

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

IOMANA ROCHA DE ARAÚJO SILVA

CINEMAS FLUIDOS:

Análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema.

Recife
2014

IOMANA ROCHA DE ARAÚJO SILVA

CINEMAS FLUIDOS:

Análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, ligada à linha de pesquisa Estética e Culturas da Imagem e do Som, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Nina Velasco e Cruz.

Recife

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586c Silva, Iomana Rocha de Araújo
Cinemas fluidos: análise das interações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema / Iomana Rocha de Araújo Silva. – Recife: O Autor, 2014.
181 p.: il., fig.

Orientador: Nina Velasco e Cruz.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2014.

Inclui referências e anexos.

1. Cinema. 2. Arte e cinema. 3. Cinema - Estética. 4. Cinema brasileiro.
I. Cruz, Nina Velasco e (Orientador). II. Título.

791.43 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-94)

Iomana Rocha de Araújo Silva

TÍTULO DO TRABALHO: CINEMAS FLÚIDOS: Análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema.

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 01/08/2014

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Francini Barros Pontes
Universidade Federal de Pernambuco

Dedicado à Iara Rocha

Agradecimentos

A Fátima Rocha, pelo apoio incondicional, o amor e a torcida.

A Israel Filho, pelo apoio e pelos ensinamentos e bases intelectuais que me deu durante toda minha vida.

A Iramaya Rocha, pelos apoios gastronômicos e carinhosos.

A Gustavo S. Rocha, pelo companheirismo e força nos momentos mais necessários.

A Maria Rita, pela ajuda sem tamanho.

A Nina Velasco e Cruz, por suas colaborações intelectuais, amizade e compreensão.

A Maria do Carmo Nino e Ângela Prysthon, por suas colaborações intelectuais.

A minha querida e infalível amiga Cíntia Guedes.

Aos meus maravilhosos e prestativos amigos Fábio Ramalho, Frederico Feitosa, Ana Bárbara Ramos, Matheus Santos, Marcelo Pedroso, Arthur Dantas.

Aos Santos que abrem meus caminhos

Resumo

A partir da observação do contexto atual da produção do cinema independente experimental brasileiro, notamos a interação estética e conceitual deste cinema com elementos da arte contemporânea. Esta produção nos remete a um contexto caracterizado pela expansão dos conceitos do que se entende por cinema, transbordando as características formais e estéticas do cinema tradicional. Numa primeira parte enfatiza-se alguns filmes dentro do que chamamos aqui de cinema independente experimental contemporâneo brasileiro, e a partir deles é feita uma análise associativa com segmentos da arte contemporânea, como a performance, arte processual, arte conceitual, criações em rede, minimalismo, entre outros. Em uma segunda parte, observa-se esta produção cinematográfica e essa interação com a arte contemporânea enfatizando a experiência estética. Foca-se na valorização da sensibilidade e subjetividade do espectador em sua relação com a obra, tendo por base teóricos como Didi-Huberman e Merleau-Ponty. Por fim, embasado pelo conceito de “efeito cinema” de Philippe Dubois, apontamos para um cenário de filmes fluidos, uma experiência imersiva que evoca a participação do espectador para preencher seus vazios, filmes em que o espectador se faz necessário para a obra se fazer completa, evocam uma experiência estética específica, à qual associamos o conceito de “efeito instalação”.

Palavras-chave: Cinema Independente, Arte contemporânea, Experiência estética.

Abstract

Drawing upon the observation of the contemporary Brazilian experimental cinema we perceive its conceptual and aesthetic interaction with elements of contemporary art. This production refers to a context characterized by the expansion of the concepts of what cinema is meant to be overflowing its traditional characteristics, both formal and aesthetics. In this dissertation I emphasize some films through which we realize some recurrences of the interrelations between cinema and performance, procedural art, conceptual art, network creations among others. Similarly, we notice this independent production and this interaction with contemporary art with regard to aesthetic experience and the relation between the work of art and the spectator emphasizing its subjectivity and sensitiveness. Finally, based upon concepts such as “cinema effect” and “installation effect” we point at a landscape of flowing experiences, a visibility that invokes the participation of the spectator filling the empties in order to complete the sense of the films.

Keywords: Independent Cinema, Contemporary art, aesthetic experience

Sumário

Introdução.....	08
1- Cinema e arte contemporânea: a expansão dos conceitos.....	19
1.1. Cinema clássico e cinema experimental: características e divergências.....	19
1.2. O cinema contemporâneo e a estética do fluxo.....	29
1.3. Cinema expandido.....	36
1.4. Instalação.....	41
2- O cinema independente contemporâneo no Brasil	47
2.1. A evolução do cinema experimental nas artes visuais brasileiras.....	47
2.2. O cinema independente brasileiro contemporâneo.....	53
3- Interrelações cinema independente e arte contemporânea.....	64
3.1. cinema, proposição de obra e arte processual.....	64
3.2. redes de criação e arte postal.....	75
3.3. cinema e performance.....	86
4. Ver e sentir cinema.....	109
4.1. A experiência estética.....	111
4.2. Minimalismo e espaços vazios.....	111
4.3. Arte e vida: O cinema como fenômeno.....	122
5. Experiências expandidas.....	138
5.1. O efeito cinema.....	138
5.2. O efeito instalação.....	149
Observações finais.....	159
Bibliografia.....	165
Anexos.....	175

Introdução

No decorrer da história, e nas mais diversas partes do mundo, o cinema foi pensado e experienciado de variadas formas. Além do cinema tradicional tal o que conhecemos popularmente, que desenvolve sua linguagem a partir de influências do teatro e da literatura, se tornando o cinema narrativo tradicional dos dias atuais, existe uma outra história do cinema. Este outro (ou outros) cinema se desenvolve paralelamente, e envolve desde as experiências pré-cinema, o cinema experimental, o independente, se manifestando em variadas estéticas, como porta voz de variadas ideologias, quebrando e reconfigurando as normas impostas.

Vale colocar que diante do atual cinema institucionalizado, ignora-se muitas vezes toda uma história do cinema primitivo, que inclui o cinema de atrações, os espetáculos de fantasmagoria, as lanternas mágicas, os panoramas, dentre outros (MACHADO, 2007). Aponta-se assim para o fato de que o cinema sempre foi múltiplo, todavia, essa multiplicidade se mostra recalcada pela forma dominante. André Parente coloca exatamente que o cinema convencional é apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica, dentre as várias possíveis. (2009a, p. 24). Ele acrescenta ainda que:

Não devemos, portanto, permitir que a 'forma cinema' se imponha como um dado natural, numa realidade incontornável. A própria 'forma cinema', aliás, 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 (...); e que este nem sempre conta uma história (2009a, p. 25).

Ao retomar essa idéia do cinema como algo múltiplo, associando-se com as artes visuais e as novas tecnologias, vemos surgir uma troca de experiências que geram obras carregadas de influências e hibridismos, um cinema que não segue parâmetros preestabelecidos, nem tem formas definidas, que retoma elementos de sua gênese e bebe da mais avançada das tecnologias.

Retoma-se assim o que comumente se chama de cinema experimental, termo que recebeu nomenclaturas das mais diversas: cinema de

vanguarda, cinema de artista, cinema underground, cinema independente, cinema marginal, cinema poesia, cinema experimental.

Nos primórdios do experimental, vemos os primeiros filmes feitos especificamente por artistas, ligados a vanguardas artísticas: grupos futuristas, construtivistas e dadaístas. A popularidade do cinema e as possibilidades de experimentações levaram os artistas a tentarem colocar as 'pinturas em movimento' através do então novo meio cinematográfico. Além disso, o cinema foi associado por alguns artistas da época a uma forma de chocar.

De fato, com o dadaísmo principalmente, o cinema perde seu aspecto de mera ludicidade, tornando-se um exercício de comportamento social, um exercício de escândalo para com os padrões tradicionais (...) a obra de arte, com o Dadaísmo, tornou-se choque. Projeta-se contra o espectador ou ouvinte. Adquire um poder traumático, e favorece um gosto pelo cinema. (CANONGIA, 1981 p. 10).

Filmes de vanguarda foram feitos por artistas como Man Ray e Fernand Léger, que suplementaram seus trabalhos em pintura, escultura, fotografia, com um grande número de filmes experimentais, que hoje são canônicos. Após a Segunda Guerra uma geração de artistas afirmou que era possível para o cinema ser um meio artístico em si, desenvolvendo trabalhos exclusivamente com a mídia cinematográfica.

Dentre estes Maya Deren e Stan Brakhage que, assim como outros 'artistas-cineastas', se dedicaram ao cinema como suporte de suas obras. Estes artistas passaram a desenvolver poéticas próprias, dentro das possibilidades estéticas características do cinema, e construíram no decorrer de suas vidas obras baseadas na mídia cinematográfica. Neste momento a consolidação artística do cinema se mostra de forma concreta.

O cinema se firma como arte exatamente no momento em que passa a ser visto como mídia artística, onde suas potencialidades técnicas específicas são exploradas esteticamente, com grande carga poética e lírica, por artistas que desenvolveram uma trajetória baseada na exploração da mídia cinematográfica, e conseqüentemente do desenvolvimento de poéticas ligadas a esta mídia.

Rees afirma que a idéia de cinema experimental ou de cinema de vanguarda deriva mais diretamente do contexto de arte moderna e pós-moderna do que da história do cinema (1999, p. 04). Assim, acredita-se que o cinema experimental está diretamente ligado não apenas ao contexto cinematográfico, mas também ao contexto de artes visuais, na qual o cinema pode inclusive ser trabalhado como obra plástica em si (como em Man Ray e Stan Brakhage, em cujos filmes os artistas faziam interferências plásticas com pinturas e colagens na própria película, e depois as projetavam).

O cinema é uma mídia muito propícia para a experimentação, e o cinema experimental quebra com a convenção tradicional cinematográfica, impondo um cinema consciente dos recursos que lhe são próprios. Por esse motivo artistas buscam no cinema uma nova forma de expressão, enquanto que cineastas buscam tirar dela possibilidades estéticas e narrativas que engrandecem sua produção.

Assim, pode ser observado uma ligação histórica entre as experiências cinematográficas, os movimentos artísticos e as influências dos preceitos culturais e sociais das artes vigentes em cada período. Nota-se que no início dos anos 60 as primeiras manifestações do que veio a se configurar como 'arte contemporânea' influenciaram diretamente não só o cinema experimental, mas o cinema como um todo.

Podemos ver em filmes como *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Perdidos na noite* (John Schlesinger, 1969), *Zabriskie point* (Michelangelo Antonioni, 1970), referências diretas à performances, happenings e outros elementos próprios da nascente arte contemporânea.

Nessa mesma época surge o conceito de 'cinema expandido', influenciado por todo esse contexto efervescente, no qual a hibridação do cinema com outras linguagens, bem como a inserção do cinema em performances e exposições, como as de Andy Warhol com a banda *Velvet Underground*, demonstra esse período como um grande marco conceitual.

As características do termo 'cinema expandido' vem tentando ser definidas e pesquisadas por autores como Peter Weibel (2003), Raymond Bellour (2008, 2009), Philippe Dubois (2004, 2009), Jeffrey Shaw (2003), Liz Kotz (2005), Janine Marchessault e Susan Lord (2008), Dominique Paini

(2002), Philippe-Alain Michaud (2006) e Chris Meigh-Andrews (2006). Essa produção está na fronteira das diferentes disciplinas, jogando com as margens do cinema, da fotografia, do vídeo, da performance e das imagens produzidas no computador (Paini, 2008).

Dedicando-se em seus escritos mais recentes à análise de obras nas quais a presença recorrente do cinema se dá em forma de instalações, Raymond Bellour orienta sua percepção para a constatação de que o próprio cinema como acreditamos ser ou ter sido está se reinventando. Ocupando cada vez com mais destaque no ambiente das exposições – o autor ressalta as bienais de Veneza de 1999 e a Documenta 11 em 2002 como marcos dessa tendência – a imagem em movimento se tornou elemento-chave na prática da arte contemporânea.

Bellour utiliza a noção de “outro cinema”, englobando nessa definição as múltiplas formas do cinema experimental, da videoarte e de todas as novas técnicas de difusão e projeção de imagens permitidas pela digitalização. Conceitos como “*expanded television*” e “*expanded cinema*” (Bellour, 2009) são citados por ele para definir a pluralidade da produção de imagens em movimento nesse contexto.

Essas hibridações não só dizem respeito ao cinema que experimentou outras linguagens e estéticas advindas do vídeo e da arte contemporânea, mas também a própria arte contemporânea que passou a dar maior destaque às obras que se utilizavam de plataformas cinemáticas. Aos poucos essas obras se proliferaram e se popularizaram, ao ponto de haver diversas mostras específicas de obras de arte cujas bases eram imagens em movimento (vídeo artes, vídeo-performances, instalações, caves, performance de vjs, live cinema, etc).

Nas décadas seguintes o cinema experimental continua sua produção, principalmente no contexto underground, enquanto que no cinema “comercial” podemos observar algumas esporádicas intersecções com elementos contemporâneos da arte, destaca-se as produções sempre transgressoras de nomes como Godard e Peter Greenaway, que implementam inovações estéticas e recursos plásticos com influências diretas de videoarte e do cinema experimental.

A popularização da videoarte nos anos 80 colaborou esteticamente para um novo entusiasmo nas experiências cinematográficas. O cinema expandido envolveria essas novas possibilidades, e principalmente a hibridação entre mídias diversas.

Na produção contemporânea do cinema, enfocada por este trabalho, observa-se as marcas desse cinema expandido e da estética fluida (cinema de fluxo). O desvencilhamento com a forma tradicional cinema é apontado como tendência, trazendo expansões em suas formas e linguagens, e uma possível mudança na visualidade dos expectadores.

Trata-se de uma expansão em nível mundial. E que da mesma forma, ocorre no Brasil. Como não deixaria de ser, assumindo peculiaridades específicas, típicas de cada espaço e da subjetividade de cada diretor.

Esses cinemas (o institucionalizado, o decorrente dos experimentalismos contemporâneos, o cinema expandido) coexistem. Não há uma sobreposição de um sobre o outro, nem se configura necessariamente em uma evolução para algo “melhor”, nem mesmo o surgimento de um novo movimento cinematográfico. Trata-se de variações, uma nova forma, um outro olhar, uma nova visualidade.

Observa-se na produção independente atual cada vez mais crescente a influência da arte contemporânea e o forte hibridismo técnico e estético. Por meio dessas influências, o dispositivo cinematográfico é aos poucos transformado em suas dimensões primordiais, a saber: a arquitetônica (condições de projeção das imagens), a tecnológica (produção, edição, transmissão e distribuição das imagens) e a discursiva (decupagem, montagem etc.). Cria-se, por sua vez, novos deslocamentos em relação ao modelo de representação instituído. André Parente sobre as transformações em curso no cinema, afirma que:

Assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica, isto é, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como um acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem (2009a, p. 23).

É cada vez mais frequente a presença de uma situação cinematográfica em espaços distintos ao da sala de cinema. Nos circuitos

demarcados por museus, galerias, mostras de arte contemporânea e centros dedicados à artemídia, o público encontra o que pode ser considerada uma tendência nos modos de se exibir obras audiovisuais. O chamado cubo branco tradicional se transforma em caixa preta. O espaço da exposição transforma-se em espaço da projeção. O cinema se instala no museu e as imagens projetadas nestes ambientes sugerem modos originais de elaborar e compreender as narrativas propostas nessas circunstâncias.

Além das salas de cinema e museus, as imagens em movimento tem seu campo de possibilidades multiplicado quando espaços diversos são ocupado pelos dispositivos da projeção, pelos códigos sonoros e visuais da imagem em movimento e pelos significados da narrativa, o espaço expositivo se integra ao espaço fílmico e vice-versa, e dessa imbricação de funções decorre uma expansão sobre o que se entende e se define por cinema.

Rompe-se com a obrigatoriedade de uma tela única e frontal, de um discurso audiovisual linear e sequencial. Permite-se ao realizador um exercício plural, que conjuga inclusive a possibilidade de se trabalhar com telas simultâneas e com a sincronização entre vários canais ou fontes de imagem e som, compondo elementos narrativos originais particularmente possíveis nesses modos de exibição.

Tal qual as práticas propostas pelo cinema experimental das vanguardas européias dos anos 1910 e 1920, do *New American Cinema* e do *filme estrutural* britânico, ambos das décadas de 1960 e 1970, essa corrente contemporânea de cinema expandido busca quebrar com o efeito ilusionista mais imediato do filme de narrativa clássica, fixando a atenção em aspectos como a textura da imagem, o suporte material, o dispositivo, o espaço da projeção e a própria percepção, fruição do espectador.

O espaço arquitetônico e topográfico do ambiente expositivo em que essas obras são exibidas é determinante para a compreensão dos modos expressivos e narrativos em jogo. Na sala de cinema não há a possibilidade da circulação e da mobilidade do espectador. Inerte na platéia, sua atenção é concentrada e a passividade exige um estado contemplativo para as imagens projetadas em uma única tela.

Em contraponto, na sala de exposição o corpo e o olhar do espectador-fruidor transitam livremente e participam da exploração investigativa de descoberta das imagens e de como elas lhe são oferecidas, permitindo escolhas que irão determinar experiências cognitivas distintas. As imagens projetadas no espaço expositivo “fazem com que a atenção do espectador se volte da ilusão da tela para o espaço ao redor e para os mecanismos físicos e as propriedades da imagem em movimento”, observa Chrissie Iles (2002: 33).

No contexto brasileiro pode-se afirmar que o marco do que seria o início das manifestações com o cinema expandido foi as *Cosmococas* de Helio Oiticica e Neville De Almeida. Nota-se nas experiências de Neville e de Oiticica o não contentamento quanto à linguagem tradicional e estática do cinema. Oiticica buscava transgredir os parâmetros das artes plásticas, e se questionava por que uma arte como o cinema se punha tão inerte, tanto em sua relação com o espectador, como no não aproveitamento de suas potencialidades experimentais.

O que de fato queriam era realizar uma experiência de não-narração, de não-discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de fazer cinema. (CARNEIRO, 2008, p. 189-190). Um dos maiores objetivos das *Cosmococas* é exatamente questionar a linguagem cinematográfica e sua razão de ser, visando primordialmente quebrar com a passividade do espectador e superar a unilateralidade do cinema espetáculo.

Em seguida da apresentação e contextualização da relação cinema-artes visuais e do cinema expandido, importante para entendermos a gênese e as influências do cinema de que trataremos aqui, aponta-se também para a produção independente do cinema contemporâneo brasileiro, que como veremos, também se associa direta e indiretamente com a arte contemporânea. Trata-se de um contexto específico da produção cinematográfica atual, que tem influências do cinema experimental, marcado pela forma independente de produção e por uma tendência internacional de filmes que se tendenciou chamar cinema de fluxo. É deste contexto contemporâneo independente experimental brasileiro que advém os filmes que serão observados neste trabalho.

Diante disso, esclarecemos que o que se entende aqui por cinema expandido é o cinema visto sob uma conceituação mais aberta, transbordando as bordas delimitativas das convenções técnicas ou artísticas. Um cinema que se expande quanto à linguagem, quanto ao espaço de projeção, quanto à relação com o espectador, quanto à estética. Um cinema que pode ser híbrido com as mais diversas formas de arte, que pode ser visto em qualquer suporte, que não se atém as tecnologias mais modernas, mas também explora os primórdios de sua gênese.

Assim, considera-se aqui o cinema expandido como um termo amplo, que engloba o contexto chamado de pós-cinema desde a desconstrução da narrativa e fruição tradicional observada no cinema de fluxo contemporâneo, indo pelas hibridações entre cinema e arte contemporânea, passando pela revisão das relações deste com o espectador.

O foco da análise deste trabalho se dá na produção do cinema independente experimental brasileiro contemporâneo. Em especial, observaremos as obras que evidenciam influências de conceitos da arte contemporânea, bem como, sob um aspecto geral, observaremos a relação entre filmes e espectador, focando no que seria uma típica experiência estética deste cinema em questão, denominada aqui de efeito instalação.

Para acompanhar esta produção nacional, um recurso utilizado foi observar as obras dos coletivos e realizadores em festivais de cinema que se destacam historicamente por uma curadoria que procura por produções inovadoras seja quanto à estética, seja quanto à linguagem, e que flertam com a produção independente do cinema contemporâneo. Estão entre os festivais observados: Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), Janela de Cinema do Recife (PE), Cine Esquema Novo (RS), Semana dos Realizadores (RJ), Panorama Coisa de Cinema (BA).

Paralelamente, observou-se também, de forma complementar, a produção crítica originada a partir destas obras contemporâneas, em especial, a crítica que se destaca no contexto da produção independente brasileira e que acompanha o desenvolvimento dessa produção, a saber: Revista Cinética, Filmes Polvo, Revista Contra-campo e alguns blogs individuais de críticos que consideramos relevantes.

Observou-se a produção deste ‘novíssimo cinema’ a partir de filmes produzidos entre o início dos anos 2000 até o período atual. Entre as inúmeras obras acompanhadas no decorrer da pesquisa (2010 a 2014) que se adequavam nas linhas propostas por este trabalho, foi escolhido aquelas que melhor sintetizavam as características e sensibilidades que serão enfatizadas aqui como próprias desse momento do cinema contemporâneo. Todavia, no que diz respeito à observação da sensibilidade desta produção, lança-se um olhar mais generalista.

A partir da observação destas obras busca-se apontar para a experiência estética do cinema contemporâneo, finalidade maior desta observação. Aponta-se a presença de um “devir cinema” (efeito cinema) e de um “devir instalação” (efeito instalação), propondo a possibilidade de essa conjuntura ser responsável pela formação de uma nova subjetividade do ver cinema – ‘a experiência do cinema contemporâneo’.

Para contextualizar essa tal experiência, proposta como própria dos filmes contemporâneos, utiliza-se bases teóricas junto aos conceitos de *cinema de fluxo*, *cinema expandido* e *efeito cinema*, juntamente com embasamentos da arte contemporânea e das teorias fenomenológicas de Merleau-Ponty.

No desenvolver do trabalho, temos o primeiro capítulo introdutório dos termos e do contexto cinematográfico de que trata a pesquisa e de onde advêm os nossos objetos. Num primeiro ponto deste capítulo apresenta-se as divergências conceituais e estéticas notadas entre o cinema clássico e o cinema experimental.

Posteriormente o cinema de fluxo é apresentado como uma marcante inovação contemporânea que se utiliza de uma estética fluida, cujos filmes apresentam um fluxo de idéias, um livre escoamento de imagens sem ‘fora de campo’, sem relações concretas de alteridade e heterogeneidade, marcando um contraponto ao cinema moderno, normalmente mais tradicionalista.

Em seguida, neste mesmo capítulo, apresenta-se o cinema expandido e suas peculiaridades. É exposta a expansão do conceito do que se entende por cinema (em especial o cinema dito clássico), evidenciando a quebra na relação obra-espectador. Aponta-se que no cinema expandido a percepção do espectador é um fator constitutivo da obra, enquanto no entretenimento

comercial se perpetua um sistema de respostas condicionadas a fórmulas, no qual manipula-se o espectador para que sua atenção siga caminhos e sentidos pré-determinados, destruindo assim a habilidade desse de apreciar e participar no processo criativo da obra cinematográfica.

No terceiro ponto, apresentamos o conceito de instalação inserido no contexto da arte contemporânea. Explica-se em que consiste esta manifestação artística, suas origens e suas peculiaridades sensíveis, enfocando a relação sujeito obra e a importância da presença do sujeito para a constituição da obra em si, relação esta que mostraremos estar sendo apropriada pelo cinema contemporâneo.

No segundo capítulo contextualiza-se o cinema independente brasileiro contemporâneo, mais especificamente uma parte da produção independente que ficou conhecida como “cinema de garagem” ou “novíssimo cinema brasileiro”, apontando para as peculiaridades desta produção e suas inovações estéticas.

Após esta contextualização, analisa-se também neste segundo capítulo as especificidades das interrelações entre esse atual cinema independente experimental brasileiro com a arte contemporânea. Num primeiro momento observa-se a relação entre cinema, as proposição de obras da arte conceitual e a arte processual, tomando por base os filmes *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2010), *Domestica* (Gabriel Mascaro, 2012), e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karin Ainous, 2010).

Num segundo ponto observa-se a relação entre cinema, criações em rede e arte postal, focando os filmes *Desassossego* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2011) e *Praia do Futuro* (Alumbramento, 2008). Além de mencionar esta produção em rede como algo intrínseco e fundamental a esta produção atual do cinema visto aqui.

Por fim, analisa-se neste capítulo a relação entre cinema e performance, observando mais detalhadamente os filmes *Estrada para Ythaca* (Irmãos Pretti e primos Parente, 2010), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014) *Girimunho* (Helvecio Martins e Clarissa Campolina, 2011), *O céu sobre os ombros* (Sergio Borges, 2010), e como, cada um a sua maneira, utiliza-se da performance como potente recurso estético.

No quarto capítulo o foco será dado na experiência estética dos filmes que compõem essa produção contemporânea do cinema independente experimental nacional. Buscamos apresentar o que consideramos ser elementos de uma experiência estética própria desta produção aqui observada. Trata-se de apontar aspectos que envolvem a percepção sensível do espectador frente a esses filmes.

Primeiramente, tomando por base as críticas de Didi-Huberman em sua obra, *O que vemos, o que nos olha*. Apontamos para uma latência sensível da obra e a potencialidade relacional entre obra e espectador, enfatizando a subjetividade do espectador nesta relação, além da ênfase dos vazios nas obras e a necessidade do espectador para sua completude.

Em seguida, relacionamos ao movimento neoconcreto brasileiro o surgimento e aplicação prática das teorias fenomenológicas de Merleau-Ponty na arte brasileira. Bem como toma-se por base essa teoria, observamos sua influência na experiência destes filmes. Enfatiza-se a presença do corpo do espectador e sua relação sensível e participativa com a obra. Obra esta que depende do espectador para existir em si, propondo ser o cinema um fenômeno a ser vivenciado.

No quinto e último capítulo apontamos para o que propomos ser uma nova forma de ver e sentir cinema, gerada a partir destas experiências contemporâneas. Primeiro, apontamos o conceito de Efeito cinema, criado por Philippe Dubois, que busca dar conta das experiências da arte contemporânea que se utilizam de elementos próprios do cinema, apresentando inovações no que diz respeito à experiência do espectador diante desta outra forma de se expor cinema.

Por último, apresentamos o conceito de *efeito instalação*, sob a influência de princípios de percepção imersiva dos pré-cinemas, bem como dos conceitos de *cinema de fluxo* e *efeito cinema*. Enfatiza-se que, por meio de seu caráter imersivo, o cinema se expande e se torna “vivenciável”. Evidencia-se no *efeito instalação* a presença da visão fenomenológica nas relações entre espectador e filme. Apontamos para estes filmes independentes experimentais contemporâneos como ambientes a serem vivenciados.

Cap. 1 – O pós-cinema: a expansão do conceito de cinema e as variações de sua experiência.

1.1. Cinema clássico e cinema experimental: características e divergências conceituais

Arlindo Machado, no livro *O Sujeito na Tela*, fala sobre o conceito da duplicidade da cena. Ele diz que, quando se observa um quadro, existe o que é visível, e existe a instância que olha para ele, que não aparece no quadro, mas que, sem esta, a pintura ficaria destituída de sentido. No cinema, da mesma forma, em decorrência da forte influência do código renascentista, a presença do sujeito está marcada na cena sob a forma de uma ausência:

É a presença de algo vazio, de uma lacuna, que será preenchida por aquele que vai se colocar diante do quadro para olhá-lo: o espectador. A imagem é sempre considerada incompleta, pois, se não o fosse, não haveria lugar para o observador. (...) A todo campo simbólico corresponde, portanto, um campo ausente. (MACHADO, 2007b, p. 73).

Trazendo para o âmbito do cinema clássico, o espectador se vê obrigado a se identificar com o sujeito da enunciação, e assim, sentir-se ele mesmo sujeito, como se olhasse e participasse do filme de forma original e independente. Todavia, este olhar do espectador já foi previamente construído e guiado. O espectador ocupa um lugar ausente, e age como um sujeito ausente, com total capacidade visual. No entanto, alguém já havia visto em seu lugar, e faz com que acredite ser o sujeito visual, e lhe coloca na ordem de um discurso em que todos os papéis, todas as articulações, todas as progressões e todas as modalidades estão programadas. A indicação desta ausência do sujeito constitui a instância da enunciação. (BETTETINI, 1984, p. 32).

Bettetini diz ainda que toda a estratégia comunicativa do texto cinematográfico está ancorada em um 'sujeito da enunciação fílmica' (enunciador + enunciatário) correspondente a um aparato conceitual ausente construído tecnicamente, ou seja: ângulos, movimento de câmera, montagem, etc. Segundo Bettetini, este aparato 'vê' as coisas *antes* do espectador e *pelo* espectador, induzindo projetivamente um comportamento adequado de leitura.

Tudo isso para que o espectador converse com o texto como o texto deseja (apud FECHINE, 1997, p. 19).

Procura-se neste cinema um mascaramento dos mecanismos de mediação, apagar as marcas da enunciação no enunciado, esconder a existência do sujeito da enunciação fílmica e do aparato técnico, se busca ocultar os sujeitos lógicos do sentido, mascarar o *eu* e o *tu* que definem o fazer-se do filme clássico.

No que se refere ao funcionamento do texto fílmico tradicional, o espectador é induzido a sentir-se sujeito de uma enunciação sem ser consciente de sua predeterminação. É induzido a tornar-se sujeito inclusive corporalmente, por meio dos estímulos sensoriais produzidos pelos filmes. Um sujeito da enunciação sem corpo se instaura no texto, como simulacro incorpóreo, e neste simulacro se introduz um sujeito destinatário dotado de corpo. (BETTETINI, 1984, p. 33)

No cinema clássico observa-se a tentativa de direcionamento da leitura do espectador, o enunciador produz uma mensagem planejando a forma como esta será recebida pelo espectador, planejando o trajeto que este deverá seguir. É um sugestionamento da fruição estética. O espectador, nesse caso, é alfabetizado para reagir de acordo com a intenção do enunciador. A fruição do espectador, a partir dessas normas estabelecidas, passa a ser dirigida, dentro de um caminho predeterminado, ao contrario da fluidez proporcionada pela fruição dos filmes experimentais.

Luis Buñuel já criticava essa postura do cinema clássico:

Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização. Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretas, por isolá-lo graças ao silêncio, à escuridão, do que poderia chamar seu habitat psíquico, o cinema é capaz de arrebatar-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. Como nenhuma outra, todavia, é capaz de embrutecê-lo. Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias; mostram incessantemente as mesmas histórias que o século dezenove fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea. (In: XAVIER, 2003, p. 334)

Pode-se identificar também um paralelismo entre os métodos de análise da literatura e do cinema nos estudos do 'ponto de vista'. Mas a noção de 'ponto de vista' não está associada apenas à questão da influência literária no cinema. Esta noção, e conseqüentemente a noção de sujeito, nasce em decorrência dos cânones do código perspectivo renascentista. O ponto de vista é a inscrição do local de onde se olha a cena. Arlindo Machado expõe que:

Com a sistematização do código perspectivo renascentista nas câmeras fotográficas e cinematográficas, ele passa a coincidir com a posição da câmera em relação ao objeto focalizado (...) Em outras palavras, o sujeito, embora ausente da cena, encontra-se nela embutido pelo simples fato de que a topografia do espaço está determinada pela sua posição: as proporções relativas dos objetos variam conforme esses objetos se aproximam ou se afastam do ponto originário que organiza a disposição da cena. (2007b, p. 22).

Em suma, pode-se dizer que todo o trabalho de um filme tradicional tem por função organizar o olhar de modo a identificar o comportamento da câmera, do som, da montagem, e das demais técnicas do filme, com a visão de um observador imaterial e que possui a possibilidade de assumir posições improváveis a um ser humano comum.

Esse poder panóptico e sobre-humano do observador, de penetrar nas coisas de forma invisível e totalizadora recebe o nome de ubiqüidade. "O que quer dizer que no cinema eu estou ao mesmo tempo nessa ação e fora dela, nesse espaço e fora desse espaço. Tendo o dom da ubiqüidade, eu estou em toda parte e em parte alguma" (MITRY apud MACHADO, 2007b, p.29).

Quando o espectador descobre a existência de algo mais além daquilo que é enquadrado pela câmera, surge o que se costuma chamar de a quarta parede, que se faz sentir como uma ausência, logo preenchida pelo fantasma colocado pelo espectador em seu lugar.

Quando o espectador descobre o quadro – primeiro degrau na leitura de um filme – o triunfo de sua anterior possessão da imagem desvanece. Ele percebe que a câmera está escondendo algo e, por conseqüência, desconfia dela e do próprio quadro que ele agora reconhece como arbitrário. (...) O espectador percebe que sua possessão do espaço era apenas parcial, ilusória. Ele se sente desapropriado daquilo que lhe é barrado de ver e descobre que apenas está autorizado a ver aquilo que acontece no eixo do olhar de outro espectador, que está fantasmático ou ausente. (DAYAN apud MACHADO, 2007b, p. 75).

A grande questão dos filmes narrativos clássicos é posicionar o espectador no seu espaço e dar coerência aos seus deslocamentos, de forma que o espectador, apesar de imobilizado diante da tela, encontre-se imaginariamente em constante movimento. Regulando esse movimento, o filme pode produzir o fascínio do reconhecimento e se inserir nesse esquema de circulação mercantil que constitui o cinema dito clássico, institucional, ou simplesmente comercial. (MACHADO, 2007b)

Todavia, realizadores mais transgressores podem transformar o poder deste olhar clássico. Na margem da produção dominante, onde existe maior liberdade de criação e uma preocupação em sobrepor as convenções. Os modelos teóricos da enunciação no cinema clássico, ancorados nesta identificação do público com posições de subjetividade construídas pelo próprio texto a partir da decupagem clássica, deixava de fora o projeto enunciativo dos movimentos de vanguarda.

