



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

DAYANA MANASSES RIBEIRO SILVA

CINEMAS MÚLTIPLOS:

Notas sobre a diversidade na linguagem cinematográfica

Belém-PA

2018

DAYANA MANASSES RIBEIRO SILVA

CINEMAS MÚLTIPLOS:

Notas sobre diversidade na linguagem cinematográfica

Trabalho de conclusão de curso apresentado a Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do grau de bacharelado em Cinema e Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. André Villa.

BELÉM-PA

2018

DAYANA MANASSES RIBEIRO SILVA

CINEMAS MÚLTIPLOS:

Notas sobre a diversidade na linguagem cinematográfica

Trabalho de conclusão de curso apresentado a Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do grau de bacharelado em Cinema e Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. André Villa.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. André Villa, Universidade Federal do Pará.

(Orientador)

Prof. Dr. John Fletcher, Universidade Federal do Pará

(Membro)

Prof. Dr. Alex Damasceno, Universidade Federal do Pará

(Membro)

Belém-PA

2018

Dedico este trabalho à minha mãe, por todo suporte, amor e pelos sacrifícios imensuráveis. Ao meu pai pelo apoio e esforço. Aos meus amigos da Equipe Reduzida pelos risos e conforto, vocês sabem o que são para mim.

RESUMO

A partir de uma análise do cinema clássico de Hollywood – tomado como referencial de uma normatização do “fazer cinema” – em contraponto as propostas de “subversão” dessa linguagem, dos quais o cinema experimental e o cinema de *avant-garde*, podemos constatar características que revelam a diversidade das linguagens cinematográficas. O presente texto se propõe a dissertar sobre essa diversidade enquanto um campo de possibilidades de transformação do dispositivo cinematográfico clássico. Em um primeiro momento, o texto se debruça sobre a “norma cinematográfica” apontando alguns de seus aspectos sob a luz de autores como Erwin Panofsky e Ernest Cassirer. Em uma segunda parte, a pesquisa concentra-se sobre o uso do contra-discurso e o início de uma corporeidade cinematográfica que se contrapõe à dominação da abordagem clássica do cinema. Por fim, o texto desenvolve aspectos da expansão da linguagem e da diluição do dispositivo cinematográfico.

Palavras-Chaves: Cinema. Linguagem cinematográfica. Espaço. Espectador. Multiplicidade.

ABSTRACT

From an analysis of the classic cinematography of Hollywood - taken as a reference of a normalization of the "making movies" - in contrast to the proposals of "subversion" of that language, of which the experimental cinema and avant-garde cinema, we can verify characteristics which reveal the diversity of cinematographic languages. The present text proposes to elaborate on this diversity as a field of possibilities of transformation of the classic cinematographic device. At first, the text focuses on the "cinematographic norm" pointing some of its aspects under the light of authors like Erwin Panofsky and Ernest Cassirer. In a second part, the research focuses on the use of counter-discourse and the beginning of a cinematic corporeity that is opposed to the domination of the classical approach of cinema. Finally, the text develops aspects of the expansion of language and the dilution of the cinematographic device.

Keywords: Cinema. Cinematic Language. Space. Spectator. Multiplicity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Chantal Akerman, <i>Je tu il elle</i>	41
Figura 2 - Monólogo do Caminhoneiro.....	43
Figura 3 - <i>Napoleon</i> projetado em três telas.....	50
Figura 4 - <i>Rhythmus 21, frame</i>	52
Figura 5 - Instalação <i>Río-Montevideo</i> , Rosângela Rennó.....	53
Figura 6 - <i>24 hours psycho</i> , Douglas Gordon.....	59
Figura 7 - <i>De vez em sempre</i> , Giselle Beiguelman.....	60
Figura 8 – <i>Cosmococa (CC5) Hendrixwar</i>	61
Figura 9- <i>Abstrakte Kabinett</i> de El Lissitzky.....	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. Capítulo I: A primeira forma: a visão classicista e o império da visão na apreensão da arte.....	12
1.1 O sistema cinematográfico clássico.....	15
1.1.2 Intersecções artísticas.....	16
1.1.3 Narratividade clássica.....	18
1.2 A forma simbólica.....	24
2. Capítulo II: Espaço moderno: inícios de uma arte pelo corpo.....	28
2.1 O espaço em obra.....	29
2.2 Modernismo, pluralismo, arte política e emancipação.....	32
2.3 Chantal Akerman e o Corpo.....	37
2.3.1 <i>Je tu il elle</i> e o corpo feminino.....	40
3. Capítulo III: Cinema e arte contemporânea.....	44
3.1 Heterogeneidade e arte contemporânea.....	45
3.2 “Efeito cinema” e <i>estado</i> da imagem.....	46
3.3 Dispositivo e suporte.....	48
3.4 Obra Processual, obra ampliada.....	55
3.5 Pensando o cinema expandido.....	56
Considerações finais.....	64
Referências.....	66
bibliográficas	

INTRODUÇÃO

A produção artística de uma época constitui uma ferramenta eficiente para trabalharmos sobre o entendimento dos pensamentos e reflexões vigentes em uma sociedade e/ou um período histórico. A produção cinematográfica não foge à essa regra e, apesar de estar submetida a uma concentração massiva voltada para uma vertente dominante e quase singular de linguagem cinematográfica, uma análise mais aprofundada nos mostra que, desde seus primórdios, a história do cinema é permeada pela diversidade de propostas, experimentações e expansões de linguagem.

Partindo desse princípio, proponho tratar dessa multiplicidade do cinema revisitando não só sua história mas pontos da história das artes visuais e o pensamento de produção artística ocidental. Delimitando um *corpus* através de uma pesquisa bibliografia pontual e a análise de algumas obras cinematográficas de referência para desenvolver esta abordagem, separei alguns momentos que considero como um pequeno apanhado histórico fundamental para análise dessa pesquisa.

O objetivo é apresentar e desenvolver aspectos que demonstram a impossibilidade de se avaliar o conteúdo artístico do cinema à partir de uma única vertente, sem ao menos compará-lo com a diversidade de linguagens cinematográficas. A partir do conceito de dispositivo e seguindo pela estrutura fílmica e o desdobramento dessa estrutura na relação com o espectador na apreensão do cinema, discorro nessas linhas estruturando minha proposta em três etapas de argumentações teóricas inter-relacionadas com os períodos do classicismo, do modernismo e da contemporaneidade. Cada período apresentando evidentemente particularidades e possibilidades de divergências em suas utilizações como ferramentas visando uma análise do cinema e suas diversidades.

O interesse sobre essas questões surgiu quando, em sala de aula, discutíamos sobre a linguagem do cinema. Algumas afirmações estipuladas durante o debate me instigaram a pensar se seria viável categorizar o cinema em determinados aspectos e exclusivamente nesses aspectos, sem uma possibilidade de expansão. Assim, delimito algumas obras com que tive contato durante minha formação no Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na FAV-ICA para ajudar a repensar a questão, exemplificando e desenvolvendo minha proposta. Nesse sentido, levei em consideração questões como a composição do pensamento social dominante, sua relevância para a história da arte, das linguagens e formas artísticas assim como aspectos da relação obra/espectador.

Essa análise da relação do espectador com a obra deriva do meu entendimento de que, conforme o passar da história, o cinema adquiriu uma corporeidade e entregou essa materialidade ao espectador para emancipá-lo. Os Temas trabalhados nos textos aqui reunidos são recortes selecionados para demonstrar não somente a transformação “evolutiva” do espectador em sua apreensão da obra, mas como o cinema sempre apontou para a multiplicidade.

A questão da composição social faz referência à forma como, segundo relatos críticos e históricos, a arte era percebida e entendida pelos então espectadores. A composição social refere-se assim ao pensamento dominante sobre a produção artística de uma época e, por consequência, à sua finalidade social que a transforma em um aspecto de relevância para a história e a educação da arte que as épocas posteriores desenvolvem em relação a esta. A forma como um determinado período entende o que define a arte – e estabelece seus julgamentos de valor – nos ajuda a compreender o funcionamento da educação artística social e sua herança na atualidade. E qual fator que nos incita a tendemos em tomar um ou alguns poucos modos de produção artística como referencial, buscando frequentemente comparar e relacionar as diferentes propostas artísticas em categorias valorativas segundo o modelo escolhido? A linha que separa tais categorias e categorizações é muito tênue e acredito que ela só sirva para entendimento pedagógico e de classificação histórica. Mas, nesse sentido, o que define afinal o “cinema”? Essa questão, ponto de partida da pesquisa e fundamental na seleção dos três citados momentos me acompanhou durante todo o processo de pesquisa.

Utilizando-se de uma pesquisa bibliográfica que abarque os aspectos aqui levantados, focando em autores que trabalham a estética visual do iluminismo e o culto à razão na arte e a relativização do modelo de perspectiva renascentista como Ernst Cassirer e Erwin Panofsky, respectivamente, parto desses conceitos, para que, conscientemente tomar um modelo normativo para discorrer sobre outras formas de fazer cinematográfico.

Num segundo momento utilizando O conceito de espaço em obra de Alberto Tassinari para discorrer sobre o espaço moderno e sua não construção em perspectiva e Ivone Margulies para tratar do cinema corpóreo de Chantal Akerman, para assim, num terceiro momento problematizar o dispositivo e suporte com reflexões de Phillippe Dubois e André Parente. Essa pesquisa inclui livros, entrevistas, artigos, dissertações, filmes e instalações audiovisuais.

Com o foco na possibilidade de responder tais questões e apoiada na diversidade da linguagem cinematográfica, os três capítulos que compõem esse texto se apresentam de

formam quase independentes. Mas, ao mesmo tempo, eles se completam por um fio condutor que interliga o desenvolvimento de meus questionamentos e proposições. A ideia principal é mostrar que a história do cinema não é evolutiva nem linear, mas confluyente e constituída por camadas que se desenvolveram de forma simultânea, quase sempre ligadas às artes visuais. Cada vertente cinematográfica propõe reflexões e exemplos próprios, mas interseccionando-se em algum aspecto comum à criação artística das obras de cinema.

O primeiro capítulo, intitulado *A visão classicista*, trabalha sobre uma forma de análise da obra de arte que ainda serve de parâmetro para a discussão sobre a conceitualização do cinema e a existência de uma linguagem cinematográfica. Nesse primeiro momento será trabalhada a imagem como ferramenta de referência necessária à representação da natureza e à fidelidade das formas.

Essa fidelidade à natureza, em grandes linhas, reservava para a arte uma função única: a representação. A arte era percebida como uma forma racionalizada e seu espaço de possibilidades artísticas era em grande parte determinado pela matemática. Essa visão unitária da arte ainda é muito presente na atualidade e de certa forma imprimiu no cinema clássico seu *modus operandi*.

O segundo capítulo aborda o espaço moderno como um espaço heterogêneo que se revela e revela a capacidade múltipla do cinema e das artes visuais de forma geral. Nesse momento, o cinema é entendido como um discurso polifônico que soma e agrega diferentes vozes na sua constituição. Essa seção trabalha também a separação de um cinema de vozes e um cinema de imagens que não necessariamente se fazem simultaneamente, libertando a imagem da necessidade de se referir às coisas em um tempo cronologicamente contínuo. As obras selecionadas nesse momento são obras que convidam o espectador a participar. A diferença primordial em relação à primeira forma consiste na narratividade. Finalmente, esse segundo momento é apontado como o início de um mergulho no corpo na apreensão da obra.

O terceiro capítulo trabalha sobre as relações entre a arte contemporânea e o cinema. Partindo da concepção do dispositivo cinematográfico e sua expansão, esse momento se debruça sobre o atual estado da imagem e a diluição de conceitos sobre determinado tipo de fazer artístico. Nesse momento, é apontada a heterogeneidade nos meios de produção pela incorporação de diferentes linguagens e materiais, além de uma total inserção do espectador como elemento que participa da constituição das obras.

A questão do suporte encaminhada pelo dispositivo como elemento material do cinema também é levantada neste capítulo. O texto propõe aspectos para o entendimento da película como meio de intervenção plástica e resistência as novas possibilidades cinematográficas que surgem, por exemplo, com o processo de digitalização das mídias. Aqui, o experimentalismo é apontado como o fator condutor do “efeito cinema” na arte contemporânea. Algumas características importantes das obras que expandem a linguagem cinematográfica também é sublinhado, mostrando ainda que esse estado de expansão não se resume ao período compreendido entre os anos 1950 e os dias atuais. Esse capítulo discorre fundamentalmente sobre como a expansão do cinema é uma característica imanente a essa arte.

CAPÍTULO I

1. A VISÃO CLASSICISTA E O IMPÉRIO DA VISÃO NA APREENSÃO DA ARTE

Durante o período renascentista, a produção e o pensamento artístico desenvolveram-se sob o entendimento da arte como sendo uma forma de representação fidedigna da natureza. Nesse sentido, a concepção de belo e de verdadeiro na arte condicionou-se à imitação do objeto representado. Essa forma de pensamento se desenvolveu durante séculos até atingir seu apogeu no período Iluminista e continua tendo fortes implicações até os dias atuais.

A relação intrínseca entre arte e natureza é a característica principal desse período. Entre os séculos XIV e XVIII entendia-se – majoritariamente – que assim como a natureza estava submetida a leis universais invioláveis, a arte também deveria estar. Para resumir, de certa forma é assim que se constrói um paralelismo entre arte e ciência após o Renascimento. Tornou-se manifesta e nítida a preocupação da conceber a arte como meio de transposição da verdade pela representação da natureza e, se possível, com o mínimo ou ausência total de “erros”.

Essa objetivação e, de certa forma, culto à antiguidade regeu o desenvolvimento em diversos campos do conhecimento humano na época, incluindo o estético artístico. Essa forma de pensamento regeu teorias afirmativas sobre a necessidade de clareza e domínio racional das técnicas artísticas, além de apoiar um conflito entre “razão” e “imaginação” e a oposição entre “gênio” e “regras”. Essas implicações da visão classicista não recaíram apenas na produção, mas também na formação de consumidores e espectadores das artes, introduzindo na categorização da arte a crença de uma prática artística com uma única finalidade.

À luz do filósofo Ernst Cassirer e seu livro *A filosofia do iluminismo* abordarei essa teoria estética que molda a arte à natureza. Teoria que, de certa forma, cerceia grande parte da produção artística desse período por um culto às formas do período clássico da antiguidade. O presente texto visa aplicar os desdobramentos desses aspectos levantados por Cassirer em relação à obra de arte a uma análise do cinema clássico.

O capítulo VII de seu livro, no qual o filósofo alemão discorre sobre os problemas fundamentais da estética, servirá de base para nossa discussão inicial acerca da existência de *modos* de percepção e produção artísticas. A ideia não é ater-me nas relações conceituais das

teorias classicista, empírica e intuitiva acerca da estética tecidas durante este capítulo, mas principalmente na forma como essas teorias concebem o fazer artístico e a percepção da arte, e como estes se inserem e refletem seus respectivos contextos sociais.

Sobre esse assunto, Cassirer fala que a submissão da arte pela razão era o meio de comprovação do conteúdo autêntico, duradouro e essencial da obra de arte (CASSIRER, 1992, p. 371-372). Explicita-se assim o desejo de aferir às artes bases mais sólidas e unificadas, eliminar qualquer observação empírica e fundá-la apenas em si mesma. Assumi-se assim uma arte que nega a sua direção pela diversidade dos objetos, submetendo-se a um princípio único: o princípio natural. Cassirer observa que:

Pode-se aceitar “natureza” como sinônimo de “razão”, tudo vem da natureza, tudo lhe pertence, do que não é o produto fugaz do instante, o fruto do humor ou do artifício [...] a partir do momento em que atingimos a camada original da criação inspirada pela razão, deixamos de poder crer numa situação particular e excepcional do belo. A exceção como negação da lei, não pode nem ser bela nem verdadeira [...] “verdade” e “beleza” são apenas expressões diversas da mesma coisa [...]. O artista só pode rivalizar com as criações da natureza e insuflar em suas obras uma vida verdadeira, se compenetrar das leis de ordem natural (CASSIRER, 1992, p. 374).

Uma leitura estritamente objetiva, racional e condicionante da arte se distende também no conflito entre razão e imaginação pois está veda ao pensamento reconhecer o seu início na imaginação. Ainda que a leitura clássica da época entendesse a impossibilidade da total negação da imaginação no objeto artístico, do impulso e da importância da fantasia na arte, ela estabeleceu limites acerca dessa intuição. Na figura de um “autor gênio” atribuiu a ele a responsabilidade de mediar essa imaginação em graus adequados com regras naturais e invioláveis da razão.

Sobre a relação razão e arte renascentista, o amor à razão deve estar presente no artista, pois razão e natureza são sinônimos. A beleza percorre o caminho da verdade, a verdade está contida na natureza e a natureza é regida por leis universais. Portanto, cabe ao artista seguir estas leis a fim de imprimir em sua obra não a pompa ou ornamento, mas a simplicidade da verdade do objeto em si, simplicidade que se configura na reprodução da realidade.

