



Novos meios, modernas linguagens: sobre a presença do modernismo na linguagem e na estética contemporânea¹

Flávia Campos Junqueira²

Nilson Assunção Alvarenga³

Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Comunicação

Resumo

Partindo das relações entre modernização econômica e social, por um lado, e modernismo cultural, no terreno das artes, por outro, no início do século XX, o artigo esboça considerações sobre a presença de premissas e procedimentos de *linguagem* típicos da arte moderna, em especial do cinema de Dziga Vertov, no contexto dos novos *meios* de comunicação.

Palavras-chave

Comunicação; modernismo cultural; vanguardas; novas tecnologias; cinema

Introdução

No contexto atual, em que as transformações tecnológicas trazem novos desafios ao pensamento, seria de se esperar que um questionamento acerca das mudanças materiais da sociedade seria suficiente para uma compreensão da cultura contemporânea. No entanto, é também verdadeiro que idéias centrais do modernismo cultural do início do século XX são retomadas agora como chave para pensarmos o momento presente (Cf. MANOVICH, 2000; BOLTER e GRUSIN, 2000).

No contexto da arte moderna, proliferaram-se várias rupturas de *linguagem* em oposição aos códigos expressivos e representacionais da arte clássica. Cada ruptura sinaliza uma recodificação, baseada em métodos específicos, da linguagem artística clássica. Um dos fatos que talvez mais instigam o pensamento sobre a comunicação na contemporaneidade é, no entanto, o de que, apesar de estarmos defrontados com novos *meios* de comunicação, a *linguagem* desses novos meios permanece ainda em grande parte passível de ser descrita como “moderna”.

¹Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na Linha de Pesquisa Estética, Redes e Tecnocultura. Graduada em Comunicação Social pela mesma instituição. e-mail: flavinha.junqueira@yahoo.com.br .

³ Doutor em Filosofia pela PUC-Rio, Professor do Depto de Comunicação e Artes e do Mestrado em Comunicação Social – Linha de Pesquisa Estética, Redes e Tecnocultura – da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). e-mail: nilsonaa@terra.com.br .



Ao longo do tempo, métodos de expressão que antes foram pensados no contexto das vanguardas artísticas foram se sedimentando como linguagem “oficial”, tornando-se “clássicos”. Hoje, a interface dos meios digitais parece repetir premissas e emular princípios presentes na linguagem das artes – artes plásticas, design gráfico, literatura, fotografia e cinema – do início do século XX. Lev Manovich (2000) nos fala de uma “lógica do banco de dados” para referir-se à perspectiva atual de que o conhecimento e a arte operam a partir da compilação, do rearranjo e da re-significação de elementos, hibridizando as formas e os conteúdos previamente dados. Por isso, artistas e cineastas como Dziga Vertov, trabalhando segundo essa “lógica do banco de dados”, teriam algo a nos ensinar sobre a *linguagem* dos novos meios de comunicação.

O período do modernismo cultural ao qual nos referimos foi marcado por um grande desenvolvimento material no âmbito da vida social – urbanização, bondes, automóveis – e de grande avanço tecnológico, com impactos profundos no âmbito da cultura – fotografia e cinema. Nestas circunstâncias a arte moderna teve importante papel, ao ser responsável, enquanto propiciadora de novas experiências estéticas, pela formação de uma consciência moderna do mundo. Assim, uma maneira de compreendermos como nossa percepção estética foi alterada por essas mudanças de linguagem, iniciadas no modernismo cultural, é pensar como os avanços materiais, no sentido da modernização econômica e social, do início do século XX – avanços que foram tão impactantes naquele momento como as transformações presentes – conduziram a um hiperestímulo e, com isso, a mudanças cognitivas. Ou seja, uma nova percepção do mundo surgiu no início na virada do século XIX para o século XX e foi um dos principais impulsos para a busca por novas linguagens no campo das artes.

Lembrando a idéia de que o século XX pode ser reconhecido como o século da imagem, utilizaremos não só a literatura acadêmica tradicional, mas também o filme *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, entendido como expressão privilegiada do modo como se articularam, na linguagem cinematográfica modernista, as questões materiais – modernização – e artísticas – modernismo – no início do século passado.

No clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin vê o cinema como a característica marcante do século em que a reprodutibilidade gerou novos conceitos para a obra de arte, conceitos que permitiram mudanças na recepção do espectador. Nas palavras do autor:

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).