A proposta das vanguardas era, ao contrário, romper com este modelo de representação baseado nos códigos de objetividade da perspectiva renacentista, que tinha como característica básica a reprodução da realidade e a inscrição de um sujeito na representação. A proposta estética do cinema de vanguarda era, antes de mais nada, desmontar os artifícios anestésicos do dispositivo de projeção. (MACHADO apud FECHINE, 1997, p.26)

Alguns movimentos de vanguarda utilizaram-se do cinema para promover um questionamento radical dos valores estéticos tradicionais, da linguagem cinematográfica, e do próprio cinema em si. Movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Formalismo Russo faziam um trabalho destrutivo em torno da cultura e dos parâmetros estéticos vigentes, propondo novas funções estéticas. Em relação ao cinema surrealista e ao cinema de poesia observa-se:

Buñuel propõe o estranhamento em relação à convenção da linguagem e uma posterior recriação, de forma a não privilegiar o funcionalismo narrativo e trazer à tona o que há de poético no cinema. Deve-se explorar o prazer de algumas imagens por si próprias, deixar que elas suscitem pensamentos e emoções no espectador sem uma relação causal estrita com a trama narrativa. (SAVERNINI, 2004, p. 63)

E nessa tentativa de desmontar a gramática do cinema clássico, as vanguardas romperam com seu contrato de leitura, preocupada em dissolver o mecanismo ilusório de identificação e revelar o dispositivo de mediação do cinema. A imagem se mostra agora como texto para ser lido pelo espectador, e não meramente contemplado.

Quando privilegia a exploração dos efeitos visuais, propondo ao espectador as experiências puramente sensoriais o cinema de vanguarda coloca em crise a própria dimensão narrativa e figurativa do cinema de linhagem griffithiana (cinema clássico). O rompimento com a narrativa realista e a tendência ao abstracionismo – explorando grafismos, pinturas ‘animadas’, projeções quadro a quadro – conduzem o cinema de vanguarda a um projeto estético pautado, antes de mais nada, por uma proposta enunciativa nova: mostrar o meio enquanto meio, ‘desmascarando’ o seu modelo de representação. (FECHINE, 1997, p. 27)

Enquanto o cinema clássico envolve valores como centralização, linearidade, continuidade, fechamento, o cinema experimental, por oposição, envolve valores como descentramento, não linearidade, descontinuidade, abertura, etc. Assim, em oposição ao cinema clássico, que busca um lugar para o espectador, e determina seu ponto de vista, sugestionando seu olhar e por consequência sua fruição, o cinema experimental nega essa construção de um lugar para o espectador, recusando-se a definir posições de subjetividade no texto por meio das quais o espectador venha a se identificar.

Nega-se assim a existência de um sujeito central implícito, ausente, em torno do qual se organiza o sentido. Busca-se, dessa forma, a quebra das premissas do cinema clássico, e uma maior abertura no campo da fruição estética.

No cinema clássico há uma maior preocupação em controlar a reação interpretativa do espectador, em definir uma forma de leitura para o filme. No cinema experimental, ao contrário, gera-se no filme uma gama de possibilidades de organização, que requer do espectador uma cooperação, decisiva na construção do sentido. E isto tende a manter o espectador fora do texto, negando qualquer mecanismo de projeção psicológica, implicando na criação de um novo tipo de contrato de leitura. “A diferença básica entre os dois estaria na opção por um modelo enunciativo pautado pela definição ou pela não-definição de um *lugar* para o espectador no próprio texto”. (FECHINE, 1997, p. 47).

(...) o processo enunciativo se define a partir da superposição de dois níveis: o nível intradiegético (dos elementos *internos* ao texto) e o nível extradiegético (dos elementos *externos* ao texto). Com a superposição dos níveis intradiegético e extradiegético, não podemos mais tratar de *quem fala* e com *quem se fala* numa perspectiva apenas simbólica. É preciso, nesse caso, desprender-se um pouco do próprio paradigma imanentista do texto. Por um lado por que não há mais uma preocupação em construir um 'ponto de vista' (...) no texto não há mais um *lugar* determinado para o espectador (ou um 'ponto de vista' claramente definido). Fora do texto, o lugar do espectador é um lugar instável. (FECHINE, 1997, p. 54)

Neste contexto do cinema experimental observa-se uma quebra do modelo enunciativo proposto por Betettini, quebra-se com a leitura rígida e dirigida do sistema clássico, que tende a produzir enunciados unívocos, enquanto que o cinema experimental, no momento em que incentiva a cooperação ativa do espectador na construção do sentido, permite o surgimento de resultados plurívocos.

Pode-se assim, associar essa multiplicidade de significados possibilitada pela fruição do cinema experimental com o conceito de 'obra aberta' apresentado por Umberto Eco, onde este propõe um tipo especial de relação entre a obra e o seu fruidor. Essas 'obras abertas' se caracterizariam, segundo Eco, como um convite à participação da construção da obra. Ele considera "Obra aberta como proposta de um 'campo' de possibilidades interpretativas, como configurações de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de 'leituras' sempre variáveis". (ECO, 2005, p. 150).

Deixa-se claro desde já que se utiliza aqui o termo 'Obra aberta' como referência ao que Eco chama de 'abertura de segundo grau'. Levando em consideração que para ele "a abertura é a condição de toda fruição estética, e toda forma passível de ser fruída como dotada de valor estético é aberta (...) mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua." (ECO, 2005, p. 89). Essa 'abertura de segundo grau', que é o que se considera aqui 'obra aberta' é caracterizada por Eco como "processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma 'ambigüidade' de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes." (ECO, 2005, p. 93).

No cinema experimental observa-se a total liberdade de criação e de interpretação, não há normas, não há direcionamentos, o fruidor tem, neste cinema, a possibilidade de escolha e colabora na construção do sentido da obra. “O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades” (ECO, 2005, p. 153). Substituindo a palavra *quadro* por cinema, observa-se:

O ‘leitor’ se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (ECO, 2005, p.160).

O cinema experimental enquanto obra aberta, busca estruturas sintáticas que ampliem os limites dentro dos quais o espectador pode estabelecer suas relações semânticas, aumentando dessa forma as possibilidades de significação. Mais uma vez utilizando do exemplo surrealista vemos:

Em contraposição à narrativa convencional, em que o material fílmico geralmente é a ação das personagens, e ao cinema documentário, em que o material é o evento ou a pessoa filmados, na experiência surrealista o próprio artista, em sua subjetividade, torna-se o material fílmico. O surrealismo provoca o diálogo entre as subjetividades do autor e do seu público. (SAVERNINI, 2004, p. 70)

O espectador do cinema experimental constrói a obra, de forma cooperativa, juntamente com o diretor. Essa cooperação, todavia, ocorre quando o projeto de significação do texto está baseado na capacidade e disposição do espectador para estabelecer ‘relações’, a partir de estruturas sintáticas polissêmicas, ou seja, essa construção depende de um querer e um saber por parte do espectador.

O cinema experimental e as demais formas de obra ‘aberta’ podem ser vistas, segundo Yvana Fachine, como dotados de ‘brechas’ a serem preenchidas, esta brecha se daria entre o que se pensou e o que se expressou, entre o que se viu e o que se interpretou. O sentido surgiria com o preenchimento destes espaços pelo espectador. “O ‘preenchimento’ das figuras nada mais é que este imbrincado ‘jogo’ de relações potenciais que o espectador é convidado a jogar”. (FECHINE, 1997, p. 63).

Dessa forma, o sentido de determinados tipos de obras fílmicas dependem diretamente da participação do sujeito. Levando em consideração que nada o obriga a aceitar este 'contrato de leitura', no caso da não participação do sujeito, essas brechas podem permanecer vazias, culminando num desfile de imagens e sons aleatórios. Exercendo sua competência discursiva, qualquer espectador pode conferir sentido a qualquer obra, mesmo que seu produtor não tenha objetivado uma significação clara. Assim, confirma-se a cooperação do espectador na construção do sentido da obra.

Segundo Yvana Fechine, quanto maior a possibilidade de 'preenchimento' das brechas pelo espectador, mais vazias estas se apresentarão e, conseqüentemente, mais aberto o texto será, havendo um maior leque de possibilidades de leitura. Ao contrário, quanto menor a possibilidade de preenchimento, o que seria uma leitura mais dirigida, mais carregadas de sentido serão essas brechas, sendo assim mais fechado o texto. (1997, p. 68). A participação do espectador, porém, se faz necessária em ambas as situações.

Dentro desta relação de cooperação, é importante se observar a questão cultural e ideológica, seja as que já estão entranhadas na própria obra, seja as características individuais de cada espectador. Uma imagem, um símbolo, uma cor, não possui o mesmo significado para ocidentais e orientais por exemplo. "Cada ser humano vive dentro de um certo modelo cultural e interpreta a experiência com base no mundo de formas assuntivas que adquiriu". (ECO, 2005, p.142).

Dessa forma, esses sinais culturais e ideológicos, quando intrínsecos ao filme, podem limitar a fruição do espectador, uma vez que a apelação sensorial de um determinado filme pode não encontrar resposta em um espectador que não apreenda o que a mensagem transmite.

Essas questões culturais e ideológicas individuais, por outro lado, são responsáveis pela heterogeneização das interpretações das obras. Quando se analisa, ou se participa da realização de uma obra, toda a carga de referências e experiências que cada indivíduo adquiriu durante a vida irá determinar a forma como esse formará seus conceitos sobre a obra, influenciará na forma como esse gerará o sentido desta. No caso da 'obra aberta', em que existem

resultados plurívocos, e uma vasta possibilidades de interpretações, serão essas características individuais que determinarão as escolhas dos espectadores na construção desta. Buñuel relata que:

Para um neo-realista, disse lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. (In: XAVIER, 2003, p. 337).

O cinema experimental é capaz de sugerir mais que transmitir, ele gera sentidos plurívocos e individualizados, onde o sujeito é participativo e indispensável para a geração dos sentidos do filme, possuindo assim o poder de criar juntamente com o idealizador da obra. Essas características levam a uma valorização maior do sensível, e do estético, bem como da perspectiva individual do espectador, que possui liberdade em relação ao seu lugar no filme.

Para Youngblood, no cinema o feedback é possível quase que exclusivamente no que ele chama de modo sinestésico, neste o espectador é forçado a criar ao longo do filme, a interpretar de forma autônoma o que ele está experienciando. No cinema chamado por ele de 'entretenimento' o espectador se reduz a um voyeur. (1970).

Assim, fica clara a diferenciação entre o chamado cinema de entretenimento ou clássico, e o cinema experimental. Todavia, conceituar o cinema experimental não é algo simples, nem unânime. Na verdade, a maioria dos artistas ligados ao experimental não concorda com tal nomenclatura, devido a sua constante associação a algo pejorativo, ou excludente.

Além disso, a definição do que vem a ser cinema experimental muitas vezes leva a confusão e enganos, devido principalmente à diversidade de nomenclatura normalmente associada a este cinema, como cinema de vanguarda, underground, experimental, independente, cinema de arte, cinema puro, filme de artista, etc.

Uma das maiores confusões se dá devido à associação da experimentação cinematográfica com a técnica pura. Associam-se comumente

filme experimental àqueles realizados com equipamentos alternativos e com baixo orçamento, mesmo que este seja um filme narrativo comum e formalmente dentro da gramática clássica.

A. L. Rees afirma que filmes e vídeos artísticos são uma forma distinta de prática cultural, com autonomia própria em relação ao cinema *mainstream*. Assim, filmes experimentais são alternativas aos gêneros tradicionais, e por vezes se põem em oposição a este. São filmes que ficam aparte do que há de comercial e industrial no cinema. (2005, p. 04) Afirma ainda que o movimento experimental como um todo olha mais comumente para o alternativo que para a audiência popular (2005, p. 01). Todavia, afirma ele, mesmo no cinema *mainstream* pode-se ver diretores de vanguarda, como é o caso de Ken Russell e David Lynch. (2005, p. 01)

Influências importantes oriundas do cinema experimental e mundial, principalmente no âmbito francês, como Maurice Lemaître e Dominique Noguez, negam o uso do termo experimental. Eles recusam o termo por lutar contra a confidencialidade da difusão do cinema experimental, e por considerar que as palavras 'experimental' ou 'independente' carregam uma conotação negativista, pejorativa. Rees escreve que P. Adams Sitney nota muito bem que tais nomes como cinema de vanguarda ou independente 'admiravelmente' agrega um 'elemento negativo' em sua definição. (REES, 2005, p.3). Já Dominique Noguez, sobre o cinema experimental, diz que em verdade não é necessário qualificações: é o cinema mesmo. É a partir dele – que possui o vivo e o essencial nas imagens animadas e sonoras - que os outros filmes devem se situar. (NOGUEZ, 1999, p.23)

Alguns cineastas também clamam a não necessidade de qualificação, pois acreditam que o cinema de vanguarda é o próprio cinema, o verdadeiro cinema. O cineasta Peter Kubelka, declarou:

Não gosto de ser chamado cineasta experimental e não gosto que meu cinema seja chamado experimental, que é um termo depreciativo criado pela indústria para os que fazem cinema normal. É como a poesia - você não chama Joyce ou Pessoa de poetas experimentais. Eles são poetas. E nós somos cineastas. E então há os comerciantes, os industrialistas. Eles deveriam carregar o nome especial, não nós. Nós somos normais - e escrevemos a história do cinema. (KUBELKA apud ADRIANO, 2003)

Dominique Noguez, em seu livro *Éloge du cinema experimental* (1999), coloca que dentre os termos mais utilizados para denominar o cinema em estudo, desde os anos 20 até os dias atuais, estavam cinema de vanguarda e cinema experimental. Destas duas nomenclaturas, Dominique Noguez afirma que o termo vanguarda é cômodo, mas ele não transmite grande coisa, não diz nada em particular sobre as condições de produção e difusão, que são, para Noguez, um dos critérios importantes, senão obrigatórios do cinema experimental.

O que ocorre é que, apesar de toda a carga negativa dada à nomenclatura experimental, esta se mostrou a mais rica em história e conotações. Em seu livro, Dominique Noguez (1999) propõe uma definição rigorosa do cinema experimental, fundada por dois critérios, verificáveis empiricamente nos mais variados contextos. O primeiro, o critério econômico, o segundo, o critério estético. Do ponto de vista econômico, cinema experimental seria um cinema na margem do sistema comercial e industrial. Do ponto de vista estético, seria um cinema sem regras pré-definidas, onde tudo é possível.

1.2. O cinema contemporâneo e a estética do fluxo

Não existe necessariamente algo que demarque o início do que se considera cinema contemporâneo. Não falamos aqui de toda e qualquer produção cinematográfica realizada na contemporaneidade, mas de um grupo de filmes que se enquadram no conceito “contemporâneo”, que possuem características estéticas e formais que os enquadram de alguma forma. Pode-se dizer que o que mais diferencia esses filmes é a relação destes com o real.

Em algumas produções mais recentes observa-se uma tendência a se respeitar a ambigüidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido, mas aguardar que ele construa sua própria narratividade, seu próprio valor de ficção.

Segundo Bazin, essa característica definiria a essência do cinema, isto é, “a filmagem em continuidade, a desapareição da técnica, a epifania do real sensível, o bosque estremecido das pequenas diferenças que separam o

'cinema' das 'artes plásticas'"¹.

Em meio a esta produção contemporânea, bastante heterogênea, observa-se o alguns críticos e teóricos se referirem a este cinema contemporâneo mais fluido com a nomenclatura de “cinema de fluxo”. As primeiras vezes em que se problematizou acerca do que viria a ser esse “cinema de fluxo” no contexto do cinema contemporâneo foram em textos de Stéphane Bouquet e Jean-Marc Lelanne no *Cahiers du Cinema* no começo dos anos 2000².

Defende-se que no final da década de 1990, o cinema estaria se dividindo entre uma estética pautada na planificação (logo na montagem) e uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora de campo, sem relações concretas de alteridade e heterogeneidade.

Essa estética do plano implica uma construção “tijolo a tijolo”, uma fluência dramática e discursiva obtida pela junção de unidades significantes (planos que se somam em cenas que se somam em seqüências e assim por diante). Um cinema que reside nos poderes organizadores da abstração racional, e na manipulação de uma diegese, da construção de mundos regidos por uma lei de organização mental, com uma *mise en scène* que estrutura elementos para ao fim construir um sentido ou uma emoção.

Diferentemente, os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Tsui Hark, entre outros), não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intensificar zonas do real”, resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. (OLIVEIRA JUNIOR, 2010)

Esses filmes “de fluxo” seriam, em geral, filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem

¹ Pascal Bonitzer, “La pantalla del fantasma”, em BAECQUE, Antoine de (org.), *Teoría y crítica del cine – Avatares de uma cinefilia*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 71.

² 147 Ver, principalmente, “Plan contre flux” (Stéphane Bouquet, *Cahiers du Cinéma* no 566), “C’est quoi ce plan?” (Jean-Marc Lelanne, *Cahiers du Cinéma* no 569), “C’est quoi ce plan (la suite)?” (Olivier Joyard, *Cahiers du Cinéma* no 580).

dos fatos. Nestas obras, mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma nova rítmica do olhar, criar a sensação mais que gerar sentido. A confrontação dramática, o heroísmo, a tragédia, a violência glorificada, típicas do cinema clássico e moderno, ficam encobertos, mantidos à distância.

Observa-se nesses filmes contemporâneos uma propensão ao arejamento estético, ao insólito, à ausência de peso, o que pode ser colocado quase que como uma antítese radical do classicismo, já que no cinema clássico, ou derivado do clássico, o cineasta trabalha sob o (ou através do) olhar de algo maior que o homem: a Lei, o Tempo, a Arte, o Destino, Deus de

Hou Hsiao-hasien, que, como de costume em seus últimos filmes, combina a experiência bruta da duração, da matéria-luz e do movimento a um conteúdo dramático sutil, singelo, quase imperceptível. Ele integra o fluxo contínuo e inextricável do cotidiano a uma composição cênica concentrada nos detalhes. O drama se constrói quase que na sua ausência mesma, diluído na correnteza de situações prosaicas que a narrativa propõe. (OLIVEIRA JUNIOR, 2010)

O cinema de fluxo incluiria assim os filmes contemporâneos que se constroem na lógica da sensação e não da encenação, e levam ao limite “a autonomia e a liberdade do ponto de vista da câmera”, destacando também o caráter selvagem das elipses e da narrativa como um todo. Tal constatação já é esboçada por Jean-Marc Lalanne quando ele retoma o conceito de estética de fluxo cunhado por Stéphane Bouquet:

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. [...] A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis. (LALANNE, 2002)

O plano, desse modo, não é mais “a parte de um todo”, ou “a menor unidade de significação no cinema”, mas antes um recorte “aleatório” do fluxo irrefreável das aparências que constituem o real (ou sua ilusão).

Ao observar estes realizadores contemporâneos Stéphane Bouquet os define como: “*cineastas-artistas* que instalam seus dispositivos de percepção e

suas apostas formais no centro dos filmes”. David Lynch, David Cronenberg, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai e Abel Ferrara são alguns dos “cineastas-artistas” mencionados por ele.

Para Bouquet as experimentações formais teriam saído da margem para ocupar o centro do cinema, ao menos do cinema que gera os debates estéticos mais intensos naquele momento. E nesse caso o filme nos oferece tanto uma revelação do mundo como um intento de questionar o cinema em si mesmo, impulsionando-o em seus cerceamentos, em seus limites, redefinindo sem cessar suas fronteiras, convertidas em porosas e instáveis, com o espetáculo ao vivo, a dança, o grafismo, a música, os ruídos, as imagens novas, as *performances*. (BOUQUET, 2005)

Bouquet (1998) coloca algumas questões diante do cinema contemporâneo, uma seria a “contaminação” do cinema com outras artes e outras formas de expressão e lazer (devemos ainda incluir na lista as ficções televisivas, os jogos eletrônicos etc), a outra grande questão, que se deflagraria de vez no início dos anos 2000, seria o fato de que novas aproximações de captura das coisas se fazem possíveis graças a uma “reciclagem massiva e generalizada do mundo como obra de arte potencial”.

Seguindo o exemplo dos artistas plásticos que trabalham com instalações, os “cineastas-artistas” cada vez mais iriam conceber seus filmes como “obras atmosféricas, ambientes sensoriais”. O filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada.

Esses cineastas retomam, segundo Bouquet (1998), uma proposta começada nas películas marginais de Andy Warhol e Marguerite Duras: a de fazer do filme “um entorno, um lugar, um espaço para habitar com todo seu corpo e um tempo para utilizar a seu gosto”. Não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve *habitar*.

Nos dispositivos concebidos pelos “cineastas-artistas” contemporâneos, há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em “estados pouco evidentes do corpo e da consciência”, submergindo o

espectador num “banho de sensações novas”. A “sutura” entre o narrador fílmico e o espectador já não depende mais da coerência do processo de narrativização. Outros circuitos de afinidade espectador-filme se estabelecem.

Não faltaram na última década “filmes de dispositivo semelhantes, por certos aspectos, a pequenas instalações”. Podemos facilmente imaginar *Gerry*, quiçá *Last Days*, no museu de arte moderna, sobre uma tela gigante numa área minúscula (como *Passage* de Bill Viola, 1987), ou sobre uma bateria de monitores colocados no chão ou pendurados a vinte metros de altura. (AUMONT, 2007)

A instalação provoca um deslocamento do corpo que não pertence à ordem do imaginário (como na ficção clássica), e sim a uma ordem mais sensorial, infra-intelectual. O que o cinema podia reter (e reteve) da instalação é, antes de tudo, a idéia da cenografia, isto é, a idéia de que o mundo não é uma paisagem real que é preciso captar, nem sequer um teatro (como o foi para certos autores antigos). O mundo cenográfico dos cineastas-artistas é um espaço museológico que há de se construir com os materiais que cada um escolhe. (BOUQUET, 2005)

O objetivo dos cineastas-artistas é antes produzir um mundo a partir de um princípio primeiro, claramente enunciado, do que observar o mundo real, sob o risco de organizá-lo ao redor de um ponto de vista (posição clássica do cinema de autor). [...] O mundo real, a partir do momento em que contém a promessa da heterogeneidade, da alteridade, do acaso, só pode ser vivido como ameaça. (BOUQUET, 2005)

O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas. No texto em que retorna à questão do fluxo, Stéphane Bouquet (2003) afirma: “O Ser não é mais idêntico a si mesmo, mas flutuação generalizada”. Isso lhe parece ser a pedra filosofal desse cinema. Na sua principal ressalva à estética de fluxo, Bouquet aponta nela uma “dupla tendência regressiva”, retomando um argumento que já utilizava no texto sobre os “cineastas-artistas” no final dos anos 1990, que é aquela constatação de que eles fazem um cinema alheio à alteridade e ao conflito: coração de seu desejo fora do temível real que é forçosamente ruptura.

Não é garantido desse ponto de vista que Tsui Hark ou Hou Hsiao-hsien,

Wong Kar-wai, Claire Denis sejam cineastas menos reacionários que Sokourov, ou seja, menos assombrados pela reconstituição de um paraíso perdido ou mesmo jamais possuído; de outra parte, o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação. (BOUQUET, 2003)

Bouquet aponta a presença de um instinto dos cineastas em recuperar uma “sensorialidade primeira”, uma “carne merleau-pontiana³” do visível, cuja captura implica não um trabalho de dramaturgia, mas a “intensificação” de nossa sensibilidade aos fenômenos.

Se o cinema de fato estava encerrando um ciclo nas décadas de 80 e 90, tanto por forças internas como externas, então o passo natural a seguir seria mesmo um retorno ao estado de repouso que Freud descreve como o objetivo de toda vida: a regressão e o restabelecimento de um estado anterior. Os estetas do fluxo, assim, estariam se reaproximando de um sentimento oceânico que os estágios avançados da cultura e da civilização costumam relegar ao subsolo. (OLIVEIRA JUNIOR, 2010)

É interessante enfatizar que o arcabouço conceitual desse cinema de fluxo que se mostra tão “em fase” com o mundo atual comporta, em sua novidade ou atualidade mesma, um destronamento do pensamento dialético e do drama psicológico em favor de uma forte presença da fenomenologia – em sua versão mais “sensualista”. No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso.

Uma arte pautada pela busca de “uma forma de não intervenção no mundo”, “uma apresentação pura desligada de toda organização significativa” (BOUQUET 2003). No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, instala-se um “fluxo esticado” de imagens, um cinema *en apesanteur*.

Tais características podem ser observadas na *mise en scène* de filmes

³ Merleau-Ponty (2000), em “O visível e o invisível”, inaugura a concepção de “carne”. Escreve, na página 136, que “a carne (Chair) não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo. Isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia...” O autor fala que existe a carne do mundo e a carne do corpo e que estas se imbricam numa relação de percepção mútua. “A carne é fenômeno de espelho e o espelho é extensão da minha relação com meu corpo” (idem, p.231). É a possibilidade de ambos (corpo e mundo) terem uma carne que os faz reconhecíveis um para o outro, que nos faz capazes de, percebendo o mundo, refletirmos sobre este e sobre nós mesmos.

de diretores contemporâneos como Hou Hsiao-hsien, Gus Van Sant, Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Philippe Grandrieux, Lucrecia Martel, entre outros onde a trama se fragmenta, ou se liquefaz, o drama se pormenoriza, a moldura do plano se torna arbitrária ou incerta, somem as marcas teatrais do espaço. O primordial do filme passa a ser a intensidade particular de cada registro – intensidade como o não-construído, o não-instituído, o que precede as capacidades organizadoras e articuladoras do pensamento.

O que vemos de diferente em toda essa parcela do cinema contemporâneo é uma estética derivada de um olhar não mais diante do mundo, seja para buscar nele um acordo ou uma dissonância, e sim *imerso* no mundo, ou num “inter- mundo”, como Delorme propõe no último texto de um dossiê dos *Cahiers du Cinéma* que, em fevereiro de 2006, busca sistematizar sob a rubrica um tanto vaga de “cinema sutil” as transformações que ocorreram nas últimas duas décadas.

Delorme (2006) afirma que o processo de “sutilização” que leva o cinema a um “estado imperceptível” se pauta pela recorrência de personagens que, submetidos às “leis da afecção”, perdem-se entre duas hipóteses, dois mundos, ocupando o intervalo entre eles:

Ao redor deles, o escoamento de imagens entre ficção e documentário, entre miniatura e gigantismo, maquete e monumento [...] Se o sutil é um inter-mundo que se nutre de paradoxos, o afeto reintegra nele feridas cortantes: antes/depois, dentro/fora, essencial/acidental (2006, p.78)

Um cinema que faz o espectador imergir nas imagens: o olhar, antes em atitude de afrontamento, agora está envelopado, numa situação em que lhe é impossível apreender o contorno da experiência contida no filme. Temos acesso à *intensidade* da experiência, mas não a seu significado. Assim como os personagens, somos ultrapassados pelos eventos; o olhar é carregado por um manancial e se perde dentro dele. O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens.

Os cineastas contemporâneos aqui enfocados aboliriam justamente o “recuo” e a “vontade de sabedoria”, em prol de uma imersão no caos sensível

ou de uma contemplação não-significante.

É importante ressaltar que abordar o cinema de fluxo é abordar um cinema ainda em andamento, em transformação. Procura-se não forjar a partir deste conceito uma unidade estilística que negligenciaria algumas particularidades de cineastas e filmes e, mais ainda, algumas diferenças fundamentais que existem entre eles.

1.3. O transcinema (cinema expandido)

A produção artística do vídeo se destaca inicialmente com Nan June Paik, um dos artistas que mais explorou as possibilidades do vídeo como arte. Desde 1973, com seu 'Global Groove', podia-se observar o principiar de uma estética experimental do vídeo e de suas várias possibilidades. André Lemos, que considera a videoarte como uma pioneira no processo de criação da ciberarte, expõe que:

A distorção e desintegração do sistema figurativo moderno surge quando o coreano Nam June Paik inverte os circuitos de um aparelho receptor, perturbando a constituição das imagens. A videoarte lançava assim, a pulverização do sistema renascentista perpetuado pela fotografia e o cinema. A videoarte não pretende representar a verdade (Godard dizia que o cinema é a verdade 24 vezes por segundo). Para Paik, não existe verdade, pois não existe aquilo que podemos afirmar ser o real. Tudo não passa de pura invenção e re-arranjos sucessivos. (1997)

Uma série de novas invenções tecnológicas aliadas à imagem e ao som surgiu após o vídeo. O computador se apresenta como um meio em que o desenho, a fotografia, o cinema, o texto, o som, a imagem, podiam se tornar digitais, e se mesclar. Essa mescla, melhor denominada de hibridismo, tornou-se o princípio constitutivo das novas tecnologias digitais.

Porém, antes de enfocarmos propriamente a questão da convergência das artes e dos meios, deve-se enfatizar outro ponto importante, que antecede esta questão: trata-se da especificidade de cada meio. De acordo com Arlindo Machado, "a 'especificidade' de cada meio é aquilo que o distingue como tal e que nos permite diferenciá-lo dos outros meios e dos outros fatos da cultura humana" (MACHADO, 2007,p 59). Embora cada meio disponha de

características próprias, há um momento em que a distinção entre eles não é mais tão precisa, permitindo um trânsito entre os conceitos que os diferenciam, uma inter-relação entre códigos diversos e suas particularidades.

É neste contexto que ocorre a expansão das linguagens onde, conforme apontamos acima, as características inerentes a cada meio extrapolam o rigor de sua concepção original, criando uma ruptura e permitindo como que convivência entre as diferenças. As fronteiras entre as linguagens, portanto, se diluem, e as imagens passam a ser híbridas, isto é, compostas por diferentes linguagens.

Ainda com relação à questão do hibridismo, deve-se ressaltar o conceito de passagens desenvolvido por Raymond Bellour em *Entre-Imagens*: “passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses ‘universais’ da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis” (BELLOUR, 1997.p. 14).

Priscila Arantes escreve em seu livro ‘Arte e Mídia’ (2005), que esse hibridismo de mídias e linguagens é acompanhado de uma mistura entre áreas como a tecnologia e a ciência e de um rompimento com uma visão radical a respeito de oposições como público e obra, artificial e natural. Praticamente não existe atualmente um limite entre arte, ciência e tecnologia.

Quanto ao cinema expandido, esse diz respeito a uma expansão do conceito do que se entende por cinema (em especial o cinema dito clássico). É uma hibridação entre as estéticas e tecnologias do cinema com outras estéticas e novas tecnologias. Além disso, ocorre grande quebra no que diz respeito à relação obra-espectador, que enquanto no entretenimento comercial ela perpetua um sistema de respostas condicionadas a fórmulas, manipula o espectador para que sua atenção siga caminhos e sentidos predeterminados, destruindo assim a habilidade do espectador de apreciar e participar no processo criativo da obra cinematográfica.

A relação obra-espectador no cinema expandido tem por característica levar o espectador a criar ao longo do filme, a interpretar de forma autônoma o que ele está experienciando. O cinema expandido propõe assim uma

participação consciente do espectador na obra (não apenas especificamente física, mas mental e sensorial).

O conceito de “Cinema Expandido” foi criado por Gene Youngblood em seu livro *Expanded Cinema* (1970). O advento deste conceito está associado ao contexto do surgimento e difusão do vídeo, da TV, da interatividade, da fluidez da modernidade, ao aspecto de convergência das mídias.

O ‘cinema expandido’ é um fenômeno que resulta na explosão do frame nas formas interconectadas de cultura e no contexto emergente de interatividade. Trata-se do cinema, que se desvincula de sua forma tradicional de espetáculo, se colocando na fronteira das mídias interativas, performáticas e em rede.

Gene Youngblood associa o cinema expandido a um cinema sinestésico, onde as imagens formam um espaço-tempo continuum. Enfatiza-se a experiência do espectador e a busca da multisensorialidade, geralmente através de ambientes imersivos. (1970) Assim, pode-se dizer que este cinema se caracteriza pela interatividade e fluidez da tela. Trata-se do desenvolvimento gradual da linguagem cinematográfica, de sua hibridação com outras artes e outras tecnologias e de sua adequação ao contexto e características da sociedade contemporânea.

Pode-se dizer que o primeiro momento do cinema expandido, nascido em meio ao underground, data do final da década de sessenta, e recebe influência direta da linguagem do vídeo e da TV, que simboliza os primórdios da interatividade midiática. No contexto atual, além desta influencia acrescenta-se as mídias móveis, o ciberespaço, e as novas tecnologias aplicadas à arte.

Youngblood oferece em seu livro três vertentes particulares que ‘permeiam’ o imersivo, interativo e interconectado sistema da cultura da tela digital: sinestesia, intermedialidade e o público global.(1970, p. x) Explica ainda que essa expansão se refere não a ‘filmes computadorizados’, luzes atômicas ou projeções esféricas, mas a ‘consciência’. Youngblood tratava da relação entre mente e mídia, a partir de influências de Fuller, MacLuham, artistas como Duchamp e Carolee Schneeman.

O pensamento de Youngblood sobre cinema expandido foi influenciado também por tecnologias diretamente ligadas aos experimentos os quais

observava, o que inclui vários componentes técnicos e mecânicos de vídeo e televisão. Muito interessado em tecnologia e ciência, Youngblood acreditava que a arte não é verdadeiramente contemporânea até se relacionar com o mundo da cibernética, teoria do jogo, molécula de DNA, teorias da anti-matéria, transistorização, entre outras.

Ele acredita que com a consolidação do modo institucional de representação a heterogeneidade dos elementos de tempo e de espaço relacionada com potencialidades socioculturais foi abstraído na forma do filme. E retoma de forma crítica a questão de que o olhar possui a multidimensionalidade, mas é treinado a olhar numa única direção.