No cinema Hollywoodiano a presença da cadeia industrial abandona a ideia de um autor gênio pois, diferentemente da pintura e literatura, o cinema é coletivo. Porém, a relação do artista com as regras propostas pelo período iluministas continuam a ser aplicáveis. No

processo fílmico, as regras são regidas pela produção do filme. O impulso poético de criação é controlado por questões orçamentais e pelo discurso hegemônico do sistema clássico. Dessa forma, o cinema clássico se constrói apresentando uma homogeneidade poética em seus filmes. Raras são as exceções de diretores que conseguem grande autonomia em termos de escolhas estéticas. A forma cinematográfica clássica, no momento de entrega do produto final, possibilita e privilegia a percepção do comum em seus filmes.

Questões em torno da produção tendem a superar as escolhas da direção. Nesse período, a linguagem dos filmes, no extremo do julgamento, indiferencia-se da presença do diretor visto que as regras da indústria sempre submetem o artista. Existe uma razão e uma lógica classicista cinematográfica a qual raras são as exceções que se propõem em desafiar. Porém, antes de se pensar sobre as interseções que esses *classicismos* possam apresentar ao cinema tradicional clássico, creio ser importante destacar um outro fator herdado da história da arte. O pensamento que rondava nessa época entendia predominantemente a arte em uma única finalidade: o de representar. As imagens deviam estar condicionadas as formas das coisas e qualquer proposta oposta isso era um erro de arte. Desta forma, percebemos a razão do cinema clássico quase sempre se propor a representar a natureza, a vida, o “real” idealizado.

O “desandar” da visão classicista segundo Cassirer se deu por essa via de determinação metódica do fazer artístico, limitando-o no caminho de juízos pré-estabelecidos tidos como verdades incontestáveis e universais, na tentativa de evitar por exemplo o “erro”. Inclusive, no processo de percepção das obras, o classicismo exigia do indivíduo o abandono do seu temperamento pessoal, ignorando o fato de que a apreensão do objeto artístico está intrinsecamente vinculada tanto a uma seleção dos fenômenos aos quais somos expostos cotidianamente como a nossas leituras e ações sobre este objeto. (CASSIRER, 1992 p, 379 e 378).

Ainda no início do século XVIII, perpetuou-se essa primazia da razão sobre todos os demais campos de conhecimento, inclusive a sociabilidade como critério de civilidade. Respostas a essa teoria já eram propostas no mesmo período. Porém, essas eram menos rupturas com a forma do que críticas ao sistema classicista. Contudo, nessas respostas já ficava explícito a importância de se entender a questão de eximir a arte dessa obrigatoriedade de se apresentar como imitação do natural.

Nesse âmbito de novas propostas reflexivas surgem novas linhas de pensamento conciliadoras de outros olhares para além do olhar da razão e da imitação da arte. “Uma ideia artística não recebe seu valor e seu encanto de sua exatidão e de sua clareza, mas da multiplicidade de relações que ela condensa em seu ser, e esse encanto não se perde porque não se consegue dominar com olhar essa multiplicidade de relações” (Cassirer 1992 p, 397).

A multiplicidade das relações dentro do cinema – em termos gerais – e a não dominação dessa multiplicidade é o que o constituem. Aqui e nos próximos capítulos, o cinema será descrito como uma arte híbrida que se esquematiza, expande, agrega, propõe antigas e novas formas de apreensão e produção. O cinema se intersecciona com a pintura entre outras formas de arte visual. Ele propõe espaços, discursos e não-lugares, e sob essas interseções, ele se constrói dentro de sistemas plurais.

1.1 O Sistema Cinematográfico Clássico e Suas Variáveis

Indagando-se sobre a modernidade, Jacques Aumont (2008) traça em linhas gerais o uso desta palavra na história do cinema e sua ligação no universo das artes no período da vida moderna e do modernismo. Ele chega à conclusão de que o cinema foi uma arte essencialmente moderna pelo fato de ter acompanhado a modernidade, encontrando-a simplesmente ao se integrar à ela (*ibidem* p, 26). Ele surge fora do âmbito artístico e necessitou reclamar sua condição de arte (arte inventada).

A grande questão discorrida no livro é a forma como a modernidade chegou ao cinema durante o século XX em diferentes contextos. A singularidade da arte cinematográfica foi início de uma atividade essencialmente clássica de normatização e padrões confluindo-se com experimentações vanguardistas e subversivas da dita linguagem cinematográfica, a linguagem predominante. Por não apresentar o modelo hegeliano: primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e a continuação (*ibidem* p, 34), o cinema sempre foi muito diverso e complexo em suas formas.

Essa comparação entre o classicismo hollywoodiano e o pensamento racionalista renascentista é abrupta e pode parecer simplista. Toda essa questão envolve uma multiplicidade de fatores e aspectos que é contrária à atalhos tão generalizantes. Por essa razão, sugiro que termos como classicismo e cinema sejam pensados no plural, visto que, para além de uma arte e uma classificação desta, trata-se de diferentes contextos econômicos, sociais e históricos de imensa diversa diversidade de produção. Um leque gigantesco de

confluências e discrepâncias entre pensamentos artísticos e científicos. Mas, independente dessa generalização, é necessário enfatizar que a estrutura que envolve o dispositivo cinematográfico clássico incorporou elementos da renascença e se interseccionou com elas.

1.1.2 Intersecções artísticas

Diversos aspectos apontam para o fato que existam relações intrínsecas entre a forma de construção das artes visuais renascentistas e o cinema narrativo clássico. Uma nítida herança do renascimento é a configuração do espaço da representação do cinema clássico, quase que totalmente baseado no palco italiano renascentista. Das muitas configurações espaciais existentes, o palco teatral ocidental e, posteriormente, a configuração da sala do cinema narrativo e clássico incorporaram e perpetuaram esse modelo.

Criado dentro dos moldes renascentistas para atender aos ideais da época, o cinema clássico é um modelo que se atenta à ilusão não como outra construção do mundo pela imagem livre da referencialidade, mas como ferramenta de representação da realidade. Em seu texto *Teoria do espetáculo e a noção clássica de representação*, Ismail Xavier conceitua como segue essa configuração espacial:

[...] ambos encarados em posição frontal, separados por uma fronteira nítida onde “fosso” e cortina materializam a diferença de estatuto dos espaços, o da representação e o da realidade. Tal fronteira emoldura o espetáculo funciona como uma janela que se abre para o mundo imaginário da cena que se desenrola suspensa numa plataforma, à disposição do olhar do espectador [...] uma concepção da pintura que se consolida a partir da renascença, notadamente no que diz respeito ao efeito janela [...]. (XAVIER, 1996, p 250 e 251)

Philippe-Alain Michaud (2014), em seu livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, traz essa associação entre o espaço de exibição da arte explicitando principalmente como o cinema clássico se apropriou de modelo renascentista de exposição. O teatro italiano é esse espaço de representação fictícia da realidade tridimensional que condiciona e congela o espectador na sua posição de assistir. Se estabelece assim uma separação nítida entre obra, autor, agentes representantes e observadores como uma forma de barreira quase intransponível. “Embora invisível e imaterial, entre o proscenium - o espaço da ação - e a cêvea - o espaço da visão – fica condicionada a estrutura projetiva da representação que dá ao palco uma aparência de profundidade” (MICHAUD, 2014 p, 20).

Jacques Aumont (2012), em seu livro *A imagem*, também discorre sobre essa moldura pictórica tanto no campo da dimensão espacial e circundante da imagem como nas descrições da formação do dispositivo. O dispositivo é o meio material da comunicação artística e, tal qual na pintura, a imagem cinematográfica apresenta limites dos quais não se exime suas funções. Dentre elas destaco as funções simbólicas e as funções representativas e narrativas.

A função simbólica se coloca na qualidade de *indicadora* tanto do isolamento da imagem como no despertar do espectador ao que ele vê. As molduras cinematográficas são os limites da tela. A função representativa e narrativa retoma o conceito de Alberti sobre a pintura no renascimento, o “quadro-janela”. Quando uma imagem é representativa e/ou narrativa, a moldura é designada como um mundo a parte, dá acesso a diegese figurada pela imagem.

O enquadramento cinematográfico suscita as funções da moldura. Entretanto, ao tratarmos do cinema, existe o potencial de mobilidade, fator diferencial da apreensão do espaço no teatro. Distintamente do ponto de vista fixo pictórico, a câmera cinematográfica possibilita o movimento e a multiplicação dos pontos de vistas, sequenciados em uma continuidade construída através da descontinuidade das filmagens.

Apesar de a função simbólica ser uma espécie de despertador ao espectador ao tratar do cinema clássico, existe uma espécie de imersão e construção que favorece o esquecimento do filme como um filme. Pelo fato de as imagens cinematográficas serem construídas para serem representativas e associadas ao cotidiano *real* somados ao fato da exibição em perspectiva, fica explícito que o que pretende-se alcançar é a ilusão e, por consequência, o esquecimento.

Arlindo Machado (2007), em seu livro *O sujeito na tela*, ao tratar da relação do espectador com o texto fílmico, discorre sobre a mobilidade que o cinema propicia. A câmera terceiriza a mobilidade do olhar do espectador. Como foi dito, o cinema clássico possui regras de construção e essas “regras de continuidade servem basicamente para recentralizar os eventos da diegese, ameaçados de dispersão pela multiplicidade de cortes e pelos deslocamentos do ponto de vista” (MACHADO, 2007 p, 28).

Considerando sempre a melhor forma de acompanhar a narrativa, o enquadrar é centrar, criar centros visuais dentro do quadro. O enquadramento é uma questão de centramento/descentramento. Equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de ‘um centro

absoluto’, o cume da pirâmide, o olho do espectador. Aumont (2012) caracteriza o cinema clássico como essencialmente centrado, bem evidenciado pelas regras de continuidade da instância narradora no filme.

O contrário dessa situação estabelecida pelo cinema clássico seria o desenquadramento, o esvaziamento dos centros visuais e o descentramento das figuras no quadro. Devido nossa educação visual predominantemente classicista, a reocupação dessas figuras no centro do quadro é quase automática já que o cinema clássico, como foi citado, baseia sua construção de representação na importância de significação central das figuras para direcionar o olhar do espectador.

Era de se esperar que fosse muito pouco provável que o cinema clássico usasse a técnica de desenquadramento. Desenquadrar é ir aos limites da moldura e promover reflexões sobre o dispositivo. O cinema clássico em essência não desafia o dispositivo, por isso a importância de discorrer, como primeira forma, sobre o código tutor desse sistema tão apegado a reprodução da realidade e à moldura.

1.1.3 Narratividade clássica

O código tutor desse sistema desenvolveu um estilo com tendência a controlar tudo, em total acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica (XAVIER, 2008). Dentro da teoria da posição-subjetiva, esse cinema era visto como alienante e orientador de pulsão escopofílica, mobilizada pelo voyeurismo atendendo a objetivos ideológicos que posiciona o espectador como um sujeito unitário. A representação nesse cinema toma o sujeito como universal.

O filme dirigido por Woody Allen *A rosa púrpura do Cairo* (1985) é um exemplo de obra metalinguística orientada pela teoria da percepção-subjetiva. Nesse filme ambientado na época da grande depressão em Nova Orleans, Cecília - interpretada por Mia Farrow - é uma garçonete que busca fugir da realidade por meio do cinema. Ela é o sujeito que sofre as ações do sistema cinematográfico dominante.

A trama apresenta inicialmente a rotina de Cecília, seu emprego, sua relação com o marido e a configurações dos papéis dentro do relacionamento como fatores que facilitaram a alienação no cinema. Após Cecília assistir muitas vezes ao filme também intitulado *A rosa púrpura do Cairo*, Tom Baxter, o ator principal do filme, interage com ela e sai da tela movido por uma suposta paixão pela personagem.

O diretor trabalha o fantástico, a relação metalinguística do filme dentro do filme e as questões de realidade. O personagem Tom Baxter, do filme dentro do filme, em vários momentos fala em aprender como ser real, associa os roteiristas com o deus responsável pela criação de tudo e satiriza clichês cinematográficos como a ausência do *fade out* após o seu beijo com Cecília, ressaltando a diferença entre ficção e realidade.

Posteriormente, todas as ações se concentram sobre os sentimentos de Cecília e suas origens como reflexo da necessidade de reposição da ausência do amor romântico em sua vida real ficam evidentes. Gil Shepherd, o ator que interpretou Tom Baxter, ao saber da fuga do seu personagem, parte para Nova Orleans junto com o produtor do filme. Inicialmente seu objetivo era apenas salvar a carreira, mas, depois que conhece Cecília, apaixona-se por ela e o filme ganha como segmento principal a competição amorosa de Tom Baxter, Gil Shepherd e o marido de Cecília.

A teoria da percepção-subjetiva é uma teoria mais voltada para as ações *sobre* o sujeito do que as ações do sujeito. Mas não convém a essa pesquisa ler e entender o espectador do cinema clássico tão somente como aquele *receptor-passivo* das imagens, alienado pela experiência fílmica. É importante também perceber as ações *do* sujeito sobre estas mensagens. Entender que há um processo de trocas entre o sistema clássico e o sujeito, processo regido pela produção de identificação, retira do cinema a função de uma ferramenta unicamente alienante. “O espectador é menos um sujeito da ideologia dominante, e mais um agente no controle do processo de identificação, regulando sua própria produção de sentidos” (BORDWELL, 2005 p, 47).

A reprodução de aparências da natureza e a identificação por meio desse processo ilusório regeram teorias que afirmavam a capacidade do cinema clássico de engessar processos mentais no espectador. Cecília foi construída por esse pensamento de imersão total do espectador no cinema. Jacques Aumont explica como e porque se dava essa construção:

À construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências [...] o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (apud XAVIER, 2008 p, 42)

Seja pela decupagem ou pelo posicionamento da câmera - uma referência forte à perspectiva renascentista – ou ainda pela interpretação dos atores, pela construção de cenários

e até mesmo pela escolha das histórias pertencentes a gêneros de leituras fáceis e populares, essa produção de identificação é regida pela intenção de criar o efeito naturalista ilusionista. Esses são símbolos representantes que formam o processo entre a propagação ideológica do sistema e o processo de identificação através da produção de sentido do espectador.

O filme *A rosa púrpura do Cairo* apresenta em sua construção as orientações da teoria-subjetiva. Mas, ainda que minimamente, concede poder de escolha ao espectador. Nos minutos finais, Cecília é pressionada a escolher qual dos atores escolherá para viver uma relação romântica e seus pontos de reflexão caminham sobre a realidade. “O atributo mais humano é poder escolher” ressalta um dos personagens do filme e, ao escolher Gil Shepherd, Cecília o faz por saber que Tom Baxter é uma ilusão.

Murray Smith (2005), teórico do cinema, demonstra que nossa experiência ficcional é bem melhor compreendida utilizando-se do conceito de atenção, imaginação, percepção e sensação do que o de falsa crença. Enquanto espectadores do cinema clássico, preenchemos espaços da apreensão da obra fílmica. Atentamos-nos as tramas, imaginamos resoluções, percebemos através de nossos sentidos, principalmente a visão e sentimos as emoções despertadas pela obra. Smith chega à conclusão de que a especificidade da ficção fílmica pode ser entendida dentro da instituição ficção como um todo. E ainda, que temos como evitar a ideia da perda de consciência com relação as nossas respostas às obras ficcionais pois é uma forma de fingimento ou um faz de conta, uma construção de identificação por um discurso. Nossa resposta à ficção tem de ser caracterizada afirmativamente, como uma habilidade, um processo psicológico diferenciado, e não como mera perda da nossa consciência habitual (SMITH, 2005 p, 154). O espectador não percebe o quadro como uma superfície bidimensional e como uma representação de um espaço tridimensional, simultaneamente. Ele observa apenas o objeto representado e o toma como um objeto real, e é essa apreensão que fazemos enquanto espectadores.

Excluída a noção de sujeição total ou teorias ilusionistas da espectadorialidade cinematográfica, os códigos clássicos hollywoodiano são entendidos como estando relacionados à variação com o que nosso grau de absorção e envolvimento com a ficção sofre. Smith afirma que essa variação é diretamente baseada em convenções.

Deixar-se absorver ou envolver por uma ficção significa, portanto, concentrar-se nos personagens, objetos e acontecimentos do mundo ficcional, no sentido aqui discutido - como representações miméticas fundadas em convenções, e não como

peças, objetos e acontecimentos reais, do modo que a explicação “ilusionista” nos pretende fazer crer. (SMITH, 2008 p, 161).