Influenciados pelas idéias de Benjamin, podemos afirmar que o cinema representou a ascensão da linguagem audiovisual como discurso social e cultural, fato que se tornou comum na vida moderna. Este foi um importante fator responsável pela reestruturação do olhar e de nossa visão do mundo.

Do hiperestímulo do mundo moderno à recepção fragmentada

Benjamin entendia a modernidade como um momento em que a experiência subjetiva foi fortemente intensificada por estímulos sensoriais. As cidades começaram a se tornar repletas de imagens: cartazes publicitários, jornais ilustrados, a fotografia e o cinema se popularizando. Além disso, os estímulos sensoriais advinham da própria vida urbana: na velocidade dos bondes elétricos e dos automóveis. Sobre o hiperestímulo advindo das novidades modernas, Ben Singer argumenta que

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, 2001, p.115).

Singer aponta a transição dos séculos XIX para XX como momento crucial para o ritmo no qual a sociedade entrou. A velocidade das transformações obrigava a população não só a produzir mais rápido, mas principalmente a compreender mais rápido. Retornando a Benjamin, o autor coloca o Dadaísmo como primeiro impulsor para esta compreensão ágil, ou seja, para uma recepção aberta à reprodução, característica que teve o seu ápice com o cinema. Para ele, os “dadás” “aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção” (BENJAMIN, 1994, p. 191). O dadaísmo abriu caminho para uma atenção ágil por parte do receptor.

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. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador (BENJAMIN, 1994, p.192).

Para o filósofo, a perda da aura seria conseqüência da reprodução em larga escala possibilitada pelo avanço industrial. Muitos debates acerca deste assunto limitam-se a considerar esta perda como o fim da arte autônoma, quando o ponto crucial nesta discussão é a refuncionalização da arte que surgiu a partir dela. O próprio autor afirma que poucos se deram conta deste fato. A arte, ao emancipar-se do valor de culto, altera a sua própria natureza (BENJAMIN, 1994, p. 176). Desta forma, a consciência de arte como experiência estética pôde ser formada, rompendo com os conceitos tradicionais de “belo” e até mesmo de “arte”. Luigi Pareyson melhor explica esta ruptura ao explicitar que

[...] a arte moderna não se preocupa com o “belo”, no sentido clássico e tradicional do termo, mas, com frequência, persegue deliberadamente o “feio”. A isto, no entanto, refutou-se autorizadamente, argumentando-se que o belo não é o objeto, mas o resultado da arte, mesmo que este não se conforme à idéia tradicional de beleza; assim, chegou-se ao ponto de reduzir a beleza à arte, seja no sentido de não se reconhecer outra forma de beleza que não a artística, seja no sentido de conceber qualquer beleza, mesmo a beleza natural, como resultado de arte (PAREYSON, 1997, p. 2).

A partir desta refuncionalização, a arte permitiu ou até mesmo exigiu um ato de distanciamento de sua noção para que as experiências estéticas fossem melhor compreendidas como uma “mudança de percepção e de atitude perante sua própria consciência e seus objetos” (GREENBERG, 2002 p.40). Neste contexto, Benjamin coloca o cinema como a linguagem artística que implicou maiores mudanças na atenção do espectador, afirmando que a imagem

[...] 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 do 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).

Seguindo este mesmo raciocínio, Mirian Hansen trabalha com a idéia de que o cinema foi o meio no qual os efeitos da modernidade mais podiam ser discutidos.



Hansen coloca a “racionalização”, a “desmitologização”, a “alienação” e a “reificação” como categorias da lógica da modernidade (HANSEN, 2001, p. 508) e, embasada nas idéias de Siegfried Kracauer, aponta na obra do autor alemão certo fascínio pelas “novas formas de entretenimento que transformam a ‘fusão entre pessoas e coisas’ em um princípio criativo” (HANSEN, 2001, p. 510).

Todo este contexto pode ser associado às transformações pelas quais passamos na atualidade, mutações estas iniciadas há pelo menos um século. O rápido avanço tecnológico influencia diretamente nossa intuição estética e novas concepções vão se formando, de maneira análoga a como acontecia há cem anos. Hoje, mais uma vez, “descobertas no domínio tecno-científico modificam o alcance e a função da imagem em nossa civilização urbana. Elas incidem sobre as formas de sentir e pensar do homem comum” (LUZ, 1993, p. 49).