Outro posicionamento acerca do cinema expandido pode ser visto em Janine Marchessault, em seu livro *Fluid Screens, Expanded Cinema*, no qual coloca que no contexto desse conceito a palavra 'cinema' se refere não ao filme como uma tecnologia, mas uma rede de tecnologias de imagem-movimento que se baseiam na fenomenologia do cinema. (2008, p. 15)

André Parente alerta que “ao se afirmar hoje que as novas tecnologias, por um lado, e a arte contemporânea, de outro, estão transformando o cinema, é preciso perguntar de que cinema se trata.” Segundo ele, cinema convencional é apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica, “um modelo estético determinado histórica, economia e socialmente.” (2009a)

Para André Parente (2009a), diferentemente do que é colocado por Gene Youngblood, o cinema expandido caracteriza-se por duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridação entre diferentes mídias. O cinema expandido seria o cinema ambiental, o cinema ampliado, o cinema hibridizado.

Outro conceito que compreende esse dito cinema expandido é o de “transcineemas”. Trata-se de um conceito utilizado por Kátia Maciel para definir uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama envolvida. Trata-se de imagens em metamorfose que podem se atualizar em projeção múltipla, em blocos de imagem e de som, e em ambientes interativos e

imersivos. (2009, p.17). Dessa forma, transcinemas são:

Formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Representam o cinema como interface, como uma superfície em que podemos ir através.(...) O espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso. (2009, p. 17-18)

Essas novas imagens dispensam a literalidade e a linearidade clássicas, e produzem novas circunstâncias de visibilidade, pois transformam o espectador em participante, que se anuncia não mais como “um sujeito imerso na experiência das imagens, como aquele que está diante de, tal qual o sujeito renascentista”, e sim como “aquele que está no meio de, como nos sistemas de realidade virtual.” (MACIEL, 2009, p. 18). Assim, o participante é parte constitutiva da experiência proposta, um sujeito interativo que escolhe, navega no filme em seus vários tempos, espaços, interconectando fragmentos de imagens e sons, multiplicando assim os sentidos narrativos.

Os transcinemas conceituam uma variedade de formas, englobam um panorama da experiência do cinema como campo expandido, envolvem a teoria e as experiências do agenciamento contemporâneo entre cinema, artes visuais e novas mídias.

Essa variedade de formas produz uma imagem-relação, que é, como definida por Jean Louis Boissier, uma imagem constituída com base na relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos. Nem o sujeito nem a obra definem o que a obra é, uma vez que a forma sensível se institui pela relação entre ambos. Tal afirmação nos remete a compreensão dessas obras enquanto fenômenos a serem vivenciados, e as compreensões fenomenológicas acerca da relação entre espectador e obra.

Esse movimento de assimilação, todavia, é algo contínuo, assim como é contínuo o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Atualmente observa-se a assimilação por parte do cinema de elementos estéticos e estruturais das mídias móveis, do ciberespaço, da hibridação entre arte, ciência e tecnologia. E assim continuará com as novas perspectivas tecnológicas, se adaptando a sociedade em que estiver inserido.

Diante deste novo contexto observa-se manifestações artísticas como instalações interativas⁴, Vídeo instalações⁵, Vídeo Performances⁶, o Vjing⁷, Live Cinema⁸, o Cinema Interativo⁹, dentre outros, onde se observa o crescimento de festivais e teorização. Independentemente do exemplo ou da forma, o objetivo principal é a inovação quanto a percepção e fruição do espectador.

1.4.Instalação

Em meados dos anos 60, experiências buscavam expandir a arte de suas molduras, além de propor novas formas de experiências entre a arte e quem a vê. As experiências dos grupos de vanguarda, enfatizando-se a figura de Marcel Duchamp, assim como a difusão de textos filosóficos como *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty entre os artistas certamente contribuiu para modificar a consciência da percepção corporal e a relação da obra com o sujeito.

No livro *Fenomenologia da Percepção*, escrito em 1945, Merleau-Ponty(1996) defende ser a visão fenomenológica do homem, do mundo e seus acontecimentos, aberta aos diversos fatores existenciais. Para ele a compreensão de algo deve ser entendida pelos vários aspectos em que se apresenta.

Ao abordar o fenômeno perceptivo, Merleau-Ponty o faz via psicologia sem desvencilhar-se da filosofia. Pois, para ele, uma abordagem da percepção

⁴ Instalação que requer uma participação mais direta e corporal do espectador, levando-o a responder a estímulos ou mesmo interagir corporalmente com a obra.

⁵ A vídeo-instalação integra componentes eletroeletrônicos, imagens luminosas, sons e o corpo do visitante em uma configuração arquitetônica, em um tempo e um contexto designados.

⁶ Híbridação entre performance e vídeo arte, culminando em obras nas quais os meios videográficos colaboram plasticamente na performance ou são um meio com o qual o performer desenvolve sua obra.

⁷ Criação e manipulação de imagens em tempo real, através de meios tecnológicos em diálogo com elementos sonoros.

⁸ Execução simultânea de imagens, sons e dados por artistas visuais, sonoros ou performáticos que apresentam suas obras ao vivo diante da platéia. São apresentações onde a improvisação e o acaso fazem parte de um processo que resulta na possibilidade de criação e vivência, por parte do público

⁹ Filmes nos quais o espectador interage, interferindo diretamente no decorrer da narrativa fílmica, por meio de suas escolhas está ciente de que o resultado da história é consequência de suas ações.

não poderia se iniciar sem a psicologia e não poderia se iniciar apenas com a psicologia, pois a experiência antecipa uma filosofia. Retomando o sistema eu-outro-mundo, este “é tomado como objeto de análise e trata-se agora de despertar os pensamentos que são constitutivos do outro, de mim mesmo enquanto sujeito individual e do mundo enquanto pólo de minha percepção”. (1996, p.94)

O “eu” existe no mundo pelo corpo. É através desta existência que, com o corpo, percebemos o mundo. Assim, para entender a percepção é primordial falar sobre o corpo. A idéia de “corpo”, bastante complexa para Merleau-Ponty, ultrapassa os horizontes do físico, do psíquico e do intelectual.

Tal experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas obras a partir dos anos 60. Durante essa década, os convites à participação física dos observadores difundiram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida.

Obras que exploravam o espaço e convidavam o observador a adentrar no mesmo surgiram neste período e ao longo desses 40 anos receberam diferentes nomeações como *environment* (ambiente) e *assemblage*. Pode-se dizer que a diferença entre *assemblage* e ambiente se deve ao fato de que “na *assemblage* andamos ao redor de algo e no ambiente penetramos, estamos nos movendo dentro de algo” (FIZ, 2001, p.175).

Os ambientes eram propostas de criação compostas por objetos, peças e lugares nos quais os espectadores interagiam com o trabalho em que, mais do que apenas olhar a obra, podiam penetrá-la e, às vezes, até recriá-las.

Conforme Oliveira, Oxley e Petry (1994, p.8), “foi realmente apenas na última década que o termo instalação vem sendo dado para descrever um tipo de proposta artística que rejeita a concentração em um objeto em favor de uma consideração das relações entre um número de elementos ou na interação entre coisas e seus contextos”.

Fernanda Junqueira, em seu texto *Sobre o conceito de instalação*, destaca a abordagem fenomenológica adotada por artistas brasileiros durante os anos 60-70: “Frente ao ‘espaço’ a experiência Neoconcreta baseava-se principalmente numa orientação fenomenológica. O espaço Neoconcreto não é

um dado instrumental, contudo um conjunto de vivências intensamente experimentado”.(JUNQUEIRA, 1996, p.564).

A participação do corpo inteiro do espectador dentro de uma instalação também pode ser relacionado à teoria da inclusão de John Cage e como já mencionado, ao ‘acaso’ de Marcel Duchamp, promovendo uma arte profundamente submetida ao acontecimento. O espectador, apropriando-se do espaço arquitetônico, penetra na obra num estado de incrustação, de inclusão entre os elementos que a compõem.

Arthur Danto (2006) nos lembra que as relações da arte com as questões inerentes à Instalação surgem na relação arte-história a partir do início do século XX com o dilema do fim da arte, ou como este propõe, o fim da arte em seu “momento pós-histórico”. É bem verdade que este momento pós-histórico proposto por Danto se refere à arte a partir dos anos 1960.

E é a partir dos *ready-made* de Duchamp que o conceito de arte se modifica definitivamente. A influência de Duchamp na arte do século XX, e nas criações artísticas dos princípios do século XXI são inegáveis e constantes. Ao privilegiar o *ato do artista*, em detrimento muitas vezes do objeto artístico, Duchamp coloca as questões conceituais, filosóficas e críticas, acima das questões formais.

É exatamente neste ponto crucial que sua influência na arte contemporânea se apresenta de forma tão intensa e viva. O processo criativo eleva-se então, ao patamar de arte. “Creio que a Arte é a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta como indivíduo. Só por ela pode superar o estado animal, porque a Arte desemboca em regiões que nem o tempo nem o espaço dominam.” (DUCHAMP, M. In: PAZ, O., 2002, p. 63).

Ao priorizar o gesto à criação de novos objetos, Duchamp, gera uma relação com os objetos e com o espectador, que em última instância, vai definir como obra de arte, um objeto escolhido pelo artista. A existência desse objeto como arte é definida, então, a partir de uma escolha do artista. “Não um ato artístico: a invenção de uma arte de liberação interior.” (PAZ, O., 2002, p. 30).

Nessa nova forma de fazer artístico o público se coloca de forma definitiva como elemento último da própria obra, sem essa interação a obra muitas vezes não existe de forma plena. Diante disso, o ato criador não é

executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, M. In: BATTCOCK, G., 2002, p. 74).

A arte contemporânea a partir de Duchamp necessita do público para se concretizar, e tem no espectador seu último elemento. Nas instalações a verdade da mesma se dá a partir de sua relação com o outro, seu espectador-experimentador, e é nessa relação que a obra é assimilada, permeando a forma de agir e sentir de todos aqueles que interagem com ela. Em todas as instalações é o corpo inteiro do espectador e não somente seu olhar que é solicitado.

A instalação expande as questões da escultura. Não se trata somente de ocupar uma determinada área do espaço como as peças escultóricas, mas de se apropriar de uma arquitetura chamando a atenção para o lugar que é transformado. O grande cubo que envolve o corpo do visitante é manipulado para se tornar um espaço de experiências estéticas. A instalação surge como obra em constante criação, se remodelando através do tempo, em cada novo espaço. O espaço, o tempo e a relação com o outro, se colocam definitivamente como atores complementares da Instalação.

Na instalação o espaço é incorporado ao conceito do trabalho. Seja se apropriando de uma sala já existente, seja espaços externos, o que se deve ter em conta é que um espaço está sendo apropriado e que se está pensando um lugar que será habitado pelo corpo em movimento.

As questões pertinentes ao tempo e ao espaço são primordiais para a compreensão da Instalação. Ambos se apresentam na essência da obra: “A instalação, por sua temporalidade paradoxal, exige um tempo progressivo, ligado ao frasear do discurso. Seu conceito se conquista no desdobramento dos atos, seguindo a linha de resistência dos objetos dispostos.” (HUCHET, S.2006, p. 37).

O tempo, então, não é absoluto, mas um *momento*, onde se dá a relação com o espectador e através dela a interação com a obra. Neste *momento*, a obra é viva, é aí que ela se completa, com a consciência que o outro toma dela, ou, através dela, de sua própria efemeridade.

No ambiente de instalações, é sempre exigida a participação direta do espectador na exploração do espaço da sala pelo deslocamento de seu corpo entre os dispositivos, numa espécie de "presença cênica".

A instalação solicita a presença corporal mais ativa que a mera percepção retiniana, ou seja, mais que uma percepção onde o corpo apenas responde inconscientemente a estímulos sensoriais. A atenção não se fixa mais num único objeto, mas sobre um conjunto de situações que envolvem uma atividade perceptiva global daquele que está incluído no espaço da obra. O princípio primeiro da fruição pelo espectador é o da arte da participação, pois a condição de sua descoberta é o deslocamento do corpo. Pelos deslocamentos se estabelece uma trama de relações com o espaço por aproximações, afastamentos, retornos, paradas, em uma teia de ações que sempre transformam o que é percebido. .

O percurso entre os objetos e a descoberta do espaço convidam o visitante a habitar a obra, a tomar consciência de sua sensorialidade, passando pela soleira da divisão entre arte e vida. O espectador vive um tempo estético num espaço tridimensional que por ele é percorrido em tempo real. São atravessados os limites da virtualidade. É um estar entre o sonho e o real.

A instalação se manifesta das mais variadas formas e materiais. A partir do conceito de instalação outras variações se mostram presentes no contexto da arte contemporânea, como as vídeo-instalações, instalações multimídias, instalações interativas.

As vídeo-instalações são aquelas que exploram as características próprias da linguagem do vídeo. Nelas a imagem eletrônica ganha um espaço para habitar. Sua existência se enriquece num lugar criado especialmente para ela. Os espaços das vídeo-instalações podem ser comparados a cenografias onde são incrustadas as imagens de vídeo. Na vídeo-instalação a imagem eletrônica é tratada como um material. O que passa nas telas luminosas dialoga com os elementos do espaço da matéria. Não se trata somente de assistir às imagens digitais, mas de relacionar a imagem com o que está ao seu redor.

As instalações propõem, conforme Anne Marie Duguet (2009), uma outra relação para as imagens de vídeo num estado de "ver com todo o corpo".

Os artistas manipulam expressivamente o meio vídeo através das instalações modificando a modalidade de produção, difusão e distribuição de imagens e sons, pensando-os num confronto direto com materiais e em lugares onde é reafirmada a presença da imagem eletrônica que hoje se interpõe entre o homem e a realidade modificando nossa própria concepção do real.

Na vídeo-instalação, o espectador passa à condição de *flaner*, devendo caminhar no espaço, estabelecendo múltiplas relações entre os objetos que lhe são propostos e o seu corpo. Ele é um espectador/ator que explora fisicamente a obra, devendo deslocar-se entre as imagens, entre os objetos, dentro do espaço, a sua maneira. O espectador não somente percebe, mas está condicionado à situação de sujeito, cuja escolha irá determinando outras circunstâncias perceptivas e imaginárias.

As instalações multimídia criam uma situação híbrida para a fruição do objeto artístico, inserindo-se numa problemática mais vasta onde sinais emitidos por signos de linguagem tecnológica estão relacionados a poéticas matéricas. Num processo de intersemiose, as situações múltiplas, em estado de contaminação no espaço das instalações, conferem às instalações com dispositivos multimídia uma ligação mais direta com pesquisas científicas que tratam da velocidade, do movimento, da duração, problemas óticos, bem como com as teorias da percepção mais recentes que estudam modelos de funcionamento do nosso cérebro. O produto artístico desloca-se, portanto, de um terreno artístico-estético para apontar questões interdiscursivas com conhecimentos provenientes de outros campos do saber humano.

As instalações interativas com recursos computacionais através de interfaces permitem a interatividade no sentido *stricto* do termo. As tecnologias digitais abrem a possibilidade para o visitante de interagir com o que é proposto promovendo mutações no próprio tecido luminoso das imagens, modificando sons, andando entre várias ramificações das imagens, podendo escolher percursos. As tecnologias interativas promovem mutações de ordem física sobre o mundo virtual eletrônico. Através de interfaces o corpo entra numa fronteira compartilhada com as máquinas ampliando o campo de percepção.

Cap. 2- O pós-cinema no Brasil

2.1. A evolução do cinema experimental e artes visuais brasileiras

Nas décadas de 60 e 70 assim como ocorria nos EUA e na Europa, desenvolveram-se no Brasil várias pesquisas nas áreas de som, cinema, audiovisual, vídeo-arte. Pelos mesmos motivos, os artistas brasileiros procuraram o cinema como nova forma de expressão artística, entre eles: Hélio Oiticica, Raymundo Colares, Antonio Dias, Artur Barrio, Iole de Freitas, Arthur Omar, Antonio Manuel, Lygia Pape, Carlos Vergara, Miguel Rio Branco, Luiz Alphonsus, Rubens Gerchman. Ligia Canongia afirma que no Brasil, o trabalho com cinema sempre acompanhou de perto as experimentações da vanguarda dos grandes centros culturais:

Simultaneamente aos movimentos que se desenvolviam na Europa e nos EUA, também os artistas contemporâneos brasileiros dedicavam parte de suas pesquisas ao cinema de artista. Aqui também havia a urgência de revitalizar os problemas que cercavam o nosso próprio meio visual. As questões eram as mesmas: a discussão da relação arte/objeto, a tentativa de se desvincular dos suportes tradicionais, a necessidade de se fazer experiências que lançassem mão de novos veículos. (1981, P.18)

Na linha dos 'filmes de artista', apesar de certa moldura internacional, essas produções trazem características brasileiras, ligadas a um tom irônico, fortemente tropicalista, como é o caso de *Eat Me* (1978), de Lygia Pape (fig. 01), *Glass Pieces; Life Slices* (1975) e *Elements* (1972) de Iole de Freitas, *Semi-ótica* (1975), de Antonio Manuel. Canongia, sobre o filme de artista, diz ainda que:

É importante que se diga, para esclarecimento de possíveis equívocos, que o filme de artista não é caracterizado pela transferência mecânica, ou passiva, de elementos da pesquisa visual, mas que ele compreende uma extensão da pesquisa à constituição e a definição mesma do filme. (...) O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo ao tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação. (CANONGIA, 1981, P.14)



Fig.1 Frame Eat me de Lygia Pape

No Brasil, no caso do cinema de artista, se observa que a reação a esta nova forma de arte, a essa nova linguagem, onde a idéia de se operar o cinema não comercialmente e de com ele transgredir os parâmetros do objeto convencional de arte criou igualmente uma atmosfera adversa nos meios consumidores e críticos tradicionais. Ligia Canongia observou que:

Apesar da indiferença do público acostumado ao objeto de arte tradicional, da atitude da recusa da crítica em dedicar maiores espaços à análise desses novos fenômenos e da omissão das instituições diante da necessidade de estímulos à pesquisa, o fato é que uma nova sistemática de trabalho inserida no universo da *intermídia*, enfrentou as adversidades externas e conseguiu se impor, negando o conceito de obra única, e partindo para múltiplas produções de linguagem. (1981, P.18)

No caso do Super-8 nota-se uma produção ainda maior, como é o caso de *Poema* (1979) de Paulo Bruscky, *Exposed* (1978) de Edgard Navarro, *O palhaço degolado* (1977) de Jomard Muniz de Britto. É interessante comentar a produção radical do longa *O cinema falado* (1986, fig. 02) no qual Caetano Veloso retoma o experimentalismo dos anos 60, provocando polêmica com seu cine-manifesto.



Fig.2Cartaz Cinema

Na década de 80, a popularização do vídeo proporciona uma migração por parte dos artistas visuais para esta nova mídia, que passa a buscar uma consolidação quanto a linguagem. Diante do caso brasileiro tenta-se observar quais são as preocupações formais e estéticas e quais são as condições de produção e difusão em cada caso, buscando o que há de brasileiro em cada um e observando atentamente seus conteúdos artístico-culturais.

Atualmente, o que se observa é a invasão das artes visuais no âmbito das novas tecnologias, a mistura entre a arte e as novas mídias, o que se costuma chamar de 'arte e mídia'. Mais uma vez as artes buscam a inovação e a fuga de meios tradicionais, e o aproveitamento de todas as possibilidades de suporte.

São inúmeros os artistas que se utilizam atualmente das imagens digitais para suas obras. Incluindo nesse caso tanto o contexto da videoarte, que possui inúmeras peculiaridades de linguagem e um histórico muito bem demarcado nas artes visuais brasileiras, bem como as imagens digitais de uma forma mais geral, levando em consideração que atualmente as tecnologias de captação de imagem são em sua imensa maioria, neste formato.

No que diz respeito ao cinema expandido propriamente dito, pode-se dizer que um verdadeiro marco do caso brasileiro foram as *Cosmococas*, obras de Helio Oiticica e Neville de Almeida.

Nota-se nas experiências de Neville e de Oiticica o não contentamento quanto à linguagem tradicional e estática do cinema. Oiticica buscava transgredir os parâmetros das artes plásticas, e se questionava por que uma arte como o cinema se punha tão inerte, tanto em sua relação com o espectador, como no não aproveitamento de suas potencialidades experimentais.

Tanto Oiticica como Neville se incomodavam com a narração no cinema e a busca naturalista de reproduzir eventos com veracidade. Não se interessavam pela representação do tempo pela imagem–movimento, numa linha evolutiva, com um antes e depois. O que de fato queriam era realizar uma experiência de não-narração, de não-discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de fazer cinema. (CARNEIRO, 2008, p. 189-190).

Sobre as *Cosmococas* Oiticica coloca que:

Na verdade esses BLOCOS – EXP. São uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R – de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação:mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super- definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque? (1974, p. 2)

Um dos maiores objetivos das *Cosmococas* é exatamente questionar a linguagem cinematográfica e sua razão de ser, visando primordialmente quebrar com a passividade do espectador, de soltar este da “cadeira-prisão” do cinema. As *Cosmococas* buscam superar a unilateralidade do cinema espetáculo, desafiando a passividade da platéia cinematográfica. E um dos conceitos que guia essa experimentação é o de NÃONARRAÇÃO, desenvolvido no projeto Neyrotica:

NÃO NARRAÇÃO
nos ninhos ou fora
NÃO NARRAÇÃO por que
não é estorinha ou
imagens de fotografia pura
ou algo detestável como "audiovisual"
porque NARRAÇÃO seria o q já foi
e já não é mais há tempos:
tudo o q de esteticamente retrógrado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores que querem "salvar a pintura"
ou cineastas q pensam q cinema é ficção
narrativo-literária)
NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA".
NÃO "AUDIOVISUAL": trilhas e som
é continuidade pontuada de
interferência acidental improvisada
na estrutura gravada do rádio q é
juntada à seqüência projetada de slides
de modo acidental e não como sublinhamento da
mesma
- é play-invenção.

NEYRÓTICA É NÃOSEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos.
- e achei-a amarga – e praguejei contra ela.

NEYRÓTICA é o que é pleasurable.
(OITICICA, 1973f)

Segundo Oiticica, o espectador, cada vez mais impaciente dentro do contexto atual, imerso a dinâmica da TV e do Rock, estaria sendo alienado por esta passividade e inércia a qual era submetido pela estrutura de exibição do cinema tradicional, e se perguntava “*como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema?*”¹⁰ (1974, p 4)

Desde sua época neoconcreta Oiticica defendia as possibilidades geradas pela arte. Colocava o objeto como probabilidade, não o resultado de uma probabilidade, mas a potencialidade para uma probabilidade, que pode ser inúmeras. Segundo Oiticica “Cada possibilidade, dentro de n outras, devem manifestar-se no tempo e no espaço, de um modo aberto.” (p. 01, s.d.)

Diante desse contexto de experimentação, transgressão e obra aberta, diretamente ligado a influências da arte participativa, nota-se o potencial das *Cosmococas* como projeto experimental inovador e visionário. Trata-se de uma experiência híbrida, onde princípios teóricos e estéticos do cinema, artes plásticas, fotografia, performance, musica, se mesclam, gerando um programa de experiências que, defende-se aqui, precursora no Brasil no que diz respeito às manifestações do que se conhece por cinema expandido.

Cada bloco–experimento é composto por uma série de slides em número e duração variáveis, produzidos especificamente para a *Cosmococa* em questão (mais ou menos, trinta e seis slides), que são projetados em uma ou diversas paredes, conforme forem as particularidades, de uma trilha sonora, que deve se relacionar com estes slides; de textos; de uma proposta de performance individual ou coletiva, em ambiente determinado (interno ou externo); e um conjunto de fotos e posters, que poderiam ser comercializados separadamente.

Oiticica, em suas *cosmococas*, acrescenta o movimento à fotografia e imobilidade ao cinema. Faz as imagens se sucedem umas às outras sem uma ordem específica, num ‘quase cinema’ que engloba movimento e fixidez espaço-temporal. A estes, acrescenta musica e performance, buscando gerar, no que se sugere a principio como uma experiência quase cinematográfica, sensações não apenas visuais, mas multisensoriais.

¹⁰ *Numb* tem o sentido de entorpecido, faz referencia a condição hipnótica colocada por Hélio no que diz respeito à relação espectador-filme.



Fig.3- Cosmococa CC3

Nas CC buscou construir espaços que privilegiassem o princípio do prazer em detrimento da simples suspensão da realidade¹¹, ou seja, que explorassem o poder da experiência. Neste sentido, os Blocos-experiência, *Cosmococa* programa *in progress* podem ser compreendidos como um espaço libertário, uma espécie de zona livre na qual tudo é possível, e onde a busca pelo prazer se dá através do ato criativo proposto pelo artista aos espectadores.



Fig.4. Cosmococas: CC5 e CC1

Assim, nota-se nas *Cosmococas* a semente conceitual do que vem a ser a exploração do cinema pelas artes visuais contemporânea, bem como das potencialidades sensíveis da imersão do espectador nas imagens.

Seguindo as tendências das obras da arte contemporânea internacional, e se adaptando as inovações tecnológicas que se apresentam na atualidade, a arte contemporânea brasileira desenvolveu uma produção cada vez mais

¹¹ Fruição proporcionada pelo cinema tradicional.

interligada com o cinema. Observa-se uma vasta produção explorando imagens em movimento em diversas poéticas. O cinema expandido, que se dissemina e se populariza no contexto mundial, repercute nas obras nacionais da mesma forma.

A relação do público com tais obras, por vezes ativamente participativa, por vezes focada na imersão sensorial, explora uma nova relação entre sujeito e imagem, enfatizando a possibilidade de se adentrar as imagens em movimento, percorrer as projeções e se deixar preencher por elas.

Nota-se nessas obras nacionais uma preocupação em reaver um conceito perdido de cinema, no qual se compreenderia cinema não como um único modelo, mas várias formas possíveis e coexistentes. Existem várias obras brasileiras atuais que revivem elementos dos pré-cinemas e princípios arcaicos das imagens em movimento.

Ao mesmo tempo, hibridações com *ciber* tecnologias criam dispositivos complexos que manipulam imagens e formas de interação com o público. Nas diversas formas de apresentação dessas imagens, desde instalação, vídeo-performances, vjs, *life cinema*, intervenções urbanas, aponta-se para a busca por explorar espaços alternativos para as imagens em movimento, bem como um maior desprendimento quanto a formalidade da linearidade e do controle do que vai ser exibido, visto que o acaso rege as apresentações que tem na participação ativa do público um elemento constituinte da obra.

2.2. O cinema independente brasileiro contemporâneo

A produção contemporânea do cinema brasileiro independente é vasta e heterogênea. Todavia, existe uma parcela desses filmes que se destaca no cenário nacional e internacional, trazendo inovação estética e formal. Tais filmes vêm sendo chamados costumeiramente de 'novíssimo cinema brasileiro'.

Entende-se por este termo não uma totalidade de filmes produzidos por jovens diretores da atualidade, mas aqueles filmes que são marcados por certa inventividade, desprendidos de normas ou regras comumente impostas

ao fazer cinematográfico, legitimados por uma curadoria interessada na inovação formal e em posturas de criação e produção menos convencionais.

Trata-se de uma nova tendência cujo *modus operandi* e a própria linguagem se reconfiguram e, de certo modo, se reinventam, formando o que vem se convencendo chamar, segundo termo de Cezar Migliorin (2011): um cinema pós-industrial. Uma forma mais flexível de pensar e fazer cinema, despreocupada com os rigores de qualidade típicos do cinema *mainstream*, valorizando a potencialidade poética e discursiva das imagens.

Antes de mais nada, deve-se esclarecer que este termo, e o que ele representa esteticamente, tem sido constantemente discutido, criticado e apontado como genérico, por tratar os filmes de forma homogênea, sem observar suas características específicas. Além disso, deve-se esclarecer que esse termo já havia sido usado anteriormente na história da cinematografia nacional. Segundo Daniel Caetano (2012), nos anos 70, o termo ‘novíssimo cinema brasileiro’ era relacionado ao cinema marginal.

Associado ao termo “novíssimo cinema brasileiro” está a também contraditória nomenclatura “cinema de garagem”. Esse termo foi cunhado por Marcelo Ikeda e Delane Lima em livro homônimo lançado em 2010. Segundo o próprio Ikeda (2012), trata-se de uma nomenclatura escorregadia, tendo recebido algumas críticas ou sendo por vezes incompreendida, muito pelo fato de tentar agrupar filmes com estéticas, linguagens ou discursos muito divergentes.

Todavia, segundo Delani (2012), “nomenclatura é bobagem”, o objetivo maior da observação desta produção do “cinema de garagem” seria trazer para estes filmes um olhar atento, e observar o contexto que os fez surgir. Ainda segundo Delani (2012), este termo na verdade apontaria os rumos de um certo cinema, resultado de um contexto “geracional¹²” marcado pelo advento da tecnologia digital, pelo cineclubismo de internet, pela criação de redes ligando artistas em diversos pontos do país.

¹² Enfatiza-se que os autores não associam essa produção com algo geracional no que diz respeito à idade, pois segundo afirma Delani (2012), existem realizadores de todas as idades ligadas a este cinema contemporâneo de que trata o termo. “É mais uma questão de coragem que de idade” completa Delani Lima.

Por isso, muitas vezes é difícil delimitar com precisão as fronteiras que circunscrevem esse cinema – e nem estamos muito preocupados com isso. Não estamos interessados em inventar conceitos, normas ou rótulos. “Cinema de Garagem” é um rótulo, e os rótulos são problemáticos quando falamos em arte, assim como também o são outros rótulos como “novíssimo cinema brasileiro”, “*nouvelle vague*”, “neorealismo italiano” ou “cinema novo”. O que buscamos é que, acima de tudo, este seja um “ponto de partida” para refletir sobre o estado das coisas no cinema brasileiro de hoje. (IKEDA, LIMA. 2012)

Com o termo “cinema de garagem” não apontam apenas para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades estéticas vista antes como “amadorísti”. Fala também de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. Uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual.

Esses filmes transparecem algo que extrapola os filmes em si, envolvendo o entorno, os processos de produção, os afetos, os fatores estéticos e políticos. Trata-se de fazer filmes pela livre experimentação, sem ter que ter retorno de público ou de mercado. Onde o artista virou seu próprio produtor. E trata-se de um fenômeno descentralizado, que ocorre em todos os estados do Brasil. Existe nesses realizadores um “desejo inseqüente de fazer filmes” (IKEDA, 2012), que cria uma estrutura colaborativa baseada em afetos e na urgência da idéia.

Ao se tratar sobre este cinema de garagem, a questão tecnológica é bastante enfatizada por aqueles que discutem o tema, pois a partir da facilidade do digital toda uma conjuntura de produção cinematográfica se reestruturou. Anteriormente o cinema era apenas o feito em película, e o vídeo renegado a subgênero. O caminho a ser percorrido por um jovem realizador tinha que ser gradativo e depender de incentivos governamentais escassos, fazer primeiramente curtas, levar essas curtas para festivais de referência, ser visto e fazer-se visto, para possivelmente conseguir incentivo para fazer um longa, o que fazia com que muitas vezes as idéias envelhecessem.

Ikeda e Lima (2012) defendem que essa tecnologia digital democratizou a forma de fazer cinema. Atualmente, devido às possibilidades

do digital, é possível fazer filmes mais urgentes, mostrar os trabalhos com mais facilidade e com menos dinheiro. Juntamente com a internet e a conseqüente criação de redes de produção e contatos aumentou significativamente a visibilidade da produção independente.

O digital interferiu tanto nas formas de fazer como nas formas de distribuir o cinema. Essa idéia de redes é algo que remete os anos 60, a arte postal, mas que é retomado em sua versão digital como meio de “engrossar o coro” da produção independente nacional.

Numa tentativa de dar um norte ao contexto cinematográfico ao qual esse nome diz respeito Delani Lima (2012) coloca algumas características que estariam presentes nessa produção. Segundo ele, estes conceitos seriam: os de dramaturgia mínima (criado por Denílson Lopes), a necessidade de urgência nas idéias dos filmes, os afetos (no que concerne afeto como aquilo que afeta o outro), o hibridismo - tanto de gênero como de estética - e um minimalismo. “Trata-se de filmes potentes e livres, que ecoam e reverberam” resume Ikeda (2012).

Alexandre Veras (2012) afirma que independentemente das denominações é visível que algo acontece “não sei se novo, se pautado só por idéia de originalidade, mas algo acontece de forma muito intensa e singular, principalmente se comparado à 10 anos atrás” - falando sobre o que acontece em Fortaleza, sua cidade.

Veras (2012) fala ainda sobre uma relação do realizador com a cidade como uma peculiaridade por ele observada. Segundo ele, o cinema passa a ser um dado de construção da cidade, cidade que se pensa como imagem, e onde novos arranjos visuais são criados.

Nesse contexto do cinema independente contemporâneo é visível um borramento dos limites delimitativos de seus gêneros e estilos. Observa-se o documentário cada vez mais mergulhado em elementos da ficção e do experimental, e ao mesmo tempo uma ficção que se dilui no documental.

Observa-se também que nestes filmes independentes as imagens não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processos que impulsionam e estimulam diferentes formas de representação

das imagens que compõem e dão sentido ao mundo, questionando a posição do diretor como produtor exclusivo de sentido.

Observa-se assim certo descentramento do sujeito criador da obra cinematográfica. Segundo Mattos, isso está bem presente nesse contexto cinematográfico contemporâneo brasileiro:

O conceito de cinema de autor caiu em desgraça em certa parcela de cineastas e críticos jovens. A idéia é devolver à obra (como se ela existisse “em si”) uma primazia que teria sido usurpada pela figura do autor individual. Não há sinais de humildade nessa atitude, mas talvez um misto de atitude blasé, uma certa utopia essencialista e um bocado de gregarismo também. (MATTOS, 2011)

Esse sentimento colaborativo está presente em obras como *Desassossego*, realizado a partir de fragmentos dirigidos por diversos diretores, em filmes que se configuram como coletivos pelas peculiaridades de sua produção, como é o caso de *Estrada para Ythaca*, também da Alumbramento, no qual a direção, produção, roteiro, fotografia, som, montagem, além da própria atuação é assinada por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, todos componentes do coletivo.