Outro destaque à relação espectador com esse sistema cinematográfico é a reflexão do chamado código de sutura do autor Daniel Dayan (2005), em seu texto *O código tutor do cinema clássico*, escreve sobre o uso do imaginário nos diferentes sistemas semióticos. Antes, é necessário entender que esses códigos fílmicos figurativos são organizados pelo sistema de representação, uma imagem organizada por um olhar de um sujeito que assegura esse sistema. Esses códigos compõem um discurso que antecipadamente define o papel do sujeito e onde predetermina a leitura e o imaginário.

Essa mascaração vem da perspectiva renascentista da obra de arte onde essa é concebida para representar a tridimensionalidade da natureza. O cinema clássico é visto frontalmente e construído para afirmar o olhar de alguém. Esse olhar sempre carregará em si o discurso desse sujeito, o seu ponto de vista na história e sua função semântica na narrativa.

É na relação campo e contracampo que isso se desdobra. Um plano dois como significado de um plano um, preenche sua ausência e construí-se à base de uma ideologia que sutura a leitura do filme. A sucessão de planos é o significado do discurso, o contracampo sutura o buraco aberto na relação imaginária do espectador com o campo¹ que pré-definiu sua leitura restringindo-a a mensagem do filme. Dayan explica esse processo:

O processo de ler um filme (perceber seu sentido) é, portanto, retrospectivo, onde o presente modifica o passado. O sistema da sutura sistematicamente invade a liberdade do espectador ao interpretar, remodelar sua memória. O espectador é dilacerado, puxado em direções opostas. Por um lado, um processo retroativo organiza o significado. Por outro, um processo antecipatório organiza o significante. (DAYAN, 2005 p, 336).

As cenas na narrativa hollywoodiana são claramente demarcadas por meio de critérios neoclássicos. O primeiro deles é a ideia de duração contínua do tempo, um espaço definido e uma ação regida por causa e efeito, além de escalas de segmentações próprias. No filme *A rosa púrpura do Cairo*, Cecília é uma garçonete que frequenta regularmente o cinema após o trabalho, vai às compras e depois parte para sua casa (tempo contínuo). As ações centrais do filme ocorrem no cinema (espaço definido) e os acontecimentos e desequilíbrio do filme com saída do personagem Tom Baxter da tela, gera a ação (relação de causa e efeito). A saída do

¹ DAYAN 2005 p, 334

personagem causa transtornos aos produtores de Hollywood, no emprego e na casa de Cecília, assim como na gerência do cinema (segmentos da ação principal).

Os personagens são movidos por objetivos pessoais em uma construção linear clara e objetiva deixando pelo menos uma linha de ação em suspense. No filme, Cecília vai ao cinema para fugir de sua realidade. Tom Baxter sai da tela em busca do seu amor. Gil Shepherd vai à Nova Orleans para ajudar na captura de Tom e garantir sua carreira como ator. Sempre posicionados relativamente em ângulos frontais, quase nunca olham para a câmera, para garantir a invisibilidade da estância narradora, geralmente há repetições constantes de posicionamentos de câmera. A repetição reafirma os dados sobre os quais a hipóteses deve se fundar. “Apresente todo e qualquer fato relevante três vezes”, sugere o roteirista Frances Marion,” porque o filme não será compreendido se o público não perceber as premissas em que ele se baseia” (BORDWELL, 2005 p, 296).

Em nome da inteligibilidade da história, a onipresença clássica transforma a câmera em um observador invisível ideal que atravessa o tempo e espaço e faz do mundo da fábula um constructo internamente consistente. Um constructo sobre o qual a narração permite intervir a partir de fora dele (BORDWELL, 2005 p, 288 e 289). Esse concentra todas as informações necessárias ao entendimento do filme diante da tela e nos permite construir as relações causais, temporais e espaciais da história. Ou seja, entendemos a continuidade entre o núcleo do cinema em Nova Orleans e o do produtor em *Los Angeles*, assim como entendemos o que levou Cecília a buscar refúgio no cinema. E ainda, o porquê dos fatos desencadeados pela saída do personagem da tela – como a paixão dos dois atores de cinema por ela – se motivam por desejos e projeções internas à Cecília.

Esse estilo de narrativa privilegia tanto a denotação ao ponto de colocar a técnica cinematográfica como veículo de informação, num conjunto historicamente determinado de alternativas mais ou menos prováveis (BORDWELL, 2005 p, 294). No filme, toda técnica cinematográfica aplicada, como os efeitos de transposição dos personagens entre a tela ou o uso da continuidade dos discursos entre os personagens dentro do filme no filme, são em prol da manutenção da realidade fantástica de Cecília.

O final clássico prioriza os fatos do segmento principal. Segundo Bordwell (2005), este tende a ser um epílogo, uma leve celebração da ordem restaurada. Apesar do final de *A rosa púrpura do Cairo* ser considerado triste por alguns, o sorriso de Cecília ao ver um filme, mesmo após ser abandonada e enganada por Gil Shepherd, liga-se ao início do filme quando a

total imersão na fantasia cinematográfica era sua normalidade. A normalidade também foi alcançada pelos outros personagens principais que alcançaram seus objetivos.

As normas hollywoodianas extrínsecas, com seus procedimentos fixos e sua organização paradigmática, oferecem ao espectador expectativas predeterminadas que são balizadas a partir de pistas concretas veiculadas pelo filme. [...] Na verdade um dos objetivos da previsão e da repetição é justamente evitar surpresas (BORDWELL, 2005 p 297).

A preservação da surpresa em Hollywood à qual Bordwell se refere não é necessariamente a ocultação de fatos ou o suspense na resolução da trama, mas sim o fato da lógica nunca ser perdida pelo espectador. Nesse sistema, o espectador precisa entender todo processo fílmico para não haver distanciamento entre as partes. Ele precisa se surpreender, mas a surpresa não pode pôr em risco as construções semânticas anteriormente construídas.

A abordagem naturalista que evoca a identificação e ativam respostas emocionais pela aproximação com a realidade condiciona e acomoda o olhar e percepção cinematográfica do senso comum. Esses aspectos fazem com que o cinema clássico seja tomado como a normalização do cinema, a forma certa e interessante por diversos consumidores.

É preciso entender esta forma clássica dentro do sistema simbólico que atende a determinadas situações e necessidade sem caminhar por extremos categóricos em admissões que aplique essa forma como a única certa ou ainda como apenas o grande instrumento alienante da massa. No meu entender, para que outras formas de cinema sejam aceitas e entendidas enquanto cinema, essa leitura racionalista de uma arte suprema como imitadora da natureza deve ser questionada e repensada, inclusive no que tange as ações que estão voltadas para o consumo da obra cinematográfica. Fazer a leitura do cinema como uma pluralidade de formas serve assim para refletir sobre a produção cinematográfica na sociedade que o consome. Produção essa que pode ser apresentada no sentido em que Bordwell propõe de se pensar o cinema como uma atividade:

O mais importante, porém, é que mesmo nesse cinema mais comum o espectador constrói a forma e o sentido de acordo com um processo de conhecimento, memória e inferência. Por mais rotineira e “transparente” que tenha se tornado a fruição do filme clássico, ela continuará sendo uma atividade. E qualquer cinema narrativo alternativo, ou de oposição, se utilizará da narração para suscitar tipos distintos de atividade (BORDWELL, 2005 p, 300 e 301).

A construção do gosto estético da massa é pautada na univocidade do classicismo e a teoria do cinema clássico parece delimitar o que define essa arte. Porém, é a agregação de diferentes atividades no processo do fazer cinema que, a meu ver, possibilita a expansão da experiência estética cinematográfica.

1.1 A Forma Simbólica

O espaço dentro da perspectiva renascentista é um espaço “sistemático” que transpõem objetos tridimensionais para superfícies planas. A percepção frontal – ilusão gerada pelo efeito tridimensional plano e leis estritamente matemáticas para construção desse espaço – traduz de certa forma as consequências de uma sociedade regida pela óptica da geometria descritiva e pelo desenvolvimento e inserção da matemática em todos os campos de conhecimento.

Esse modelo perspectivo ignora a multiplicidade de formas culturais. Até mesmo os aspectos biológicos humanos são, em tal abordagem, submetidos às leis matemáticas que regem não somente como o artista deveria construir sua obra, mas como o espectador deveria apreendê-la. A criação e difusão massiva da perspectiva renascentista construiu uma visão unitária e valorativa da arte. Problematicá-la é um ótimo ponto de partida para a discussão sobre uma construção de visão simbolista.

Em termos da relação entre a produção e a percepção artística, a perspectiva é provavelmente a maior herança do fazer artístico renascentista legada ao cinema clássico. A instalação da sala de cinema tradicional nos modos canonizados de se contemplar obras de artes privilegia a separação entre o representante e o representado. É um modelo que, de certa forma, “engessa” os espectadores. No entanto, esse deve ser entendido como um modelo entre muitos outros no sistema cinematográfico.

Seguindo a linha relativista de Erwin Panofsky (2010), apreende-se a perspectiva como uma forma simbólica. Em outros termos, essa emerge do compartilhamento de uma forma de pensamento determinado por uma certa cultura em um determinado período. A perspectiva, sob a análise de Panofsky, não uma máxima irrefragável ou uma lei matemática. O olhar de Panofsky nos suscita questões importantes sobre esse modelo.

O que é essa perspectiva central? É uma construção de um espaço racional, infinito, constante e homogêneo. Esse espaço pressupõe duas hipóteses fundamentais: olhamos com

um único olho imóvel e a interseção plana da pirâmide visual deve considerar-se como uma reprodução adequada de nossa imagem visual. Entretanto, Panofsky aponta que estas hipóteses são abstrações da realidade e que se opõe ao espaço psicofisiológico de percepção humana. Segundo ele, o espaço homogêneo nunca é dado, mas construído (PANOFSKY, 2010 p, 14). Conceituar esse espaço perspectivo como o lugar no qual pode-se criar construções iguais em todas as direções e em todas as situações é a concordância que o espaço visual e tátil (fisiológicos) contrariam esse espaço métrico. As diretrizes de organização (direita, esquerda, em cima e baixo) são valores que se correspondem de modo diverso. Entretanto, essa abstração foi a finalidade desse sistema: construir uma homogeneidade na representação que substitui o espaço psicofisiológico em um espaço matemático.

Panofsky (2010) afirma que a perspectiva é uma ordem de aparências visuais. Portanto, não devem ser tomados como modelo único e verdadeiro. Aprender a arte nesse tipo de configuração de vista frontal é apenas um modelo que matematiza o espaço, mas matematiza o próprio espaço visual. Ou seja, ele não alcança a totalidade de espaços e, portanto, está longe de categorizar formas. A perspectiva se constitui assim como uma forma simbólica.

La perspectiva matematiza este espacio visual, pero es precisamente este espacio visual aquello que ella matematiza. La perspectiva es un orden pero un orden de apariencias visuales. En último extremo, reprocharle El que se fie em uma libre y espiritual representación de la forma em vez de hacerlo em La apariencia de lãs cosas vistas no es más que uma cuestión de matiz. (PANOFSKY, 2010 p,53)

Essa inversão dos valores simbólicos permitiu com que as artes criassem espaços em seus processos criativos. Em *A imagem* Jacques Aumont (2012) também pondera o debate relativista dessa perspectiva representante de um sistema centrado, que centra a posição do observador humano. Por mais natural que pareça, estabelecer o olho como modelo de visão é uma ideologia como qualquer outra.

No fundo o que Alberti e Brunelleschi descobriram, entre outras coisas, foi que o que é visto, “ecologicamente” no “mundo visual”, não pode ser representado geometricamente sem renunciar à ilusão de profundidade. Foi essa descoberta, secundária no Renascimento (já que é o olhar de Deus que a *perspectiva artificialis* procurava simbolizar), que permitiu que o mesmo sistema fosse investido por outros valores simbólicos. (AUMONT, 2012 p, 225)

Aumont (2012) agrega ao seu pensamento as reflexões de Pierre Francastel em suas ponderações. Segundo o autor, “Francastel vê a dominação da perspectiva em cinco séculos de história da pintura como *fechamento* do espaço, que se torna limitada, de modo imaginário, mas coercitivo, pela moldura da imagem” (AUMONT p, 229). Para Francastel, esse fechamento significa a imposição de uma “grade” geométrica sobre o espaço real da experiência e dos objetos. Em termos cinematográficos, o enquadramento assume esse papel de delimitação. A superação desses valores também implica na expansão da experiência estética.

No processo de entender os nuances e as construções simbólicas intelectuais, Ernst Cassirer (2001) também pensa as diversas naturezas de compreensão humana através da teoria das formas. Ele pondera os pensamentos linguístico, mítico-religioso e a instituição artística como configurações voltada *para* o mundo e não configurações *do* mundo². Nenhum sistema deve ser entendido como detentor total de conhecimento sobre determinado assunto, mas sim entendido como uma apreensão entre diversas apreensões. Ao esboçar essa reflexão, Cassirer usa o âmbito da natureza para exemplificar essa diversidade de formas também na “exatidão” das ciências naturais. A biologia, física e química, apesar de atuarem num mesmo campo – o das ciências naturais – não coincidem na determinação de seus objetos. Ora, se ciências naturais apreendem um determinado objeto de forma específica e diferenciada, então porque a arte deveria apreendê-lo de forma única?

As diversidades desses meios de apreensão, segundo o autor, levam a conclusão de uma diversidade na estrutura do objeto como na significação das relações objetivas, não podendo exigir do campo artístico a unicidade na apreensão estética já que a constituição do objeto é diversa e múltipla.

A unidade de espaço que construímos na contemplação e produção estética, na pintura, na escultura, na arquitetura pertencem a um nível totalmente diferente daquele que se manifesta em determinados teoremas e axiomas geométricos. Aqui reina a modalidade de conceito lógico-geométrico, lá a modalidade da fantasia espacial artística. (CASSIRER, 2001 p, 48)

Cada relação está inclusa em uma totalidade universal. Contudo, esta também é individual. Como exemplo, podemos pensar sobre a nossa apreensão do conceito de tempo e espaço em diferentes campos de pensamentos científicos. A atribuição de sentido diferentes a

² Cf. PANOSFKY p, 22

um mesmo material vem da diferença entre *qualidade* e a *modalidade* das formas. Como escreve Panofsky, “será imprescindível acrescentar a cada uma destas relações um índice de modalidade especial [...] que indicará em qual contexto funcional e significativo se deverá inseri-la”³. Isto se deve a particularidade constitutiva de cada contexto: seja no pensamento científico, na linguagem, no mito ou na arte. O que constitui determinada forma de relação indicará sua menção nesse sistema de formas simbólicas. Assim, é necessário indicar o princípio constitutivo no procedimento de caracterização.

A perspectiva renascentista ditou por muito tempo a forma de se observar a arte. Em termos de senso comum, essa forma naturalizada educa o espectador a absorvê-la como única. O espaço clássico nos condiciona a certa imobilidade e o uso da visão nessa apreensão impera. Daí a emergência da separação entre espectador e obra.

A ilusão da tridimensionalidade era direcionada para nossa visão pois, enquanto corpos no espaço, estávamos diante de uma superfície plana. A câmera subjetiva, como já foi mencionado, não corresponde ao corpo de uma personagem, mas sim ao seu olhar. A tela expunha seus limites materiais diante de nossos olhos. Uma imersão possibilitada apenas pela construção de uma continuidade do tempo representado gerado pela identificação. A separação espectador/obra surge assim como viva e inegável.

Portanto, a perspectiva renascentista é um modelo contextual entre muitos e representa artisticamente o mundo em imagens dentro de muitos outros sistemas. Sistemas que também representam artisticamente o mundo em imagens de outras formas. O cinema possui índices de modalidades que se diferenciam em discursos, produção, representação da realidade e intuito de percepção estética. Ele é plural em suas formas, é artístico, e portanto, possui todos os atributos para não se delimitar em uma forma única.

³ Ibid., p, 48

Capítulo II

1. ESPAÇO EM OBRA E OS INÍCIOS DE UMA ARTE PELO CORPO

Georges Didi-Huberman em sua obra *Diante da imagem*, ao apontar a forma como a história da arte foi criada e como os pensamentos reflexivos sobre a imagem decorrem dessa forma da concepção dessa história, entende que o renascer das artes no renascimento italiano é fortalecido Georgio Vasari, pintor, arquiteto e historiador renascentista autor de *Vitas*, obra em um formato enciclopédico que se concentra na biografia de artistas italianos. Para “renascer” e imortalizar a arte, Vasari “ressuscitava os nomes dos pintores para renomeá-los no sentido forte do termo, e os renomeava para que a arte se tornasse imortal” (DIDI-HUBERMAN 1953-2013, p. 83). Ele valorizava assim o desenho como fator unitário das “belas artes”, da arquitetura, da escultura e da pintura enquanto formas privilegiadas da produção do intelecto e caráter de conhecimento do artista. No desenho se comprovaria a habilidade do artista e sua condição de gênio.