A comparação entre os períodos de transição fica mais clara se observarmos as características dadas por Rogério Luz ao momento atual: “Privilegia-se o sentido de ruptura do fenômeno, abandona-se uma concepção continuista da história das formas de representação, marca-se a abolição do passado e da tradição para melhor pensar o novo e agir valorativamente sobre ele (LUZ, 1993, p. 49)”.

O fato é que podemos hoje perceber com clareza que nossos processos cognitivos, acostumados à não-linearidade das linguagens tecnológicas, atingiram este ponto graças às rupturas modernas. Estamos acostumados com novas formas de relação com o mundo. Aspectos dessa relação, como a não-linearidade, por exemplo, ganham proeminência quando usamos a internet, quando assistimos a uma série de TV ou a um filme. Diante disso, há uma tendência a ressaltar, neste momento, as “novas mídias” como chave para compreender esse conceito. Mas, quando consideramos características como a “não-linearidade” (para ficar apenas num exemplo) como fruto somente das “novidades tecnológicas” do nosso tempo, esquecemos que, enquanto forma de linguagem, tais características já estavam presentes no modernismo cultural. Assim, os “novos meios” são “novos” apenas no sentido técnico, mas não tão novos quando vistos como *linguagem*.

Como manifestação da busca por novos métodos de expressão artística, de linguagem, portanto, o modernismo cultural ensinou-nos a desarticular a arte de algo exterior, livrando-a da função de simbolização, e preparou-nos para experiências estéticas novas, mais próximas à experiência do mundo moderno. Hoje, quando o mundo passa por mudanças de percepção, por conta de novas transformações similares



às do início do século XX, a linguagem da arte moderna torna-se algo inserido em nosso cotidiano (por exemplo, a não-linearidade, experimentada no romance e no cinema de vanguarda passa a ser algo corriqueiro quando navegamos na internet).

A recepção do homem atual deixou de ser um processo contínuo, linear, para se tornar fragmentado. Benjamin, referindo-se aos dadaístas e surrealistas, 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, “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” (CHARNEY, 2001, p. 394). Ao discutir o efeito das novas imagens sobre a sociedade, Rogério Luz defende que a realidade virtual, fruto destas novas imagens e comum a nosso tempo, implica uma nova relação do homem com o mundo material e social, num espaço-tempo simulado (LUZ, 1993, p. 49). Somos hoje capazes de responder a estímulos num contexto virtual de ação e percepção.

A pós-modernidade⁴ teve a realidade transformada em imagens e o tempo-espaço fragmentado, acontecimento nascido na modernidade. Fredric Jameson, também concorda que a estética vigente hoje surgiu no modernismo. Em suas palavras:

Devo limitar-me a sugerir que rupturas radicais entre períodos em geral não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, ao contrário, a reestruturação de certos elementos já dados: aspectos que em um período ou sistema anterior eram subordinados agora se tornam dominantes, e aspectos que tinham sido dominantes tornam-se agora secundários (JAMESON, 2006, p.41).

Dziga Vertov, banco de dados e o olhar fragmentado como chave para uma nova visão do mundo

A obra de D. Vertov está vinculada diretamente ao modernismo através de sua aderência – como exemplo paradigmático, inclusive – ao Construtivismo Russo. Ressalte-se, antes de mais nada, a vocação tecnológica do Construtivismo, que o aproxima do Futurismo: a apologia do mundo moderno, da velocidade, do dinamismo e, especialmente, das máquinas como meios mais aperfeiçoados de locomoção, de

⁴ Aqui no sentido do que veio a partir do moderno. Não se pretende entrar na discussão do que seria pós-moderno ou se há de fato um pós-modernismo.

comunicação, de visão etc. quando comparadas com as capacidades humanas. Neste sentido, é particularmente clara a idéia de Vertov segundo a qual o Cine-Olho (expressão criada para nomear sua própria concepção do cinema) seria uma forma de visão não só mais eficaz como também mais adequada para dar expressão à vida moderna:

Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor. (...) Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos. Eu sou o cine-olho. De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, 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, 1984).

