe deu origem e que, assim, forneceu as chaves para as necessidades estéticas de seus membros, é um princípio ou expressão de um acordo social.

E o que seria esse *belo* que tanto perpassa os escritos do Gabriel Tarde sobre a Arte? O *belo* não possui aqui uma conotação de um adjetivo utilizado para enaltecer características externas à obra de arte em oposição a uma arte *feia*. O *belo* é utilizado quando se quer enquadrar uma arte que atenda aos critérios estéticos de um grupo. Como resultado, o trabalho do artista é respeitar as diretrizes sociais dadas a ele e “se ele tentar colidir de frente com essas crenças, corre o risco

de ser destruído com os novos julgamentos de gosto que ele afirma ter apresentado, e tomá-los como elementos do novo *belo* que ele traz ao mundo, ele perderia sua missão social, que é enriquecer e não diminuir, fortalecer e não enfraquecer a crença do coletivo: objetivo comum da lógica social e estética”(Tarde, 1895, p. 540). Em outras palavras, produzir uma obra de arte tende à aplicação pelo artista de meios sociais inspirados em um conjunto de fatores históricos e socialmente acordados, com o objetivo de um encontro cultural e social dentro da mesma esfera, supondo que o artista e seu público-alvo são animados pelas mesmas crenças e desejos.

Retomando aos escritos de Dewey sobre a experiência estética, este acreditava que a arte reunia a mesma relação de fazer e sofrer que dão significados a uma experiência. Algo é artístico quando as qualidades do resultado controlam o processo de produção. O fato de a experiência estética estar relacionada à experiência do fazer pode ser visto no fato de que, se acreditássemos que um produto era de povos primitivos e depois descobríssemos que era um simples produto da natureza, isso seria percebido de maneira diferente. A satisfação estética deve estar ligada à atividade que a originou. Por exemplo, isso vai de encontro a uma questão que sempre ouvi em minhas pesquisas envolvendo o cinema: quanto mais se conhece o cinema, maiores são as recompensas que se retiram dele.

O processo de produção artística está envolvido desde o início com a percepção. Implica a consciência sensível do objeto em evolução e de suas qualidades estéticas. O artista termina o processo quando percebe diretamente que o produto é bom para atingir determinado fim. A sensibilidade do artista direciona a contínua modelagem e reformulação do trabalho. No processo criativo, mãos e olhos estão intimamente conectados, ambos atuam como instrumentos da criatura viva como um todo.

O produto será estético apenas se o fazer e o sofrer da experiência estiverem dispostos a se formar um todo perceptivo. Isso ocorre tanto na imaginação quanto na observação. O artista deve construir uma experiência coerente continuamente através de constantes mudanças. Mesmo quando uma autora escreve o que ela já havia concebido claramente, sua obra não é privada: a arte é feita para consumo público. Há sempre presente uma intenção de se alcançar um determinado tipo de

público. Com a arte cinematográfica, esse enunciado do John Dewey se torna preciso, não há forma do cinema acontecer sem a intenção e exibição para um público consumidor.

As atividades do espectador são comparáveis às do criador. A recepção que é uma percepção completa, e não um mero reconhecimento, é uma série de atos responsivos que resultam em satisfação. Na percepção, a consciência se torna viva. A consciência requer envolvimento implícito da resposta motora em todo o organismo, o que implica que a cena percebida seja permeada pela emoção. Embora essa fase da experiência envolva entrega por parte do indivíduo nos elementos oferecidos pela obra de arte, isso só pode ser feito através de atividade controlada, direcionada, interessada. A ação de ligar uma televisão e procurar um filme para induzir o seu sono, já implica numa atividade deliberada e interessada em uma finalidade previamente especificada. O que irá ocorrer, a partir do momento em que esse filme é disponibilizado no aparelho de TV em interação com as condições físicas e psicológicas apresentadas pelo indivíduo, competirá às contingências e exigências que a situação se desdobrará. E são muitas: desde uma ligação da mãe do espectador procurando saber informações do dia de seu filho, até a própria temática do filme despertar a atenção do indivíduo e fazê-lo prorrogar sua noite de sono.

Precisamos de aprendizado para entendermos as obras de arte. A experiência estética do cinema requer uma interação contínua entre o organismo do indivíduo e o filme. Na devida apreciação, o espectador deve criar sua própria experiência de modo a incluir relações semelhantes às percebidas pelo artista. A recriação é necessária para que o objeto seja visto como uma obra de arte. O espectador, assim como o produtor, seleciona e simplifica de acordo com seus interesses e, da mesma forma, reúne os detalhes em um todo.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os argumentos apresentados neste artigo, o indivíduo está sempre em busca de consumir uma experiência estética em muitas de suas atividades cotidianas. A arte cinematográfica torna-se uma oportuna via que possibilita que o indivíduo possa consumir essa experiência estética e manter-se

em um contato mais estreito com o mundo social. O cinema sendo um produto de natureza industrial e sempre destinado a atender determinado tipo de público, torna a experiência do espectador de cinema mais deliberada e, até certo ponto, controlada.

Há uma intencionalidade na ação de pagar um ingresso para ver um filme de comédia; como também há em sentir que o momento é propício para assistir a um filme de drama. Porém, para que uma dessas experiências se concretize enquanto uma experiência estética do cinema, é necessário que este percurso da experiência esteja aberto às contingências do mundo cotidiano, que se realize enquanto sentido para a prática em curso, como também enquanto recurso para as práticas futuras. Não há possibilidade de experiência estética do cinema sem sua realização enquanto fenômeno social.

REFERÊNCIAS

DEWEY, John. **Democracia e educação**. Tradução: Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1979.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

TARDE, Gabriel. **La Logique Social**. Paris: Félix Alcan, 1895.