Outra peculiaridade no caso das produções advindas destes coletivos é uma flexibilidade entre os componentes ao assumir as funções, como é possível observar, por exemplo, em alguns filmes da Trincheira, como *Animal Político*, dirigido por Tião, no qual os demais componentes Leonardo Lacca exercia a função de produtor e Marcelo Lordello a função de Fotógrafo, no filme *Eles Voltam*, dirigido por Marcelo Lordello, Leonardo Lacca é assistente de direção e Ivo Lopes, componente da Alumbramento – CE, é diretor de fotografia, no filme *Seu Cavalcanti*, dirigido por Leonardo Lacca, os irmãos Pretti (Alumbramento) são responsáveis pela montagem, o que demonstra inclusive uma interação entre os coletivos, que pode ser visto em outras produções como *Odete*, realizado por Clarissa Campolina (Teia), Ivo Lopes e Luiz Pretti (ambos Alumbramento) e *O Porto*, dirigido por Clarissa Campolina (Teia), Julia de Simone, e os irmãos Luiz e Ricardo Pretti (Alumbramento).

. Dentre os coletivos cinematográficos que atualmente se destacam na produção independente nacional e mergulham nessa onda fluida de

produção aponta-se para a Alumbramento - CE¹³, Teia- MG¹⁴, Trincheira- PE¹⁵, Símio – PE¹⁶, Duas Mariola – RJ¹⁷, Filmes de plástico¹⁸. No que diz respeito à produção independente, destaca-se também a Filmes a Granel – PB¹⁹, que é uma cooperativa de curtas de baixíssimo orçamento, cujos filmes são produzidos pelos próprios cooperados.

No que diz respeito a estes coletivos de produção cinematográfica, tratam-se de artistas/ diretores que se agrupam, em parte por partilharem de referências estéticas e ideológicas semelhantes, mas também por ver a possibilidade de ter independência e autonomia em suas criações, realizadas de forma colaborativa e experimental. Uma grande marca destes coletivos é a resistência frente aos valores e normas impostos pela indústria cinematográfica, mas tão visível quanto esta resistência é a paixão pela arte cinematográfica e pelo desejo de fazê-la de forma livre. Como pode ser notado nas descrições dos coletivos Teia e Alumbramento:

Em mais de 10 anos de convivência, além das obras, publicações, mostras e oficinas, construímos uma forma de convívio. A nossa organização interna está sempre em transformação, renovamos parcerias e nos reinventamos. Estar junto nos leva a observar o outro, o que faz com que nos percebamos melhor e, assim, nosso próprio trabalho, nossas escolhas, nosso discurso e o caminho que estamos traçando. Ao longo desses anos, fortalecemos nossa amizade e aprendemos a conviver com as diferenças; encontramos nessa casa um espaço pra criar, trocar, confrontar; e para além desse teto, construímos outras redes, atando laços noutras bandas, noutros estados, noutros continentes. (<http://www.teia.art.br/br/teia>)

Vemos que o que nos levou a nos juntar no começo e o que leva a alguns de nós continuarmos juntos ainda hoje, é por demais complexo, e formalizar esses encontros e os seus caminhos seria por demais infrutífero e redutor. Definitivamente não aceitamos a formatação. A beleza do nome Alumbramento está no que ele tem de indefinível e enigmático. O que podemos dizer então? Existe o amor. O amor pelo que fazemos. O amor que nos faz pessoas melhores do que somos, que dilui o nosso ego e nos torna mais generosos. Também podemos dizer que o maior compromisso firmado entre nós é o de saber que precisamos continuamente reaprender a olhar um para o outro, escutar um ao outro. Pronto, isso é o suficiente. Mas enfim, não podemos parar aqui. uma postura mais clara, mais assertiva se faz necessária. Voltemos pro começo de tudo então: o que nos une é a vontade de criar juntos. Somos

¹³ <http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>

¹⁴ <http://www.teia.art.br/br/teia>

¹⁵ <http://trincheirafilmes.blogspot.com.br/>

¹⁶ <https://www.facebook.com/pages/S%C3%ADmio-Filmes/401633776550615>

¹⁷ <http://duasmariola.com.br/>

¹⁸ <http://www.filmesdeplastico.com.br/>

¹⁹ <http://filmesagranel.blogspot.com.br/>

artistas e queremos viver da nossa arte. Acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquemos uma possível definição para a Alumbramento: viver a utopia.

(<http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>)

O *modus operandi* desses coletivos mostra-se como resistência às formas mais burocráticas e hierarquizadas de produção. Busca-se assim uma quebra com regras e estruturas hierarquizadas advindas do cinema industrial, marcada comumente por uma produção rígida, com roteiros inflexíveis, equipe hierarquizada, autonomia criativa exclusiva do diretor.

Assim, essa produção experimental contemporânea se configura como uma resistência através da criação de novas alternativas de produção, independentes e horizontalizadas, em que todos os participantes da equipe do filme possam interferir diretamente e criativamente, não apenas em seus departamentos, mas no processo criativo do filme em si.

Uma mescla de filme-ensaio, filme-de-arquivo, “filme colaborativo”, ensaio visual, filme-diário, filme-carta. Um pouco de ficção e documentário. Um videoclipe. De um lado, documento; de outro, delírio. Um mapa; uma aposta; um gesto. Um filme-de-garagem A começar pelo fato de que os filmes respondem a um desejo mais de expressão que de reconhecimento. Em alguns casos, o propósito de viver “no” cinema supera o de viver “do” cinema, refletindo uma linha de continuidade entre o profissional e o vivencial. (MATTOS, 2012b, p. 95)

Tal produção se dá de forma mais fluida, sem seguir rigidamente manuais ou regras. Buscando-se algo como uma ‘artesanalização’ do fazer cinematográfico, uma volta ao fazer manual e ao analógico, uma maior permissibilidade da errância e da naturalidade das imagens. Com isso, observa-se uma maior flexibilidade quanto aos períodos de gravação, os prazos, as metas. Bem como uma maior recorrência do set de “guerrilha”, muito presente nas produções brasileiras do cinema novo e cinema marginal.

Tal set de ‘guerrilha’ diz respeito a uma forma de filmar em que os componentes demonstram acima de tudo engajamento. O filme passa a ser um objetivo pelo qual ‘lutar’. A equipe se desdobra em meio a todas as adversidades e entraves, colabora entre si, se esforça fisicamente, abre mão de maiores salários ou situações mais confortáveis de trabalho (que não são

próprias do cinema de guerrilha pela falta de recursos) em prol de fazer um filme no qual ‘acreditam’, mesmo que com pouca verba, pouca estrutura, pouco tempo, equipamento insuficiente e equipe reduzida.

Este estilo de produção tem suas marcas no resultado final dos filmes, colaborando com a construção de elementos estéticos inerentes a estas experiências contemporâneas do cinema brasileiro. Existem certa afetividade e emoção que vem desde a etapa de produção, ficando marcado na obra, e passando para o espectador:

O olhar pretensiosamente impreciso é direcionado pela emoção, pela tensão afetiva, pela coreografia realizada pelo autor e pelo acontecimento fílmico. Captar com vivência, com a incorporação da câmera como extensão do próprio corpo. O autor presente e imagens com a potencialidade dessa presença. (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22)

Tratam-se de possibilidades criativas que se firmam como alternativas ao modelo de produção do audiovisual. Uma contra resposta ao cinema *mainstream* e às imagens artificializadas e artificializantes dos meios de massa, que se dá por meio da valorização da sensorialidade, da participação do espectador, da carga conceitual e da potencialidade das imagens em movimento. Trata-se de “criar imagens que buscam afetar, experimentar linguagens coerentes com o conceito, alterar a percepção do olhar e exigir o envolvimento do espectador” (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22).

Na tentativa de apontar características próprias e comuns aos filmes deste cinema independente atual Mattos (2012a) aponta para a presença de uma certa ‘intimidade’, a recorrência dos ‘amigos que se reúnem’, trata-se, segundo ele, de filmes voltados para si e suas questões (do autor), criticado por alguns como “cinema do umbigo”.

Para Mattos (2012a) esteticamente, um dos pontos fortes e marcantes deste cinema, seria a teatralidade da performance. Filmes nos quais se tem a vida como fluxo de situações, ou justaposição de situações, sem relações muito fortes entre si. Filmes nos quais scatchs e unidades performáticas são mais importantes que a narrativa, ou determinam a dinâmica da narrativa.

Pretti (2012a) enfatiza a figura dos filmes particulares como algo que vem permeando alguns filmes deste contexto atual. Tratam-se de obras solitárias, que encontram outras solidões. Ele afirma que, no que diz respeito a suas obras, prefere poucas e pequenas relações de amor do que uma legitimação de massa.

Em uma tentativa de tentar buscar algo de esteticamente comum a esta produção contemporânea independente, Eduardo Valente (2012) coloca que existe algo que permeia todos os filmes (ou a maioria deles) mas ao mesmo tempo cada filme tem as características próprias a cada diretor/coletivo. Existe uma assinatura pessoal que, segundo ele, ajuda e dificulta a entender essa questão do grupo.

Outro ponto que colabora na dificuldade dessa indefinição seria a questão do tamanho do Brasil. Um país muito grande, com produções muito distintas. Ao mesmo tempo em que existe algo especial acontecendo principalmente nos estados de Pernambuco, Ceará e Minas Gerais, envolvendo também o Rio de Janeiro e São Paulo, existem distinções estéticas com destaque para a mordacidade de Pernambuco e a ligação com a videoarte em Minas. (VALENTE, 2012)

Segundo Valente ao observar essa produção buscando os 'específicos' sobra muito pouco. Se for para elencar características, poucos serão os que vão ter todas essas. (compara inclusive com outros movimentos anteriores, como a *nouvelle vague* e o próprio cinema novo, onde acontecia o mesmo) Para ele, o que fica é o gesto, uma sensação, impossível de qualificar, o que, segundo ele, é bom, pois caso contrário limitaria os próprios artistas. Completa dizendo que "não achar faz parte do específico". (2012),

Tentando observar esses específicos Carlos Alberto Mattos (2012a) aponta mais uma vez para a questão da interrelação entre arte e vida, cinema e vida. Dessa interrelação surgiriam aspectos como a afetividade, o trânsito, a mobilização de afetos. Segundo ele, é um cinema que propõe um retorno ao corpo, ao básico, do momento vivido, quase uma "erotização do fazer cinema, do fazer junto".

Segundo Alexandre Veras (2012), buscar uma generalidade no que seria esse cinema independente contemporâneo seria um tiro no pé, uma ação

reducionista, e que a beleza estaria na coexistência destas várias estéticas. O diálogo dos diversos olhares dos filmes e dos textos escritos sobre estes que contextualiza este momento.

Carlos Alberto Mattos (2012a) vê no discurso dos realizadores deste cinema independente contemporâneo um cinema que tenta se definir a partir de negações “não é *mainstream*, não é de autor, não é de arte, não é bem documentário, nem puramente ficção, etc”.

Ele faz uma relação deste cinema atual com outros movimentos do cinema nacional, aponta uma rejeição destes realizadores contemporâneos a estética da retomada, e faz um contraponto entre esta produção atual e o cinema novo, que segundo ele seria um cinema do sim, cheio de pautas e intenções.

Traçando um comparativo com o cinema novo Mattos (2012a) aponta algumas igualdades, que seriam o senso de comunidade, o ideal de independência, ser um cinema de cinefilia, o trânsito entre críticos e cineastas. Da mesma forma, aponta algumas divergências, que seriam o fato de o cinema novo aspirar o mercado, os cineastas tinham interesses nas bilheterias, na repercussão dos filmes, faziam marketing de suas produções, o que não é visto neste cinema atual, assim como não é vista uma ambição de traçar representações do país, como era próprio do cinema novo.

Segundo Mattos (2012a), existem na verdade mais ligações entre esse cinema atual com o cinema marginal que com o cinema novo. Comprova apontando recorrências como a narrativa mais tênue, o desapego à cronologia, a presença da teatralidade, a performance bem marcada. Aponta ainda que autores do cinema marginal são muito mais presentes como referência aos diretores atuais que os do cinema novo.

Como diferença em relação ao cinema marginal, ele afirma que não há interesse por parte do cinema contemporâneo em uma interferência direta na realidade das ruas. Não há uma tendência ao esculacho direto ao espectador, característica marcante do cinema marginal. O cinema contemporâneo não encara de frente o espectador, não afronta, é quase indiferente, “é o grito de exacerbação do cinema novo versus o sussurro do cinema atual, quase um laconismo”.

Observa-se também a influência direta, nesta produção experimental/ independente brasileira, de tendências estéticas do cinema mundial contemporâneo, mais especificamente da estética de fluxo (vista no capítulo anterior) em detrimento da estética tradicional do cinema. A exploração desse fluxo sensível nos filmes colabora na construção de uma nova relação entre espectador e filme, e na valorização da imagem como elemento sensível e autônomo.

Dessa forma, acreditando ser um fértil momento do cinema independente brasileiro, e diante das heterogeneias estéticas e problemáticas relacionadas a sua nomenclatura, prefere-se denominar tal conjunto de obras - que serão os objetos aqui observados - como "cinema independente experimental brasileiro contemporâneo".

Associa-se assim essa produção com os princípios do cinema experimental, no qual não existiria uma conceituação rígida, nem regras estéticas ou formais que o classifiquem rigidamente, podendo inclusive coexistir uma série de linhas estéticas heterogêneas entre si.

A. L. Rees afirma que filmes experimentais são alternativas aos gêneros tradicionais, e por vezes se põem em oposição a este. São filmes que ficam aparte do que há de comercial e industrial no cinema. (2005, p. 04) Afirma ainda que o movimento experimental como um todo olha mais comumente para o alternativo que para a audiência popular (2005, p. 01).

3- Interrelações cinema e artes

3.1 cinema, proposição de obra e arte processual

Pacific (Marcelo Pedroso, PE - 2010) é um filme realizado a partir da montagem de imagens de viagens cedidas por turistas provenientes de uma classe média emergente, participantes de um cruzeiro com destino a ilha de Fernando de Noronha. A equipe de produção do documentário participou das viagens e, ao final, abordavam os participantes e pediam aos que quisessem colaborar com o filme para que cedessem seus registros, com o devido contrato de cessão de imagem.

Ao fim destas viagens, juntou-se uma grande quantidade de material bruto, gravado sem nenhuma interferência da equipe, e sem nenhum direcionamento por parte do diretor. Tratam-se de imagens corriqueiras do que seriam as férias dessas pessoas: festas, aniversários infantis, brincadeiras entre casais, conversas familiares, momentos íntimos, gracejos e certa ânsia coletiva pelo “ser visto”.

A partir de aproximadamente 60 horas de um heterogêneo material bruto e sem um roteiro prévio, o diretor dedicou-se a montar e fazer significar tais imagens, aberto ao acaso proporcionado por este conteúdo.



Fig.5- Frame *Pacific*, Marcelo Pedroso, 2010

No início de *Pacific*, intercalado com as primeiras imagens, aparece um letreiro no qual são explicitadas as origens daquelas imagens e o processo

gerador. No decorrer do filme observa-se uma engenhosa montagem de imagens de arquivos, de registros subjetivos, feitos por pessoas reais, cada uma em sua individualidade, onde é possível observar a natural construção de personagens e máscaras que determinam as relações com o mundo e com o outro.



Fig.6- Frame *Pacific*, Marcelo Pedroso, 2010

Na presença das câmeras, as pessoas-personagens se apresentam da maneira que querem, transparecendo, de certa forma, os valores culturais e estéticos que acreditam serem bons, ocorrendo assim o que seria quase uma auto ficcionalização das imagens, por parte dos sujeitos representados. O resultado de *Pacific* é um misto de documentário, ficção e experimentação, com grande arcabouço conceitual.



Fig.7- Frame *Doméstica*, Gabriel Mascaro, 2012

No filme *Doméstica* (PE - 2012), o diretor Gabriel Mascaro entrega para sete adolescentes de diferentes regiões do Brasil uma câmera digital portátil com o pedido de que, por uma semana, seja registrado o dia a dia de suas relações com suas empregadas domésticas, acompanhando suas rotinas,

apresentando a relativa intimidade que a relação de trabalho doméstico faz surgir no decorrer dos anos, e suas impressões acerca daqueles “personagens”, criando assim o que seria um retrato afetivo de suas relações com estes empregados.

Posteriormente esse material é enviado para a produção do filme. A partir deste material bruto, o diretor observou os personagens e suas relações, e construiu um direcionamento crítico acerca dessa relação de trabalho tão popular no nosso país. O diretor Gabriel Mascaro não participa ativamente de nenhuma das filmagens, sua participação ativa diz respeito à idealização do projeto, bem como seu olhar crítico sobre as escolhas na edição desse material - tanto o humano quanto o audiovisual, no qual se dedica a construir os personagens.



Fig.8- Frame *Domestica*, Gabriel Mascaro, 2012

A partir do recorte de classe, Gabriel Mascaro cria mais do que um panorama de tipos, mas uma coleção de pequenas histórias, carregadas de afetos, que apenas existem em tela, construídas da maneira mais inteira que se pode imaginar e tornando as personagens especificamente únicas.

Gabriel deixa claro, no filme, os múltiplos olhares, as variadas formas como cada “patrão” se relaciona com seu “empregado”, bem como um algo que permeia todos os casos expostos e que leva o espectador a refletir sobre as bases de usura dessa relação, as frágeis e enganosas sensações de intimidade e pertencimento junto às famílias.

A imagem que sucede o título é a de uma casa grande, branca, com um jardim vistoso a rodeá-la. Na banda sonora, ouvimos um locutor radiofônico: “Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a

alegria e outros sentimentos”. Um corte nos transporta diretamente para o interior da casa: Vanuza passa roupa enquanto ouve mais uma mensagem matinal no rádio. O gesto da montagem é eloqüente: *Doméstica* quer penetrar o interior da ilha, adentrar os lares em que o amor e a alegria se misturam às relações de trabalho opressivas, os afetos aos poderes, a dominação velada à resistência possível. O “dispositivo de infiltração” (como nomeou Mariana Souto, em ensaio publicado na revista *Devires*) engendrado pelo filme é a porta de entrada para o cotidiano e a as angústias dessas sete personagens, que conheceremos uma a uma. (GUIMARÃES, 2012)

Viajo porque preciso, volto porque te amo (PE/CE - 2009), de Karin Ainouz e Marcelo Gomes, é um filme realizado no decorrer de dez anos, nos quais os diretores captaram exuberantes e delicadas imagens, nos mais diversos suportes (películas de diferentes bitolas, diferentes formatos de vídeo, inclusive de baixa resolução).

Não havia roteiro prévio, nem um direcionamento específico na captação das imagens. Filmavam o que os emocionavam. A princípio, trata-se de imagens que simbolizam o imaginário e a relação pessoal que cada um dos diretores tem com o sertão (ambos nordestinos, que deixaram suas regiões em algum momento de suas vidas).



Fig.9- Frame *Viajo porque preciso, volto porque te amo...* Marcelo Gomes e Karim Ainouz - 2010

Durante seu processo de desenvolvimento, essas imagens, foram montadas e remontadas. O filme passou anos como obra em construção. Primeiramente o material bruto originou um curta metragem: *Sertão de acrílico azul piscina*, que fez parte do projeto *Brasil 3 x 4* do Itaú Cultural²⁰, e que

²⁰ Link para trecho ilustrativo do curta *Sertão acrílico azul piscina* <http://www.youtube.com/watch?v=-ngaMEe9a1M&playnext=1&list=PL96D8B19CC8304F8B>

chegou a ser apresentado como vídeo instalação²¹. Posteriormente os diretores retomaram o projeto e se dedicaram a montar essas imagens focando no projeto de longa metragem.

No filme, o que se nota é um quebra cabeça de imagens poéticas, com tom documental, interligadas a partir de um fio condutor que é a narração de um personagem que não aparece em cena em nenhum momento, contando suas impressões durante a viagem que faz pelo sertão.

A 'narrativa' mostra a trajetória de José Renato, um geólogo, que é enviado para o interior do nordeste a fim de realizar uma pesquisa de campo. No entanto, seu pensamento é constantemente desviado por questões e devaneios relativos à sua vida pessoal. Sabemos de seus pensamentos e de sua história pregressa conforme ele os vai relembrando.

O espectador é assim convidado a embarcar nessa jornada, contextualizada por imagens que nos dão um panorama bastante poético e realista do nordeste brasileiro, mostrando figuras curiosas, estabelecimentos inóspitos, além das tradicionais paisagens e sons do sertão.



Fig.10- Frame Viajo porque preciso, volto porque te amo... Marcelo Gomes e Karin Ainouz - 2010

O filme pode ser visto como um diário de viagens que é exposto ao público. Um álbum de fotografias móvel, lembranças em movimento,

²¹ Em 2004 as mesmas imagens deram origem ao misto de curta documentário e vídeo instalação "Sertão de Acrílico Azul Piscina", apresentada na 26ª Bienal de São Paulo. Os dois fizeram juntos ainda outra instalação: "Ah, Se Tudo Fosse Sempre Assim" (2004).

documentos de um lugar, e, sobretudo de pessoas, desenvolvendo assim o que para Tarkovisky seria a função exata do cinema: construir um vasto edifício de memórias (1998, p. 67). As poéticas imagens deixam exalar um estado de desgaste, que ressignifica toda uma relação nostálgica e emotiva dos diretores com esta região e seus personagens.

Viajo porque preciso, volto porque te amo é um filme híbrido, cujos limites entre documentário e ficção encontram-se borrados. Tem como ponto forte a construção poética, não só imagética, mas sonora. É ao mesmo tempo uma experimentação de linguagem, e um filme homenagem ao sertão nordestino e a tudo aquilo que foi responsável pela construção do imaginário dos diretores.

A partir da observação dos filmes *Pacific*, *Domestica*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, busca-se apontar algumas tendências inerentes a uma produção independente atual do cinema brasileiro, principalmente no que diz respeito à relação direta destes filmes com elementos da arte contemporânea.

Pode ser observado alguns indícios dessa relação no uso do acaso como experimentação, nas potencialidades conceituais das obras, no descentramento do sujeito criador e na maior ênfase dada ao aspecto processual em si. Além disso, destaca-se uma indeterminação de limites classificatórios destas obras, ora expostas em salas de cinema, ora expostas em museus.

Em uma breve apresentação, podemos afirmar que o termo arte conceitual é usado pela primeira vez em um texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo *Fluxus*. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem.

O mais importante para a arte conceitual são as idéias. A execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista. Ele pode muitas vezes delegar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica específica. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização.

Enfatizamos aqui nos filmes *Pacific* e *Doméstica*, o que diz respeito a seus dispositivos de proposição de obra, ou seja, as imagens não são realizadas pela intervenção de seus diretores, esses são surpreendidos pelo material bruto advindo de suas proposições. Parte dos diretores a idéia da proposição, o conceito que deve ser seguido, a idéia do filme finalizado.

Pode-se dizer que a arte conceitual é uma tentativa de revisão da noção de obra de arte arraigada na cultura ocidental. A arte deixa de ser primordialmente visual, feita para ser olhada, e passa a ser considerada como idéia e pensamento.

Marcel Duchamp fez considerações em relação ao ato criador, em 1957, quando introduz o conceito de *coeficiente artístico*. Ele reposiciona as relações entre artista, público e obra e, ao discutir o ato criador, é definitivo na atribuição de um papel fundamental ao espectador na construção da obra.

Duchamp criou, em 1917, aquilo que denominou mais tarde *readymade*. Tratava-se essencialmente de uma ação por parte do artista, que retirava um objeto qualquer de seu contexto cotidiano e o reposicionava em um contexto de obra de arte. Seu ato de instauração do *readymade* se deu quando tomou como objeto um mictório de louça - onde inscreveu "R. Mutt", uma espécie de codinome que fazia referência a uma marca de louça - e o enviou para a Exposição dos Independentes em Nova York, no ano de 1917. O critério para que o artista produzisse um *readymade* era o da indiferença estética, ou seja, a escolha do objeto não deveria ser orientada por critério estético algum. (ALVIN, 2007)

A ação duchampiana de produção dos *readymade* é provocativa e irônica, retira da arte aquilo que lhe parece mais essencial e definidor: os critérios estéticos, método, técnicas, certa "aura" artística. A arte é mergulhada no mundo e, de acordo com Canongia (2005), ultrapassa o retiniano e cria dissociações e distúrbios que operam no campo conceitual e existencial. Duchamp afirma: "estou convicto que, tal como Alice no País das Maravilhas, o artista terá que atravessar o espelho da retina para alcançar uma expressão profunda" (Duchamp apud Canongia, 2005, p.22).

Na arte conceitual há uma proeminência do projeto, chegando ao extremo deste não necessitar de uma concretização. O conceito inerente à

obra tem prioridade em relação à aparência da obra. A arte deixa de ser primordialmente visual, passa a operar não com objetos ou formas, mas com idéias e conceitos, problematizando a própria arte e seus sistemas de legitimação.

Observamos que a ligação da arte conceitual com os filmes em questão se dá diante do detalhe das imagens não serem produzidas especificamente por intermédio direto dos diretores, bem como pelo fato de não haver preocupações estéticas quanto a sua forma (tratam-se de imagens amadoras, feitas com câmeras caseiras). Além disso, observa-se que a fruição dessas obras se diferencia, pois se trata não de uma fruição que visa o entretenimento ou deleite do produto final, uma vez que o foco não é necessariamente o filme finalizado, mas o potencial conceitual e filosófico que ele levanta.

No que diz respeito à marcante presença do processo nesses filmes, se faz necessário ressaltar que em todo e qualquer filme, assim como em toda e qualquer obra de arte, existe um processo. No caso do cinema, sua forma tradicional de produção, por si só, já é processual, levando-se em consideração todas as suas fases (pré, produção e pós). Todavia, quando se fala aqui de obra processual, refere-se diretamente aquela ligada aos princípios da arte conceitual.

No que diz respeito à arte processual, esta pode ser definida como aquelas obras ou momentos artísticos que deixam aspectos processuais em maior destaque ou proeminência. Esses aspectos são incorporados como um dos princípios direcionadores dos projetos em construção. Tratam-se de obras que tomam, muitas vezes, o acaso por método. (SALLES, 2006, p.156).

Nas obras consideradas processuais, o artista constrói a partir de determinadas características que lhe surgem ao manipular sua matéria-prima. Algumas dessas características adquirem maior consistência que outras, são as linhas de força da obra que ganham sustentação. No ambiente de vagueza e incerteza o artista, ao longo do processo, passa a conhecer o que quer. (SALLES, 2006 p.142)

O que diferenciaria os filmes aqui apontados do processo comum a qualquer outro filme são exatamente as peculiaridades de seu processo de gênese e de obtenção e ressignificação do material bruto.

Em *Pacific* especificamente existe uma enunciação deste processo para o espectador. Esta enunciação se dá em um letreiro inicial explicativo do processo. Uma espécie de prólogo para o que vem a seguir.

No decorrer do processo de desenvolvimento do filme, após assistir a todo material bruto adquirido através dos passageiros, o diretor foi modificando suas idéias, e moldando as imagens, segundo é relatado pelo mesmo:

Se em sua gênese, o projeto tinha uma inclinação muito forte à crítica, a questionar os valores da classe média e seus excessos, isso foi se transformando ao longo do processo. De alguma forma, as imagens me enterneceram e eu passei a reconhecer ali, naquele imaginário extasiado, elementos que dizem respeito à nossa própria constituição enquanto pessoas, a aspectos os mais frágeis de nossa formação. Esse pra mim foi o cerne do delicado trabalho de montagem do filme. Cheguei a ter um primeiro corte em que, ao rever, senti uma mão muito pesada, senti que os personagens ficavam muito expostos. Refiz completamente a estrutura do filme para chegar ao que seria para mim um estado de equilíbrio. (PEDROSO, 2010).

Processo semelhante ocorre em *Domésticas*. O olhar da câmera, o fora de quadro não é o do diretor, mas dos jovens que aceitaram gravar suas empregadas domésticas. E a partir desse olhar do outro Gabriel observa e dramatiza as imagens a fim de problematizar sobre essas relações e suas sutilezas sociais e políticas.

O crítico Victor Guimarães (2012) diz que devido à força do dispositivo e também da potência da montagem, tudo o que vemos na tela é permanentemente impregnado por um gesto que sabemos não ser o do cineasta, mas de uma alteridade inteiramente inserida naquelas relações. O olhar daquele que filma e as negociações para que haja filme estarão sempre em questão. Ele completa:

Doméstica é um filme que faz da atenção ao ponto de vista não somente uma questão incontornável para o crítico, mas uma condição da experiência do espectador. A pergunta sobre quem detém a câmera, como filma, que forças habitam o quadro e suas bordas não é um detalhe da fruição, mas um vetor que nos instala na cena e nos toma de assalto a todo momento. (GUIMARAES, 2012)

A operação do filme nos exige que vejamos cada plano com um olho na cena e outro em sua construção. O processo, no caso deste filme, se mostra como elemento que interfere na fruição do filme. O espectador observa

o processo como mais um elemento da obra - ao contrario do apagamento do processo dos filmes tradicionais.

Continuando um gesto já presente em *Pacific, Doméstica* se afirma como uma sorte de ensaio etnográfico em torno dos olhares, reconhecendo em cada gesto de *mise en scène* uma maneira de encarar o outro, de tomar posição diante do mundo e de si mesmo.

Testemunha-se em *Doméstica* um jogo aberto, jogo este absolutamente incorporado tanto ao procedimento de quem se dispôs a participar da idéia de Mascaro (adolescentes, empregadas e familiares) quanto à fruição e experiência do filme enquanto produto audiovisual no contato direto com um espectador ciente da premissa. Daí desprende-se muito do que de mais forte há neste trabalho de Gabriel Mascaro. É como se fôssemos todos parte da proposição inicial, dentro e fora da tela. Buscando alicerces num conceito de Paulo Emilio Sales Gomes (figura celebrada no Festival de Brasília de 2012), *Doméstica* exige um espectador ativo, que se relacione com aquelas imagens e delas se permita impregnar, pelo fato inicial e primordial de que se está falando de um registro próximo, especificamente brasileiro, que afeta e se deixa afetar por ações minhas, suas, do meu vizinho, do seu parente. (MIRANDA, 2012).

Já no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* também se mostra latente esse aspecto processual, porém de forma mais subjetiva. Nada é dito no filme acerca do processo, o que se sabe advém das entrevistas e debates que envolvem as apresentações do filme, informações que nem sempre chegam ao espectador. Mas é possível notar no filme claramente tanto a intervenção do acaso no processo criativo, como a existência de uma subjetividade transformadora, marcada pela inter-relação dos diretores com os lugares visitados, com os sujeitos ali representados, com o tempo próprio do sertão, com a cultura inerente ao contexto retratado.

Para montar este filme, foram utilizadas imagens captadas no decorrer de dez anos, nas mais diversas situações e nos mais diversos formatos. Estas imagens foram a princípio captadas e arquivadas. Quando os diretores decidiram por editar tais imagens, essas foram retomadas e revividas. Apesar dessas imagens terem sido produzidas pelos próprios diretores, o espaço de tempo e a generalidade das imagens as transformaram, de certa forma, em imagens de arquivo. Marcelo Gomes relata acerca do filme que:

(...) ao revermos, descobrimos uma verdade muito grande naquele material, muita emoção, e queríamos mostrar aquelas imagens para o mundo. Então a gente conseguiu construir uma narrativa que

costurasse aquelas imagens. E um personagem que, como a gente, estivesse à flor da pele. Ele começa a ver aquele lugar, que não sabia, como nós, como era. (GOMES, 2010)

A partir dessas imagens, os diretores se puseram a buscar uma forma de unir a poesia presente ali e em seus imaginários particulares. A escolha dos diretores foi pela narração off de um personagem sem rosto, um recurso em que o espectador iria se identificar mais com a experiência sensorial que com o personagem e sua história particular.

Todo esse tempo que os diretores conviveram no e com o sertão, todas as referências e ligações que foram traçadas interferem diretamente na concepção final do filme. Sobre o acaso presente como elemento participante do processo, Marcelo Gomes relata o seguinte:

Você viu aquela imagem que tem um pôr-do-sol e não há uma fixação da imagem? É porque a câmera estava com defeito e começou a sair da grifa (componente mecânico em forma de garfo cujos dentes entram nas perfurações da película cinematográfica para puxá-la), e a diretora de fotografia disse: olha, eu acho que essa câmera está com defeito, vamos revelar os filmes dessa câmera". Na hora que a gente viu aquelas imagens a gente falou: "parece que o personagem está chorando!" Porque a obra de arte adora acasos. O artista adora o acaso. Eu adoro. Eu tive muitos e acho que eles são sempre bem vindos. Lógico, às vezes você não usa o acaso, mas nessa situação falamos: "gente, era exatamente o que a gente queria!". A gente deu muita sorte, porque aquelas imagens tinham uma textura incrível. (GOMES, 2010)

Calvino coloca que no âmbito das interações "cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos", onde tudo pode ser reordenado e remexido de todas as maneiras possíveis (apud Salles, 2006, p. 150).

Observa-se nestes filmes que as imagens não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processos que impulsionam e estimulam diferentes formas de representação das imagens que compõem e dão sentido ao mundo, questionando a posição do diretor como produtor exclusivo de sentido.

Observa-se também nestes filmes um descentramento do sujeito criador da obra cinematográfica. Algo inerente aos processos de criação, segundo afirma Cecília Almeida Salles: "não faz assim mais sentido localizar a

criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. Constituído por seus engajamentos, dificuldades, conflitos, e é situado, espacialmente, temporalmente, historicamente” (2006, p.151). Salles conclui afirmando que aspectos como consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que normalmente atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica. (2006, p. 152).

Não podemos deixar também de associar tal descentramento do autor as ideologias duchampianas ligadas à arte conceitual. Nesta, o autor desaparece enquanto artista, ele é apenas aquele que mostra, que escolhe o que é arte. “É o observador que faz o quadro” (DUCHAMP apud CAUQUELIN, 2005, p. 98). Podemos dizer assim que é o espectador que faz o filme. O observador, ao observar, produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. Na arte conceitual “não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma.” (CAUQUELIN, 2005, p. 98).