“[...] seja como for, o desenho, quando extrai a invenção de uma coisa a partir do julgamento, tem a necessidade de que a mão seja dirigida e tornada apta -através do estudo e do exercício de muitos anos- a desenhar e exprimir bem todas as coisas que a natureza criou [...], essas mãos, exercitadas durante tantos anos no desenho, fazem conhecer a perfeição e a excelência das artes, e ao mesmo tempo o saber do artista” (DIDI-HUBERMAN, 2013 p, 104).

O culto ao realismo citado nesse trecho estabelece também o senso comum sobre a arte. Enaltecer o artista com habilidades manuais de imitação por excelência, como fator categorizante do valor de uma obra, exclui a possibilidade de a arte trabalhar com a pluralidade de *realismos*⁴. A indagação do autor tem a ver com impressão de que os livros de história da arte nos dão uma ciência fundada sobre a certeza de que a representação é um espelho exato onde todas as imagens podem se transformar em conceitos (DIDI-HUBERMAN, 2013 p,11). Segundo o autor, a arte possui a habilidade de se expandir sobre linhas realísticas limítrofes muito tênues e, portanto, não deve ser tomada como um objeto circunscrito ou fechado.

⁴ O cinema clássico apresenta o realismo naturalista ilusório. O modernismo se propõe a aproximar sua realidade cinematográfica à realidade cotidiana usando de metáforas e efeitos não ilusionistas, o cinema ligado a arte contemporânea propõe a criação de outras realidades usando a realidade virtual, por exemplo, isso qualifica o pluralismo no *realismos* na arte.

O pensamento modernista europeu do século XX rapidamente desenvolvido neste capítulo se apresenta como um contra-argumento a visão classicista vista anteriormente. O artista Paul Klee, em seus ensaios reunidos no livro *Sobre a arte moderna*, aponta para a capacidade da arte de não somente reproduzir o visível, mas tornar as coisas visíveis. “Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriada será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis”. (KLEE, 2001 p, 43). Sobre a relação do espaço moderno e renascentista, Klee destaca:

As conquistas da pesquisa da aparência não têm que ser desvalorizadas por causa disso⁵, é preciso apenas ampliá-las. Hoje, esse caminho não corresponde mais às nossas necessidades, como também não era a única necessidade de antontem. O artista hoje é mais do que uma câmera aperfeiçoada; ele é mais complexo, rico e espacial (KLEE, 2001 p, 82).

A dialética entre os elementos formais e a falta necessidade de estarem ligados à apresentação realista ilusionista é, na abordagem de Klee, o que constitui o espaço da arte moderna. Ele não exclui a importância da construção da perspectiva renascentista, mas entende e destaca a importância da construção do espaço moderno em uma complexidade de camadas.

2. O Espaço em Obra

Alberto Tassinari (2001), em seu livro *O espaço moderno*, ensaia sobre a arte moderna e sua proposta espacial. Conceitua duas fases dessa escola artística e afirma ser a arte contemporânea a fase de desdobramento da arte moderna. Ele data a fase de formação do modernismo no início do século XX até o estende até 1955, quando seria a fase de desdobramento da arte moderna. No presente estudo, esse pensamento contribui com a perspectiva de pluralidade formal do cinema pois ele trabalha o espaço moderno como algo que se entende melhor por uma abordagem negativa – pelo que ele não é – do que por um conceito consciente de si mesmo.

Se a arte renascentista constitui rapidamente uma compreensão teórica de seu próprio espaço, isso se deve em grande parte a uma concepção de tempo histórico diferente da moderna (TASSINARI, 2001 p, 21). O espaço moderno só encontrava denominador comum – se o encontrava – quando se tratava da oposição ao naturalismo. O autor trabalha com o

⁵ O autor se referia a relação da crença na arte com o estudo da natureza e a pesquisa da aparência sucedendo no desenvolvimento da arte da visão ótica na qual representações não-ólicas permaneciam negligenciadas (p, 81)

conceito de colagem no espaço moderno como uma das ferramentas diferenciativas do naturalismo. A colagem se dispõe a expor operações que o espectador pode perceber ao olhar a obra, adições de camadas reveladoras do fazer da obra. Ao olhar de Tassinari, esse seria o espaço moderno, um espaço em obra.

O autor conduz essa discussão visando colocar o secularismo moderno como uma ferramenta de autonomia à dimensão artística. E é sobre essa expansão da experiência estética que agrego o conceito de espaço na obra de arte moderna como uma camada a mais sobre a formalidade do cinema. Pensar a arte contemporânea como desdobramento da arte moderna também permite entender a arte em uma confluência de formas e não somente como uma progressão histórica linear e evolutiva.

Considerando as particularidades e singularidades de cada objeto artístico, o conceito de *espaço em obra* trata do ato de expor a obra. Esse momento expositivo se refere a exposição dos sinais de fazer da obra. Ou seja, durante a contemplação, o espectador contempla o objeto artístico finalizado em exibição enquanto percebe sinais do seu processo de criação.

A partir de uma tal abordagem, o espaço em obra passa considerar o espectador pois o permite de co-construir a obra já que os sinais do fazer estão à mostra. A arte moderna, com o seu *não-espaço* em perspectiva central, permitindo assim a colagem e estando majoritariamente desviada do caminho ilusionista, não se preocupa em imitar a visão natural do olho humano. O cinema moderno, nesse contexto de espaço em obras, abre caminhos reflexivos à sua poética.

Havia nesse momento a preocupação em “despertar” o espectador por parte dos cineastas. Mostrar que sua obra era um filme e construir uma realidade que fugisse a representação ilusionista era uma forma de mostrar seus sinais do fazer. Um mostrar que era explicitado em maior ou menor grau, dependendo da proposição do diretor.

Marguerite Duras, por exemplo, foi uma cineasta que expôs sua obra. Dramaturga e roteirista francesa, seu primeiro roteiro é *Hiroshima meu amor* (1959). Duras foi uma escritora que migrou para o cinema e, em 16 anos de carreira, realizou obras nas quais colocavam em xeque a representação clássica. Seus filmes agregam para um campo reflexivo a relação intrínseca do cinema com a palavra pois, como muito de suas obras literárias, foram adaptadas para o cinema por ela mesma. A construção, desconstrução e reconstrução está bastante presente tanto em seus textos fílmicos com de dramaturgia e literatura.

Duras construiu em seus filmes uma imagem neutra sobre o qual o texto desliza. É uma imagem “pura” que permite pensar uma construção de um filme de imagens e um filme de

vozes. Essa imagem pura se desassocia do texto rompendo a necessidade essencial que a imagem tem à palavra no cinema clássico. Nos filmes da cineasta francesa, há apenas confluências e pontos de interseções entre os elementos narrativos e imagéticos, permitindo uma dissociação da imagem e da palavra

Esse livre trânsito entre cinema e literatura, somado a sua autonomia na construção dos textos, permitiu à cineasta experimentações no uso da palavra no cinema colocando em cena o que essa relação implica na construção formal da cinematografia. Nesse âmbito de possibilidades reflexivas dentro do espaço moderno, Marguerite Duras propõe com o filme *Le camion* (1977) uma obra que se expõe enquanto obra aberta. A cineasta convida o espectador para uma co-construção a partir de associações narrativas arquitetadas pela diretora dentro do filme. Escrito e dirigido por Duras, essa obra pode ser considerada como um referencial da diversificação da então unicidade do cinema clássico. Mostrando, diretamente na imagem, enquanto a própria escritora lê o roteiro de um filme a ser realizado, Duras focaliza justamente no ato de ler um filme para construir uma liberdade de interpretação de sentidos. O texto é o filme.

Na tela, Duras e Gerard Depardieu leem dezenas de páginas de um roteiro que conta a história de uma mulher que dialoga com um caminhoneiro após conseguir uma carona com ele. O filme se constrói com os dois atores dissertando sobre as possibilidades de feitura desse filme, questões de produção como orçamento e tempo de filmagens são levantadas pelos dois assim como os diálogos entre as personagens, a posição de câmera, a trilha sonora e a psicologia das personagens. A conversa sobre o roteiro é sempre lida no tempo futuro, a construção da personagem gira entorno de incertezas. Sobre a origem do roteiro, o personagem de Gerard pergunta à Marguerite se o roteiro é um filme, ela responde “poderia ser um filme, é um filme” e quando indagada sobre quem seria a mulher do filme ela apenas responde “é uma desclassificada”. Esses são elementos que suspendem a possibilidade de imersão total. O espectador, em um pedido informal e invisível, sente-se convidado à participar da leitura do roteiro e imaginar os personagens do filme. Por tratar-se de um filme dentro de um filme, a apreensão dos *filmes* na tela das obras permite ao espectador acompanhar o processo de criação do roteiro em aberto durante a exibição de um filme concluído no espaço em obra.

O único elemento concreto é o caminhão azul, elemento de passagem do tempo. Ele é mostrado durante o filme, em pausas na estrada após as cenas de leitura do roteiro. A partir

dele podemos inferir o restante do filme que se constitui de forma abstrata. O caminhão é o cenário. Ele é narrativo pois une os personagens e delimita o espaço-tempo da história. Ele participa simultaneamente da história do filme e do roteiro, os pontos de interseção de Duras.

A imagem no filme e a leitura do roteiro coexistem em uma relação de confluência. A imagem dos dois atores não apenas referencia a leitura do filme, mas o infere. A imagem do caminhão peregrinando entre os *filmes* na tela é um desses elementos de inferência. Duras se utiliza da palavra não para subsumir a imagem, mas para construir esse cinema de vozes num processo mental. Cada espectador formará sua personagem a partir das informações lidas no roteiro. *Le Camion* é um filme que permite ao espectador de construir sua narrativa.

O espaço moderno transcende a questão da exposição de seus sinais do fazer. Em termos cinematográficos esse espaço é a negação da simples capacidade narrativa da imagem. É a proposta da não narratividade do filme, seja por experimentações – como a de Marguerite usando a narrativa para despertar imagens mentais no espectador – ou seja pela imersão do corpo no cinema de Chantal Akerman ponderado mais a frente.

O cinema não deixa de narrar seus processos, o cinema é discurso. O que acontece agora no espaço moderno é uma curvatura da narratividade que, no sistema moderno, perde suas prerrogativas e estratificações. O moderno é secular, plural e reflexivo. Ele foge a representação totalitária do mundo. Ele entende, agrega e constrói olhares diferentes sobre o externo e sua relação interna. O espaço moderno institucionaliza e reverbera de maneira coletiva a potencialidade múltipla do cinema.

2.2 Modernismo e Pluralismo, Arte política e Emancipação

O cinema, desde sua origem, se constitui como múltiplo, se inventando e reinventando à partir de uma pluralidade de experimentações e novas linguagens. O modernismo, como vimos, foi a grande ponta de lança da quebra do pensamento de culto à representação ilusória da natureza. Nesse período, as discussões sobre pluralidade na arte estavam muito aquecidas. A produção caminhava por diversos constructos de *realidades* e, para além da existência de discussões intelectuais, elas foram massivamente disseminadas. É, portanto, pelas vias da diversidade e da polifonia de discursos do modernismo que esse texto toma como ponto de partida o fazer plural cinematográfico.

No livro *Modernidade, pluralismo e crise de sentidos* Berger e Luckmann trabalham a produção de sentidos no campo do social modernista com a multiplicidade de possibilidades de escolha. Antes da modernidade, a presença de instituições centrais e primárias de criação de sentido – como a religião – extinguíam essa possibilidade de escolha. Com o modernismo, “ainda que não tenha abolido de todo, a modernização tornou ao menos bem mais difícil a manutenção numa sociedade de todo monopólio de sistemas localizados de sentidos e de valores” (BERGER E LUCKMANN 2012 p, 45)

Trabalhando o pluralismo como consequência direta do modernismo, esses autores encadeiam a possibilidade de escolha em um sistema na qual a produção e consumo artístico vão além da ótica e referencialidade nas obras cinematográficas e artísticas de modo mais geral. A escolha também interfere na posição do espectador. “Já não é possível não escolher, pois é impossível fechar os olhos diante do fato de que uma decisão tomada poderia ter sido diferente” (*idem* p 61). Com as diversidades de escolas modernistas na arte propondo reflexões sobre a vida e a velocidade do desenvolvimento de novas tecnologias vemos, como no cinema de Jean-Luc Godard, diferentes formas de criação e relações sociais de poder disseminam a pluralidade da arte.

Essa outra produção e recepção artística pode ser vista também como um discurso polifônico no qual vozes somadas se compõem, comunicam e completam esses realismos entregando uma resposta ao discurso clássico hegemônico. A subversão e criação de novas linguagens pressupõe, majoritariamente, uma linguagem anterior. Portanto, proposto de forma não linear, o cinema vai agregando linguagens que coexistem ao longo da história e que formam novos discursos. O cinema moderno pode ser visto como uma dessas vozes.

Nossas opiniões são formadas socialmente e são construídas como respostas. Somos um eterno discurso ao qual se incorpora outras vozes, seja direta ou indiretamente. Discurso e contra-discurso confluindo simultaneamente numa contínua polifonia que rege nossa presença nas mais diversas experiências.

Nessa perspectiva, o nosso discurso enquanto sujeito é constituído de pluralidade e diferentes pontos de vista. As supracitadas vozes, seja para afirmação identitária ou apenas para formação e constituição, carregam a composição da nossa realidade. Uma pluralidade que, quando levada em conta pela produção artística, produz experiências polifônicas que saem do cotidiano e adentram a nossa relação – enquanto espectador – com o cinema.

O artista a partir de agora se propõe a mudar suas referências do visível rompendo com os antigos limites do possível. Um movimento regido pela agora necessária ausência de regras que ditam a produção artística. Um cinema derivado em suas outras formas, outros discursos, por vezes politicamente engajados e até contrários ao sistema clássico. Não há compromisso com a linearidade da narrativa. Na arte, de forma geral, torna-se possível transpor a antiga classificação entre objetos artísticos e não artísticos, como por exemplo, Marcel Duchamp e suas obras *ready-made*⁶. Há agora uma maior liberdade de interpretação dos espectadores que outrora estavam condicionados a mimese da natureza pelo desenho.

Sobre a presença da política na arte, Jacques Rancière aponta para uma constituição do entrelaçamento de lógicas heterogêneas. Ou seja, outras menções na arte que não apenas condicionadas à representação, mas em apresentação e produção de presença. Isso implica numa ruptura estética modernista e até uma formação de dissensos dessa recente presença de diversidade nas vozes. Sobre essa heterogeneidade Rancière fala:

Em primeiro lugar, ele radicaliza a forma de figurabilidade que consiste em entrelaçar duas lógicas de encadeamento: cada elemento é articulado a cada um dos outros segundo duas lógicas, a do encadeamento narrativo e a da metaforização infinita. Num segundo nível, a figurabilidade é o modo como várias artes e várias mídias intercambiam seus poderes. Mas, num terceiro nível, é o modo como uma arte serve para constituir o imaginário de outra (RANCIÈRE 2012 p, 123).

Esse trecho é referente ao filme *Histoires Du cinéma* de Godard. Rancière menciona o hibridismo do filme e a forma como o diretor faz uso das imagens sem referenciá-la como no sistema classicista, propondo e utilizando outra forma de construção fílmica que faz com que as imagens deslizem umas nas outras, além da proporcionar a possibilidade de criar um imaginário, ou seja, reflexões e pensamentos sobre outra forma de arte. O próprio título do filme – *Histoires* no plural – já denota a multiplicidade.

Em uma relação comparativa que liga a formação do espectador com o tipo de obra produzida, é possível afirmar a existência de um espectador emancipado por essa então arte política heterogênea? O espectador nunca está condicionado ao estado de passividade absoluta e isso já foi explicitado quando abordei a identificação com a ficção que acontece na tela. Porém, me identifico muito com uma das fórmulas do teatro preocupado em arrancar o espectador do embrutecimento relatado por Rancière. “A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será

⁶ Objeto ou artefato comum retirado de seu ambiente natural e exibido com obra de arte.

obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas” (RANCIÈRE 2012 p, 10).

Existem diferentes níveis e situações de passividade, seja pela posição de assistir ou pelo conteúdo apresentado. Nas ficções clássicas hollywoodianas o espectador, apesar de ser livre para fazer associações, as faz apenas com imagens que não escapam ao conhecimento e representação do comum, diferentemente do sistema moderno que agrega outras camadas em sua construção.

Mantendo a visualização frontal dos espectadores – perspectiva renascentista – o cinema moderno permite aos seus espectadores associarem imagens que não necessariamente referenciem uma representação ilusória da natureza. Há a preocupação de mostrar ao espectador que o que ele vê é um filme.

Segundo Rancière a reflexão do início da emancipação do espectador começa com o questionamento sobre a posição entre olhar e agir, já que a passividade é tida como uma não ação. O autor provoca a reflexão do olhar como essa ação que confirma e transforma a distribuição de posições porque, segundo ele, emancipação é o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham (*ibidem* p, 23).

Entender o espectador como alguém com capacidade intelectual e dialógica que observa, seleciona, compara, interpreta e relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares⁷, deve ser função tanto do produtor quanto do espectador artístico.