Para os construtivistas, o trabalho da arte concentra-se não na criação de objetos, mas na reorganização, no rearranjo de elementos previamente dados, criando uma nova percepção de objetos ou de fatos brutos. O artista seria então um operário, um engenheiro na construção de uma nova realidade que deveria surgir a partir de uma nova percepção do mundo. Além disso, é claro no construtivismo a figura do artista como um teórico, um pesquisador de novos métodos artísticos: se o foco principal não está na criação de elementos mas no rearranjo de elementos previamente dados, então a questão relativa ao método de rearranjo/montagem passa a primeiro plano (VIEIRA, 2007). No nível da recepção, podemos dizer que o método passa a ser o próprio tema da obra de arte (o filme), o que faz com que a experiência estética, longe de ser apenas um meio para a transmissão de conteúdos que estariam para além da obra, um fim em si, fundamental para sua compreensão.

É certo que o Construtivismo em geral e o cinema construtivista em particular estão intimamente vinculados às demandas da Revolução Russa. Ou seja, a releitura e o **rearranjo** do mundo dos construtivistas são feitos sempre à luz do materialismo histórico. Uma linguagem artística que permitisse uma “decifração comunista [dialética] da realidade” (VERTOV, 1984) seria perfeitamente adequada a divulgar os ideais do regime socialista.

Situando-se no contexto dos debates sobre a especificidade do cinema enquanto forma de arte, ou melhor, da concepção daquele novo meio tecnológico no início do século XX em sua potencialidade para gerar uma nova linguagem artística, tema que permeia todas as vanguardas, Vertov, como de resto os principais cineastas



russo dos anos 20, dá privilégio à **montagem** como procedimento primordial do cinema. *Um Homem com uma Câmera*, filme mais conhecido de Vertov, define-se logo na primeira sequência como:

Um experimento na comunicação cinemática de fenômenos visuais sem auxílio de intertítulos (um filme sem intertítulos), roteiro (um filme sem roteiro), teatro (um filme sem nenhum ator ou cenários artificiais). Uma obra baseada numa linguagem fílmica verdadeiramente internacional, uma obra de escrita fílmica, em completa separação do cinema em relação ao teatro e à literatura.

Assim, o filme pode ser visto como contendo uma tese geral segundo a qual é possível uma completa reorganização dos fatos da vida e, a partir dela, uma reconstrução da sociedade (materialismo dialético). Para demonstrar que isto é *possível na realidade* (da vida), Vertov quer mostrar como isto é *possível no terreno da representação* (da arte). Assim, um filme que ao mesmo tempo revele uma *reorganização*, através da montagem, de fatos brutos e, ao mesmo tempo, explicita esses mecanismos, demonstraria “in loco” a validade do princípio construtivista (do rearranjo e da reconstrução do mundo).

Vertov pretende então um método de *ressignificação temática através da ressignificação perceptiva* de planos individuais organizados através da montagem. Tal método está ligado ao que ele chamou de “teoria dos intervalos”. Em termos simples: planos podem ser justapostos dentro de um certo intervalo de tempo e seu número dentro desse intervalo determina o ritmo visual das imagens; levando-se em conta intervalos pré-determinados a serem preenchidos por certo número de planos, o montador poderia montar “cine frases” (a metáfora está mais relacionada com a linguagem musical, como “frase musical”, do que com a linguagem escrita).

Construir “cine frases” seria então a tarefa do montador para Vertov. Para ele, o montador ou, em seus termos, o “supervisor”, de maneira mais geral, o *kinok*, alguém que equivale ao diretor do filme. Nas “cine frases” os planos individuais serão re-significados, valendo como analogias ou contrastes visuais. Aqui, o critério é menos o “conteúdo dramático” dos planos a serem montados segundo uma estrutura lógico-causal, como no cinema clássico: vale mais o seu conteúdo “cinético”, sua capacidade de estimular, através do movimento, o espectador. As cine-frases são compostas, então, levando em consideração o movimento dentro de cada plano individual, de modo que os movimentos dos planos de uma sequência dialoguem entre si, seja por semelhança, seja por contraste.



Assim, numa das sequências mais eloquentes de *Um Homem com uma Câmera*, o movimento da manivela de uma câmera cinematográfica parece se transferir para a manivela de uma caixa registradora que, por sua vez, movimenta uma máquina de costura, que impulsiona uma máquina etc. etc. Tudo depende da escolha do plano e de sua duração dentro da sequência. O resultado final é semelhante a uma frase musical, com suas modulações, seu ataque, sua ascendência, seu declínio. Por isso, para Vertov o que importa ao montador não são nem tanto os planos individuais, mas o “intervalo” (a quantidade) de movimento dentro dele e sua potencialidade de dialogar com outros planos para formar as cine-frases.