Observa-se que esta relação direta entre cinema e arte contemporânea gera elementos sensíveis que reconfiguram a experiência estética cinematográfica tradicional. O espectador se vê diante de uma experiência em que suas reações e questionamentos diante das imagens constituem parte da proposição fílmica.

3.2. Redes de criação e arte postal

Desassossego (RJ - 2011), de Felipe Bragança e Marina Meliande é um filme cuja idéia inicial parte de um bilhete de uma menina de 16 anos, encontrado em um armário abandonado em um apartamento no Rio. Inspirado por este bilhete, Felipe Bragança escreveu uma carta²² cujo conteúdo envolve perturbações juvenis, amor, utopia, explosões e apocalipse. Esta carta, por sua vez, foi enviada a quatorze cineastas, provenientes de diversas regiões do Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Ceará).

²² Trecho em anexo

A proposta é que esses cineastas (Helvécio Marins Jr, Clarissa Campolina, Carolina Durão, Andrea Capella, Ivo Lopes Araújo, Marco Dutra, Juliana Rojas, Marina Meliande, Caetano Gotardo, Raphael Mesquita, Leonardo Levis, Gustavo Bragança, Felipe Bragança, Karim Aïnouz) deveriam ler e responder a tal carta com fragmentos visuais. Foram realizados dez fragmentos de filme em resposta a esta carta. De forma livre, sem regras ou delimitações. Cada fragmento foi realizado seguindo as características estéticas e escolhas de linguagem de cada diretor.

Esses fragmentos foram enviados de volta aos idealizadores do projeto, para, a partir de então, serem costurados como uma carta-filme. Diante do filme finalizado, observa-se a heterogeneidade dos fragmentos como algo marcante. Todavia, é algo que reafirma seu caráter coletivo e liberto.



Fig.11- Frame Desassossego, Felipe Bragança e Marina Meliande - 2011

A carta se incorpora ao filme pela sua leitura por uma atriz que na maior parte das vezes está olhando diretamente para a câmera. Existe nessa leitura um tom de incitação, uma vontade de apontar desejos para o espectador, transmitir um espírito de aventura e do desconhecido. *Desassossego* pode ser visto, nesse sentido, como uma tentativa de manifesto - a começar pelo gesto de escrever uma carta como ponto de partida para os fragmentos.

Diante do filme *Desassossego* é possível observar claramente que este se constitui de fragmentos heterogêneos, costurados entre si. Não possuem uma unidade, o que é previsível em um filme coletivo, mas constroem um sentido comum através de elementos que perpassam todos os fragmentos.

É um filme marcadamente experimental, pouco cativante no que diz respeito a sua obra final, mas com um processo artístico peculiar. Nas críticas ao filme é possível observar esse posicionamento:

Os episódios assinados por diversos diretores funcionam como cápsulas, blocos heterogêneos banhados em um magma de nostalgia e poesia baratas (“que de tão ruim chega a ser bom”) e do fetichismo encarnado nos corpos adolescentes dos interstícios. Mas mesmo nos segmentos individuais há pouco frescor e arejamento: todos os filmes são abafados por procedimentos e iconografias que coagulam sobre as imagens – a exceção talvez seja aquele realizado por Caetano Gotardo, que, encaixado bem na metade da fita, funciona como um bom respiro dentro da euforia geral do filme. (NOGUEIRA, 2012)



Fig.12- Frames Desassossego, Felipe Bragança e Marina Meliande - 2011

No caso do processo no filme *Desassossego*, esse é um elemento estrutural visto que o filme por si só é o resultado de um processo anunciado, uma proposição de obra coletiva que se destaca primordialmente pelas relações de tradução intersemióticas²³ presentes no mesmo (o bilhete, que gera a carta, que gera fragmentos visuais).

Não faz sentido observar os filmes reunidos aqui separadamente (felizmente o filme nos faz escapar do comentário clichê a respeito dos filmes em episódios, sobre sua “irregularidade”). Sozinhos, esse filmes – todos eles – são pouco consequentes: alguns divertem

²³ A idéia mais forte que perpassa todo o trabalho de Plaza é a de tradução intersemiótica, tema a que ele dedicou sua tese de doutorado e o livro de mesmo nome. Por tradução intersemiótica, Plaza entendia basicamente a transposição de uma peça literária, geralmente um poema (mas às vezes também uma pintura), para um outro código diferente (visual, sonoro), mas mantendo as idéias, as estruturas e modo de funcionamento da peça original. Plaza, Julio. Tradução Intersemiótica. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.(Tese de Doutorado PUC/SP, 1983-85)

(como o do próprio Bragança, além de outros já citados), outros são menos inspirados ou esbarram na própria pretensão (como o segmento de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, onde o exotismo frente a “pureza” dos personagens gera uma espécie de recusa a dar uma forma à própria narrativa). Mas é preciso olhá-los dentro do caleidoscópio maior que é o filme: um caleidoscópio que, tematizando a própria utopia da autoria coletiva, expõe, naquilo que tem de melhor e pior, as forças e as mazelas de um imaginário cinematográfico geracional. (NOGUEIRA, 2012)

Desassossego é um caso raro de filme que, se não chega a ter uma unidade (o que não é mau, já que “unidade” é justamente o que não se deve querer encontrar num filme coletivo), ao menos parece possuir em suas imagens um *sentido* comum (a nostalgia, a fascinação pela imagem, a submissão a procedimentos de linguagem mais ou menos rasos seguidos à risca: a fusão, a elipse e a texturização expressionista são alçados à condição de dispositivo). Como peça de filme experimental, o filme sai-se bastante bem, de modo que suas imagens dialogam menos por rimas óbvias ou por um conceito (a carta, mesmo sendo parte constitutiva do filme, não chega a criar um conceito esterilizante) que por sua própria sensualidade.

Podemos ainda associar *Desassossego* ao conceito de filme-carta.

São certos apontamentos que direcionam a um determinado mapa afetivo de cada realizador. Neste caso, os filmes nos mostram horizontes delineados a partir do desejo da partilha, entendida como um gesto de endereçar ao outro uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento. O filme-carta emerge como encadeamento de relações intersubjetivas que dialogam com o estar do autor. A escrita do filme-carta acontece para além da superfície plana de um papel em branco ou de uma timeline em preto. (MERCIA, 2013)

Como afirma Rubia Mércia (2013), os filmes-carta são formas pessoais que enfatizam a realização audiovisual do possível, de realizar com o que se tem, percebendo as nuances das imagens e dos sons, aplicando a estes fatores sensíveis e afetivos, que enfatizam o lembrar, enfatizam as relações.

O olhar neste recorte propõe compartilhar, além de subjetividades expostas pelos cineastas – realizadores – autores que dialogam com esta premissa, outros desdobramentos que são característicos do encontro entre

realizador e mundo, entre vida e arte, entre cinema e fotografia, entre diário e carta.

Estes encontros tecem relações entre memória e cinema, entre carta e a ramificação desta escrita em outros formatos. Em cima desta dobradura que podemos chamar de filme-carta, entendemos que a estética de si torna-se dispositivo para a realização fílmica. Neste contexto, uma das características que nos remete ao filme-carta é justamente a elaboração dos processos criativos, que partem inicialmente da carta literária e de relatos em primeira pessoa para compor a obra dentro de um ponto de vista específico do autor com o seu entorno, suas questões e suas correspondências com o mundo. (MERCIA,2013)

Portanto, este traço singular referente ao filme-carta constrói formas de visibilidade da subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor que narra e se reinventa no filme. Remete a uma certa construção de um mapa afetivo, que lança ao outro e ao espectador uma intimidade que se monta com o outro através do cinema.

Uma carta é um tipo de conversa, e o filme-carta também é um tipo de conversa que através do cinema possibilita essa [outra] forma do encontro. Extrapolam situações pessoais, que se tornam públicas. Há uma correspondência entre o que é de ordem pessoal entre o que é público que transborda no ato de fazer os filmes. Cada filme, um mundo singular que desenvolve a partir da experiência do cinema “privado” outra relação com as coisas que movem os mundos esboçados em memória, em escrita rasurada, em câmera-olho, em câmera-corpo e câmera-caneta. (MERCIA, 2013)

Segundo o projeto inicial²⁴ de *Desassossego*, uma vez pronto o filme, este deverá ser enviado, juntamente com a carta que lhe deu origem, a duas mil e dez pessoas no Brasil e no mundo. Essas pessoas, que receberem a carta/filme, são convidadas a responder com novos fragmentos que podem vir a fazer parte de um novo filme.

Assim, observa-se *Desassossego* como um projeto *in progress*, o filme acabado não marca o fim do processo, este pretende ainda repercutir junto aos espectadores e estes poderão manifestar suas impressões e respostas sensíveis através de imagens. Diante disso, observa-se no filme a relação com

²⁴ <http://filmedesassossego.blogspot.com.br/>

a arte contemporânea remetendo diretamente às criações em rede e às experiências com Arte Postal.

Em relação à arte postal, trata-se de um processo de comunicação artística nacional e internacional, onde as fronteiras podem se aproximar de um lugar a outro do mundo, com a prática da comunicação em rede.

Nas ramificações da rede de correspondências circulam informações, investigações e questionamentos sobre arte, política, filosofia, sexo, ecologia, literatura entre outros assuntos. Ao longo do trajeto, as correspondências podem sofrer modificações, através de contribuições dos artistas que marcam nelas suas posições, acrescentando ou reforçando idéias. (NUNES, 2004)



Fig.12 – Arte Postal – Paulo Bruscky - 1987

Nesse caso, a arte constrói-se no trânsito das mensagens entre os participantes. Ao receber e enviar correspondências, o correio possibilita o encontro entre pessoas com cultura, língua e sistema de governo diferentes. Em meio a essa diversidade, são compartilhados anseios e dificuldades.

As alianças entre os participantes da rede de arte postal são construídas pela identificação ideológica e pelo empenho recíprocos. O comprometimento está em difundir idéias e também modificar – ainda que minimamente –, as regras e as estruturas do funcionamento diário da vida.

Para entrar na rede é necessário responder a um chamado, a um convite. Este convite não precisa ter sido remetido à determinada pessoa, basta ela ter conhecimento da proposta e o endereço para resposta.

Historicamente na arte postal destaca-se o grupo *Fluxus*²⁵, responsável pelo rompimento das fronteiras geográficas através do deslocamento de eventos *Fluxus* em diversas partes do mundo.

Na arte postal as propostas artísticas eram formuladas individualmente ou em grupo e, da mesma forma, remetidas a um ou vários participantes. Informativas ou interativas, as trocas geravam publicações, exposições, ações.

Considera-se informativas as correspondências onde não há sugestão de interferência, o que não as impede de ocorrer. Todo material lançado na rede pode ser apropriado por outros participantes. As correntes artísticas, entretanto, solicitam a interação, o intercâmbio entre os artistas. (NUNES, 2004)

Como exemplo, o projeto *Sem destino*, 1975-83, de Paulo Bruscky. Foi uma pesquisa na qual o artista estava interessado em discutir o sistema de funcionamento do correio em todo o mundo. Bruscky, comenta o seu interesse inicial e como este processo aconteceu:

O correio tem uma Lei – a União Postal Universal –, dizendo assim: se você não achar o destinatário, é obrigado a voltar para o remetente. E então, baseado nisso, eu comecei mandando para outros artistas pedindo para eles selarem e jogarem nas caixas de correio dos países deles, então iam voltando para mim. Dentro dos envelopes tinham frases irônicas com o sistema vigente de cada país e com a questão da violação, dessas coisas... e também sobre a questão da arte. E eu pude fazer uma análise [...] Eu fui documentando, ia fazendo essa relação de endereços e vários não chegaram. Outros chegaram violados, quer dizer... e você não pode violar uma correspondência. Estava em questionamento nessa ação uma série de coisas, desde uma análise sociológica até uma questão de comportamento mesmo, uma questão de censura. (BRUSCKY apud NUNES, 2004)

Iniciado em 1975 no Brasil, no decorrer destes sete anos o artista foi ampliando a pesquisa para todo o mundo, concluída em 1982. Essa proposta de Bruscky envolve seus parceiros da rede na sua realização, disseminando a preocupação do artista quanto à seriedade dos órgãos responsáveis em cada

²⁵ Vários artistas de diversas partes do mundo reuniram-se sob o nome *Fluxus*. Estes artistas rejeitaram a natureza materialista da produção cultural, optando por exercícios temporais, imateriais (Ações ou Happenings) para derrubar barreiras entre Alta e Baixa arte e, entre a arte e a vida em si mesma. Esta arte efêmera, ao possuir materialidade de pouca duração ou não possuí-la, pretendia que a produção artística não pudesse ser considerada mercadoria.

país pela transmissão das correspondências, ou seja, pelo respeito à lei que os regulamentam.

Quando os artistas formulam uma proposta artística para arte postal, o tema era indicado ou livre. É o tema que aproxima, na maioria das vezes, os participantes da rede entre si. Como no *Projeto Ulisses*, 1988 (fig.59, 60 e 61) derivado da pesquisa que Lenir de Miranda desenvolve mergulhada na narrativa de James Joyce. Ao ser lançado na rede, o projeto ganhou colaborações de artistas com distintas interpretações. (FREIRE, 1999, p. 57)

O fundamental para a arte postal é a transmissão de uma idéia, ou seja, um conceito. Sendo assim, a produção das correspondências é realizada na intenção de comunicar determinada concepção.

O correio consegue, ao mesmo tempo, ampliar o lugar da arte, que é transferido para dentro de um sistema comum da vida diária, e retirar o caráter de mercadoria da obra artística. Isso é evidenciado na efemeridade das correspondências e de outras ações propostas pelos artistas. Não era buscada a permanência, a obra acabada, apenas a vivência consciente e questionadora de determinada situação. (NUNES, 2004)

A rede de arte postal se espalha em diversas direções, cresce para todos os lados através do correio. A rede de arte postal se caracteriza como *rizomática*. O fim e o começo são anulados, cada começo será também seu fim. Na rede estabelecer o fim, o alcance ou o começo, a origem das mensagens é bastante difícil, pois as ramificações são construídas num traçado imprevisível, que dependerá muito da receptividade do destinatário e da redistribuição por ele realizada. (NUNES, 2004)

Acerca das redes de criação, observamos outro olhar interessante no que diz respeito ao posicionamento da crítica genética. A proposta central parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006)

Salles (2006) incorpora o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de

criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno.

Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. Morin (2002, p. 72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização.

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções.

Kastrup (2004, p. 81), referindo-se ao princípio da conexão, fala que essas interações da rede se dão por contato, contágio mútuo ou aliança, crescendo por todos os lados e em todas as direções.

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional.

Diante dessa associação com a arte postal, focando no que poderia ser colocado como algumas repercussões práticas das redes de criação no cinema independente contemporâneo brasileiro.

Um dos fatores que se observa é relacionado a internet, e a forma como esta abriu muitas possibilidades para os jovens artistas do início do século XXI: possibilidades criativas e de encontro. Foi exatamente a partir da “grande rede” que os dois autores de “cinema de garagem” se encontraram:

A margem dos modismos, trabalhávamos – Ikeda no Rio de Janeiro e Dellani em Belo Horizonte – na realização e na curadoria, com diversos caminhos comuns. Sentíamos que ali surgia uma geração com uma postura diferente para o audiovisual, e que vários caminhos começavam a se abrir para essa cena.” (LIMA e IKEDA 2012)

O panorama atual no qual se enquadram os filmes independentes analisados neste trabalho é contextualizado e solidificado não apenas com a introdução do digital, mas nos modos de produção: formas colaborativas, com coletivos cinematográficos, com a formação de redes ligando artistas em diversos pontos do país. (LIMA e IKEDA 2012)

Essas formas coletivas e colaborativas de trabalho no recente audiovisual nacional vai de encontro ao que estava pautado até então pelo cinema industrial, a saber, uma lógica da linha de montagem, na qual fotógrafo fotografa, diretor dirige, e assim por diante:

O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. Filmes realizados por 4 diretores, como é o caso dos dois últimos longas realizados por Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti (*Estrada Para Ythaca* e *Os Monstros*, na foto ao lado). Filmes realizados com um diretor e mais 3 diretores na equipe técnica, como é o caso de *O céu sobre os Ombros*, de Sérgio Borges ou de *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado. Ou ainda, *Desassossego - Filme das Maravilhas*, coordenado por Felipe Bragança e Marina Meliande, e dirigido por 14 pessoas de diversas partes do país, uma experiência de produção colaborativa. (MIGLIORIN, 2011)

Migliorim (2011) aponta ainda para os diversos coletivos, em diversas partes do país, que estão constantemente inventando formas de horizontalizar a produção, flexibilizando a equipe e suas funções, gerando novas relações, o que ocorre em filmes como *Os monstros* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti), *O céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges), *Os Residentes* (Tiago Mata Machado), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro), *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro), *Pacific* (Marcelo Pedroso), *Estrada Para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti), entre muitos outros. Explicitando, nas escrituras cinematográficas, uma importante crise de um modelo.

Os coletivos vem assumindo visível força dentro do contexto do cinema independente contemporâneo no Brasil. Da mesma maneira, as criações em rede nas quais observa-se uma interação entre artistas de diferentes coletivos do Brasil, mas também realizadores isolados que se unem, seja com os coletivos, seja com outros parceiros, em prol do desenvolvimento de um projeto cinematográfico.

Além da rede formada para a realização dos filmes, é possível observar, antes disso, uma rede no que diz respeito à integração e trocas relacionadas à cinefilia, aos festivais, à crítica cinematográfica, às impressões pessoais acerca dos filmes uns dos outros. Esta rede, muito fortemente proporcionada pela internet, aproxima e faz girar todo um universo.

Outro filme desta contexto contemporâneo brasileiro que serve de exemplo para este trabalho em rede junto aos coletivos é o filme *Praia do Futuro* (CE - 2008), do coletivo Alumbramento – CE, no qual tendo como ponto de partida a Praia do Futuro, em Fortaleza- CE, 18 realizadores compuseram o que é descrito pelo coletivo como “um emaranhado de olhares e afetos, que vezes fundem-se, vezes confundem-se, numa experiência coletiva livre, sem regras, sem comando e sem dinheiro”.²⁶



Fig.13- Frames Praia do futuro – Aatoria coletiva - 2008

²⁶ http://www.alumbramento.com.br/en/filmes.php?p=longas/PRAIA_DO_FUTURO.html

Primeiro longa-metragem realizado em espírito coletivo pela Alumbramento, *Praia do futuro* reúne 15 episódios. Cada diretor (ou dupla) – nem todos oficialmente ligados ao coletivo, e alguns de outros coletivos, como o carioca Felipe Bragança, ligado ao Duas Mariolas – realizou um curta de cerca de cinco minutos, tendo como ponto de partida um típico cartão-postal da cidade.

No entanto, ao invés de documentários tradicionais, que buscassem descrever o local, cada diretor transfigurou a praia segundo seu próprio imaginário. Dessa forma, *Praia do futuro* é um retrato do cinema da nova geração de Fortaleza, em seu desejo pela linguagem, por sua radicalidade, e mesmo por sua anarquia libertária.

Praia do Futuro é composto de episódios independentes, como se fosse um conjunto de curtas-metragens organizados na duração de um longa-metragem. As equipes se fundem: o diretor de um episódio é o montador de outro episódio; ou ainda, o diretor de fotografia de um episódio é o realizador de um terceiro, e assim em diante.

Desse modo, possibilita-se a troca de experiências, apagando as fronteiras entre as funções "técnicas" e "artísticas". Além disso, a maior parte dos episódios foi discutida em conjunto, especialmente durante a etapa de montagem, adensando as discussões sobre a realização do projeto.

Essa interação em rede é uma marca desse cinema contemporâneo experimental brasileiro. As ligações estéticas e afetivas que se estabelecem proporcionam as produções ocorrerem em meio as instabilidade e dificuldades. Além da produção, essa rede se estende no que diz respeito à trocas de referências, críticas, e divulgação dos filmes. Trata-se de se criar, por meio das interconexões das redes, um universo afetivo e criativo que possibilita a sobrevivência desse cinema.

3.3 – cinema e performance

A rigor, antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da *performance* ao próprio ato do homem se fazer representar (a *performance*

é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural. Dessa forma, há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade. (COHEN, 2012, p. 41)

No século XX a arte de *performance* se desenvolve na sua plenitude. Através das décadas, o movimento caminha sob várias formas e por diversos países. O movimento futurista italiano, na década de 1910, marca o início de atividades e idéias organizadas.

Posteriormente, as peças surrealistas acontecem tanto em edifícios teatro, quanto em caminhadas de demonstração dos líderes do movimento, e visam, através do escândalo, chamar a atenção para as propostas do movimento, tanto a nível ideológico quanto artístico.

Na década de 1920, Marcel Duchamp já se deixava fotografar como Rose Sélavy, talvez, seu trabalho de arte com o corpo mais próximo da *performance* se comparado à produção de *body art* “Tonsure” (1919): cortes de cabelo registrados como obra (SANTOS, 2008).

Ações como essas, realizadas pelos futuristas e dadaístas; as exposições no *Cabaré Voltaire*, as deambulações dos surrealistas, são apontadas e legitimadas pelos estudiosos da história da arte como as primeiras manifestações da arte da *performance*.

É clara a identificação entre as atitudes dos surrealistas, nos anos 20 e os futuros *happenings*, dos anos 60. Paralelamente ao surrealismo, a *Bauhaus* alemã desenvolve importantes experiências cênicas, que se propõem integrar, num ponto de vista humanista, arte e tecnologia.

Com o fim da *Bauhaus*, surge na América a Black Mountain College na qual surgem dois artistas exponenciais da arte de *performance*: John Cage e Mercê Cunningham. Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos os princípios zen da não previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra) e não coreografante, abrindo, nessa quebra, passos importantes para o movimento da dança moderna.

Jorge Glusberg (2011), descreveu a ação do artista francês Yves Klein em queda livre, “Salto no vazio” (1960), como um dos movimentos iniciais do que viria a ser a arte da performance no mundo. A arte da performance também é fruto de uma série de manifestações e situações artísticas ocorridas entre as décadas de 1940 e 1960, a exemplo da “*Action painting*” de Jackson Pollock, das “*Antropometries*” de Yves Klein (1960); da “Escultura Viva” de Piero Manzoni (1961); de ações como “*Street works IV*” (1969) de Vito Acconci; das atividades dos Situacionistas, entre outras.

O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a *body art* (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia. (COHEN, 2012, p. 44)

O fato de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramaturgicos, o não-uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos. A partir da década de 70, vai-se partir para experiências mais sofisticadas e conceituais que irão, para isso, incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético. É o início do que os americanos chamam de *performance art*.

Nas performances não há um elemento indicativo do que seja pertinente. Os programas comportamentais não vão responder às convenções comuns, e sim, ao invés disso, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. A essência é que a performance não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. (GLUSBERG, 2011, p. 56)

As performances detonam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significativa, logrando significados múltiplos que se interligam em contextos artificiais.

A leitura do discurso exige, assim, uma nova postura do receptor, menos preconceituosa e ao mesmo tempo atenta, no que vem a ser uma inversão no processo de recepção passiva de imagens ou seqüência de

programas gestuais conhecidos. Isso exige a atividade do artista e do espectador na produção de signos que estão instalados na dimensão peculiar e própria do corpo, mas também correlativamente, na consciência desejan-te do homem. (GLUSBERG, 2011, p. 92)

A *performance* se apropria desta fecundidade derivada da polivalência semântica dos discursos gestuais e as ordens em representações unitárias e coerentes. Essa coerência artística, na performance, não é equivalente à sistematicidade natural do desenvolvimento corporal fora do contexto estritamente artístico, como os movimentos e atitudes circunstanciais do dia-a-dia. (GLUSBERG, 2011, p. 92)

As performances permitem, graças a um trabalho de liberação dos estereótipos, aumentar as possibilidades de ação num percurso desalienante e progressivamente abrangedor. É provável que um dos principais objetivos das performances seja a tentativa de uma recuperação da natureza orgânica, não em uma atmosfera idílica, mas sim através dos conflitos dramáticos do mundo real.

Essencialmente, a performance é o lugar de reencontro permanente, para quem jamais tomou contato com o que ela experiênci-a. A performance cria, principalmente, ao resgatar o rejeitado e não ao explorar o desconhecido. Um reencontro com a experiênci-a que o homem médio não pode buscar, dado seu limitado contato com o mágico domínio da arte. (GLUSBERG, 2011, p. 103)

O artista e cineasta Cão Guimarães afirma que devemos pensar a realidade como a mais forte das ficções, segundo ele a realidade das coisas “[...] está aí para ser transformada em imagem e som e este é um universo simplesmente infinito, que não pode ser restrito ao homem e ao que este imagina ser o mundo. Antes que se possa imaginá-lo, o mundo já é!” (apud ALMEIDA, 2005).

Nesse contexto, instalações, *happenings* e performances são amplamente realizados, sinalizando um certo espírito das novas orientações da arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana.

Associa-se essa busca pelas coisas do mundo, pela vivência do mundo, com as tendências do cinema contemporâneo de se relacionar com os efeitos de real. Segundo Comolli (2008) o real só é arriscado se o que aparece de intempestivo e não programado é aceito, ouvido e vem a transformar o que está dado a ver, a ouvir e sentir.

Diante disso, serão observados aqui quatro longas metragens contemporâneas nos quais, de diferentes formas, a performance se mostra como protagonista estética do filme. São filmes em que elementos e discussões teóricas acerca da performance estão presentes, em diferentes graus, e manifestados de formas singulares.

Em *Estrada para Ythaca* e *Batguano* os diretores dos filmes são também seus atores, ou melhor, seus *performers*. Os filmes se constroem a partir de uma sucessão de situações ou *sketchs* nos quais os atores performam livremente, sem roteiro, sem regras. Em *Girimunho* e *O céu sobre os ombros*, pessoas comuns são postas em cena, fazendo de suas vidas naturais e cotidianas uma performance.

O longa metragem cearense *Estrada para Ythaca* (CE – 2010) é um *road movie* de autoria coletiva de jovens realizadores. O filme foi roteirizado, produzido, fotografado, sonorizado, dirigido, montado e atuado pelos quatro que assinam o filme: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

O filme acompanha quatro jovens (interpretados por seus quatro diretores) que após uma bebedeira, e para expurgarem a morte de um amigo, embarcam em uma viagem para Ythaca. Esse filme de estrada se faz à medida que as imagens progridem, Há um sentido poético que os guia e estrutura a obra

Ythaca, por sua vez, se mostra no filme como lugar mítico ideal, uma região metafórica, que aponta tanto para o Cinema do Terceiro Mundo, quanto para a redenção e a catarse do sofrimento e da ausência. O mal-estar do mundo se apresenta, em *Estrada para Ythaca*, indiretamente, pois não há soluções por perto, mas apenas ao longe, em terras distantes.



Fig.14- Frame Estrada para Ythaca -Irmãos Pretti e primos Parente - 2010

Estrada para Ythaca é marcado por um pensamento estético que passa por uma política de cinema, por decisões que implicam em toda uma ideologia de seu próprio *modus operandi*. Tal ideologia, e tal forma de 'fazer cinema' remete aqui a uma nostalgia do *modus operandi* típico do cinema novo e do cinema marginal.

O foco da história gira em torno dos próprios personagens, e seus processos no decorrer da viagem, onde o que importa são as relações de amizade e os ocorridos no meio do caminho, não necessariamente o destino. Os personagens/diretores interagem com os espaços e com o acaso que os caminhos percorridos apresentam.

Desde sua concepção o filme foi feito de forma experimental e despretensiosa. Segundo Ricardo Pretti (2012b), um dos diretores, a gênese do filme se deu a partir da panelada (Comida típica do Ceará,) a partir de onde foi se criando o roteiro. Para a produção, cada diretor colocou dinheiro próprio, alguns tinham equipamentos como câmeras e gravadores de áudio, um deles cedeu o carro e foram para a estrada com um roteiro de 5 paginas mais ou menos.

Segundo relata Pretti (2012b) foram ao todo apenas 8 dias de filmagem, nos quais, a partir dessas 5 paginas de roteiro, os atores/diretores

foram improvisando diante das proposições e dos espaços que encontravam no decorrer das filmagens. A panelada, ponto de partida do projeto, se mostra como centro de uma cena quase ritualística do filme.



Fig.15- Frame Estrada para Ythaca -Irmãos Pretti e primos Parente - 2010

O processo evolutivo dos personagens no filme não é apenas crível, é verdadeiro. A morte, desculpa narrativa para criar uma espécie de gatilho da odisséia, se justifica apenas no sentido de reforçar a proximidade dos quatro, de torná-los quase um só. E eles viram um só na medida em que se tornam filme, compartilham todo o processo, dividem autoria. (TOLEDO, 2010)

Ricardo Pretti (2012b) relata que o processo pessoal deveria ser o tesouro do filme. O filme é biográfico, os diretores/atores brincam com a caracterização, com figurino, colocam uns chapéus, crescem as barbas, mas são personagens pouco construídos, mais espontâneos mesmo. Muito do que são na vida real foi pra o filme. Porém, não deixa de ser ficcional (o amigo não morreu de fato, os sentimentos sentidos no decorrer do filme foram uma criação do coletivo).

O processo de feitura deste filme é marcado pelo experimentalismo e pelo desligamento aos padrões e normas adotados tradicionalmente. Trata-se de um filme que valoriza a errância e o acaso dos acontecimentos, além de colocar a livre performance dos personagens/atores como foco central.

Ythaca não é fim, não é ponto de chegada, não é conclusão. Ythaca é um sentimento, um encontro talvez. Do início ao fim, de um bar a outro, mesma cerveja, mesma precariedade, o que há de novo ali são todas as experiências, é todo o filme, o que eles descobriram, como se amaram, se perderam, se ferraram, é como foram abduzidos, e como descobriram um caminho, um caminho maravilhoso e único. (TOLEDO, 2010)

No relato do diretor Ricardo Pretti (2012b) sobre o processo do filme ele fala que fazer o filme foi um processo anárquico. A meta dos diretores era de beber todos os dias para atuar alcoolizados (mas não conseguiram porque o filme demandou muito trabalho). Sobre a rotina de gravação, conta que eles acordavam as 8h da manhã, procuravam locações, o que demandava muito tempo, e não havia sido feita nenhuma pesquisa previa, nem nenhuma pré produção para o filme. A partir dessas visitas, faziam na hora alguma decupagem, juntavam com a decupagem que eles haviam pensado na noite anterior e gravavam até as 2h da madrugada. Gravaram 8 dias e passaram 10 meses montando.



Fig.16- Frame Estrada para Ythaca -Irmãos Pretti e primos Parente - 2010

A cena dos amigos dançando em frente ao farol do carro, segundo relata Pretti (2012b), foi realizada com os atores de fato embriagados. Nas cenas do bar, da mesma forma, os atores também estavam embriagados. As cervejas que aparecem como objetos de cena foram de fato consumidas pelos atores. Sobre esta questão vivencial dos atores/personagens Toledo escreve:

Trata-se, de alguma forma, de um filme mais vivido que atuado – parece-me quase certo que as cervejas foram todas tomadas, que não se trata de direção de arte, de construção, mas de processo. E o processo é essa entrega inevitável ao cinema do terceiro mundo, o cinema do precário que é sucata de tudo e é novo ainda assim, que é um mundo tão generoso, mas ao mesmo tempo árido, seco, cujo espaço para se compartilhar não possui qualquer conforto. Sua estética não dá ao espectador nenhum alívio, dá a ele um espaço para sentar no universo dos personagens, na sua paisagem dura, permite que compartilhe da busca com todas as dificuldades inevitáveis de uma aventura pobre. Sua riqueza é saber compreender a potência de seus recursos, e dos detalhes que compõem o trajeto. Nenhuma paisagem ali é pano de fundo, todo o espaço é vivido. (2010)

A idéia de uma produção jovem que parte muito de si, que explora questões que lhe são caras, pessoais, íntimas, que olha pra si, para o seu universo - o que implica quase naturalmente uma transição para a frente das câmeras - é comum a toda uma recente produção. Não se trata apenas de um facilitador, mas de um desnudamento fundamental de um cinema que enfim reflete sua realidade, de uma entrega que apenas reflete o quão fortemente pessoal é sua busca. (TOLEDO, 2010)

O outro filme cujo diretor também é seu *performer* é o paraibano *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira. Este é um filme sobre a decadência, o amor e a nostalgia na vida de um casal homossexual maduro um tanto peculiar: Batman e Robin. O filme tem uma narrativa poética que envolve divagações existencialistas dos personagens e momentos performáticos como potentes metáforas visuais.



Fig.17- Frame Batguano –Tavinho Teixeira - 2014

Num cenário quase apocalíptico, um sofá, uma televisão, um centro e vários objetos que remetem a um tempo que não é mais. Ao fundo, um trailer velho em meio a uma plantação de bananeiras. Este cenário condensa o que

foi a vida destes personagens e o que os resta deste passado. Os dois personagens, Batman e Robin, performatizam entre si seus medos, suas esperanças, suas frustrações, suas DRs, que são tanto dos personagens como suas próprias.

O filme se passa num momento da história na qual a terra esta assolada por um vírus mortal proliferado pelo côco de morcegos, a economia e a sociedade foram abaladas, nada mais é como antes. O espaço físico apresentado toma referências diretas nos cenários teatrais e em filmes com cenários artificiais, como o foram os primeiros filmes de Batman e Robin.

Na apresentação do visual do filme, bem como no decorrer de todo ele parece existir uma brincadeira com o que é verdade e o que é representação. O casal tenta resistir juntos à decadência de seus personagens, das imagens que representam, a decadência deles próprios.