Nesse campo modernístico de heterogeneidade das formas artísticas outro conceito do autor importante para se ressaltar é o da imagem pensativa. A imagem pensativa é a que encerra o pensamento e suspende qualquer conclusão e homogeneização, põe para fora de si qualquer forma pura ou carregada demais de *realidade* ilusionista. Essa ruptura estética passa a produzir então a apresentação e a presença, se objetando a simples representação.

Trabalhar no conceito de presença exige falar de Hans Ulrich Gumbrecht. Em seu livro *Produção de presença* ele propõe uma alternativa de apreensão de conhecimento e comunicação que se dá não apenas pela hermenêutica, mas que somado a ela permite uma materialidade na comunicação: a apropriação pelo corpo e os sentidos, ou seja, a necessidade da presença. Sobre essa forma de apreensão da comunicação o autor conceitua:

⁷ RANCIÈRE 2012 p, 17

Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade [...]. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos, ‘tocará’ o corpo das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados (GUMBRECHT 2010 p, 39).

A produção de presença é a transposição da hermenêutica, da necessidade de atribuição de sentido, interpretação de signos e superação do império da visão na contemplação artística. Essa contra alternativa possibilita a experimentação da arte no espaço pelo corpo. Essa proximidade relatada pelo autor pode ser tida e readequada à distância da obra com o espectador, a tangibilidade trabalhada por Gumbrecht valoriza o espectador enquanto sujeito que age na sua construção de sentido pois, segundo ele, a arte comunica e, enquanto comunicadora, ela se torna um objeto tocante.

O autor, ao final de seu livro, afirma crer que nunca transpassaremos por completo os efeitos de sentido. Até porque não há problema em produção de sentido, mas na sua institucionalização e valoração como forma correta. O entendimento da necessidade de colocar o corpo na apreensão da comunicação permitindo-o desfrutar das características dos sistemas cinematográficos é respaldado pela conclusão que o autor chega. Para Gumbrecht, a experiência estética é algo externo aos objetos do cotidiano que se faz seja por produção de presença e/ou por produção de sentido, numa oscilação nem sempre em mesma medida, mas que se complementam e se necessitam. Essa oscilação/tensão entre os efeitos de presença e sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego (*ibidem* p, 137). O cinema moderno adotou esse discurso de desassossego. Essas camadas que ele agregou em relação ao cinema clássico, incorporando um contra discurso de corporeidade enriqueceram a experiência estética cinematográfica. Quanto a esse fato, o autor relata:

A experiência estética- pelo menos em nossa cultura- sempre nos confrontará com a tensão ou a oscilação, entre presença e sentido. Eis a razão pela qual uma concepção exclusivamente semiótica (na minha terminologia, exclusivamente metafísica) do signo não consegue fazer jus à experiência estética. (GUMBRECHT p, 139).

Somando os conceitos percorridos até agora sobre o espaço moderno como um espaço em obra e diverso em imagens pensativas, proponho de seguirmos adiante em um processo de exemplificação desse outro cinema que trabalha sobre a necessidade do corpo na apreensão

estética. A partir desse ponto, o presente texto leva em consideração que a relação com o corpo está imbricada na produção cinematográfica como consequência direta da experimentação imanente ao cinema.

2.3 Chantal Akerman e o Corpo

Chantal Akerman é uma cineasta belga. Nascida em 1950, viveu em Paris, nos EUA e em Bruxelas, sua cidade natal. Foi atriz, produtora, diretora de fotografia, professora e roteirista. Desde a adolescência sentia vontade de fazer cinema e o impulso final veio com o filme *Duas ou três coisas que eu sei sobre ela* de Jean-Luc Godard, obra que tem o próprio cineasta como principal referência.

Akerman e sua obra são importantes para essa pesquisa pelo fator corporeidade de seu cinema. Seu engajamento político e sua produção de presença em seus filmes trabalha com a liberdade de associação. Em seus filmes, a relação anti-ilusionismo e modernismo se questionam pois o realismo em sua obra vai além das questões de verossimilhança. Suas narrativas hiper-realistas e excêntricas exemplificam um sistema de contra-discurso.

O corpo nos filmes de Akerman é um corpo político, feminista e provocativo. É um corpo inserido numa narrativa anti-ilusionista que não nega a representação. Akerman coloca o corpo em sua obra tanto como constructo de sua produção artística como ferramenta de recepção estética do espectador. Esse corpo que conduz a experiência estética materializa a comunicação fílmica da obra. Flora Sussekind, em seu texto *Cinema Corpóreo e emergência do real*, texto de introdução do livro de Ivone Margulies *Nada acontece O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*, nos fala sobre este conceito no cinema de Akerman abordado por Ivone:

Pois corpóreo, para Ivone, não parece dizer respeito apenas a potência de efeitos fílmicos de presença, passando necessariamente pelo corpo do espectador, por um corpo sensorialmente aguçado pela experiência cinemática. “Corpóreo” apontando, em seu processo crítico, para uma evidência da materialidade, da fisicalidade, do cinema, do ator, para a ênfase em aspectos literais, marginais (não apenas representacionais) da imagem, para uma espécie de excedente da realidade, no qual se inclui, igualmente, a lembrança forçosa do próprio corpo, e uma sensação de exacerbação perceptiva por parte do espectador. (SUSSEKIND in MARGULIES 2016 p, 15).

Para Margulies, a representação em tempo real engaja a percepção do espectador de sua própria presença física. A duração na observação faz o espectador atentar as especificidades físicas do objeto e perceber essa simultaneidade da coexistência entre si e a obra (MARGULIES 2016 p, 117). Portanto, ao assistir um filme da Akerman, o espectador adentra na representação não ilusionista-naturalista, porém realística.

Pensar Chantal Akerman é importante para quem busca o pluralismo que a modernidade discutiu. Diferentemente de outros filmes modernistas nos quais o indivíduo é esvaziado de suas psicologias assumindo uma identidade coletiva, o cinema de Akerman concerne uma representação potencialmente plural que não almeja totalidade⁸ mas agrega vozes para sua construção de um contra-discurso. E o primeiro ponto é essa alternativa à homogeneidade representativa da mulher.

Apesar das disjunções poéticas com o cinema clássico, os filmes de Akerman reabilita o cinema representacional e o realinha na compatibilidade com o modernismo. Margulies sugere como, para ela, o cinema de Akerman “é uma variedade engajada da representação realista, uma forma ancorada historicamente que constitui, na melhor tradição feminista, um incômodo às categorias fixas da mulher” (MARGULIES 2016 p, 67).

A questão da representação em Akerman é semelhante à da posição de passividade do espectador no cinema: existe em níveis diferentes. A diretora se nega ao uso da representação de um sujeito universal em uma realidade ilusionista como a clássica. Ela põe esse corpo feminino na tela sem negar sua individualidade e particularidade como ponto de reflexão. “È preciso examinar como o desejo de Akerman de representar um indivíduo como *imediatamente* atravessado pela política e pela história se encaixa em sua recusa intuitiva em adotar um tipo de feminismo de ‘punhos em riste’” (ibidem p, 73). Ou seja, uma recusa da delimitação e categorização do *ser* mulher. Margulies sublinha:

A representação corporal transpõe totalmente a motivação psicológica e a identificação com o espectador, intensificando a narrativa psicológica ou o nexo de ideias. Porém, uma vez que fazem mais do que negar uma motivação convencional é preciso investigar o papel positivo desses corpos alternativos (MARGULIES p, 183).

Em *Jeanne Dielman, 23, quai Du commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman nos apresenta uma dona de casa/prostituta em um recorte de três dias do seu cotidiano. Os planos

⁸ Margulies, 2016, p, 74.

longos, o tempo real da ação, a câmera fixa, os detalhes exacerbados na cena e a literalidade de Akerman desafiam a interpretação. Essa representação de uma dona de casa obsessiva com a ordem da casa, cuidado com o filho, suas roupas demarcando sua idade, horários fixos de cumprimentos das tarefas domésticas, mas que pela parte da tarde atende seus clientes, rege a carga psicológica complexa da personagem. Akerman não ousa utilizar *Jeanne* como a mulher dona de casa, mas como mulher. É esse o papel positivo dos corpos alternativos que Margulies menciona.

O corpo de Jeanne em suas ações de tarefas doméstica é muito presente. Akerman usa a duração de seus planos como uma presença. Espaços e objetos ganham um efeito de presença inteiramente desprovido de significados metafísicos ou simbólicos (ibidem p, 145) e essa sensação que o filme desperta faz os objetos de cena ganharem peso diante dos nossos olhos.

A ausência de contraplanos desloca a ação para a audiência. Por diversas vezes, planos extensos de Jeanne lavando a louça de costas em longa duração provocam uma separação radical do naturalismo ilusionista. Ivone Margulies destaca como a ausência de planos subjetivos e destaques de pontos de vistas é sinal de ruptura sobre as técnicas narrativas de sutura e identificação do cinema clássico.

O anti-naturalismo de Akerman dá-se também pelo pouco uso de diálogos, os quais são extremamente necessários na narrativa clássica. Ela faz uso do silêncio e de monólogos além da construção de seus personagens completamente absortos em suas atividades em tela. Temos o caso de *Jeanne Dielman* tão obsessiva por organização e rotina, apagando e acendendo sistematicamente as luzes ao entrar e sair de um cômodo, um exemplo claro desse estado em absorto construído pela cineasta para e pelo viés de seus personagens. Quase sempre esse estado permite à cineasta fugir da posição frontal bastante utilizada no cinema clássico.

Ainda sobre a produção de presença do corpo e a fisicalidade de Akerman, Margulies aponta como o minimalismo era referência no trabalho da cineasta no aspecto da experiência garantida pela densidade corporal e de como essa consciência do espectador da própria fisicalidade pode ser associada a uma estética politizada. O cuidado que a cineasta apresentava em não tomar para si uma representação universal ou intitular o seu cinema como feminista demonstra a intersecção e a pluralidade do feminino e do corpo feminino no

modernismo. Em *Jeanne Dielman*, a profissão da personagem, prostituta, pode gerar diversas discussões a respeito da mulher, da sexualidade e das condições sociais.

Em suma o cinema de Akerman é um cinema que experimenta com o corpo para seu projeto narrativo como uma reavaliação do método hollywoodiano – já discutido – e sua univocidade. A possibilidade que o sistema cinematográfico moderno tem de agregar outras formas de construção imagética que não apenas à figurabilidade e encadeamento de lógicas sucessivas permite entender *estados* do feminino tal como *estados* do cinema.

Por vias contrárias do esvaziamento, Akerman constrói *Julie* em seu filme *Je tu il elle*. “Atuando e dirigindo, o corpo da diretora condensa várias funções, gerando uma instabilidade no discurso e uma identidade verdadeiramente descentrada” (ibidem p, 75). Akerman trabalha com o plural em sua representação, se coloca em sua obra, democratiza a recepção entendendo diferenças⁹ e constrói seu discurso como resposta ao discurso hegemônico sobre o feminino.

2.3.1 *Je tu il elle* e o corpo feminino

Je tu il elle é um filme de 1975 que “conta” a história de *Julie* em uma obra que narra a partir do corpo e pelo corpo. Akerman atua no filme e permite agregar a essa obra discussões sobre performance, autoria e produção de presença. Ao vivenciar em seu corpo o discurso do filme, ela materializa sua comunicação com o espectador. “A forma sociopolítica do filme deriva de sua peculiar representação do sujeito, que não pode ser reconhecido com base nos padrões usuais de tipificação, em que traços comuns emanam de múltiplas vozes” (ibidem p, 195).

É possível dividir o filme em três momentos. O primeiro apresenta a personagem no quarto, sozinha. O segundo a apresenta com o caminhoneiro, e o terceiro quando ela encontra sua amante. Em termos formais, o filme apresenta a passagem de tempo de forma sutil, seja pelo escurecimento gradual da tela ou por referência ao ciclo menstrual de vinte e oito dias da personagem.

Akerman vai desfazendo gradualmente a referencialidade temporal no seu filme o que impossibilita uma visão subjetiva estável. O filme pode seguir uma ordem linear, mas

⁹ Cf. Margulies p, 129

praticamente desde o início essa ordem denuncia a falsidade da noção de progressão. A rigorosa sucessão de dias se perde numa indicialidade defeituosa.

Nas primeiras cenas do filme temos *Julie* num quarto mobiliado e uma narração da própria Chantal Akerman que retrata ações do seu cotidiano, como por exemplo, ter pintado o quarto de azul e no dia seguinte ter pintado de verde. A narração e as ações seguem-se pela “necessidade” da artista em fazer mudanças no quarto.

Nesse primeiro momento, a disposição de *Chantal/Julie* merece uma análise fílmica. A fotografia do filme apresenta diversos pontos sub-expostos. Ela tem movimentos compulsórios e pesados, possui inibição com o corpo andando não apenas pelos espaços “escuros” da tela. *Julie* carrega um colchão como se fosse um peso. Seu corpo, na maioria das vezes, está curvado e no canto de algum espaço do quarto, como mostra a figura a seguir:



Figura 1 Chantal Akerman, *Je tu il elle*

Julie arrasta um colchão para cada canto do quarto, numa mudança incessante que constitui um inventário de posições dentro do limitado repertório imposto pelo enquadramento fixo e ao nível dos olhos (*ibidem* p, 199). O Corpo de *Akerman* está limitado. Suas ações são repetitivas e compulsórias. Constantemente ela está escrevendo ou comendo açúcar. Há inquietação gerada pela psicologia da personagem, o não esvaziamento da cineasta. Fiel à representação realística dos fatos, Margulies escreve sobre essa construção de Akerman:

A insistência de Akerman na representação literal dos gestos de sua personagem desafia o estatuto universal de representações totalizantes. Não há ninguém

exatamente como “ela”, o “ela” aqui sendo um ser puramente cinematográfico destinado à repetição estilística e comportamental estruturado por uma série de planos que desafiam a redução conceitual pelo “nomalismo absurdo”, bem como pela indicialidade fotográfica (MARGULIES p, 216).

Nesse filme percebe-se a não obrigatoriedade que a imagem e a palavra possuem em manter uma relação de referencialidade direta e simultânea. Em diversos momentos, apesar de o tempo verbal utilizado ser o presente, a narração antecede ou posterioriza as ações em tela. Outro exemplo de não referencialidade são as cartas escritas. A escritura em *Je tu Il elle* cria contínuas incompatibilidades na lógica da referencialidade temporal. Sobre essa falta de lógica, a mudança para o segundo momento se dá após um homem passar pela janela e a observar por algum tempo. Chantal se olha pela primeira vez, fixa-se num curto tempo em seu reflexo e sai, temos a primeira externa do filme. Para chegar ao seu destino, pede carona a um caminhoneiro.

Esse segundo momento é a atriz/diretora deparando-se com o mundo masculino do caminhoneiro. Suas paradas para refeições são em espaços ocupados predominantemente por homens. Nesse segundo momento, pela primeira vez a artista é confrontada à outro personagem.

A voz *off* da narração é substituída por algumas cenas em silêncio. Por vezes, interrompida pelo monólogo do caminhoneiro. “Ela assegura a ‘verdade’ dele, ainda que, ao invés de sua presença, situe essa verdade numa espécie de parênteses” (*ibidem* p, 207). Nesse momento a presença de Chantal é malmente percebida dentro da diegese fílmica. Esses parênteses no filme pode ser entendido como um discurso político pelo viés de práticas etnográficas que o filme assume em relação ao caminhoneiro, uma vez que somos conduzidos a observar suas atitudes.

Sua posição no enquadramento, encurralada nas bordas, é uma incorporação literal de seu estatuto deliberadamente dúbio: entre diretora e atriz (*ibidem* p, 206). A fotografia nessa segunda parte ainda é subexposta. Akerman se encontra quase fora de quadro e o caminhoneiro assume a centralidade da tela. Ela o coloca como o “outro” ao dar liberdade para seu discurso pelos vieses de seus monólogos. Tem-se dessa forma descrições de sua cultura e práticas.

Akerman subsume-se nesse segundo momento. O monólogo do caminhoneiro é um texto falocêntrico. A descrição do órgão masculino, a cena de masturbação que só entrega prazer ao homem, a concentração de todos os problemas dele nessa cena e até a forma como ele fala da sua filha de 11 anos que desperta prazer nele são peças que explicam essa presença subsumida da artista nesse segundo momento do filme. Mas também explicam como o corpo de Akerman ainda está oprimido. A imagem a seguir retrata essa construção da cena:



Figura 2 Monólogo do Caminhoneiro

O terceiro momento em que ela vai encontrar a amante é o momento em que o filme muda tanto em discurso como em forma. A direção de arte sai da imparcialidade e da composição mínima do espaço: há vários objetos de cena. A fotografia exclui a subexposição tornando-as agora em cenas muito iluminadas. O corpo de Chantal está mais ágil e mais autônomo. A supressão ocorrida no segundo momento é substituída pela pulsão dos desejos do corpo de Akerman. A narrativa desse filme não percorre necessariamente a linearidade ou progressão, mas em que se refere ao corpo, podemos perceber essa libertação alcançada no terceiro e último momento do filme.