O filme demonstra, portanto, de modo exemplar, como uma nova percepção do mundo, fruto de uma modernização material⁵, reivindica do artista a pesquisa de novos métodos e, com eles, uma nova linguagem de expressão artística, mais adequada ao “novo mundo” engendrado pela tecnologia. Hoje, quando os métodos de Vertov se espalham pela televisão, pela publicidade e pelo videoclipe e, mais ainda, quando a “lógica do banco de dados” passa a dominar a cultura contemporânea, seu filme volta a ter muito o que nos dizer, não só em relação ao momento em que foi feito, mas também para o momento presente.

Considerações Finais

Por tudo que viemos afirmando até aqui, temos que a arte a partir do século XX dissipou-se pela vida cotidiana muito mais do que os artistas e o público que a absorveu puderam prever. A difusão das então “novas” tecnologias – especialmente o cinema – e a utilização que artistas do início do século fizeram dela foram fundamentais para chegarmos a uma compreensão do mundo, inclusive hoje, quando nossa realidade é permeada pela comunicação virtual. Teóricos conservadores pensam que ainda não estamos prontos, ou adaptados à linguagem digital. Paul Virilio, por exemplo, vê como superficial a forma de conhecimento da realidade que temos hoje:

Ora, se por um lado conhecemos perfeitamente, ou quase, a realidade da lógica formal da representação pictorial clássica e, em menor grau, a

⁵ Há que se mencionar, embora não seja possível aqui desenvolver este aspecto, o vínculo entre a modernização pretendida para a Rússia nos primeiros anos do governo de Stalin, na crítica da Nova Política Econômica leninista e na busca de uma nova e mais radical estatização dos setores da eletricidade e dos transportes na Rússia, buscando uma interpretação mais literal da máxima do pensamento marxista segundo a qual só seria possível na prática uma sociedade socialista quando as forças produtivas estivessem plenamente desenvolvidas.



atualidade da lógica dialética que preside à representação fotocinematográfica, por outro lado temos apenas uma ligeira idéia das virtualidades desta lógica paradoxal do videograma, do holograma ou das imagens digitais. (VIRILIO, 1993, p.131).

Pois diríamos que estamos sim adaptados e não o sabemos. Ao nos depararmos com uma máquina digital, a técnica pode ainda nos assustar e afastar, mas é inegável também o fato de que hoje trabalhamos com as linguagens tecnológicas com certa facilidade, muitas vezes até deixando os manuais de instrução de lado. A dificuldade maior está hoje na diferença de marcas e modelos, nos quais os atalhos mudam de códigos, mas a linguagem digital já nos é muito mais familiar do que se pensa. Ou seja, a *linguagem* dos novos meios, inserida em nosso cotidiano, não é, ao contrário que se possa pensar, uma novidade, embora os *meios* o sejam.

Uma questão fica ainda por responder: onde estariam, para além dos *novos meios*, as *novas linguagens*? O que encontraríamos de similar hoje – dialogando com as transformações tecnológicas e com as mudanças de percepção do mundo atual – ao que os modernistas fizeram quando, inventando novas formas linguísticas, deram conta de expressar a nova percepção do mundo da sociedade moderna? A arte contemporânea engatinha pelos novos meios e procura sua própria linguagem enquanto nós, espectadores, nos deslumbramos ainda a cada dia com as novidades tecnológicas disponíveis.



Referências bibliográficas

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.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: _____ e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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

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, 2001.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (org.) **Imagem-Máquina**. São Paulo: Editora 34, 1996.

MACHADO, Irene. Tudo o que você queria saber sobre as novas mídias mas não teria coragem de perguntar a Dziga Vertov. In: **Revista Galáxia**, nº3, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewArticle/1301>
Acessado em: 04/07/2007

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

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paula: Martins Fontes, 1997.

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, 2001.

VERTOV, Dziga. **Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov** (translated by Kevin O'Brien), Berkeley, University of California Press, 1984

VIEIRA, João Luiz. As vanguardas históricas: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do Cinema - de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

VIRILIO, Paul. A imagem virtual, mental e instrumental. In: PARENTE, André (org.) **Imagem-Máquina**. São Paulo: Editora 34, 1996.