Batman e Robin são apenas ícones mais reconhecíveis dentro de um filme totalmente dedicado a confrontar e ressignificar os limites entre imagem (cinema, fotografia, espelhos) e a realidade, em uma estilização auto-evidente da cena cinematográfica. O que está em questão aqui, não é o deslocamento de um signo de seu habitat natural de maneira a inverter sua polaridade, mas a potência que aquilo que se assume como falso tem de revelar a verdade. (ANDRADE, 2014)

Em quase todo o resto de sua duração, *Batguano* é um filme justamente sobre o que não interessa, o que foi deixado às margens do *close-up*, borrado na ausência de profundidade de campo e no colonialismo da própria fotogenia.

Batguano tem a performance como foco central, e de forma quase metalingüística. Remete às performances teatrais próprias do que foram os filmes antigos de Batman e Robim, remete ao ato performático do ator, remetem à performance da vida cotidiana, enfatizando as fantasias e as ilusões individuais, remetem à estética da existência que cada um molda de si mesmo. "Quanto simulacro para possuir um corpo", diz o Batman de Everaldo Pontes.



Fig.18- Frame Batguano –
Tavinho Teixeira - 2014

O filme se constitui por meio de uma sucessão de performances propostas pelo diretor, Tavinho Teixeira, em parceria com o ator Everaldo Pontes, seu amigo pessoal de longa data. Tratam-se de temas e questões que envolvem muitos aspectos pessoais dos dois atores. Ambos são atores com carreiras maduras, mas que nunca fizeram parte do *mainstream*, ambos são gays de fato e ambos possuem crises existenciais acerca da relação com a arte.

No caso específico do diretor Tavinho Teixeira, existe algo de performático que ele carrega para sua vida cotidiana, como podemos ver, por exemplo, no relato de Luiz Carlos Merten diante da apresentação do filme *Batguano* feita por Tavinho Teixeira, durante o Festival de Tiradentes 2014:

Na apresentação, Tavinho já ganhou a platéia porque é performático. Deu a palavra ao produtor, ele. Ao ator, ele. E finalmente ao diretor, ele. Cada vez, rodopiava sobre si mesmo e assumia essa persona. Muito simpático, divertido e falando como falariam três pessoas diferentes. (2014)

No caso da performance do diretor;ator Tavinho Teixeira, podemos dizer que trata-se de uma vivência de seus personagens reais que transcende para os personagens em cena. Com uma personalidade tipicamente expansiva, utiliza-se de seu filme para expor suas performances cheias de referências

autobiográficas e afetivas.

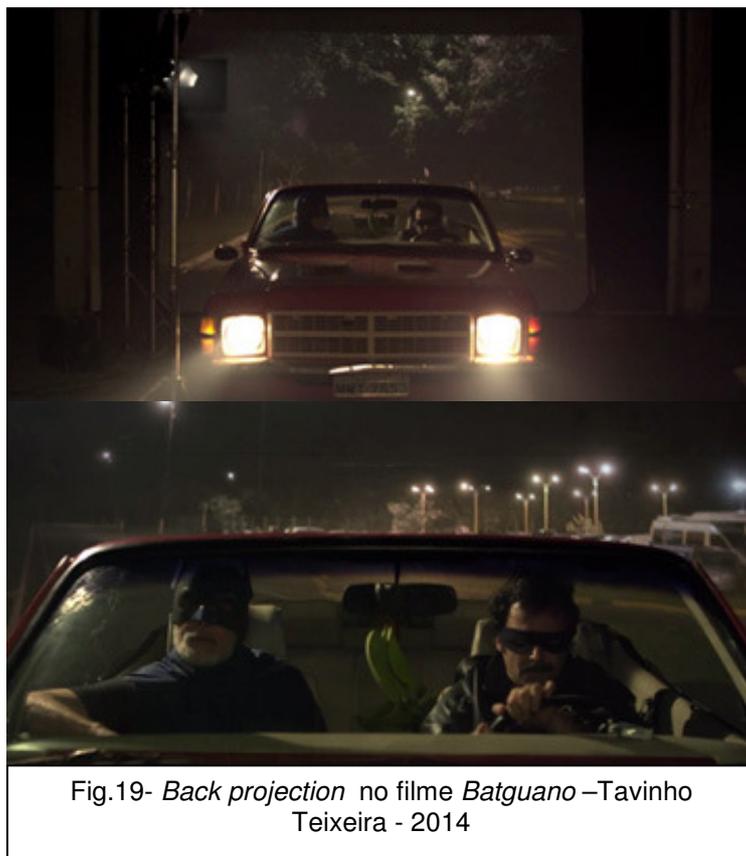


Fig.19- *Back projection* no filme *Batguano* –Tavinho Teixeira - 2014

Batguano impressiona pelos momentos em que o efeito de realidade se impõe à exposição do truque. Como na cena em que um carro conversível está parado em frente a uma tela de *back projection*. Batman e Robin entram no carro, acendem os faróis, giram o motor, e a projeção começa a avançar pelas ruas de uma cidade filmada.

Lentamente, a câmera se movimenta em direção ao carro, re-enquadrando a cena de maneira que os limites da tela não sejam mais vistos, e o efeito da *back projection* se efetive. Não é necessário muito tempo para que o carro, que sabemos estar imóvel dentro de um galpão, pareça de fato se movimentar pelas ruas da cidade. “Que experiência incrível esta de existir!” diz o Batman.

O que vemos é uma estilização surpreendente e um tanto sem lugar no cinema brasileiro de ficção contemporâneo – frequentemente apegado ao realismo das ruas e das locações reais - que busca afirmar como os artifícios da encenação são ferramentas potentes de exposição da verdade. Pelas

brechas do falso, o mundo concreto, real, natural, se impõe. (ANDRADE, 2014)

Observando a presença da performance nos filmes *Estrada para Ythaca* e *Batguano* aponta-se primordialmente para a ênfase no livre fluxo das ações. Tomando como exemplo a performance no *road movie* *Estrada para Ythaca*, notamos que por mais que o gênero imponha sua narratividade por natureza progressiva, o movimento (a história) importa bem menos que as grandes pausas (situações), uma vez que as ações se exercem mais como performances isoladas do que como elos de uma corrente dramática.

Há em cada uma dessas grandes pausas de *Estrada para Ythaca* uma unidade de tempo e espaço que remete a cena teatral, mesmo quando não se constituem de planos-sequência. Tanto a cena da parada para almoço numa clareira quanto a cena da conversa com dança e música diante dos faróis do carro, fazem do quadro uma espécie de *tableau vivant*, com atores reunidos em esquetes assumidamente teatrais.

Mattos afirma que a reunião de atores dentro do quadro, quase sempre em posição frontal, era exercida com frequência tanto nas chanchadas quanto nos filmes marginais. Nos filmes recentes de diretores jovens identificados com o cinema de invenção, percebe-se o que Cezar Migliorin atribui a uma “crise do roteiro”:

O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que com frequência tem rejeitado a idéia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial. Se pensarmos em alguns importantes cineastas contemporâneos, como Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho, Miguel Gomes, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, todos eles teriam sérios problemas para aprovar projetos e terem suas contas aceitas na grande maioria dos editais brasileiros, uma vez que trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial”. (2011)

Tal premissa cabe tanto a *Estrada para Ythaca* como *Batguano*. Como esses longos foram feitos à margem dos editais, a preocupação com a escritura se dilui em benefício do momento da filmagem. As cenas são concebidas como algo que fica entre a experiência vivida e a experimentação da encenação. O resultado são filmes compostos por uma sucessão de performances livres.

A força das unidades e a sua relativa completude se impõem sobre a tênue linha que as une. Tanta rarefação de intenções e resultados pretende, de alguma maneira, apagar os limites entre arte e vida, incorporando elementos de uma a outra – algo aliás muito caro a *performance art*.

Estamos então no terreno da teatralização da vida e da distensão da arte para fora dos limites da economia narrativa. A performance se aproxima do ritual, em que o tempo é aquele que a cerimônia requer, não o que lhe seria imposto por outras razões. Nos rituais da performance, a confusão entre atores e personagens é uma constante. Isso está na raiz das experimentações de vários desses filmes (MATTOS, 2012b). Mattos afirma ainda que as bases para estas experiências contemporâneas com elementos da performance remonta ao cinema marginal.

O próprio Andrade, com *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), assim como José Agrippino de Paula em *Hitler Terceiro Mundo* (1968) e Rogério Sganzerla muito especialmente em *Sem Essa, Aranha* (1970), calcou seus filmes na sucessão de performances, boa parte delas ocorridas nas ruas, diante do olhar surpreso dos populares. A intervenção no espaço público era então uma estratégia de produção e auto proteção (o desembarque súbito da equipe numa praça ou numa favela, a filmagem improvisada e a retirada rápida antes que a polícia desse as caras). Ao mesmo tempo, era uma afronta a tentativa do Cinema Novo de produzir uma representação racional do país. Isso numa época em que mesmo Glauber Rocha aprofundava sua veia performática com *Câncer* (1972) e depois *Di* (1977) e *A Idade da Terra* (1980). (MATTOS, 2012b)

A provocação direta e o tom agressivo próprios do cinema marginal foram substituídos no cinema contemporâneo por alusões mais poéticas e uma enunciação lacônica, as vezes mesmo depressiva. Tampouco há mais a deliberada intervenção no real coletivo. Quando a rua ou a estrada aparecem nesses novos filmes, são espaços ermos, percorridos apenas pelos personagens. São como palcos para suas atuações.

A performance tem lugar quase sempre refletindo talvez a obsessiva auto-referência, o confinamento dos temas a grupos restritos, geralmente de amigos. Ou seja, na mesma medida em que esses filmes procuram colar a arte a vida privada pelos caminhos da teatralidade, reconhecem e enfatizam sua distância de qualquer comprometimento com uma representação do real para além das fronteiras daqueles aposentos. (MATTOS, 2012b)

Uma série de marcas da teatralidade dos anos 1970 prevalece, contudo, no cinema de invenção contemporâneo. Além da frontalidade e da reunião de personagens em quadros (*tableaux*), há um frequente recurso às máscaras e fantasias (como é o caso de Ythaca e Batguano). A performance corporal ou musical assumida como cena teatral dentro do filme é outro traço a ligar os dois tempos históricos. (MATTOS, 2012b)

Observemos agora os filmes *Girimunho* e *O céu sobre os ombros*. Em *Girimunho* (MG - 2011), de Helvécio Marins e Clarissa Campolina, Bastu, uma senhora de longos cabelos grisalhos acaba de perder seu marido, que faleceu no sono. Porém Bastu continua ouvindo-o pela casa. A passagem do tempo e o trânsito de pessoas na cidade que se passa o filme (São Romão – MG), obedecem à lógica cíclica do eterno retorno, e ganham aqui uma manifestação física, a do morto que não quer partir.



Fig.20- Frame Girimunho – Helvécio Marins e Clarissa Campolina - 2011

Girimunho tem como protagonistas duas senhoras (não-atrizes) que fazem o papel de si mesmas. A partir delas é possível acessar toda uma sensibilidade do espaço onde elas vivem: o sertão mineiro. Através de imagens poéticas e plasticamente acuradas o filme tenta se misturar ao espaço para tornar-se parte dele. Observamos no decorrer do filme a intimidade ordinária da vida de Bastú e Maria. Seus corpos, gestos, risos, musicalidades, idiossincrasias.

No filme quase não há enredo, ao invés do drama, também inexistente, se constrói a história a partir da idéia de *performance* das duas atrizes-personagens. Estabelece-se uma relação entre o espaço e as

personagens. O lugar tem um pouco delas, ao mesmo tempo que elas são o lugar. *Girimunho* é, então, um apanhado de cenas de Bastu e Maria em ação, entremeadas por planos que compõem as metáforas da vida das personagens e suas trajetórias ou situações dadas pelo espaço, como um show de forró, uma ida ao centro da cidade.



A presença da performance das atrizes é responsável pela beleza e vibração das cenas de *Girimunho*. Bastu e Maria exalam, em suas performances, uma carga de experiências de vida e concretizam uma trajetória de entendimento do seu lugar. Nos momentos em que não estamos inseridos na performance destas personagens, as imagens que preenchem o filme são poéticas e potencialmente metafóricas.

Esse luto não declarado, disfarçado de paranormalidade, pode servir de chave para o espectador assistir a *Girimunho* com o olhar ideal de quem desconfia de tudo que está diante dos olhos. Em outras palavras, pode tornar acessível aos desatentos um filme de imersão cujo público primeiro é aquele que procura sempre, no estado de suspensão que só o cinema permite, a oportunidade de espantar-se com o mundo. (HESSEL, 2012)

As "assombrações" presentes em *Girimunho* são do mesmo tipo que povoam filmes de Lucrecia Martel, Jia Zhang-ke ou Apichatpong Weerasethakul, cineastas que enxergam pulsão em cenários cansados, que filmam o banal e o estanque com a consciência de que mesmo o banal e o

estanque estão sujeitos a mudança. Cineastas, enfim, que tornam sobrenaturais as coisas naturais justamente para devolver-lhes a sua própria natureza.

Há, por isso, a idéia de entrar no espaço não apenas para observar o íntimo ordinário da trajetória de Bastu e Maria, mas também o extraordinário, como o redemoinho, o batuque, os fogos de artifício. Neste “lugar-mundo” o maravilhamento não faz distinção entre um e outro.

Em *O céu sobre os ombros* (MG - 2011), de Sergio Borges três personagens são acompanhados pela câmera e reunidos em uma montagem paralela, em trajetórias que nunca se cruzam, não há nada que aparentemente conecte as três protagonistas a não ser o olhar do próprio filme e seu contato com a mesma câmera.

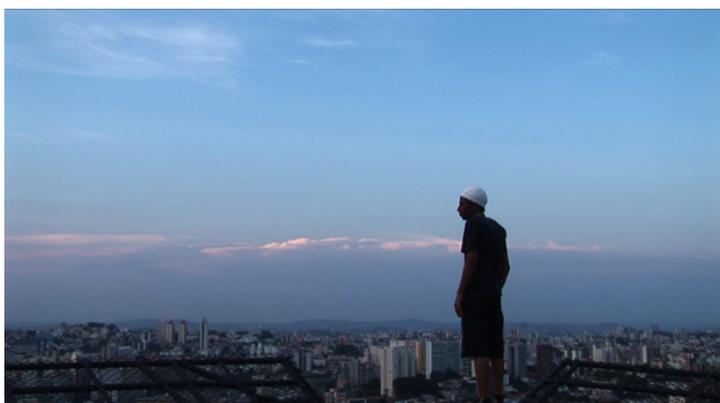


Fig.22- Frame O céu sobre os ombros –Sergio Borges- 2011

Esteticamente trabalha com enquadramentos rigorosos e fotografia de expressiva plasticidade, investindo em uma narrativa que é menos calcada em sua própria linearidade, e mais no fluxo e orquestração dos tempos e deslocamentos internos de cada cena.

O Céu sobre os Ombros parte de um material documental para uma montagem que adere às convenções da ficção, superando as questões do próprio documentário ao ficcionalizar as personagens, a saber: um travesti se revela um estudioso sobre sua própria prostituição; um monge *Hare Krishna* que é skatista, pichador de muro e devoto do Atlético Mineiro; uma figura pictórica de um homem que anda pela casa vestindo apenas um par de meias cor-de-rosa se revela um escritor e pai de família.



Fig.22- Frame O céu sobre os ombros –Sergio Borges-
2011

É isso que há de comum aos três protagonistas do filme: sua capacidade não exatamente de reinvenção para a câmera, mas de revelar a incapacidade do cinema de captá-los em toda sua multiplicidade, de tipificá-los para um roteiro.

Segundo o diretor Sergio Borges (2012), a pesquisa de personagem do filme parte do pressuposto de que todos nós somos personagens na vida, vivendo personagens múltiplos. Que temos vários condicionamentos no nosso corpo, várias *mise em scenes* sociais que mesmo sem a presença de uma câmera elas acontecem na nossa vida. De uma certa maneira, dependendo de cada situação a gente cumpre certos personagens e certos papéis ao mesmo tempo, as vezes cada um de nos não saiba explicar quem somos nós realmente.

A inspiração para o filme, segundo Sergio Borges (2012), veio do livro de Ítalo Calvino “cidades invisíveis” que fala de uma linha tênue que separa o que é realidade e o que a gente deseja, quais nossos sonhos, aquelas criações que partem do nosso imaginário. Muitas vezes aquilo que pensamos com nós mesmos depois nós transmaterializamos em realidade.

Sergio Borges (2012), descrevendo o processo conceitual do filme, explica que em O céu sobre os ombros a idéia era ter personagens ambíguos, que tivessem vários “eus” dentro do próprio eu, ou que suas histórias pudessem parecer improváveis. Buscou entender melhor da vida dessas pessoas, para, a partir daí, montar uma narrativa. Um encadeamento de

pequenas situações desses personagens, uma existência que, a partir da sobreposição dessas pequenas cenas, possa ir se complexificando.

Um fato peculiar deste filme é que trata-se de um documentário com uma “assinatura” de roteiro em seus créditos, o que normalmente ocorre apenas em filmes de ficção. Segundo o diretor este roteiro é mais um guia, uma rota, um caminho/percurso que um roteiro tradicional. Segundo Borges (2012) durante a produção não tinha exatamente um roteiro, mas um caminho de processos. Uma idéia de narrativa começou a ser construída somente a partir dos personagens e do contato com a experiência pessoal da vida deles.

Sobre essa ficcionalização de seus personagens, Borges coloca que a câmera procura os personagens, o aqui e agora deles, o que nasce do encontro da câmera com o que está acontecendo.

É mais a busca do documental do que forjar uma cena. Mas ao mesmo tempo esse processo de construção com eles trás características do processo de ficção na sua forma de filmar (...) Algumas cenas são forjadas, outras sugerem os acontecimentos, gerando tensões dramáticas. Mas é um filme que procura mais colher as *mise em scenes* que a comandar essas *mise em scenes*. (2012)

Dar espaço, ganhar confiança, gravar a vida acontecendo, mas a partir do momento que tem uma câmera isso vira jogo de cinema. O diretor afirma que queria que o filme se aproximasse da ficção, e não acredita que exista diferença tão grande entre os procedimentos de ficção e documentário. (BORGES, 2012)

O Diretor (2012) revela ainda que houveram algumas proposições de “performances”, dentro do que já se sabia ser próprio do cotidiano dos personagens. Como é o caso da cena da meditação na sala do trabalho do personagem *Hare cristnam*. O diretor notou uma potencialidade visual na sala, que era recoberta por um papel de parede de paisagem, e pediu para que o personagem meditasse ali (a meditação era algo que este fazia recorrentemente em locais públicos, como ônibus e praças). Montou na edição essa cena com uma cena de discussão dele com um cliente durante o trabalho de telemarketing, criando uma relação entre o stress do trabalho e aquela sala de descanso.

Também ocorre algo semelhante na cena do bar, nesta, o diretor propôs uma saída a um bar, e convidou o personagem e um outro amigo deste. Combinou com o personagem que em algum momento da noite, em meio à conversa, ele comentasse sobre suicídio (segundo o diretor, o suicídio era recorrente no discurso cotidiano deste personagem). O personagem não sabia que a Gracie estaria no bar também (esta outra personagem foi plantada pelo diretor). Gravou-se cerca de três horas no improviso. (BORGES, 2012)

O diretor jogou alguns elementos que catalisariam, potencializariam algumas coisas acontecerem, segundo o diretor, intervenções acontecem, mas nem por isso deixam de ser uma cena improvisada. Quis que o processo em que o limite entre o que era inventado e o que era verdade de fato estivesse explícito no filme. Segundo o diretor um charme nesse jogo com o espectador entre o que é verdade o que é inventado.(BORGES, 2012)

Girimunho e O céu sobre os ombros apresentam experiências fílmicas nos quais corpos comuns ganham, por intervenção do dispositivo cinematográfico e pela proposição dos projetos dos diretores, uma conotação de corpos performáticos.

Se chamamos comportamento ao conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano, ambos os aspectos implicam, no terreno da performance, uma metalinguagem que os toma a sua observação e os re-significa, isto é, agrega novos significados a eles. (GLUSBERG, 2011, p. 57)

A imagem do corpo varia segundo as culturas, as gerações, as idades dos indivíduos. As fantasias emergem no homem, as mais arcaicas a partir de acontecimentos que, como as performances, questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos de programas gestuais. Este tema constitui a base da compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, às identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética. (GLUSBERG, 2011, p. 65)

As performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver se justapõe uma ruptura aos

códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance.

O *performer* não “atua” segundo o uso comum do termo, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. O *performer* é seu próprio signo. (GLUSBERG, 2011, p. 72-73)

A vida social é uma das principais fontes da arte da performance. Essa grande intensidade se dá porque a vida social se faz aparecer em todas atividades da comunidade, incluindo a atividade artística. Consequentemente performance não pode ser considerada de forma isolada das condições sócio-contextuais. Cada um dos elementos da sociedade pode desempenhar um papel na arte da performance.

O rosto do homem ordinário conserva diversas faces. Como diria Agamben, ele “[...] não é simulacro, no sentido de qualquer coisa que dissimula ou encobre a verdade: ele é a simultas, o estar-junto dos múltiplos semblantes que o constituem, sem que algum desses seja mais verdadeiro que os outros.” (AGAMBEN, 2000c, p.94).

É essa postura afetiva, tomada pelos diretores de *Girimunho* e *O ceu sob os ombros*, que faz com que seus personagens sejam percebidos como formas-de-vida, vida humana, “[...] em que os modos, atos e processos singulares de viver nunca são simplesmente fatos, mas sempre e acima de tudo possibilidades de vida, sempre e acima de tudo potência.” (AGAMBEN, 2000a, p.4).

Nestes filmes notamos a tentativa de se fazer com que “o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica”, o que caracterizaria propriamente, segundo Rancière, o regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005, p.47).

Um personagem surge, segundo Comolli, quando “corpo e palavra estão em um perpétuo trabalho de deslocamento, de impossível ajustamento, de vã *mise-en-scène* mútua” (COMOLLI, 2008, p.167), e é por isso que presenciamos um aparecimento sem fim de personagens nos filmes que aqui analisamos.

O impoder do sujeito filmado em controlar o personagem criado por ele converte-se em potência do filme, pois revela um outro que ele não é, apesar de ser. Um outro que ele descobre pelo filme. Outrem como estrutura baixa os desejos do sujeito filmado sobre um mundo possível de outro ele mesmo, vislumbrado por meio do filme, o qual ele não habita usualmente, e experimenta. (ALMEIDA, 2011)

Observa-se assim, seja no fluxo vivencial dos diretores/atores em *Estrada para Ythaca* e *Batguano*, seja na transfiguração do ser comum em *Girimunho* e *O céu sobre os ombros*, a presença de conceitos que envolvem o que na arte contemporânea se convencionou chamar de *performance art*, principalmente no que diz respeito a buscar aproximar arte e vida.

A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*, a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora.

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos.

John Cage diz: "Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro" (apud COHEN, 2012, p. 38). Dentro desse modo de encarar a arte, Isadora Duncan, Mercê Cunningham e outros "libertaram" de certa forma a dança, incorporando ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia-a-dia, como andar, parar e trocar de roupa, por exemplo. Personagens diárias (e não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas etc, passam a fazer parte das coreografias.

Na música, essa ruptura se deu com Satie, Stockhausen, John Cage e outros, na qual silêncio, ruídos etc, passam a ser aceitos como formas musicais. Cage introduz a aleatoriedade nos seus "concertos", reforçando a idéia de uma arte não-intencional.

Esses filmes analisados neste tópico, bem como alguns outros filmes deste contexto - como *Os residentes* de Tiago Mata Machado, *Avenida Brasília Formosa* de Gabriel Mascaro, *Transeunte* de Eryk Rocha e *Os Monstros dos Prettis-Parentes* - fogem das formas tradicionais de encenação cinematográfica e aderem a esses conceitos artísticos próprios da performance, buscando inovações formais e liberdades expressivas. Valorizando o fluxo natural da vida como uma grande performance da existência.

4. Ver e sentir cinema

4.1. A experiência estética

A experiência estética se configura a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto estético. Trata-se de uma relação ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, pois na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência.

Uma vez mais: perceber “não é julgar, é apreender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo” (Merleau-Ponty, 2006, p. 63). Essa afirmação encontra seu apogeu na experiência estética, porque “indubiamente a obra de arte existe para alguém, mas ela só espera ser reconhecida – apreciada, se quisermos – mas não julgada; a obra de arte espera a percepção que lhe faça justiça” (Dufrenne, 2008, p. 51).

A experiência estética, portanto, desenvolve-se através da percepção de um sentido imanente ao sensível, acessível não pelo discurso em um trabalho do pensamento, mas experimentado no nível mesmo da sensibilidade.

A percepção estética é uma percepção criativa, porque é mediada pela imaginação. A imaginação tem o poder de unificar o sensível em um sentido novo, fazendo jus à singularidade do objeto estético, que, ademais, exprime ele mesmo um mundo imaginário.

Na experiência estética, a percepção é mediada por uma sensibilidade imaginativa, que conduz o sujeito a adentrar mundos possíveis, cuja presença se revela ao sentimento. Essa experiência “nos abre para aquilo que não somos” (Merleau-Ponty, 2005, p. 156), colocando-nos em contato com a alteridade e com o novo, o inédito, o único, que “exige de nós criação para dele termos experiência” (Merleau-Ponty, 2005, p. 187).

Na experiência estética o sujeito está implicado através da percepção em uma posição ativa perante o objeto estético. O sujeito pode ser tanto o autor da obra quanto o seu espectador. A experiência estética não se inicia

pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção do seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 1979a, p. 46). Essa sintonia é justamente o encontro sensível com o objeto estético, no qual o sujeito lhe empresta seus olhos para consagrar o enigma da visibilidade que o espreita de dentro da obra.

Conforme descreve Dufrenne (2008): “O espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza; o objeto estético tem necessidade do espectador para aparecer” (p. 82). A experiência estética, portanto, é sempre mediada pela intencionalidade, que não introduz um sentido no objeto, mas nele se introduz para captar-lhe o sentido.

Para acessar a verdade do objeto estético, é preciso que o sujeito nele se perca para se reencontrar de outro modo, enriquecido por aquela experiência. Essa perda do espectador é descrita por Dufrenne (2008) como uma alienação no objeto; porém, aqui se alienar não significa inconsciência, mas vivência da alteridade.

A experiência estética comporta uma abertura, ela nos abre para o outro, ela nos convida a adentrar mundos imaginários, seguindo o liame da intencionalidade que ata o sujeito ao objeto estético, ao mesmo tempo em que, permite que o sujeito retorne a si, ainda que modificado por essa experiência.

A experiência estética é essencialmente uma experiência perceptiva, na qual o sujeito participa ativamente com sua sensibilidade, seu corpo, seus afetos, sua imaginação e sua criatividade diante de um determinado objeto. O objeto estético, como demonstra Dufrenne (2008), liga-se duplamente à subjetividade: primeiramente a do criador, que nele expressa as impressões de sua própria relação com o mundo, constituindo-o como um quase-sujeito; posteriormente, solicita a subjetividade do espectador que, ao percebê-lo sensivelmente, consagra-o como um objeto estético.

Na verdade, é o espectador que opera, via percepção, a conversão de um dado objeto em um objeto estético, seja ele criado pelo homem com ou sem uma finalidade estética, seja ele um objeto natural. O objeto estético,

portanto, é o correlato específico da experiência estética do percebedor, cuja relação com este é sempre mediada social e historicamente.

4.2. Minimalismo e espaços vazios

O minimalismo se refere a uma tendência das artes visuais que ocorre no fim dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York, e aparece na contramão da exuberância romântica do expressionismo abstrato. Enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. O objetivo de arte não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. Sua verdade está na realidade física com que se expõe aos olhos do observador – cujo ponto de vista é fundamental para a apreensão da obra - despida de efeitos decorativos e/ou expressivos.

Alguns artistas levaram ao extremo o processo destrutivo invocado por Jasper Johns e antes dele por Marcel Duchamp. Essa visão foi enunciada pelo filósofo Richard Wollheim, que quis diagnosticar, dos primeiros *ready made* às telas pretas de Ad Reinhardt, um processo geral de destruição que culminaria numa arte que ele acaba por nomear de arte minimalista: uma arte dotada, como ele dizia, de um “mínimo de conteúdo de arte”. (Didi-Huberman, 1998, p.49)

Essa noção é efetivamente incorporada às artes visuais em 1966, quando R. Wollheim se refere à produção artística dos anos 1960 como concebida com base em “conteúdos mínimos”, sem discriminar linhas e tendências, o que é feito pela crítica posterior, que permite localizar inflexões distintas no interior do minimalismo. O suprematismo de Kazimir Malevich, o construtivismo abstrato e o estilo de Piet Mondrian são atualizados sobretudo por Donald Judd, Ronald Bladen e Tony Smith em trabalhos abstratos de cunho geométrico, que dialogam de perto com a estética industrial, na forma e materiais empregados.

A ênfase passa a ser na percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. O trabalho de arte,

nessa perspectiva, é definido como o resultado de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador.

O cinema, a dança, a literatura e a música elegeram os seus primeiros representantes. Os filmes *Sleep* e *Empire*, de Andy Warhol; as coreografias de Merce Cunningham e Anna Halprin; as composições de John Cage, Karlheins Stockhausen e Philip Glass se destacaram, assim como Sam Shepard, Anne Beattie e Joan Didion, no início da década de 70, ganharam expressão na literatura.

A arte minimalista caracteriza-se por uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequências modulares de inspiração.

É possível associar grande parte desta produção atual do cinema independente experimental contemporâneo brasileiro com o conceito de arte minimalista. Não se trata de uma adequação total e radical, como o foi os citados filmes de Worhol, mas uma associação em aspectos mais sutis e pontuais. Dentre esses aspectos, enfatiza-se a dramaticidade mínima, o esvaziamentos de conflitos, a valorização dos vazios, como elementos que podem caracterizar este cinema independente como obras minimalistas.

Denílson Lopes (2012), ao observar a produção contemporânea independente brasileira, destaca três pontos que considera recorrente: a contenção, a rarefação e a 'desdramatização', que contrastaria com o melodrama e seus excessos. Existe, segundo Denílson, uma estética do mínimo, uma tendência a privilegiar o cotidiano, considerando cotidiano como um espaço de relações.

Existe de fato uma tentativa, por parte dos realizadores, de ir contra um exarcebamento de imagens que metralham a existência contemporânea, bem como buscar alternativas para a artificialização que envolve essas imagens. A ênfase dada ao real, ao orgânico, direciona essa estética minimalista e a utiliza como resistência. O real como sendo a pedra fundamental das imagens, o ponto neutro de onde tudo surge, valorizando o tempo e os acasos provenientes deste contexto.

Delani Lima (2012) coloca alguns conceitos que estariam presentes nessa produção contemporânea, estes conceitos seriam os de dramaturgia

mínima (criado por Denílson Lopes), a necessidade de urgência nas idéias dos filmes, os afetos, o hibridismo tanto de gêneros como de estéticas e um minimalismo.

A produção minimalista das artes visuais dos anos 60 tinha como prioridade eliminar toda ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50)

Relacionamos esta premissa do minimalismo com alguns pontos que se mostram recorrentes nesta produção independente contemporânea, como a tentativa de suprimir as ilusões das imagens e a conseqüente valorização do real, as estéticas naturalistas, a performance de não atores. Esses elementos estéticos enfatizam uma busca por uma visualidade mais crua, mais “simples”. As imagens desse cinema tendem a querer serem vistas por aquilo que são, sem ilusionismos ou rebuscamentos.

Didi-huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), irá desenvolver uma interessante análise sobre a relação entre a obra minimalista e o espectador que a olha. Vamos observar no decorrer, uma crítica ao minimalismo no que diz respeito a uma ligação deste com o que ele chama de estética da tautologia. Didi-huberman contextualiza essa “tautologia” apresentando uma celebre resposta de Frank Stella, pintor minimalista, dada em entrevista:

“GLASER – Você sugere que não há mais soluções a encontrar, ou problemas a resolver em pintura? [...]

STELLA – Minha pintura se baseia no fato de que nela se encontra apenas o que nela pode ser visto. É realmente um objeto. Toda pintura é um objeto, e todo aquele que nela se envolve suficientemente acaba por se confrontar à natureza de objeto do que ele faz, não importa o que faça. Ele faz uma coisa. Tudo isso deveria ser obvio. Se a pintura fosse suficientemente incisiva, precisa, exata, bastaria simplesmente você olhá-la. A única coisa que desejo que obtenham de minhas pinturas e que de minha parte obtenho é que se possa ver o todo sem confusão. Tudo que é dado a ver é o que você vê. (GLASER apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 55)

Contrario a esta proposta do “o que você vê é o que você vê”, Didi-Huberman coloca que este propósito, simples em tese, é bastante delicado na realidade de sua prática, pois na relação entre espectador e obra “a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação

rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença” (1998, p. 50)

Didi-huberman associa a arte minimalista com o que seria o homem da tautologia, este pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, vai querer permanecer no tempo presente de sua experiência do visível, pretende eliminar toda imagem, mesmo “pura”, vai querer permanecer no que vê, absolutamente, especificamente e vai querer não ver outra coisa além do que vê presentemente. (1998, p. 49)

Esse homem da Tautologia terá feito tudo para recusar as latências do objeto ao afirmar a identidade minimal, afirmando ser o objeto “aquilo que vê e nada mais”, terá assim feito tudo para recusar a “aura” do objeto, ao ostentar uma indiferença quanto ao que está por baixo, escondido, presente, jacente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.40)

Frente à tautologia, estaria um segundo meio que consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir-se para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar imaginariamente, tanto o que vemos quanto o que nos olha. Essa atitude consiste, portanto, em fazer da experiência do ver um exercício da crença, é a afirmação de que as coisas não são apenas o que vemos, nem um puro vazio, mas “algo de Outro” que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico, metafísico. Em oposição ao homem da tautologia, Didi-huberman apresenta o homem da crença. (1998 p. 40)

Assim, fica claro que, associando mais uma vez ao objeto aqui analisado, as imagens dos filmes independentes, apesar de possuírem um direcionamento minimalista, esses filmes não são simplesmente aquilo que vemos, nem a pureza do real. As imagens, por mais “simples” que sejam, são imagens latentes, que olham para o espectador, reverberam em seus espíritos.