Nesta parte, tem-se o primeiro contra-plano do filme que permite ver a companhia de Akerman reagindo ao desejo da artista. Existe agora um “diálogo” e uma urgência desses corpos que se encontraram. A cena de sexo composta pela cineasta é clara, feroz e ativa. Essa se contrapõe ao resto do filme em que os movimentos são mais contidos. O corpo de Akerman está agora num centro claro sob a luz, agindo autonomicamente. Aqui, a corporeidade do cinema de Akerman se mostra em essência. “*Je, tu, Il elle* progressivamente

reivindica a literalidade e a concretude contra o principal portador de significação humanista e essencialista do cinema: o corpo humano” (*ibidem* p, 212).

Margulies escreve que a única conclusão do filme é a de uma presença completamente exposta. A cena de sexo não é enquadrada romanticamente, mas apresenta uma ferocidade e obscenidade realista em uma concretude ampliada. O corpo de Chantal e sua amante são compostos como material cênico porque se fazem concretos. Eles realmente agem nesses últimos minutos no espaço do filme.

Capítulo III

3. CINEMA E ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1 Heterogeneidade na arte contemporânea

A prática artística da atualidade é uma mistura de elementos e valores da arte clássica, moderna e contemporânea. Essa prática constitui-se a partir da troca de fórmulas entre essas compondo dispositivos complexos, instáveis e maleáveis. A pós-modernidade é caracterizada por essa mistura entre tradicionalismo, vanguardismo e novidades contemporâneas.

Anne Cauquelin (2005), em seu livro *Arte contemporânea: uma introdução*, aponta para a dificuldade de se conceituar tanto a pós-modernidade no âmbito do contemporâneo e como o *atual* na arte. A meu ver, a atenção da autora à essa dificuldade incide justamente pois ela nos faz constatar que o atual na arte consiste no conjunto de práticas executadas sem a preocupação com distinção de tendências ou pertencimentos e rótulos. Já no termo pós-moderno, há a designação, justamente, do heterogêneo, da desordem na situação em querer retomar formas artísticas experimentadas e de estar em redes desprezando um conteúdo formal determinado (CAUQUELIN, 2005 p, 129).

O cuidado que a autora apresenta em trabalhar as individualidades dos termos demonstra, em princípio, um elemento importante da arte contemporânea: a heterogeneidade por essência. Essa heterogeneidade se distingue da moderna, comentada no capítulo anterior, porque não é uma proposta de ser heterogêneo e sim, uma consequência da ausência de propostas.

O acúmulo histórico de práticas, materiais, linguagens de diferentes formas artísticas permitem a pós-modernidade a incorporação de camadas heterogêneas na constituição de suas obras. Em termos cronológicos, a arte contemporânea apresenta ao nível institucional o que a arte sempre apontou e apresentou em pequenos núcleos de manifestações experimentais, ou seja, a confluências de linguagens.

A heterogeneidade da contemporaneidade artística encontrou caminhos de partida na arte moderna que se contrapunha ao espaço da renascença. Ela se desenvolveu e encontra-se

mais presente como fator característico deste período já que a intenção – não proposital – de misturas é mais intensa pelo alcance de níveis coletivos e difundidos¹⁰.

Dentro dessa prática artística contemporânea, questões que outrora eram tomadas majoritariamente de forma categóricas, como a especificidade de linguagem, dispositivos e suportes, agora são postas em xeque pela instabilidade em conceituação das obras e pela incerteza.

3.2 Efeito Cinema e Estado da Imagem

A arte contemporânea é pautada na hibridação de processos criativos. As especificidades de cada meio artístico são abandonadas por uma junção nos modos de se fazer. O surgimento da televisão, vídeo e fotografia digital possibilitaram maior intensificação na união das artes plásticas e a expansão da linguagem cinematográfica. Hoje, é possível falar de um “efeito cinema” como troca de técnicas e linguagens nas artes visuais, seja nas exposições em museus ou em intervenções em espaços urbanos.

Esse “efeito cinema”, sugerido por Philippe Dubois, pode ser entendido como uma somatória de referências usadas e aplicadas por artistas visuais que manipulam e transformam imagens cinematográficas. Ou ainda, pela troca técnica do dispositivo, por exemplo, as instalações que levam em conta questões como iluminação, projeção e cenário para fins da imagem em movimento.

Dubois (2017), em seu texto *Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo*, associa o “efeito cinema” ao conceito de “cinema de exposição” do crítico francês Jean-Christophe Royoux. O cinema de exposição existe desde a época do cinema de atração e espetáculo, justamente pelo fato destes se associarem a práticas expositivas. O autor, no plano estético, coloca a emergência desse cinema de exposição pela reformulação do entendimento da posição do espectador.

O termo “exposição” estaria ligado ao efeito cinema na arte contemporânea justamente pela retirada do cinema da sala tradicional, colocando-o nas exposições em museus. Pois se, ao invés de projetar, eu exibio o cinema causando transformação do local de apreensão, eu

¹⁰ A heterogeneidade artística não é exclusividade contemporânea, mas sua presença é marcante e importante neste texto para entendermos a expansão da experiência cinematográfica.

também transformo o meu espectador. Voltaremos a esse assunto mais abaixo, mas agora podemos entender as práticas de exposição como estando diretamente ligadas a diluição da centralidade do conceito de local de exposição do cinema. Segundo Dubois:

Desde os anos 1950, o cinema experimental (americano, francês, internacional) e os desenvolvimentos da arte contemporânea (expressionismo, pop art, minimalismo, land art, body art, performance etc.) permitiram o estabelecimento do que se chamou de arte da experiência mais do que da contemplação, do fenômeno mais do que da essência, da presença mais do que da representação (DUBOIS, 2017 p, 87).

São propostas de arte que prezavam a interação e reformulavam as propostas canônicas da arte. Foi nessa reformulação que surgiu a instalação, modificando a relação com a obra. Em termos cinematográficos, o vídeo incorporado pelas instalações assumiu essa ferramenta de diálogo entre a arte e o cinema pelo seu trato com a imagem em movimento.

Edmond Couchot (2002), trabalhando sobre a interatividade na arte tecnológica, discorre sobre a questão do tempo na arte contemporânea. Em seu texto *O tempo real nos dispositivos artísticos* ele nos fala como a junção atual da tecnológica, ciência e arte superaram a ideia da arte a frente do seu tempo – como as propostas vanguardistas – e como agora é possível falar do tempo real como uma democratização ao acesso da construção da obra. Segundo Edmond, devido às tecnologias numéricas interativas, o artista e o público serão daqui pra frente obrigados a ver as horas no mesmo relógio, no tempo real (COUCHOT, 2002 p, 105). Essa possibilidade é concedida pela mudança do espaço trabalhado na arte, pelo hibridismo na linguagem e pela intensificação na presença do corpo do espectador na percepção da obra. Dubois nos questiona: o que acontece quando se passa da posição imóvel e sentada da sala de cinema para a postura móvel e ereta do visitante de passagem por uma exposição? (DUBOIS, 2017 p, 88). As reflexões acerca do deslocamento do cinema para os museus relativizaram a ideia de cinema e arte baseadas em elementos como a passagem da sala escura para a sala clara, do movimento contínuo para modos de visão mais aleatórios que o cinema transgrediu. A arte, que anteriormente se contrapunha quase que totalmente por imagens-objetos, fotografia e pintura, também passa a se ver com imagens imateriais.

A instalação e o vídeo possuem a característica do tempo real, da duração, do efêmero e do instante mais do que a obra fílmica fora do tempo que é projetada em seu estado *acabado*. O vídeo inseriu o cinema nos museus. Dubois aponta para inúmeras instalações

fotográficas que passaram da imagem fixa e objetual para imagens fluidas, fugidias e fugazes (DUBOIS, 2017 p, 87).

Dubois atira nossa atenção para o fato que o atual hibridismo entre fotografia e cinema faz com que a fotografia contemporânea apresente um diálogo entre movimento e imobilidade. Ele cita como exemplo as fotografias de David Claerbout, um artista que trabalha a manipulação de fotografias digitais permitindo movimentos sutis, nos mostrando assim que o movimento, ou a ausência dele, nem sempre está onde se espera. E essa expectativa está sob nossa educação visual cinematográfica classicista. A fotografia fixa já não é o bastante na contemporaneidade. Na arte contemporânea, essa instituição de um dispositivo rígido e fixo se dilui coletivamente com os dispositivos e suportes. Por vezes, dispositivo e suporte se confundem. A imagem se transmuta, se hibridiza e se mistura com outras formas de imagem. A pintura sai dos espaços da tela e da moldura, a fotografia ganha movimento. Ela é projetada, imaterial, luminosa, sonora e o cinema se apresenta como vídeo, em museus em espaço urbano: não há limites.

O fotográfico e o videográfico são tomados como *estados da imagem* e é sobre esse pano de fundo que as obras hoje não se apresentam mais como simples objetos singulares. Elas transmutam-se. A imagem é *isso*, mas também pode ser *aquilo*. A qualidade transitória da imagem agora é mais evidente pelo “efeito cinema” nas obras expostas no museu.

A discussão dos entrelaçamentos da arte contemporânea com o cinema e o rompimento com os limites dos conceitos de imagem nos leva para pontos além da linguagem. Retomando a questão da heterogeneidade, a arte contemporânea, por trabalhar a imagem como um *estado*, problematiza assuntos como o suporte e o dispositivo. Predominantes, os cinemas clássicos e modernos se fizeram sobre o suporte da película e seus dispositivos constituíram-se da sala escura, do projetor, da tela e da audiência coletiva. Por essa predominância do dispositivo clássico mesmo no cinema moderno, André parente trabalha sobre a idealização dessa forma cinema no seu texto *A forma cinema: variações e ruptura*:

A própria forma cinema é uma idealização. Deve se dizer que nem sempre há sala; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre se projeta (muitas vezes, e cada vez mais, ele é transmitido por meio de imagens eletrônicas, seja na sala, seja em espaços outros); e que este nem sempre conta uma história (PARENTE, 2017 p, 25).

A reinterpretação do dispositivo cinematográfico entende-se de dois modos: o primeiro é que um mesmo dispositivo pode dar a diferentes modos de representação e visões do mundo e, em segundo, dispositivos como a caverna de Platão, a câmera escura, a fotografia e todos os outros brinquedos ópticos fizeram e fazem cinema ao seu modo trazendo tipos diferentes de relação entre imagens, entre imagens e espectadores e não uma realidade imutável (*ibidem* p, 33).

3.3 Dispositivo e Suporte

O dispositivo cinematográfico, como foi supracitado, consiste em uma sala escura, uma tela, espectadores e uma projeção oculta às costas de quem assistem ao filme. Foi essa instalação que se cristalizou e é esse molde que nos vem a cabeça quando ouvimos falar de cinema. Acontece que, como já mencionado, o cinema sempre foi múltiplo e essa multiplicidade não escapou ao dispositivo.

Antes da cristalização cinematográfica industrial no século XX, o cinema apresentava modos de produção anarquista. As duas primeiras décadas do cinema são marcadas por experimentações tanto na linguagem como nas formas de exibição. O kinetoscópio, projetor individual de Thomas Edison, é exemplo da diversidade do dispositivo cinematográfico já presente na época dos primórdios. Arlindo Machado (2016), em seu texto *A desmontagem do dispositivo cinematográfico*, aponta para as projeções feitas nessa época em vários projetores de modo que possibilitaram superposições, efeitos de fusão e janelas simultâneas. Como a montagem dos filmes não era definitiva, estando por conta também do exibidor interferir na ordem de projeção e, por consequência, na montagem, subvertia-se um elemento fortíssimo da linguagem clássica: o tempo contínuo em uma só tela.

Pela ótica da heterogeneidade imanente do cinema – e da arte em geral – e pela forma não linear e categórica de se entender a história da arte proposta nesse trabalho, entendo que o surgimento do digital possibilitou apenas em escala coletiva e institucional a discussão do suporte e do dispositivo. Segundo Machado, essas imagens deslocadas, sem lugar definido na contiguidade da projeção, sempre foram um enigma na história do cinema e somente agora está se começando a entendê-las como sintomas dessa fundamental heterogeneidade dos primeiros filmes (MACHADO, 2016 p, 66 e 67).

Uma problematização bem definitiva do dispositivo clássico ocorreu em 1920 com Abel Gance no filme *Napoleon*. Gance foi um diretor francês que pensou seu filme exigindo outro espaço de exibição que não a sala tradicional de cinema, pois eram necessárias três telas

colocadas lado a lado. Nessas três telas eram projetadas três imagens sincronizadas que, ora repetiam três vezes a mesma figura, ora formavam uma única figura extraordinariamente larga, e ora exibiam três figuras diferentes (MACHADO 2016 p, 68).



Figura 3 Napoleon projetado em três telas¹¹.

E por que mencionar obras dos primórdios do cinema para a discussão do dispositivo e suporte cinematográfico na contemporaneidade? Porque o cinema experimental e o experimentalismo no cinema abriram caminhos para o “efeito cinema” nas obras visuais da atualidade. Seja pelas expansões técnicas de George Méliès, pela exposição do dispositivo de Dziga Vertov no filme *O homem com uma câmera na mão*, ou pela inserção do dispositivo numa arquitetura espacial de Abel Gance, o experimentalismo em todas as suas formas deixou legado para contemporaneidade.

Philippe-Alain Michaud (2014) fala que a tradição experimental coincide com a consciência da “existência” do filme. Acima, no segundo capítulo, discorreremos sobre o espaço moderno e como suas obras se expunham enquanto filmes. É essa manifestação consciente a qual Michaud se refere. Para ele, os filmes-colagem e as instalações afirmam a realidade plástica do meio fílmico, se pensarmos o cinema enquanto meio material.

Philippe Michaud aborda que essa consciência da materialização do filme nos ajuda a repensar a história da arte:

O recente reaparecimento do cinema no universo da arte contemporânea também deu ensejo à consideração de sua natureza indicial, ou, dito de outra maneira, de sua capacidade de gerar um efeito de comparecimento que obriga a uma leitura retroativa de toda a sua história, bem como de sua integração a um sistema artístico que, por sua vez, ele transforma. (MICHAUD, 2014 p. 33)

¹¹ Fonte: Disponível em < <https://www.someslashthings.com/online-magazine/2017/1/30/napoleon-by-abel-gance> > Acesso em jan., 2018.

Observe que o autor fala em reaparecimento. Ou seja, ele também conduz suas reflexões sobre uma história da arte muito fluida. Pensar a diluição do dispositivo cinematográfico como Michaud (2014) escreve nos obriga a repensar a história da arte pois, desde os primórdios do cinema, artistas propuseram obras que desafiavam qualquer hegemonia na linguagem e que desenhavam outra experiência do cinema constituindo uma real continuidade entre imagem e espectadores.

O cinema abstrato, vertente do experimentalismo, foi um cinema que fugiu completamente da figurabilidade das formas e do realismo narrativo. Foi nessa época que surgiu o conceito de cinema sem câmera. Os artistas interviam diretamente na película obtendo resultados plásticos de imagens abstratas. Nessa vertente, os artistas abusavam das cores e formas abstratas, assim como é possível encontrar no abstracionismo artistas que submetiam a celuloide em banhos químicos para obter imagens hipnóticas.

O fazer constituinte do cinema abstrato levanta a questão da subversão narrativa através do suporte película. A intervenção direta no celuloide permite a fuga das formas realísticas das imagens, elementos narrativos explicativos e a instância narradora que compõe o sistema clássico. A película não é apenas um meio, mas um suporte artístico facilitador da criação de novos dispositivos.

Utilizando como exemplo a obra *Rhythmus 21* do artista Hans Richter de 1921 – obra consiste em formas geométricas que se movem com a passagem da película sobre a tela – abordamos obras que são livres de referências à figura humana e as concepções de espaço que temos do mundo. *Rhythmus 21* trabalha a subordinação implícita do meio fílmico às artes da superfície (MICHAUD, 2014 p,88).