No que diz respeito à relação do espectador com os objetos de arte minimalistas, Didi-huberman afirma que, ao contrario do que afirma o homem da Tautologia, Há uma experiência, logo, há experiências, ou seja, diferenças. Há, portanto, tempos, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo,

há sujeitos que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e de eficácia. (1998, p. 66)

Robert Morris afirma que o objeto minimalista existia, não como um termo específico, mas como um termo numa relação. Segundo ele a experiência da obra se faz necessariamente no tempo. O objeto propriamente dito não se tornou menos importante. Apenas, ele não é suficiente por si só. Intervindo como um elemento entre outros, o objeto não se reduz a uma forma triste, neutra, comum ou apagada. (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 67)

Quisera-se eliminar todo detalhe, toda composição e toda “relação”, vemo-nos agora em face de obras feitas de elementos que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador, tecendo assim toda uma rede de relações. Quisera-se eliminar toda ilusão, mas agora somos forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais. Enfim e sobretudo, quisera-se eliminar todo antropomorfismo: um paralelepípedo devia ser visto, especificamente, por aquilo que dava a ver. Nem de pé, nem deitado – mas paralelepípedo simplesmente. Ora, vimos que as colunas de Robert Morris – mesmo sendo paralelepípedos muito exatos e muito específicos – eram subitamente capazes de uma potencia relacional que nos fazia olhá-las de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.68)

Criticando a visão tautológica do minimalismo Didi-huberman coloca que os minimalistas ingenuamente sonharam com um olho sem sujeito. “o ato de ver não é o ato de uma maquina de perceber o real enquanto composto de evidencias tautológicas” (1998, p.77). Completa:

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor. (1998, p.77).

Assim, a experiência do espectador diante das imagens fílmicas deste cinema aqui analisado se dá mediante a relação que se estabelece entre estas imagens latentes e o espectador. Nesta relação vem à tona aspectos subjetivos do espectador, fazendo com que surjam não uma única e direcionada experiência, nem uma relação de que o que se vê é o que lá esta, mas inúmeras experiências independentes entre si são suscitadas, as imagens ativam aspectos inerentes ao espírito de cada espectador.

Didi-Huberman afirma que não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. (1998, p. 77)

O objeto minimalista se torna sujeito de uma “latência”. Compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada.

Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nos que dialetizemos nossa própria postura diante dela. Exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.95)

Sobre imagem dialética, vale retomar o pensamento de Benjamim, como conceito de uma imagem capaz de lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória.

“a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, continua, a relação do pretérito com o agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, p. 114)

Diante disso Didi-huberman conclui que as imagens minimalistas se oferecem a nós como imagens dialéticas, nas quais a simplicidade visual não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua e do pensamento. Estas imagens possuem uma vocação de reminiscência, que serve a uma crítica do presente, enquanto sua configuração mesma (seus aspectos formais) criticam toda nostalgia sobre as condições da atividade artística. (1998, p.114)

A inquietude retira do objeto toda sua perfeição e toda sua plenitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma

vez a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.119)

Ao apresentar as imagens minimalistas como imagens dialéticas, indicou que elas mesmas não eram “formas elementares”, por mais “simples” que fossem na aparência, mas formas complexas que faziam algo bem diferente que fornecer as condições de puras experiências sensoriais. Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distancia dos sentidos (os sentidos sensoriais) e a dos sentidos (semióticos) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169)

Benjamin também fala dessas imagens dialéticas, quando trata do conceito de origem. A origem, segundo ele, surge diante de nós como um sintoma, uma espécie de formação crítica que, por um lado “perturba o curso normal do rio” e por outro lado “faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio”, corpos que ela restitui, torna visíveis de repente, mas momentaneamente. Daí Benjamin observar nesse conjunto de imagens “em vias de nascer” ritmos e conflitos, uma verdadeira dialética da obra. (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171)

Didi-huberman fala sobre uma abertura dialética, esta abertura estaria ligada a prioridade dada à *relação* com o objeto. Abrir equivaleria a falar em termos de processo e não em termos de coisas fixas. O gesto minimalista consistirá em falar antes em formação que em forma fechada.

Assim, as imagens dos filmes aqui observados não estariam sendo apresentadas como algo fechado e finalizado, mas como algo em formação, e para este processo se faz necessário que o espectador participe do jogo dialético, se relacionem com as imagens participando assim de sua formação.

Didi-huberman afirma que não será mais suficiente descrever uma forma como uma coisa que tem este ou aquele aspecto, mas sim como uma relação, um processo dialético que põe em conflito e que articula um certo numero de aspectos. Assim lança a idéia de que uma forma sempre surge e se constrói sobre uma “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos. (1998, p. 216).

Enfatizando a relação com as subjetividades individuais Didi-Huberman coloca que as imagens minimalistas, com sua rejeição a todo

expressionismo estético, chumba-se finalmente com: “algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fogos de imagens, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos.”(1998, p. 119)

Outro ponto central das idéias de Didi-Huberman sobre a relação entre espectador e arte minimalista é o “silêncio das imagens”. Segundo ele, este silêncio estaria cheio de virtualidades figurais exuberantes, ele libera e retém ritmicamente verticalidades e horizontalidades, imagens de vida e imagens de morte. Segundo ele, experimentamos, na presença destas imagens, a sensação contraditória de ser distanciado e invadido ao mesmo tempo (1998, p.128). A ausência é considerada como o motor dialético tanto do desejo, quanto do luto. São portanto silêncios e vazios que as imagens minimalistas oferecem frequentemente.

De certa maneira, a *implicação* dos *vazios* nos cubos ou nos paralelepípedos minimalistas desempenhou o mesmo papel – e bem mais frequentemente – que essa ênfase dada à constituição material (seus rumores, seus choques) do volume geométrico: e esse papel consistia precisamente em *inquietar o volume e a própria geometria*, a geometria concebida idealmente – mas trivialmente também – como domínio de formas supostas perfeitas e determinadas sobre materiais supostos imperfeitos e indeterminados.(DIDI-HUBERMAN, 1998, p.132)

As imagens minimalistas presentes nos filmes aqui observado teriam intuito semelhante, no que diz respeito a inquietar quem vê o filme e inquietar a própria forma cinema, tendo embate direto com seus determinismos formais e estéticos.

Esses “vazios” podem ser exemplificados nos filmes independentes contemporâneos com algumas imagens como, como na longa cena de uma estrada vazia, pela qual quase nenhum carro cruza em *Viajo porque preciso...* Em *Girimunho*, com a cena em que uma camisa masculina é jogada no rio e lentamente vai se molhando e afundando diante da observação do espectador. Em *Estrada para Ythaca*, em vários momentos, os atores se mantêm em silêncio por longos períodos, apenas caminhando na paisagem.

Esse “vazio” de que trata Didi-Huberman também pode ser visto mais claramente também no filme *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes. O filme, registra uma madrugada de sábado para domingo, tendo como ponto de

partida a rodoviária da cidade de Fortaleza – CE, de onde seguem para diversos pontos da cidade.



Existe neste filme a indefinição de uma linearidade espacial clara. O que representa o caráter espontâneo que o filme opta por seguir, completando-se, devidamente, com alguns paradoxos e articulações de montagem. Se há um rumo, é o do próprio tempo da noite, no caminho para o seu fim. Trata-se de um fluxo pelo que a cidade guiar.

O filme é composto por planos silenciosos e estáticos em que nada parece acontecer até que se descubra eventualmente uma invenção do cotidiano (uma pessoa que passa, carros que cruzam o quadro, rostos fugidios em lugares estranhos, ruídos e formas diversas). A câmera observadora, destinada à paciência da espera por alguma iluminação natural, alguma manifestação do mundo ao qual se dirigir.



Existe uma lógica da plasticidade, uma tendência a composições e enquadramentos que se valam por si. Uma escassez de elementos e de ações, e até de cores. O filme é preto e branco, o que evidencia ainda mais a busca pelo mínimo. O preto e branco respeita um sentido imagético de tratar seu plano com menos dispersão por elementos particulares, como se objetivasse não só a observação da cidade como geografia, arquitetura e pessoas, mas como uma composição voltada para a textura e morbidez de um silêncio composto por luzes.

É essencial em *Sábado a noite* a não-artificialidade do registro como uma própria afirmação da documentação. O momento no qual esta operação aparece mais bem exposta é o longo plano que mostra o técnico de som do filme, armado de um gravador e um microfone, registrando o ambiente da cidade a partir de uma passarela de rua.

Há uma coincidência entre a movimentação física do técnico, que aponta o microfone para diversos pontos do ambiente, e aquilo que ouvimos na banda sonora do filme. E então, tendo ficado longos minutos observando aquele jogo de suposta "denúncia" do aparato, o diretor deixará a tela preta e seguirá com o som ambiente ocupando sozinho o espaço do filme.



Nesta associação com o minimalismo, não poderíamos deixar de remeter este recurso estético da tela preta em *Sábado a noite* a artistas cujos trabalhos foram influência direta sobre esse movimento: Kazimir Malevitch, em especial, remetendo a sua obra "Quadrado Negro", com a qual o artista

pretendia nos dar o objeto ausente. E as *Black paintings* de Ad Reinhardt, vistas como um convite a uma experiência de meditação e pensamento crítico sobre o estado da arte.



Fig.23- Pintura “Abstract Painting No. 5” de Ad Reinhardt

A tela preta em *Sábado a noite* se estende, permitindo o espectador habitar esse vazio, buscando na relação dialética ativar impressões que a obra o incita em seu poder de latência. O filme finalmente não nos amarra à apreensão obrigatória de um belo, que restringe os sentidos, que se fecha no interior da imagem.

Pelo contrário, se há alguma beleza na banalidade (mesmo quando a imagem for suprimida e o que ouvirmos for o mesmo som presente diariamente na vida de qualquer cidade grande), seu princípio só pode ser a expansão da experiência perceptiva. (OLIVEIRA, 2008)

Essas imagens, seguindo o que foi exposto por Didi-Huberman em relação à arte minimalista, possuem uma latência que, na verdade, incita a suspeita no espectador de que algo falta ser visto, que existe algo a mais nestas imagens que deve ser sentido. As “ausências” e os “silêncios” das

imagens destes filmes são sensivelmente preenchidos pelos espectadores com memórias, reminiscências, afetos, trazidas a tona por estas imagens.

4.3. Arte e vida: O cinema como fenômeno

Com raízes em experiências como as da *Bauhaus*, dos grupo *De Stijl* e *Cercle et Carré*, além do suprematismo e construtivismo soviéticos, a arte concreta ganha espaço no Brasil. O programa concreto parte de uma aproximação entre trabalho artístico e industrial. Da arte é afastada qualquer conotação lírica ou simbólica. O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos - planos e cores - não tem outra significação senão ele próprio. Observamos aqui alguma semelhança com o minimalismo observado no tópico anterior.

As divergências entre Rio e São Paulo se explicitam na Exposição Nacional de Arte Concreta, São Paulo, 1956, e Rio de Janeiro, 1957, início do rompimento neoconcreto. O manifesto de 1959, assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, denuncia já nas linhas iniciais que a "tomada de posição neoconcreta" se faz "particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista".

A investigação dos artistas paulistas enfatiza o conceito de pura visualidade da forma, à qual o grupo carioca opõe uma articulação forte entre arte e vida - que afasta a consideração da obra como "máquina" ou "objeto" -, e uma ênfase maior na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico.

Os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista - não mais considerado um inventor de protótipos industriais - e a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas .

O movimento carioca traz uma veia experimental em suas propostas, valorizando o significado existencial e afetivo da obra de arte, a expressão e a singularidade. A noção de "orgânico" é adotada pelo grupo para nomear a vida

que se reanima em sua obra, em contraposição àquilo que interpretam como o inanimado formalismo dos paulistas. O que estes artistas propõem não é mimetizar ou expressar a vida em suas formas constituídas (orgânicas), mas encarnar, na obra, a vida como impulso criador.

Se faz necessário traçar algumas linhas para compor a paisagem desse período no qual se insere o neoconcretismo, e que marca a transição para a chamada Arte Contemporânea no Brasil. As temáticas da corporeidade, do ato e da participação do espectador estão entrelaçadas e, com modos e origens diversificados, elas surgem no cenário desta passagem do moderno ao contemporâneo.

O movimento de abstração na arte americana ainda era incipiente. O Modernismo norte-americano, assim como o brasileiro, teve fragilidades e dificuldades em função de uma “compreensão pouco profunda do legado das vanguardas européias”, argumenta Canongia (2005, p.29).

Após as dificuldades de construção de um caráter moderno em sua arte, nos anos 50 a arte produzida nas Américas – tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil – já estava suficientemente amadurecida para assumir uma “liberdade estilística em relação aos cânones modernos da Europa”, como argumenta Canongia (2005, p.29), o que já indicava sua autonomia.

Um marco do período foi o caráter ativo da pintura de Pollock, demonstrado em sua própria denominação – *Action Painting*. Nessa pintura, o artista fazia um intenso uso corporal durante o ato de pintar sobre a tela, já fora do cavalete, estendida no chão – “uma ação no espaço real, a partir de uma ação de pintura” (CANONGIA, 2005, p.13) que valorizava extremamente o gesto habitual.

No final dos anos 40 ainda há, no trabalho de Pollock, traços do mito do artista que cria um objeto de arte, o “gênio”. No caso de Lygia, Helio e dos neoconcretistas que derivaram para a experimentação, o domínio autoral não é do eu privado do artista, pelo contrário, na esteira de sua formação construtiva, o movimento neoconcreto trazia o desejo de uma ação social transformadora. Assim se justifica sua ênfase em um tipo de fazer artístico que proporcionasse a ação corporal do espectador, experimentando e ressignificando.

As práticas de Pollock desembocariam nas *performances* e nos *happenings*, sendo ele considerado por muitos como seu principal precursor, “aquele que numa atividade corporal libertária, introduziu definitiva e concretamente o sujeito da ação, o sujeito-artista, na estrutura da obra” (CANONGIA, 2005, p.14). As experiências ulteriores de Lygia Clark e de Helio Oiticica também se dirigiram para um sentido performático e ainda implicariam mais radicalmente os espectadores.

São experiências que mergulham o espectador em um ambiente vivencial, como por exemplo: os *Parangolés Coletivos*, o *Crelazer* e o *Éden*, de Helio; *Baba Antropofágica*, *Túnel* e *Viagem*, de Lygia. Essas obras são da década de 70 e já estão no âmbito da arte contemporânea, respirando ares que mergulham a arte na experiência cotidiana.

Quando se passa à experiência com o espectador, há um tipo de “reencontro” de abstracionismo formal e informal que está na origem da arte contemporânea. No Brasil isso se inicia na passagem dos anos 50 para os 60, com o neoconcreto, bem representado nas obras de Lygia Clark, Helio Oiticica e Lygia Pape.

Apenas no final da década de 60, depois da eclosão da Pop Art nos Estados Unidos e da releitura brasileira daquele movimento, a idéia de uma dispersão de linguagens artísticas característica da arte contemporânea foi absorvida e sintetizada no movimento Tropicalista, importante fenômeno cultural brasileiro que projeta o país internacionalmente, em especial a partir da quebra paradigmática que instaura na música.

Batizado por Helio Oiticica, ganha esse nome a partir de seu trabalho *Tropicália*, realizado em 1967. Como relata Canongia (2005), Helio foi um dos artistas mais engajados no movimento - que não se restringia às artes plásticas e à música, mas que se estendeu à poesia, ao teatro, à dança. Nesse período, descrito por Mário Pedrosa (apud CANONGIA, 2005, p.56) como de grande “experimentalidade livre”, inúmeras transformações ocorrem na práxis artística.

A proposta de Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica de transitar para o domínio da experiência na arte faz com que o corpo ganhe “estatuto de suporte na produção de arte”. O corpo aqui é o do espectador, protagonista da

experiência, como os artistas fizeram em seus trabalhos. Lygia e Helio criaram um sentido próprio desse experimental.

Vários filmes desta produção atual retomam referências próprias ao cinema marginal, ou mesmo o homenageiam com citações ou referências diretas. O cinema Marginal por sua vez, tem influência direta do movimento tropicalista e dos ideais experimentais das artes plásticas da época. Essa retomada caracterizaria uma busca nostálgica por aspectos desta experimentação libertaria que constituiu o cinema marginal.

Em *Estrada para Ythaca*, por exemplo, é bastante visível as influências tropicalistas e do cinema marginal. Segundo Mattos (2012a), essa ligação é comprovada com recorrências como a narrativa mais tênue, o desapego à cronologia, a presença da teatralidade, a *performance* bem marcada.

A obra de arte é, para os neoconcretos, um “quase-corpus”, um “organismo vivo”. O manifesto se refere diretamente a Merleau-Ponty como um representante da filosofia que denuncia o preconceito racionalista de que o homem é uma máquina e que tudo pode ser explicado por um pensamento mecanicista, afirmando sua concepção de obra de arte:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que (...) só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica (*Manifesto Neoconcreto*²⁷).

Os artistas do movimento neoconcreto postulam em seu movimento a instauração de um novo espaço. O espaço em questão é vivido e a vivência é temporal, o que significa adotar uma concepção fenomenológica da temporalidade. Os neoconcretistas atentaram para a temática do espaço-tempo já na origem do movimento e o trabalho ulterior de alguns dos artistas, como por exemplo, Lygia Clark, Helio Oiticica e Lygia Pape, aponta para um aprofundamento dessa experiência.

Notamos, assim, que a questão da significação implícita no espaço neoconcreto expressa um viés que parte da experiência perceptiva – e por isso

²⁷ Em anexo (anexo 1)

mesmo corporal, já que se baseia no paradigma fenomenológico, tal como desenvolvido por Merleau-Ponty, que toma o corpo como o centro.

O trabalho de Lygia e de outros neoconcretistas - como Helio Oiticica, por exemplo - reflete e, ao mesmo tempo, constrói uma concepção experimental de arte fundamentada na fenomenologia e que introduz a corporeidade como elemento fundamental. No *Manifesto Neoconcreto* a referência a tal concepção surge em forma de contraposição à compreensão racionalista:

Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma relação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e de se dar a ele; fala ao olho máquina e não ao olho-corpo. (ALVIN, 2007, p.372)

A referência ao olho-corpo reivindica para o espaço da obra um espectador participante que atue, aja, produzindo significações. A significação produzida em ato nasce de uma síntese temporal realizada pelo corpo, não se trata de uma produção racional deliberada, mas de uma ação corporal espontânea. O que se baseia na fenomenologia merleau-pontyana, considerando o corpo como o ponto-zero da espacialidade.

Um espaço calculado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta, e não à minha frente (Merleau-Ponty, 1992, p.48).

Lygia Clark e Helio produziram trabalhos que buscaram despertar os sentidos, acionar o corpo, para fazê-lo capaz de retomar sua posição central original perdida, subjugada pelo racionalismo, submetida a condicionamentos vividos pelo homem ao longo da história.

A fenomenologia de Merleau-Ponty é a filosofia que orientava o pensamento de Ferreira Gullar, ideólogo do neoconcretismo, e do próprio Hélio Oiticica, cuja obra sempre se acompanhou de uma sofisticada elaboração teórica do artista. É nítida a influência desta filosofia igualmente em certas passagens dos textos de Lygia Clark.

A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, então, parte de uma feroz crítica à ontologia cartesiana, que se estendeu por todo o pensamento moderno. Opondo-se a esse discurso, o caminho trilhado por ele se define a partir do primado da corporeidade, compreendida como uma vivência que emerge da correlação sujeito-mundo na experiência vivida, como modo de ser-no-mundo:

Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo aqui (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547).

É como corpo que o sujeito está situado no mundo, que interage e se relaciona, que percebe o outro e se percebe; o que é vivenciado pelo sujeito, enquanto corpo, é transformado em significação, que é essencialmente ato comunicativo, processo eminentemente criativo de um corpo-sujeito-do/no-mundo.

Dessa forma, a fenomenologia merleau-pontyana objetiva libertar o sensível dos condicionamentos históricos de um racionalismo disciplinador, compreendido, aqui, exatamente no sentido atribuído por Michel Foucault (2008), como método de controle dos corpos, de acordo com o binômio utilidade-docilidade.

Toda essa compreensão de Merleau-Ponty está em estreita sintonia com a proposta de trabalho de Lygia Clark. Como ele, a artista compreende o espaço vivido a partir da experiência do sujeito no espaço-tempo e, por isso, radicaliza a relação espectador-obra de arte, assumindo, como foi dito anteriormente, o ato artístico como campo de experiência.

Seus trabalhos oferecem experiências sensoriais que exploram os limites da relação entre sujeito-objeto, arte-público, envolvendo os participantes num processo interativo de criação a partir do experienciado. Para Merleau-Ponty, o corpo é a sede do encontro sujeito-mundo, um lugar do qual o sujeito e o objeto, tradicionalmente entendidos como pólos, emergem.

Helio Oiticica afirma que há um sentido diferente de participação do espectador nos seus trabalhos e nos de Lygia. O artista ressalta o aspecto

radical do sentido de participação que ambos imprimem em seus trabalhos. Sentido que revela uma real abertura ao desconhecido e ao imponderável que poderia surgir a partir da participação do espectador na constituição da obra. (in Figueiredo, 1998)

As colocações de Helio Oiticica acerca de um imponderável que revela uma posse – da obra pelo espectador – parecem potencializar a idéia duchampiana de coeficiente artístico, ao mesmo tempo em que avançam um pouco em relação a ela, do mesmo modo que Lygia faz, ao retirar de cena o objeto e introduzir radicalmente o ato do espectador.

Helio afirma a existência de “uma decalagem entre a intenção do artista, sempre nobre, etc., e a fúria da relação participativa” (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.69). Ainda na mesma carta endereçada a Lygia, faz referência a uma “tesão incontrolável das pessoas” (op.cit., p.72) pelas obras e uma impossibilidade do artista de medir ou de apreender o modo como cada um a vivencia, o que gera no artista uma experiência angustiante que o “estraçalha”, mas que é inerente ao seu trabalho.

Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: 'quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois o devoro, o cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tesão que me devora'. E sai o artista estraçalhado da coisa (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.70).

Lygia responde a essa carta corroborando a idéia de que há um trabalho do espectador com a obra que é inapreensível e imprevisível, porém reformula um pouco a questão do artista. Para ela, quando o espectador destrói, é a proposição que é atingida, não ela, pessoa.

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira sua própria pedra. A minha vivência de defloramento não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada, mas a proposição. E quando eu choro esse fenômeno não é porque me sinto tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho. Ao contrário, nem visto minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a esta formulação. E quanto mais diversas forem as

vivências, mais aberta é a proposição e então é mais importante (Clark, carta de 14.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.85).

A idéia de proposição – modo como ela se refere ao seu trabalho – indica que o artista propõe algo a partir de uma idéia, de um pensamento que tem como objetivo permitir a expressão do espectador – que ela chama espectador-autor.

Lygia e Helio foram vanguarda ao escolher colocar o espectador como um elemento indispensável para a composição da obra – “conclamando o espectador como elemento ativo e estrutural do trabalho a ponto da obra depender dele para realizar integralmente o seu fluxo” (CANONGIA, 2005, p.58).

O fluxo a ser realizado é sempre da ordem do imprevisível, uma vez que envolve outro. Ao descrever para Lygia a experiência de Caetano Veloso e os Mutantes no festival da canção em São Paulo (onde foram vaiados pela platéia), Helio elaborou uma compreensão acerca da fúria do espectador:

"O relax da participação é uma atividade não repressiva, o que desconcerta e libera forças realmente imprevisíveis, e nisso, creio, você calca muito a sua experiência, o que é também altamente revolucionário, é o grande problema da atualidade" (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.73).

Sua compreensão se aproxima do caráter ambíguo da filosofia merleau-pontyana, que descreve uma boa ambigüidade na expressão. Boa porque ela brota do intersubjetivo, do campo de experiência, é do corpo e do mundo, minha e do outro, perceptiva e cultural, é comunicação. Indica uma certa passividade, ou melhor, entrega, ao campo intercorporal – a carne, algo maior e invisível de onde brotamos como diferença (Muller, 2006).

Helio, analisando aquela experiência com Caetano Veloso, atribuiu um sentido positivo à fúria do público, que considerou uma “chance para a destruição”. Afirmou uma possibilidade de crescimento, a partir de experiências daquela natureza: "A não aceitação passiva é mais importante que aceitar tudo, e nessa dinâmica da relação crescem novas possibilidades, mesmo que dolorosas, mas essenciais (...) porque *dar* não afasta o *tomar*, pelo contrário o estimula" (Oiticica, carta de 8.11.1968, in Figueiredo, 1998, p.72).

O ajustamento criativo acontece sempre em relação. Helio, no trecho citado, ressalta que é na dinâmica da relação que crescem as possibilidades. Lygia, em sua resposta à carta de Helio, ressalta a “relação nela mesma” – como o mais importante (op.cit., p.84).

O sentido do experimental ainda tinha para eles um rastro de educação estética, da herança construtiva. Lygia propunha, ainda no final dos anos 60, “inocular uma nova maneira de viver (...) tentar desencadear uma criatividade geral” (Clark, 1998, p.248).

Com os “Bichos”, Lygia revolucionou o antigo conceito de que as obras de arte eram feitas apenas para a contemplação passiva e deu início à elaboração de uma arte inteiramente ligada à manipulação e à participação efetiva do espectador.

A partir de “Caminhando”, estabelece o primado da corporeidade, que pode ser conferido nas seis etapas subseqüentes propostas por ela: “Nostalgia do corpo” (1966); “A casa é o corpo” (1967-69); “O corpo é a casa” (1968-70); “Pensamento mudo” (1971); “Fantasmática do corpo” (1972-75); “Estruturação do self” (1976-84).

Em “a casa é o corpo” (1967-69), ao contrário da etapa anterior, o objeto sensorial é dispensável como veículo para o despertar dos sentidos, pois agora o sujeito é o objeto de si mesmo, como afirma a própria Lygia (ALVIM, 2007). Nesse momento, ela avança ainda mais na direção da experiência corporal sensorial, e por isso as proposições conduzem os participantes a experiências mais ousadas.

Em consonância com o pensamento de Merleau-Ponty, Lygia, “ao buscar uma consciência gestual na experiência com os objetos e com o outro no mundo, (...) coloca o corpo como sede do pensamento, aquele capaz de realizar uma síntese entre sujeito e mundo, entre aquilo que visa e o que se coloca no mundo” (ALVIM, 2007, p. 196).

A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objeto de arte, não só descobrindo a vida que o agita internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente, a vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, no contato com a obra.

O que Lygia quer produzir no espectador é que ele possa estar à altura da diferença que se apresenta na obra e cavar em sua alma a nova maneira de perceber e sentir de que a obra é portadora. Isto poderá lançar o espectador em devires imprevisíveis. (Suely Rolnik, 1999, p11)

Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar - o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc.

Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. (ROLNIK, 2007)

A arte é portanto uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. Fica mais explícito que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade.

Relacionado às obras de Lygia Clark e a essas proposições inovadoras está o termo “corpo vibrátil”, cuja definição seria a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora. (Rolnik, 1999)

O “corpo vibrátil”, no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro,

desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim. (ROLNIK, 1999)

No que diz respeito aos experimentos artísticos de Hélio Oiticica, buscando-se uma análise evolutiva, Favaretto (2000) nos mostra que é possível identificar duas fases, a visual e a sensorial. Na primeira estão incluídas desde as obras iniciais ligadas à arte concreta (1954), os *Meta-esquemas*, *Invenções*, *Bilaterais*, *Relevos espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*. Estes dois últimos já se colocam no limiar do sensorial (1963). A partir de então se inicia sua segunda fase, que se prolonga até sua morte, em 1980.

Os *Núcleos* e *Penetráveis*, início da fase sensorial, avançam a experimentação de Oiticica na linha de investigação da visão continua da estrutura cor, na exploração do espaço e da ressonância da cor e na linha da efetivação da participação. Nos *Núcleos* o espectador penetra num campo de ação, caminhando por labirintos de cor. Nos *Penetráveis* acrescenta-se às experiências de oiticica a efetividade da participação do espectador, que transforma a passividade da recepção em atividade do corpo. Assim, o espectador torna-se participante e propositor.

A obra de Oiticica deve-se esclarecer, constituía, como ele mesmo denominava, um programa de experiências, onde cada proposição implica a anterior. Os *Penetráveis* se constituem assim um passo antes do desenvolvimento das manifestações ambientais. Segundo Favaretto:

O Penetrável assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não se tinham patenteado. Basicamente: concepção de cor pulsante; estrutura cor envolvente; transformação do espectador em participante, 'descobridor' e continuador de propostas; integração das 'obras' ao ambiente, com a dissolução do conceito de obra e a estetização da vida cotidiana (...) (2000, p. 67).

Através da proposta da transmutação da arte, que ocorria em várias partes do mundo, tornou-se imperativa, e produziu, nos diversos setores artísticos, interpretações da 'realidade brasileira', atitudes de contestação e revolta. Como afirma Helio Oiticica no "*Esquema Geral da Nova Objetividade*", o afluxo de experiências nos mais diversos setores das artes não constituía um movimento caracterizado por uma 'unidade de pensamento', mas uma 'posição

específica' da vanguarda brasileira, considerada por Oiticica como 'um fenômeno novo no panorama internacional'.(FAVARETTO, 2008, p.16).

Oiticica propõe, através da 'anti-arte', radicalizar a situação. Essa proposta não visa a criação de um 'mundo estético', aplicando novas estruturas artísticas ao cotidiano, mas transformar os participantes, propondo-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo, objetivando a desalienação do indivíduo, com o fim de torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social. Oiticica visualiza a arte como intervenção cultural e o artista como 'motivador para a criação'. (FAVARETTO, 2008, p.17).

Ao contrário do que seria uma criatividade generalizada, a anti-arte leva os participantes a se confrontarem com as situações, e se concentra no comportamento, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade. Trata-se de manifestações que interferem na expectativa dos protagonistas, são práticas reflexivas. Discute as possibilidades do prazer e do lazer enquanto forças produtivas e a efetiva participação do espectador no interior das obras. Não obstante, é o que ocorre inicialmente em Éden.

Hélio sente a necessidade de propiciar formas, por meio das quais, outras pessoas pudessem vivenciar o que ele vinha experimentando ao longo dos anos. Desejava retirar o espectador de seu universo habitual, território seguro e coeso, convidando-o ao desconhecido como forma de "despertar suas regiões sensoriais internas." Estende, portanto, o ato de criar ao espectador o qual passa a ser visto como co-criador. O que de fato era considerado importante para ele era a relação que o criador deve estabelecer com o "lazer-prazer-fazer" como forma de priorizar as experiências em detrimento de uma crença cega na racionalidade distanciada das "sensações de vida".

Ligado diretamente a essa busca da relação entre a arte e suas vivências, bem como ao caráter de marginalidade que foi associado a esse artista, está sua experiência com a Mangueira, local que começou a freqüentar em função de um convite feito por Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro, para que, juntos, trabalhassem na confecção de carros alegóricos e alegorias carnavalescas. Freqüentar a Mangueira foi mais que uma incursão às fronteiras do mundo burguês e escolarizado. Foi lá que ele descobriu o corpo e

a dança. Elementos que tiveram grande impacto em tudo o que realizou a posteriori.

Hélio Oiticica mergulhava em vivências, na busca de situações existenciais intensas e extremas, conduzido pela alegria e pelo prazer. Freqüentou a mangueira, teve amigos marginais, usava drogas abertamente, e introduzia tudo isso em suas obras.

No que diz respeito a essa vivência do artista que transcende para a obra, Algo semelhante pode ser visto em alguns dos filmes aqui analisados. Como em *Estrada para Ythaca*, filme no qual os atores vivenciam performaticamente os personagens, bebem de verdade, vivenciam as propostas imagéticas, impregnando a obra com suas sensibilidades.

Em *Batguano*, um diretor, que também é ator, gay, exibicionista, utiliza-se de seu filme para expor suas performances cheias de referências autobiográficas e afetivas. (sua amizade com Ney Matogrosso, sua relação crítica com o *mainstream*, etc.). Em viajo porque preciso as vivências dos diretores nos espaços retratados são a base poética do filme. Além disso, a própria vivência do cinema como paixão e ideologia possui grande potência frente ao trabalho realizado por estes cineastas.

É interessante enfatizar que o arcabouço conceitual desse cinema de fluxo que se mostra tão “em fase” com o mundo atual comporta, em sua novidade ou atualidade mesma, um destronamento do pensamento dialético e do drama psicológico em favor de uma forte presença da fenomenologia – em sua versão mais “sensualista”. No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso.

Nestas obras, mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma nova rítmica do olhar, criar a sensação mais que gerar sentido. Os filmes se comparam a o que seria um filme-instalação, que se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada.

O objetivo dos cineastas-artistas é antes produzir um mundo a partir de um princípio primeiro, claramente enunciado, do que observar o mundo real,

sob o risco de organizá-lo ao redor de um ponto de vista (posição clássica do cinema de autor). [...] O mundo real, a partir do momento em que contém a promessa da heterogeneidade, da alteridade, do acaso, só pode ser vivido como ameaça. (BOUQUET, 2005)

O cinema de fluxo, como visto, se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas. No texto em que retorna à questão do fluxo, Stéphane Bouquet (2003) afirma: “O Ser não é mais idêntico a si mesmo, mas flutuação generalizada”.

Uma arte pautada pela busca de “uma forma de não intervenção no mundo”, “uma apresentação pura desligada de toda organização significativa” (BOUQUET 2003). No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, instala-se um “fluxo esticado” de imagens, um cinema *en apesanteur*,

Os filmes podem ser associados a essa proposição sensorial de que tanto fala-se nas obras de Clark e Oiticica. Não existe intervenção direta do artista/cineasta no mundo captado, mas na ação de expor este mundo ao espectador para que este, diante das imagens, vibrem seus corpos, repercutam em suas subjetividades.