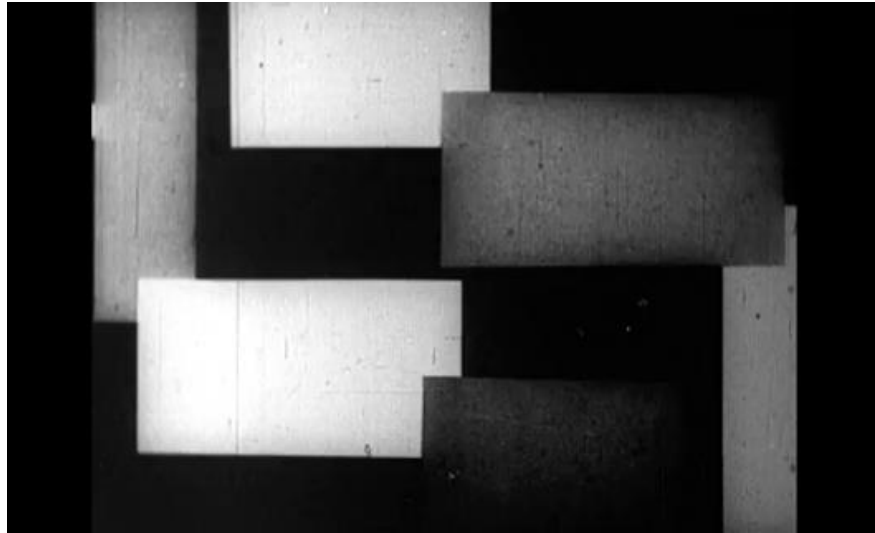


Figura 4 *Rhythmus 21*, frame¹²

O surgimento de um modelo de construção arquitetônico em contrapartida ao projetivo e pictórico anunciou os avanços do cinema expandido (*ibidem* p, 93). Hans brinca com as escalas das formas geométricas permitindo uma dança no espaço da película pelas formas. Ao assistir *Rhythmus 21*, temos a sensação de tridimensionalidade sobre a película, um volume das formas. O filme adquire um caráter arquitetônico com a tela sendo um elemento modular dessa arquitetura.

A necessidade de intervenção espacial para adequação da obra é comum nas instalações contemporâneas. A intervenção espacial potencializa a experiência de recepção, pois ela implica a existência de unicidades na obra em questão. Portanto, a discussão do suporte transcendendo o tempo histórico reforça não só multiplicidade das formas e suportes – até mesmo em uma única obra – mas a experiência receptiva diferenciada.

Nesse âmbito é importante destacar o trabalho da artista plástica Rosangela Rennó. Oriunda de uma formação em arquitetura e em artes, sua obra ajuda a pensar a multiplicidade do dispositivo. Seus trabalhos consistem em fotografias, vídeos e instalação. O trabalho de Rennó é concebido e encenado como um dispositivo de geometria variável que mistura todas as formas de imagem sem a preocupação de distinção delas – a realidade mutável ao qual André Parente (2017) faz referência.

Dubois (2017), por sua vez, relata como o trabalho dessa fotógrafa transmuta algumas fotografias fixas ampliando-as e colocando-as em um espaço circular, transformando-as em

¹² Fonte: Disponível em <<http://gabrielwhiteboard.blogspot.com.br/2016/08/movement-rhythm-and-form-and-cinema.html>> Acesso em jan., 2018.

projeções de vídeos sobrepondo-se às fotos-telas. A instalação *Río-Montevideo*, por exemplo, é concebida dessa forma. As fotografias expostas por vinte projetores de slides de diferentes formatos, modelos e épocas recuperam imagens do Uruguai entre os anos 1960 e 1970. A proposta da artista era fazer pelos projetores uma alusão analógica à materialidade dos negativos encontrados, já que as fotografias tratavam-se de negativos escondidos no antigo prédio do jornal *El popular*.



Figura 5 instalação *Río-Montevideo*, Rosângela Rennó¹³

Ao longo da história, os suportes da imagem se modificaram e se transformaram de suportes fixos para suportes transportáveis. Podemos simploriamente mencionar as primeiras imagens produzidas nas cavernas, eram imagens fixadas nas rochas imóveis no espaço. Com o surgimento de suportes transportáveis como madeiras, pergaminhos, placas de argila a imagem permanece fixa sobre o suporte, mas agora é possível conduzi-las pelo espaço.

Milton Sogabe (2017), discorrendo sobre os suportes reprodutores¹⁴, fala como o surgimento da fotografia possibilitou às imagens transportarem-se sobre o espaço. Com o advento da revelação fotográfica, através de processos químicos com a distância do negativo e o papel fotográfico mediado pela luz, fica permitido a viagem da imagem. Essa viagem da imagem já presente nos suportes transportáveis apresenta um novo aspecto com os suportes reprodutores: a presença de uma “mesma imagem” em vários lugares ao mesmo tempo (SOGABE, 2017 p, 127).

¹³ Fonte: Disponível em < <http://madalencei.com.br/o-blog/rio-de-janeiro-palestra-com-rosangela-renno-rio-montevideo-e-outros-conteudos/> > Acesso em jan., 2018.

¹⁴ Uma viagem da imagem pelo espaço

Sogabe, trabalhando sob o termo *suporte atualizador*, nos mostra como a relação com o suporte mudou atualmente com o advento da fotografia e a utilização de luz visível como elemento construtor da imagem. Com a arte na era digital, o suporte agora também é um receptor que modifica as imagens. A arte em rede, utilizando-se da internet, permite ao espectador receber imagens e intervir sobre elas. As imagens hoje abandonam a antiga necessidade exclusiva de um suporte que não sejam elas mesmas. As imagens na era digital também passam a serem pensadas como um suporte.

Em sua obra instalação *Experiência de cinema* de 2004, Rennó potencializa a imagem como suporte. Exposta no teatro Dulcina no Rio de Janeiro, a instalação consistia na projeção de imagens numa cortina de fumaça em mais ou menos doze segundos. Pela volatilidade do suporte as imagens são parcialmente vistas sendo distorcidas e deformadas. As imagens estáticas ganham movimento pelo aparato concebido pela artista. O efeito que resulta remete às primeiras experimentações do cinema que sequenciavam imagens capturadas em curtos espaços de tempo como o *Zoopraxiscópio*¹⁵.

Contudo, o hibridismo imagético na arte contemporânea também é instrumento de ativismo de resistência, alguns artistas entendem a película como um suporte necessário, exclusivo e único em suas obras. Tacita Dean foi um grande expoente, utilizando suas obras como manifesto contra a imposição industrial do digital. Para ela, o uso do vídeo não passa de questões econômicas impostas pela indústria. Em entrevista ao jornal O Globo, ela falou:

Eu sou uma artista e preciso do meu suporte. Nós, artistas, amamos nossos suportes, usamos pintura, pedra, mídia digital, película. Infelizmente, o meu vem sendo extinto pela indústria do cinema, que não tem o mesmo entendimento do suporte que um artista tem. Tenho feito essa campanha para que a indústria acolha a ideia de que há duas mídias, entenda que existem dois suportes que são diferentes e com os quais se podem fazer coisas diferentes. Mas a atitude deles é de absolutismo, de que só um pode continuar.

Tacita é uma artista inglesa muito conhecida pelo seu trabalho em filme 16mm. No documentário experimental *Kodak* (2006), a artista trabalha as imagens sobre o fim do suporte analógico do cinema. Fazendo referência direta ao fim do seu suporte de trabalho ela filma o último dia de funcionamento da fábrica de películas da Kodak em Chalon-sur-Saône.

¹⁵ Pequeno disco que exibia imagens de forma animada. Girando-se uma manivela o disco exibia fotografias tiradas em um curto espaço de tempo. O dispositivo servia para projetar imagens e para estudos do movimento

Em condições ideais de exibição, *Kodak*, um filme sobre a extinção da película 16mm feito em 16mm seria exibido em um projetor de 16mm. Entretanto, o fluxo da obra se depara com as reflexões que propõe, a imposição de uma nova forma de trabalhar com a arte sobre a extinção da antiga. Fabio Andrade (2015), em sua crítica sobre o filme, fala que Kodak é a materialização para o espectador da consciência do caráter embalsamador que está no princípio da projeção cinematográfica.

Tacita quase sempre enquadra as máquinas de forma centralizada possibilitando assim nossa visão sobre a película sendo processada nas máquinas em loop. Somos apresentados a fabricação da película, deslumbrados com as cores que a película adquire no seu processo de feitura, vemos alguns trabalhadores operando as máquinas, cobrindo o suporte de poliéster e os quilômetros do suporte sendo rodados pela máquina despertando um efeito de saudosismo. A diretora não referencia suas imagens a um discurso clássico. Sua narrativa se assemelha à moderna, experimentando, fazendo as imagens deslizarem uma sobre as outras.

Por fim, nos últimos momentos do filme, a diretora desliza sobre a tela imagens de diferentes partes da fábrica, as máquinas paradas, todos os cômodos já estão vazios e apresentam o ar de abandono. Antes da tela escura final, as últimas cenas são em uma sala coberta de restos de película espalhadas pelo chão, o fim anunciado da produção desse suporte que modificou profundamente a relação com o dispositivo cinematográfico.

Michaud entende que o efeito de “obsolescência” seria, no trabalho da artista, provido de uma estética da sobrevivência, procurando filmar com o propósito de fixar a aura das coisas, acionando fenômenos de ressurgimento a fim de lhe dar uma nova ordem da imagem, uma nova vitalidade (MICHAUD, 2014, p, 29).

A película já está *museificada*. Ela também simboliza a incorporação do cinema pelos museus. Essa incorporação não foi apenas intangível, com a linguagem. O cinema e seu primeiro suporte já podem ser vistos nas exposições dos museus com valor histórico, pelo fim da sua produção. Pelo viés material da arte ou pela resignificação de obras cinematográficas, o cinema está no museu.

3.5 Obra Ampliada, obra Processual

A quebra da cristalização do dispositivo cinematográfico proposto pelas obras visuais contemporâneas só podiam resultar na ampliação da obra e seu caráter processual muito mais

evidente. Tassinari, já mencionado aqui, apontava a arte contemporânea como desdobramento das poéticas propostas pela arte moderna. E isso porque, segundo ele, nesse espaço não óptico geométrico a obra se expõe mais, e expõe também o seu processo, o chamado espaço em obra. Apropriando-me do conceito do autor e a partir do termo *em obra*, considerarei a percepção nas obras artísticas de tecnologia digital contaminadas com o “efeito cinema”.

Ponderando sobre a intencionalidade da obra, Luciano Vinhosa (2011) em seu livro *Obra de arte e experiência estética* afirma que a intencionalidade estética não é bastante para definir uma obra de arte. Mas que questões como *em quais situações se faz uma obra para o receptor* são importantes de serem levadas em consideração. A obra se torna processual porque a materialidade da comunicação com o espectador e como será feito o desdobramento dessa comunicação são elementos constituintes do processo de criação artístico.

Algumas mudanças nas concepções da produção artística, como a diluição central do dispositivo e o aumento das disponibilidades de suportes, proporcionaram a ampliação da obra. Há mais interesse por obras interativas, ou seja, obras que se fazem a cada recepção. Isto nada mais é do que a quebra da figura do autor gênio que propunha uma obra pronta e acabada para a contemplação, dando lugar a uma obra que comunica ativamente com quem a contempla.

A passagem da arte moderna para a contemporaneidade e suas propostas deu maior importância ao espectador. Por isso, a obra agora é entendida como sendo ampliada e como um processo. Couchot (2002) aponta para uma pré-concepção da obra. O artista que se propõe a trabalhar nesses novos dispositivos e suportes perde autonomia sobre sua criação tendo que agora conviver com o inesperado.

A interação não se produz mais somente entre a obra e o espectador, mas entre a coletividade dos espectadores, através da obra. Nas mais representativas situações, a participação do espectador, que se dá sob a forma de gestos, textos, imagens (e eventualmente sons) se inscreve na memória da obra cuja identidade muda e evolui permanentemente em torno de um núcleo pré-concebido pelo autor que lhe assegura uma coerência e continuidade (COUCHOT, 2002 p,104)

Como tratamos de uma produção heterogênea, o artista concebe suas obras em um campo que engloba suas ações, objetos, teorias, proposições e atitudes cotidianas (VINHOSA, 2011 p, 41). Esse processo de criação ajuda a compreender como as obras contemporâneas, vistas por essa ótica de produção, assumem um discurso a respeito do que se entende enquanto arte, já que os limites estão muito tênues.

O debate sobre o “efeito cinema” e o cinema de exposição foi introdutório para pensar alguns aspectos e características dessa nova forma de fazer cinema. A esta altura, já podemos considerar a perda do limite de conceituação sobre a arte cinematográfica e pensá-la de forma expandida, associando a uma quebra e recusa de cristalizações e padrões. O que mais há agora é diversidade produtiva, estado inevitável pela pluralidade sempre presente no cinema.

3.5 Cinema Expandido

O cinema sempre deve ser pensado de forma expandida. Hélio Oiticica em *fragmento de NBTk 2/73* já apontava para necessidade de entendê-lo enquanto instrumento-linguagem que pudesse ser incorporada e depois fragmentada a outro/novo tipo de linguagem que se forma e que permanece como processo considerando sua presença e a presença do espectador.

O instrumento-linguagem de Oiticica é a ampliação do processo de criação da obra. Redimensionando e incorporando novos suportes. Sobre isso, ele fala em seu texto:

Quando digo q o cinema-linguagem pode vir a ser cinema-instrumento quero dizer q as características do cinema como algo como forma e em palpabilidade: filme, imagens em movimento etc.: possa a vir a ser instrumento de algo q o incorpora: TV p. ex.: e q anula sua autonomia como linguagem-cinema e q o consubstancia com o q é exigido como consequência maior dessa linguagem q não se estanque num nível critico acadêmico (OITICICA, 2017 p, 294)

Pensando nessa instrumentalização do cinema, separei quatro características para discorrer sobre a expansão dessa arte: ressignificação; interatividade; performance e corpo, e presença no espaço. Essas características foram percebidas durante minhas pesquisas sobre obras que subverteram o dispositivo e o suporte cinematográfico

A obra *24 hours psycho* do artista escocês Douglas Gordon carrega em si a primeira característica da expansão do cinema sobre o qual quero discorrer: a ressignificação. O artista, ao trabalhar o filme *Psicose* do diretor Alfred Hitchcock – obra já concluída e participante do dispositivo tradicional do cinema – ressignifica não só a linguagem, mas a interação com o espectador.



Figura 6 *24 hours psycho*, Douglas Gordon¹⁶

Exposta pela primeira vez em 1993, essa instalação propunha o alargamento do filme mudando a taxa para dois quadros por segundos. O filme que inicialmente tinha cento e nove minutos de duração passa a ter vinte e quatro horas, exibindo e permitindo uma maior dedicação aos fotogramas.

Anteriormente eu havia citado a *museificação* do cinema por múltiplos sentidos. Seja pela exposição da película como um suporte quase inexistente atualmente, seja pelo efeito cinema nas artes visuais e exemplificado por *24 hours*, ou ainda na entrada do cinema tradicional nas exposições. Douglas Gordon exhibe sua obra numa sala de museu fazendo com que ela assuma um caráter escultural, já que os espectadores podem circular sobre o espaço para ver a obra.

Outra questão que a obra levanta é a autoria, tão coletiva como Couchot (2002) fala. Douglas, ao mudar a proposta espacial e temporal da obra, estaria adquirindo o papel de autor? Em termos de arte contemporânea podemos pensar que sim. Mas é inegável a necessidade de tratarmos com precaução a questão da autoria. A obra é de Hitchcock e de Douglas, mas também é do espectador que, por uma via de ressignificação, se apropria desta criando suas próprias significações. São esses limites diluídos e transpostos que a obra ampliada vem agregar ao conceito de arte. Pensamos na produção heterogênea abordada por vinhosa (2011), na quebra do dispositivo, na inserção do espectador e percebemos essa ampliação no processo criativo.

Psicose foi literalmente ampliado para a contemplação do público e essa ampliação proporcionada pela abordagem do cinema expandido permitiu a quebra da narrativa do

¹⁶ Fonte: Disponível em < <http://ssba-salon.nl/#!/cinema/contemporary-gordon> > Acesso em jan., 2018.

sistema clássico. Nesse sentido, a obra de Gordon poder ser admitida como um símbolo desse efeito. A naturalidade da atuação ou o atingimento do clímax narrativo são perdidos em nome dessa ampliação. Uma analogia no mínimo interessante para falar dessa produção audiovisual atual derivada do cinema.

A segunda característica é a interatividade que abre alas para a experiência pelo corpo. A obra-instalação da artista Giselle Beiguelman *De vez em sempre* conta com o auxílio de sistemas generativos que possibilitavam ao espectador somar com as imagens projetadas. A figura a seguir ilustra a dinâmica da exposição.



Figura 7 De vez em sempre, Giselle Beiguelman¹⁷

Esses sistemas permitiam ao público captarem imagens com videocâmaras e enviarem aos telões via Bluetooth. Quando essas imagens estão no telão, ao passar o mouse sobre elas as imagens se fragmentavam, decompondo-se e fazendo novas associações ao reordenarem os frames posteriormente. Ao interromper a ação, os vídeos recomeçam sem apagar o mosaico de imagens dispersas formado na tela, o que gera uma intrigante situação de intensa diferença e repetição (BEIGUELMAN, 2017 p, 359).

Essa interatividade é nomeada pela artista como uma estética da transmissão. Tais projetos são pensados para ambientes em rede, em que o resultado são incontáveis combinações e inumeráveis formas de personalização. Para a artista, esse modo interativo de fazer arte brinca com o imprevisível.

Criar nessas e para essas condições é, portanto, não só pensar uma estética da transmissão, mas também jogar com uma articulação do imponderável e do imprevisível, que, por sua vez impõe refletir a cerca de estratégias de programação e

¹⁷ Fonte: Disponível em < <http://www.desvirtual.com/sometimes/> > Acesso em jan., 2018.

publicação que tornem a obra legível, decodificável, sensível. (BEIGUELMAN 2017 p, 353)

Nessa característica do cinema expandido, chegamos a um outro nível de percepção sensorial. O primeiro sistema *matematizava* o espaço afim de reproduzir a forma natural de observação das coisas, uma forma de imperialismo da visão sobre os outros sentindo na apreensão artística. O segundo sistema utilizava o corpo em sua obra de forma política e como um discurso, mas isso ainda se restringia aos corpos representantes no filme. Já o cinema expandido imerge o corpo do espectador.

A obra de Beiguelman é bem simplória para demonstrar essa interatividade, mas não deixa de mostrar a potencialidade do mergulho no corpo pela obra artística. Ela possibilita a exploração e transformação pelas ações de quem visita a instalação. *De vez em sempre* exige do espectador na sala de projeção o ato de captura da imagem e seus envolventes como escolha de ângulo e enquadramento, sua projeção e edição. A interatividade subverte não só o dispositivo, mas a ordem de produção da imagem. Novamente retomo as reflexões de Edmond Couchot (2002) sobre o estado de coletividade na autoria na arte digital pois, além de somar a ideia de particularidade e momentaneidade por trabalhar com o imprevisível e, sobretudo, com a diferença do público, a interatividade nega a homogeneidade da *espectadoriedade*.

A terceira característica é a performance. Os artistas brasileiros Hélio Oiticica e Neville de Almeida propuseram o *Bloco de experiências in Cosmomoca - Program in progress*, experiências “quasi cinema”. Essa obra consistia na ideia de serialização, desenvolvimento e abertura ao participador. A ideia de blocos deriva da não continuidade da obra.

Participador foi um termo cunhado por Oiticica para tratar do espectador como parte da obra, o que remonta a segunda característica de interatividade do cinema expandido. Kátia Maciel (2017) aponta para algumas características dessa instalação. A primeira, já mencionada, é a inclusão do espectador no espaço da obra criado pelo artista. A segunda é a aleatoriedade do dispositivo visto que em cada projeção poderia se reordenar a passagem dos slides. E a terceira, consequência direta da característica anterior, é a performance do dispositivo, a intenção do artista em proporcionar uma experiência única a cada sessão pela aleatoriedade do dispositivo.

A obra *CC5*¹⁸ *Hendrixwar* (1973) de Oiticica e Neville de Almeida foi pensada como uma homenagem a Jimi Hendrix. A imagem do músico é projetada nas quatro paredes da sala

¹⁸ Abreviação de Cosmococa

enquanto os espectadores apreciam a imagem e música em redes suspensas. Segundo Oiticia, o rock é um estilo musical que tira o homem da terra. Talvez seja por isso que Maciel (2017) aponta o embalo da rede como uma ferramenta de amplificação do movimento entre as imagens.



Figura 8 CC5¹⁹ hendrix-war²⁰

Além da unicidade da exposição, a performance pode ser entendida enquanto acontecimento único feito simultaneamente a sua criação como na arte dos VJs. Trata-se de trabalho em circuitos abertos, remixagem visuais e projeções, tudo ao mesmo tempo. Essas remixagens geram experiências estéticas singulares visto que a arte do VJing é baseada na criação e exibição ao vivo.

Fernando Salis em seu texto *Cinema (ao) vivo: a imagem performance* fala um pouco sobre a performance na arte contemporânea e como essa utiliza-se dessa característica:

A arte contemporânea tem na performance uma de suas respostas mais vigorosa à necessidade de repensar seus modos de existir e suas territorialidades. Ao desafiar o poder estabelecido por circuitos de galerias, museus, mostras, colecionadores e mídia, a performance radicaliza a gratuidade e a independência do gesto artístico, retrazando os limites entre a arte e a vida (SALIS, 2017 p, 224).

A quarta característica é a presença do corpo no espaço. As instalações sempre exigem um mergulho do espectador e isso já foi mencionado no ponto sobre a interatividade. Todos os sentidos são necessários porque é o corpo agora que se defronta com o dispositivo. Anne-

¹⁹ Abreviação de cosmococa

²⁰ Fonte: Disponível em < <https://www.mprnews.org/story/2015/10/22/hippie-modernism-walker> > Acesso em jan., 2018.

Marie Duguet aponta para o desafio de produzir esses efeitos sobre o comportamento do visitante nas exposições para criar interrogações a respeito da obra, pois as interrogações geram mais interatividade.

Em seu texto *Dispositivos*, ela fala sobre a cenografia das instalações como elemento de ocupação do corpo no espaço

Como nas cenografias contemporâneas, cada obra exige a elaboração de um espaço específico, engajando determinada experiência de imagem e de som. A construção que não está necessariamente acabada e que pode ser reduzida a um simples fragmento tem estatuto ambíguo esse não é de fato funcional assim como não é puramente simbólico. (DUGUET, 2017 p, 65)

A autora se refere às diferentes finalidades da cenografia e arquitetura para o mergulho do corpo na obra. Por exemplo, mencionamos o artista e sua obra como o anúncio desse cinema expandido na arquitetura, ainda que a arquitetura estivesse sobre a película e não em contato com o espectador. O importante, a meu ver, é ressaltar que sempre há diversidade de adentramentos nas obras que se propõem a expandir o cinema.

A integração do *corpo e presença* pelas obras propõe uma característica que convida, para além da arquitetura, a interatividade e a linguagem para a constituição das obras. Utilizo como exemplo a série de exposições de 1920 do artista construtivista El Lissitzky intitulada *Abstrakte Kabinett*. O artista criou uma dinâmica que se dirigia a disposição do espectador.



Figura 9 *Abstrakte Kabinett* de El Lissitzky²¹

²¹ Fonte: Disponível em < http://www.sprenghelmuseum.de/malerei_sculptur/raeume/index.htm?bild_id=51743255 > Acesso em jan., 2018.

As exposições/instalações se referiam a uma cronologia de expressões artísticas modernas e também sobre a cultura. O diretor do museu, Alexander Dorner, procurou em cada sala recriar experimentalmente um ambiente cenográfico que representasse o contexto de cada obra. Nas salas dedicadas à idade média tinham iluminação fraca e eram pintadas em cores sombrias; inversamente, Dorner imaginou volumes claros e geométricos para os espaços dedicados ao renascimento (MICHAUD, 2017 p, 42). *Abstrakte Kabinett* media vinte metros e foi concebido como uma montagem tridimensional. As paredes foram cobertas de lâminas pintadas de branco e preto em cada um dos lados a fim de despertar a ideia de movimento pelo deslocamento do visitante. No fim das salas foram postas vitrines com equipamentos giratórios para que o visitante pudesse ver em sucessão pelo movimento dos aparelhos os documentos e desenhos apresentados.

Havia grandes molduras no chão e no teto que ritmavam a estrutura da obra. Diante dessas molduras havia painéis pretos correndo sobre trilhos que convidavam o espectador a fazer deslizar, descobrindo os quadros. Tudo nessa exposição foi pensado para gerar movimento através da presença do espectador no espaço, a ideia de uma obra como montagem expográfica. *Abstrakte Kabinett* montou imagens para criar movimentos, mas esse movimento não é realizado por um projetor e sim pelo espectador que agora é chamado de participador, participante ativo e móvel de um dispositivo cinematográfico expandido. O movimento é feito no espaço da obra para se ligar ao espaço do participador, nada mais do que a continuidade real entre o contemplado e o contemplador.

O cinema não é apenas um processo mental ele é plástico, tátil, imóvel e móvel. Michaud, apud J. Glicenstein, escreve como a proposta dessa exposição de atuação sobre o espaço é ampliado em todas as direções.

O espaço da exposição tornou-se uma espécie de “proposta plástica” integral, que jogava com as verticais, as horizontais e as diagonais, e na qual a obra de arte não mais funcionava como um elemento isolado, mas só ganhava sentido em função de sua posição no espaço e de sua relação com as obras que lhe eram associadas (MICHAUD apud J. GLICENSTEIN 2014 p, 44).

Essa citação remete simbolicamente ao corpo associativo no qual a arte cinematográfica se materializou e se permitiu expandir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a história do cinema é sempre estar disposto a fazer revisitações. Não só o cinema, mas as artes de modo geral sempre apontaram para a multiplicidade de processos criativos. Acredito que esse seja o princípio constitutivo da arte, uma heterogeneidade em essência.

Durante esta pesquisa percorri diferentes caminhos e mudei minhas convicções diversas vezes porque, assim como a diversidade da linguagem cinematográfica, percebi que estudar a arte por um referencial é problemático.

Se desde o princípio o cinema se constituiu pela diversidade, o desafio agora era partir de um ponto único – que não era único – visto que a linguagem do cinema clássico se constituiu em meio a muitas experimentações cinematográficas. Experimentações que não desapareceram com o decorrer da história. Uma problemática surge no ato de estudar essa diversidade sem categorizar nenhum movimento ou período histórico como o fundador dessa diversidade.

Tratar da linguagem cinematográfica também foi um desafio pela abrangência dos movimentos cinematográficos. Procurei sempre enfatizar que a escolha dos três momentos cinematográficos – que tratei de classicismo, modernismo e contemporaneidade – não era um apanhado histórico, mas um *pseudo-apanhado*. Até porque essas práticas coexistem de forma muito intensa. A escolha desses momentos foi exclusivamente pela força de difusão coletiva que eles apresentam.

. A educação visual do senso comum é amplamente baseada no classicismo e construída majoritariamente a partir de uma perspectiva central. O cinema clássico não é apenas um referencial acadêmico para linguagem cinematográfica, mas é referencial de normalidade do cinema. Desta forma, a ideia da imagem em representar o natural pode ser massivamente difundida. Todas as outras formas de cinema são, em grande parte, tomadas por este referencial.

O objetivo do terceiro capítulo era assinalar pontos dessa diversidade. Por isso expõe obras inclusive do começo do século passado. De início, tive receios em abordar a imanência da multiplicidade dessa linguagem. Mas, ao concluir este capítulo, percebi que o percurso feito teve grande importância na construção do meu entendimento da diversidade dessa multiplicidade das formas.

O segundo capítulo se construiu pela identidade do cinema como um discurso polifônico. Essa foi a primeira diversidade que esta pesquisa precisava apontar, principalmente pela admiração pessoal que tenho pelo cinema de Chantal Akerman e Marguerite Duras. Akerman e o corpo feminino político e Duras pelo convite para participar de sua obra.

As obras anteriormente mencionadas exemplificam cada característica que achei importante ressaltar do cinema expandido, trabalhando diferentes cenografias e níveis de engajamentos distinto entre si. Trabalhei o cinema como dispositivo desde sua cristalização clássica e procurei ter o cuidado em não afirmar o estado de alienação que ele possa provocar, mas sempre entendendo as especificidades de cada forma.

A curadoria das obras artísticas nesta pesquisa tentaram demonstrar a não linearidade evolutiva da história da arte no que tange experimentações da linguagem e, também, da história do cinema. A problematização do dispositivo, discorrida no segundo capítulo, foi realizada no início dos anos 1920. E, ao trazer essas obras para discussão do cinema na contemporaneidade eu propus utilizá-las como argumento desta não-linearidade.

O cinema adquire o estatuto de expandido. Mas não creio que esse estatuto seja estático visto que o cinema se transforma e continua se transformando. As associações com as quais ele lidou ao longo da sua história e as materialidades que ele incorporou confirmam sua capacidade de se expandir.

Minha pergunta inicial era se existiria a possibilidade de categorizar a linguagem cinematográfica em aspectos exclusivos. A resposta a que cheguei é uma negativa. O conceito de cinema expandido não só aponta para o caráter expansivo do cinema – por obras já realizadas – mas também para a possibilidade de novas associações e associações futuras.

O surgimento e o desenvolvimento do cinema só foi possível através do desenvolvimento tecnológico. Por ora, podemos apontar a incerteza de futuras associações do cinema com outras áreas, associações que teriam como possíveis efeitos a massificação e a expansão do *efeito cinema*. Os exemplos utilizados nesse estudo são limitados e, de certa forma, fechados. Porém, os espaços propostos pela percepção do cinema aqui apresentada sugerem, no meu entender, a abertura de muitas possibilidades para novas apreensões das obras cinematográficas utilizando-se de todos os nossos sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad; Estela dos Santos Abreu, Claudio C.Santoro. 16º Ed- Campinas São Paulo: Ed.Papirus, 2012.

_____, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução: Eloisa Araujo Ribeiro- Campinas São Paulo. Ed Papirus, 2008.

BEIGUELMAN, Giselle. **Entre hiatos e intervalos por uma estética da transmissão**. In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 353-360

BERGER, PETER L. **Modernidade pluralismo e crises de sentido: A orientação do homem moderno**. Trad, Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2012.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios**. In Fernão Pessoa Ramos (org.). **Teoria Contemporânea do cinema Vol II**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____, David. **Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria**. In Fernão Pessoa Ramos (org.). **Teoria Contemporânea do cinema Vol. I**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas** – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, Ernst. **A filosofia do iluminismo**; tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Unicamp, 1992.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

COUCHOT, Edmond. **O tempo real nos dispositivos Artísticos**. In LEÃO, Lúcia (org.) Interlab. São Paulo: Iluminuras-Fapesp, 2002, v., p.101-106.

DAYAN, Daniel. **O código tutor do cinema clássico**. In Fernão Pessoa Ramos (org.). **Teoria Contemporânea do cinema Vol. I**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUGUET, Anne-Marie. **Dispositivos**. In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 49-70

DUBOIS, Philippe. **Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo**. In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 85-91

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna: e outros ensaios**. Trad: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MACIEL, Kátia. **“O cinema tem que virar instrumento” As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida**. In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 281-292

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____, Arlindo. A desmontagem do dispositivo cinematográfico. In MORAN, Patrícia (org). **Cinemas Transversais**. São Paulo. Iluminuras, 2016, v., P 65-75

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: o cotidiano hiper realista de Chantal Akerman**. Trad. VEIGA, Roberta; ALVES, Marco Aurélio Sousa; ANGIOLILLO, Francesca

MENEZES, Natalia Aly. **A via transgressora da cinematografia: dos experimentalismos aos ambientes imersivos**. Dissertação (mestrado em tecnologia da inteligência e design digital) – Universidade Católica de São Paulo, 2012.

MICHAUD, Philippe-Alain Michaud, **Filme: por uma teoria expandida do cinema**; tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014

OITICICA, Hélio. **Fragmento de NBTK 2/73**. In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 293-294

PANOSFKY, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelone: Ed Tusquets Editores, 2010.

PARENTE, André. **A forma cinema: variações e rupturas.** In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 23-47

SALIS, Fernando. **Cinema (ao) vivo: a imagem performance.** In MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, v., p 221-228

SMITH, Murray. **Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção.** In Fernão Pessoa Ramos (org.). **Teoria Contemporânea do cinema Vol. I.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

TASSINARI, Alberto. **O espaço Moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas não narrativos: Experimental e Documentário-Passagens.** São Paulo: Alameda, 2012.

VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

XAVIER, Ismail. **Teoria do espetáculo e a noção clássica de representação.** In Ismail Xavier (org.). **Cinema no Século.** São Paulo: Imago, 1996

_____, Ismail. **O discurso cinematográfico e a transparência.** 4º edição- São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

REFERÊNCIA DE FILMES

A Rosa púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Fox Filme do Brasil, EUA ,1985. 1 filme (85 min), Color. Título original: The Purple Rose of Cairo.

O caminhão. Direção: Marguerite Duras. França, 1977, 1 filme (80 min), color. Título original: Le camion.

Eu tu ele e ela. Direção: Chantal Akerman. Bélgica, 1974, 1 filme (90 min), preto e branco. Título original: Je tu il elle.

REFERÊNCIA DE LINKS

ANDRADE, Fábio . Kodak, de Tacita Dean (Inglaterra, 2006). **Cinética** , [S.l.], 01 mar. 2015. cultura, p. 1. Disponível em: < [http://Kodak, de Tacita Dean \(Inglaterra, 2006\)](http://Kodak, de Tacita Dean (Inglaterra, 2006) >) >. Acesso em: 20 dez. 2017.

FURLANETO, AUDREY . Tacita Dean e a arte da película. **O globo** , [S.l.], 01 out. 2013. cultura, p. 1. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/tacita-dean-a-arte-da-pelicula-10206329>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural. Disponível em < <http://site.videobrasil.org.br/> > acesso em Dez., 2017