Retomando o que foi exposto por Bouquet (1998) acerca do cinema de fluxo, ele apresenta que outra grande questão do cinema contemporâneo seria o fato de que novas aproximações de captura das coisas se fazem possíveis graças a uma “reciclagem massiva e generalizada do mundo como obra de arte potencial”. O que pode ser diretamente associado às idéias de arte e vida difundidas pelos neoconcretos.

O objeto ausente, conforme Archer, (2001, p.94) “incentiva a [...] olhar os fenômenos do mundo de um modo ‘artístico’”. Dewey (1980, p. 10) atribui o “*abismo*” entre a vida cotidiana e a arte à ênfase dada pela filosofia da arte ao “caráter meramente contemplativo da estética”. A *experiência estética*, defendida por Dewey (1980) aprendida e usufruída em todos os momentos da vida, não como uma “compensação transitória”, mas “como processo normal de vivência”.

De forma semelhante, Shusterman (2003, p. 126) observa que o prazer estético defendido por Kant “confinado ao prazer da contemplação, distanciada e desinteressada, da forma [...] reforçou a separação entre arte e

vida”. Esta separação “empobrece a qualidade estética de nossas vidas” (SHUSTERMAN, 2003, p.127).

No contexto do cinema contemporâneo como foi aqui apresentado, essa variedade de formas produz uma imagem-relação, uma imagem constituída com base na relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos.

Nem o sujeito nem a obra definem o que a obra é, uma vez que a forma sensível se institui pela relação entre ambos. Tal afirmação nos remete a compreensão destas obras enquanto fenômenos a serem vivenciados. Estas obras colaboram na formação de uma nova visualidade, na expansão do cinema e de sua fruição.

Trata-se de uma experiência estética que considera a subjetividade do espectador e a sua troca com a obra. Nesta relação, a obra se constitui, se torna a obra em si, se define após seu contato com o outro. Dessa forma, também o espectador se torna outro, depois de ver a obra, ela deixa resquícios no espectador.

Nota-se nestes filmes, assim como foi exposto em relação às obras de Helio Oiticica e Lygia Clark, a necessidade da presença ativa do espectador para que a obra se configure como tal. E conseqüentemente nos remete a Merleau-Ponty e a idéia da relação na experiência estética, de uma via de mão dupla, na qual a obra só se configura a partir do olhar do espectador, e nessa troca este também passa a fazer parte da obra.

O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer naquilo que vê o “outro lado” do seu poder vidente. Ele vendo-se, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. (1997, p. 20,21)

A obra passa a ter um pouco do espectador que a olha. Diante disso, poderíamos dizer que o filme/obra primeiro existe e depois se define, ele existe enquanto obra finalizada pelo artista, mas só se define plenamente após ser posto a experiência dos espectadores e realizar trocas com estes.

Pode-se dizer então que a experiência estética (fruição) da obra cinematográfica inserida nesse contexto contemporâneo independente/experimental/expandido se dá por meio do conflito dialético gerado pela obra.

Ao tratar acerca do cinema de fluxo, características estéticas a qual o cinema independente brasileiro contemporâneo é diretamente influenciado, Bouquet (2003) aponta a presença de um instinto dos cineastas em recuperar uma “sensorialidade primeira”, uma “carne merleau-pontiana” do visível, cuja captura implica não um trabalho de dramaturgia, mas a “intensificação” de nossa sensibilidade aos fenômenos.

O sensível aqui é visto não como uma aparência confusa que precisa ser eliminada pela consciência, nem a simples objetivação da matéria física. O sensível é uma realidade constitutiva do ser e do conhecimento que se manifesta nos processos corporais.

Em Merleau-ponty a possibilidade da linguagem sensível assume o fato de que nem tudo, na linguagem, pode ser compreendido, pois há sempre lacunas, mas necessariamente precisa ser vivido para adquirir sentido.

Os filmes aqui observados precisam ser “vivos” pelos seus espectadores, as imagens devem ser vivenciadas para que adquiram “sentido”, e essa compreensão se dá levando em consideração as subjetividades de cada ser.

Este cinema independente experimental tem por proposta fazer do filme “um entorno, um lugar, um espaço para habitar com todo seu corpo e um tempo para utilizar a seu gosto”. Não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve *habitar*.(Bouquet 2003)

A reflexão de Merleau-ponty convida a uma convivência poética com o corpo, através do logos estético e da redescoberta do sensível, convida a uma abertura ao mundo, ao enlace com a cor, a forma, olhares e imagens do mundo e dos outros corpos, percebendo a profundidade do encontro e dos acontecimentos. A experiência do corpo revela a complexidade da existência.

Cap.5. Experiências expandidas

5.1. O efeito cinema

Trata-se de uma tendência mundial na qual o cinema está sendo elevado pela crítica especializada ao patamar de obra de arte. Como se houvesse uma diferenciação entre artes visuais e cinema no que diz respeito a sua legitimação junto à “grande arte”. Essa tendência também é observada junto às artes visuais, que se apropria de técnicas e elementos do cinema.

Não se trata de um fenômeno novo, esta apropriação do cinema pelas artes remonta, como já foi visto, desde as vanguardas européias como surrealismo e dadaísmo, passando pelas experiências do underground americano de Andy Warhol e outros, as experiências com vídeo-arte.

Este fenômeno da apropriação do cinema pelas artes e as repercussões práticas que isso traz para o espaço de arte foi denominado por Philippe Dubois como “efeito cinema”. Focando principalmente a migração deste para os museus e outros espaços expositivos que não a tradicional sala de exibição. Dubois discorre sobre uma tendência que vem aumentando de forma significativa, invadindo galerias, museus e bienais de arte ao redor do mundo.

Podemos dizer que, de 20 anos para cá, o cinema e a arte contemporânea se aproximam cada vez mais: há artistas que usam o cinema; há cineastas que fazem exposições e instalações. Mas devemos lembrar que esses dois domínios não estiveram sempre tão próximos. Ao contrário: chegavam mesmo a se ignorar. O cinema nem sempre foi definido como um campo artístico. As instituições da arte e do cinema nem sempre colaboraram entre si. Houve algumas experiências nas décadas de 1920 e de 1960, mas, de forma geral, o mundo do cinema ignorou o mundo da arte e muitas instituições, como os grandes museus, não estimularam essa relação.

A arte contemporânea internacional, em todos os níveis e de todos os modos, está passando por um fenômeno que, segundo Philippe Dubois remonta ao início dos anos 90. Fenômeno por ele chamado de *efeito cinema*.

Uma questão que, segundo o mesmo, se organiza em torno de quatro configurações estruturantes do cinema: o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem.

Dentro do que se configura este *efeito cinema* estaria de um lado, o cinema na arte; do outro, a arte no cinema. Trata-se de uma relação de conexões possíveis e aberta em todos os sentidos.

O mundo da arte contemporânea se encontra cada vez mais marcado por essa presença insistente do que se poderia chamar de um "efeito cinema", igualmente profundo e superficial, com frequência monumental, e mesmo fetichista, eventualmente poético, por vezes inteligente, senão sensível. (DUBOIS, 2009, p.181)

Esse *efeito cinema* seria assim extremamente diversificado e multiforme. Além de operar em todos os níveis: nos planos institucional, artístico e teórico. Philippe Dubois pretende propor algumas reflexões sobre as razões e os interesses, históricos e estéticos, que parecem estar implicados neste *efeito cinema*; bem como busca apresentar uma perspectiva panorâmica e conceitual, indicando algumas linhas mestras do fenômeno.

No plano institucional aponta para a questão do lugar, levantada pelo fenômeno tanto para o cinema quanta para a arte. Uma vez que, há dez anos, praticamente já não existem grandes bienais e galerias de arte que não incluam em sua programação exposições ou obras implicando, de um modo ou de outro, "o cinema". Para Philippe Dubois trata-se de interesses de território (logo, de cartografia das artes e de geoestratégia institucional), ou seja, interesses tanto de identidade (do cinema e da arte) quanta de legitimação recíproca, e justo por isso, de poder simbólico. (2009, p. 182)

Diante das exposições destas obras que implicam, de um modo ou de outro, "o cinema", um dos pontos centrais do problema apontado por Dubois (2009) é: o que vemos nas exposições (ainda) e "cinema"? Foi o cinema que "migrou" (Paini, 2001), como se diz, abandonando *suas* salas escuras por outras mais luminosas de museu - por que, com que propósito? Ou o cinema foi renegado, deturpado, transformado, metamorfoseando-se em que? Haveria um "para além" ou um "depois" do cinema, como se este não existisse mais?

Associado ao que gerou o fenômeno *efeito cinema* está o que vem se chamando de pós-cinema. Quando se fala em "pós-cinema" muitas vezes

observa-se algumas confusões. Não se trata de algo que vem após, como em uma seqüência gradativa (os "cinemas" coexistem), mistura-se também este termo ao fenômeno do fim do cinema em sala ou com o fim do cinema em película, ou ainda se envolve o conceito de pós cinema com a digitalização galopante do mercado de DVD e da difusão de filmes na internet. Raymond Bellour, de sua parte, fala de "um outro cinema" (Bellour, 2000), ao passo que Pascale Cassagnau prefere a expressão "terceiro cinema" (Cassagnau, 2006).

Independentemente da rotulação, a questão que importa é a da identidade ou natureza do cinema, uma natureza que se sente hoje questionada, relativizada, abalada, transformada. Dubois (2009) afirma que essa incerteza identitária sem duvida é fundamental no plano teórico (poderíamos estudá-la em termos deleuzianos como "linhas de desterritorialização") mas ela o é também no plano das instituições, pois traduz os interesses nos termos do que Bourdieu chama de legitimação simbólica.

Ao tratar do *efeito cinema* Dubois (2009) se estende mais longamente no que diz respeito ao plano estético. O *efeito cinema* abriria perspectivas extremamente diversificadas, em primeiro lugar, afirma que a emergência do "cinema de exposição" se dá também sobre um fundo de variações de dispositivo. Há uma série de parâmetros sobre os modos da recepção "específicos" do cinema que se deslocaram, bem como diversas interrogações sobre a chamada "natureza" de cada um desses modos.

Dubois (2009) deixa as claras as mudanças relativas ao lugar do espectador: de "sua" velha e boa sala escura para a exposição nas salas dos museus de arte. Questiona-se, por exemplo, sobre o que acontece (como espectador de cinema), quando se passa da grande sala escura e comunitária, em que tudo deixa de ser visto em favor da concentração máxima de todos sobre a tela retangular, para uma visão mais individualizada, com freqüência sobre varias telas simultâneas, e mais "iluminada" do filme.

No museu, por sua vez, o que acontece quando apagamos a luz e levamos o visitante a avançar as cegas numa sala escura? Como deixar circular o som, que não se pode localizar? O que implica, sensorialmente, o fato de exhibir uma imagem projetada e luminosa, tão imaterial quanto efêmera, de grandes dimensões e em movimento, exatamente oposta as imagens-objeto

(foto, pintura) que podiam assegurar a percepção clássica do museu? O que se passou com a narrativa? Como administrar, em termos museológicos, a eventual "captura" do visitante pelo desdobramento narrativo de imagens que narram uma história? E assim por diante.

São apontadas um conjunto de modificações e interrogações que tornam particularmente instáveis as categorias até então tidas como perenes. É enfim, a própria ideia de "cinema" ou de "arte" (no sentido de obra de arte) que se encontra bastante relativizada. E as interrogações se mostram tanto institucionais quanto estéticas.

Nos últimos 15 anos mais ou menos, um conjunto de artistas plásticos parece ter se apropriado plenamente do objeto ou da ideia "cinema", inserindo-a no centro de sua poética artística. Não se deve pensar essa emergência geracional sem sua "tendência" para o lado do cinema, pois serve também, inversamente, muitos cineastas (renomados) se voltarem em direção ao campo da arte, para propor, comumente sob a forma de instalações, obras, em grande parte reunidas como *espacializações* (mais ou menos originais) de seus filmes ou de seu universo, destinadas a museus ou galerias.

Histórica e esteticamente são os cineastas experimentais e videoartistas os verdadeiros mediadores entre os dois universos tratados. E ambos os grupos tem sua própria trajetória e autonomia. Por exemplo, é evidente que, em relação à projeção clássica na sala, foi o cinema experimental (desde os anos 1920, mas principalmente nos anos 1950) que inaugurou "a instalação"- em sentido amplo, como outra forma de existência do cinema (Beauvais apud DUBOIS, 2009), com exposições da própria película ou de fotogramas ampliados, caixas ópticas de todos os tipos, dispositivos cênicos e mecânicos diversos e variados, projeção sobre diferentes telas, superfícies não planas, no espaço, em frente e verso etc.

Pode-se dizer, de maneira global, que desde 1960 a videoarte não se cansou de fazer a conexão entre cinema, televisão e artes plásticas, e assim tecer os laços que (re)modelaram a paisagem da arte, até ter sido absorvida pelo universo digital da atualidade. O que restou foi o próprio princípio da migração da imagem, chamado por Raymond Bellour de "o entre-imagens" (Bellour 1997)

A videoarte sem dúvida foi a arte, por excelência, do trânsito entre as imagens. Num primeiro momento, os anos 1960 e 1970, a videoarte procura (re)inventar "novas formas" visuais: a tela dividida, a incrustação, os jogos de janelas, a imagem múltipla, em camadas, (des)colada, mixada, o tratamento artificial das cores, as variações de velocidade etc.:

Uma pirotecnia mirabolante de formas visuais, em sua origem cinematográficas (particularmente presentes nas vanguardas dos anos 1920) ou plásticas (a colagem, a bricolagem, a maquete, a coloração, a abstração etc.), mas desde então vividas como "naturalmente" eletrônicas, que foram rápida e demasiadamente empregadas nas fitas de vídeo da época, e que o cinema logo depois, nos anos 1980 e sobretudo nos anos 1990, recuperaria com brilho (de Peter Greenaway a *Matrix*). (DUBOIS, 2009, p.189)

Essa (re)invenção visual resultaria numa estética da velocidade e da simultaneidade. Nos anos 1990 e 2000, desdobra-se outro fenômeno, relacionado ao surgimento e a disseminação de uma nova tecnologia: os projetores de vídeo de grande formato. Sua evolução técnica foi rápida e se atrelou aos registros digitais (DVD), alcançando, desde então um nível de qualidade que lhes permitiu concorrer em termos de definição luminosidade e dimensão com a imagem de cinema, tendo, também ele requerido a obscuridade (relativa) do espaço e jogado com inúmeras relações de distância como espectador (Paini apud DUBOIS, 2009).

Com as projeções de vídeo, ocorre um retorno a superfície. Aos efeitos de texturas, substâncias, formatos. Passa-se a projetar imagens de vídeo nas paredes de museus ou galerias, ou em grandes telas suspensas, ou mesmo em ambientes externos, por exemplo, nas fachadas das casas. Em todo objeto com um mínimo de superfície refletora, no chão ou no teto, espelhos, objetos esféricos, no corpo, em cortinas de fumaça, etc.

Dubois afirma que o vídeo, no decorrer de sua pequena história e de suas grandes formas, introduziu progressivamente, mas de modo permanente, a imagem-movimento de grande formato nos espaços da arte. E, segundo ele, carregou o cinema consigo. O cinema como linguagem, potência, dispositivo faz, desde então, parte do campo da arte. (2009)

Diante desta delimitação, Dubois (2009) propõe quatro figuras do efeito cinema entre outras possíveis, que apresentam tipos da relação entre cinema e

arte contemporânea: a idéia de retomada.. Essa é, de certo modo, afirma Dubois, a figura matricial do fenômeno.

Exemplificando o que seria esta categoria, Dubois apresenta o exemplo do trabalho de Douglas Gordon, o celebre *24 hours Psycho*. Douglas Gordon retoma o filme *Psycho*, "arranca-o" da sala de cinema, para expô-lo num espaço e numa instituição de arte. Ele o expõe na íntegra, mas não em sua integridade, visto que o distorce de maneira fundamental. A projeção completa do filme se estende por 24 horas (em vez dos noventa minutos originais).

A lentidão da projeção transforma por completo a sensação visual do filme, que se redescobre em seus mais ínfimos detalhes, na plasticidade de cada plano e de seus movimentos decompostos. Termina o suspense, a narrativa, o universo ficcional. Resta a presença de uma imagem, luminosa, literalmente suspensa no ar.

Pode-se mencionar também a instalação intitulada *Déjà vu* (2000), em que se vê uma projeção tripla em três grandes telas justapostas de *D.O.A.*, filme *noir* hollywoodiano de Rudolph Mate. As três projeções só se diferem por uma pequena unidade de tempo (uma imagem por segundo). O filme de Mate se desenrola em 23 imagens por segundo na primeira tela, 24 na segunda e em 25 na terceira. Essa mínima variação de velocidade, imperceptível a princípio, desgasta pouco a pouco a sincronia das três projeções, até fragmentar o filme em praticamente três filmes diferentes, desajustados.

Em todas essas experiências dos anos 1990 o que nos é oferecido é uma *versão* ("de museu") de um filme (mais ou menos conhecido). Aqui, o interesse é o filme e sua potência de exposição - e como esta transforma não tanto o próprio filme quanto sua recepção e a percepção do espectador.

Enquanto que a projeção aciona inicialmente os mecanismos psíquicos mais ou menos conhecidos pela teoria do cinema (a identificação, o duplo, a fascinação, a absorção, a hipnose, o sonho ou devaneio, o voyeurismo etc.), que reenviam o espectador a uma postura mental de "passividade ativa". A exposição mostra uma experiência analítica metaperceptiva, em que o próprio ato de ver imagens é interrogado. Ver um "filme exposto" e, em vez de revê-lo, vê-lo de outro modo é, portanto, interrogar-se sobre essa alteridade.

Outra categoria colocada por Dubois seria a remontagem de fragmentos. Ocorre algo completamente diferente com essa segunda figura. Longe de querer nos dar uma versão que nos leve a uma nova experiência visual, trata-se aqui, em primeiro lugar, de extrair fragmentos, citações, trechos escolhidos, para, enfim, (re)compor algo de "novo". Trabalho de investigação, pesquisa, seleção, decupagem, re-organização, reunião, montagem, amostragem.

Aqui também se remete de imediato a prática do *found footage*. Mesmo que essa prática seja muito antiga e atravesse a história do cinema experimental (Man Ray, Joseph Cornell, Andy Warhol, Maurice Lemaitre etc.), remetendo também a velha categoria duchampiana de *ready made*, Dubois destaca seu impulso desde os anos 1990.

Os filmes de *found footage* podem ser vistos tanto *em projeção* numa sala de cinema quanto em instalação nos espaços de arte. Estamos justo na fronteira entre cinema experimental e práticas de exposição. Exemplificando vemos, *Home stories* (Matthias Muller, 1990) que faz uso de estereótipos e posturas, tanto narrativos quanto figurativos, do melodrama hollywoodiano dos anos 1950, para montar de maneira fluida uma série de planos provenientes de filmes bem diferentes e apresentar, numa espécie de continuidade repetitiva, mulheres em diversas situações do cotidiano que costumeiramente eram apresentadas nestes melodramas. São mulheres diferentes, cenários diferentes, filmes diferentes, mas a montagem é tão boa que nos faz compreender que, no fundo, a realidade é sempre a mesma. *Home stories* nos revela que todos os melodramas hollywoodianos nele conectados são, de certa maneira, sempre o mesmo.

Todos esses filmes e instalações não param de repetir para nós: o cinema e os filmes são, no fim do século xx, o pano de fundo "obrigatório" de nossa relação com a imagem e com o mundo. Ademais, nosso pensamento visual é profundamente "cinematográfico", mesmo em nosso inconsciente. Comparando com a categoria anterior, nota-se que os *found footage* deslocam a ideia de instalação, tornando menos explícito o efeito de uma artisticidade do gênero.

A terceira categoria colocada por Dubois seria o filme reconstituído, uma espécie de retomada de "invenção mimética" ou reprodução criativa. Estamos em face de casos de reconstituição fílmica. O filme reconstituído é imitado de outra forma, reprodução e transformação, o mesmo e o outro. Vejamos um exemplo: *L'ellipse* (1998), de Pierre Huyghe, é uma instalação de três telas que "inventa" um plano-seqüência "faltante" no filme *l'ami américain* (1977), de Wim Wenders.

As telas a esquerda e a direita mostram, sucessivamente, uma seqüência desse filme em dois planos que se uniam em elipse no filme original. Vinte anos depois da filmagem de Wenders, Pierre Huyghe reconstituiu a elipse. Esse plano-seqüência foi projetado sobre a tela central, entre os dois planos sucessivos de Wenders. Um homem que atravessa uma ponte, para conectar dois lugares e dois tempos.

Por fim, Dubois apresenta as "formas fílmicas" da exposição. Aqui pretende examinar uma relação entre cinema e arte contemporânea que se realiza num nível mais "abstrato" ou mais "intelectual". Trata-se, desta vez, de ver como e em que "o cinema" *trabalha* ou pode trabalhar certas obras de arte contemporâneas, inclusive o próprio conceito de exposição.

Para abordar essa questão muito ampla, pode-se partir, por exemplo de uma pretensa "linguagem cinematográfica": campo/contracampo, elipse, profundidade de campo, *raccord* de olhar ou em movimento, montagem alternada ou paralela etc. observa de que modo, em certas obras de artistas contemporâneos, essas formas, hoje mais ou menos normatizadas e instituídas em nossos hábitos perceptivos e de compreensão dos filmes serviram de modelo de encenação para instalações em museu ou galerias, e mesmo a concepção de exposições, cuja formatação é tributária de tais processos cinematográficos.

A transposição das *formas temporais* do cinema (em particular, sua dinâmica ligada a montagem) para um *dispositivo espacial* na exposição é um dos princípios recorrentes nesse domínio. Em obras de vários artistas, (re)encontram-se tais cenas "cinematográficas" instaladas espacialmente em dispositivos de telas múltiplas: O campo/contracampo do cinema se torna, por exemplo, uma projeção simultânea em duas telas posicionadas uma de frente

para a outra, lado a lado, ou num ângulo reto, reproduzindo o ângulo das tomadas com duas câmeras etc.

Essas experiências transformam o espaço expositivo (ou, ao menos, o da instalação) numa espécie de equivalente espacial do filme (ou da seqüência), metamorfoseando-se o desenrolar das imagens do filme na trajetória do espectador. Cada obra pendurada pode ser vista como um plano, cada sala como uma seqüência, e a exposição como um filme, encaixando-se "organicamente" o todo como no cinema.

A organização geral dos elementos; a disposição das telas; o percurso do visitante; os problemas ligados a questão do som (sempre difícil de gerenciar); a própria cenografia do trajeto (o cenário, a iluminação); e a gestão do tempo (o das imagens projetadas em elipse, o de seu encadeamento de uma tela a outra e o das pausas do espectador) formam um todo que, cada vez mais, é pensado a luz da construção/recepção fílmica. (DUBOIS, 2009, p. 209)

Trata-se, portanto, do conjunto da exposição *em seu desenrolar espacial* integrando a postura imersiva do espectador, que deixa de estar numa relação hipnótica com uma única imagem-tela, para ser "arreatado" no decorrer de seu percurso numa série de imagens precisamente dispostas no espaço, do qual só emergirá quando chegar ao "fim" de seu trajeto.

Para citar um exemplo ainda bem "simples", da celebre instalação *Electric Earth*, de Doug Aitken (1999): entra-se nela para se mergulhar num universo de imagens e sons projetados, seguindo-se um percurso articulado em quatro espaços sucessivos, no interior dos quais estão dispostas oito grandes telas. Vêem-se nessas telas imagens encadeadas. O espectador-visitante observa e "le" as imagens; ele avança no espaço e constrói relações.: De sua compreensão progressiva ele induz uma possível leitura crítica desse universo. Com base nessa trama, que esta longe de saturar todos os elementos perceptivos, cada visitante pode acrescentar ou incorporar dados singulares, propor suas próprias configurações, inventar os próprios ritmos, numa liberdade de movimento e de apreensão relativa, porém real.

Esta experiência sensível introduzida pelo "efeito cinema" confronta diretamente a experiência tradicional do cinema, a qual Dubois descreve como "dispositivo modelo" que compreende a sala escura, espectadores imóveis, silêncio etc.

No cinema tradicional, o tempo é imposto ao espectador: ele deve chegar a uma determinada hora e, após duas horas, deve sair. Ele pode sair antes, mas, de qualquer forma, a única ação possível é partir. Nos museus, nas instalações, o tempo é livre. O espectador que entra numa galeria de arte ou num museu administra o tempo livremente. Ele entra quando quer, fica o quanto quer. É ele quem faz a montagem, decide a trajetória pela sala para ver as imagens projetadas e outras ações do tipo. Há liberdade, mas também a responsabilidade de construir sua visão da obra.

Os filmes que estão sendo observados neste trabalho, a princípio, são apresentados ao público dentro deste contexto tradicional do cinema. Porém, como vem sendo mostrado, aponta-se para tendências formais e estéticas que colaboram na proposição de um outro tipo de experiência. Assim como observamos a influência estética do cinema de fluxo, podemos ver a interferência deste conceito do “efeito cinema” na experiência fílmica destes filmes.

Esta interferência do “efeito cinema” se daria, a nosso ver, em dois aspectos: Primeiramente, vemos ela se dar na expansão das formas de exposição destes filmes. É possível observar que alguns filmes deste contexto extrapolaram os circuitos cinematográficos e adentraram o circuito das artes.

Tal fenômeno pode ser visto em filmes como *Pacific*, que foi exibido na Bienal de São Paulo de 2010, no Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2011) e, mais recentemente, na Bienal de Tokyo (2014). E *Viajo por que preciso, volto porque te amo...*, que teve uma versão deste mesmo filme - o documentário “Sertão de Acrílico Azul Piscina” - adaptado para uma instalação apresentada na 26ª Bienal de São Paulo em 2004. Também podemos citar o caso do filme *Eles Voltam*, que também está ligado à este contexto contemporâneo independente. Este filme foi exposto no MOMA na mostra *New Directors New Film* –(Nova Iorque, EUA – 2013).

O diretor Marcelo Pedrosa relata seu posicionamento frente a esta forma de exposição atípica de seu filme *Pacific*:

Acho curiosa a exibição do filme nesses lugares. No cinema, você entra para ver o filme inteiro, fica na sala escura durante aquele período (a menos que não goste do filme e se retire antes, o que também acontece, hehe). mas num museu ou exposição, acho que a relação temporal é outra, o tempo que as pessoas estão dispostas a

dedicar ao filme é sempre menor. por mais que elas se interessem muito pelo filme, elas nunca vão passar mais de 15 minutos assistindo a ele simplesmente porque estão ali para ver muitas outras coisas. digo isso a partir de minha própria experiência nesses espaços. então é legal admitir uma aproximação momentânea com o filme, um contato necessariamente interrompido, limitado. em se tratando de um longa, isso remete a uma experiência radicalmente diferente daquela para a qual ele foi pensado - não sei se melhor ou pior, simplesmente diferente. a pessoa vai entrar aos 30 minutos do filme, ficar até os 35, ou mais, ou menos. tudo depende do quanto o filme for capaz de envolvê-la naquele instante. (PEDROSO, informação via e-mail, 2014)

Pedroso coloca também que expor um longa metragem em museus ou galerias repercute diretamente numa outra relação que se desenvolve entre filme e espectador no que diz respeito à montagem.

Segundo ele, quando se monta um filme, é pensada uma curvatura narrativa que não se encerra num trecho específico, mas numa série de estímulos que o filme vai oferecer ao longo de sua duração e a arquitetura do filme tende a respeitar oscilações próprias a essa experiência, a essa duração e em geral pensando num espectador que vai estar parado para se concentrar naquilo, durante aquele período.

Assim, Pedroso acredita que uma pessoa que passa numa galeria e vê o filme numa tela pode se deparar com um momento do filme que não faça o menor sentido isoladamente, que só estava ali em se levando em conta a estrutura narrativa como um todo. Porém, acredita que esta experiência é fascinante para a pessoa “porque ela pode topa com algo absolutamente desinteressante mas também com algo que a arrebate”. Segundo ele:

Passar o filme numa galeria é meio que topa um jogo diferente, não-codificado às circunstâncias do cinema (para onde o filme foi inicialmente pensado) e abrir-se a novas percepções da obra, nova relação da mesma com o espaço, as pessoas, as outras coisas. é seguramente um outro filme, é como se ele fosse totalmente reeditado pelas circunstâncias. o que é bom, ótimo, mas exige também um desapego grande, né? (PEDROSO, informação via e-mail, 2014)

O segundo ponto observado no que diz respeito à influência deste efeito cinema é no que diz respeito à experiência estética propriamente dita. Esses filmes teriam uma tendência a utilizar a forma padrão do cinema como elemento catalizador de experiências sensoriais que vão além da passividade alienante. Utilizariam a sala escura como recurso para criar uma atmosfera a se mergulhar. Essas experimentações colaboram, ao nosso ver, na criação de

uma nova visualidade cinematográfica. A esta nova visualidade chamaremos de efeito instalação (devir instalação), cujo conceito será melhor exposto a seguir.

5.2. O efeito instalação

Podemos dizer que o cinema, na forma como ficou institucionalizado, gera em seu expectador o que seria uma fruição estética especificamente cinematográfica. Em cada filme encontra-se uma moldura, ou um recorte de mundo. Este mundo se mostra ao espectador através dos perceptos e afectos determinados pelo diretor.

Observa-se que nesse caso do cinema tradicional essas sensações cinematográficas estão, em sua maioria, atreladas ao contexto fílmico em si, à narrativa, às paisagens cenográficas, aos personagens e suas sensibilidades. Trata-se de sensações causadas pelos elementos específicos do cinema tradicional. Uma experiência tipicamente cinematográfica.

Observa-se, paralelamente, em algumas produções do contexto atual - como é o caso dos filmes analisados nesta tese - um outro tipo de experiência cinematográfica. Neste caso, o espectador não tem a obrigação da visão bloqueada, como a do espectador do cinema tradicional. Trata-se de um espectador que está pronto não a se confundir com a existência ficcional de personagens ou a se confundir ilusoriamente no espaço de um cenário, mas a entrar na imagem (PAÏNI, 2009).

Primeiramente, o que pode ser frisado é que essa fruição contemporânea a qual nos referimos aqui não seria simplesmente bisensorial (áudio e visual), ela iria além, teria uma sensorialidade imersiva, (algo retomado das experiências sinestésicas dos primeiros cinemas).

Retomando esses primeiros cinemas, observa-se que o formato do cinema de atrações era caracterizado pela ausência de uma narrativa linear, ausência de uma lógica de causa e efeito e o convite efetivo de participação e envolvimento da platéia. Assim, como no novo cinema, os sentidos da audiência eram convocados sinestesicamente no cinema de atrações,

oferecendo novas experiências de percepção e de consciência sobre a realidade.

Podemos citar também a mídia da fantasmagoria, que faz parte da história da imersão, um fenômeno que pode ser observado através de quase toda a História da Arte ocidental, conforme documentado por Grau (2003).

(...) A imersão é produzida quando convergem obras de arte e o aparato da imagem, de modo que o meio se torna invisível. Na fantasmagoria juntam-se fenômenos que estamos vivenciando novamente na representação visual e artística. É um modo para “manipulação dos sentidos”, o funcionamento do ilusionismo, a convergência do realismo e da fantasia, a verdadeira base material de uma arte que parece imaterial (...). (GRAU, 2007, p.251)

Segundo Grau (2007) a fantasmagoria conectou-se com a antiga mágica do xamanismo para superar a separação de seus ancestrais por meio da mídia. Os mundos da imagem da assustadora lanterna mágica exploraram, portanto, noções que já existiam nas massas e ampliaram-nas através das novas mídias com extraordinário poder sugestivo. “A esperança recorrente atribuída às mídias de ‘trazer de volta o que esta ausente’ encontra sua expressão mais extraordinária na tentativa de se comunicar com os mortos” (Grau, 2007).

Durante o século XIX, também foram muito comuns na Europa instalações gigantescas em que enormes pinturas (algumas com mais de mil metros quadrados) eram dispostas de modo a criar um ambiente imersivo em que o público poderia sentir-se observando, de um ponto privilegiado, a paisagem de uma cidade ou de um lugar distante. Cenas históricas – como no panorama de 1883, de Anton Von Werner, retratando a Batalha de Sedan, ocorrida em 1870, durante a Guerra Franco-Prussiana – também eram representações comuns.



Fig.25- panorama “Batalha de Sedan” - Anton Von Werner - 1883

Os panoramas consistiam em grandes painéis circulares pintados de forma contínua e iluminados artificialmente, fixados nas paredes de uma rotunda. O observador ocupava uma plataforma central elevada, de onde podia ver, sob efeito da ilusão de ótica (iluminação, profundidade), um grande quadro que abarcava todo o seu horizonte. As mudanças na iluminação utilizada davam a impressão do decorrer do dia. Eram cenários de efeito de realidade, os quais simulavam a visão da natureza como uma representação fiel da cidade, em que o observador mergulhava em uma ilusão.

Os panoramas foram um entretenimento que tornou enfático o efeito ilusório no espectador. Um modo de inclusão da natureza, das paisagens e cenas estrangeiras na cidade. Um esforço de ilusão do real e da totalidade do espaço. “Foi incansável o esforço de tornar os panoramas, por meio de artifícios técnicos, locais de uma imitação perfeita da natureza” (BENJAMIN, 2007, p.42).

Como na maioria das realidades virtuais, os panoramas vedavam a percepção de tudo que fosse externo à cena. A atenção era atraída pelos detalhes, as imperfeições escondidas pela luz indireta, a totalidade criada pelas grandes dimensões das pinturas que preenchiam todo o campo visual.

Não era incomum às experiências dos panoramas o uso de cheiros, de sons (tanto músicas compostas para o envolvimento emocional da audiência como ruídos que pudessem situar o espectador dentro do universo apresentado) e mesmo do tato.

Evoluindo a experiência imersiva gerada pelos panoramas, na Exposição Universal de Paris de 1900, o espectador poderia entrar em um navio transatlântico e sentir-se viajando pelos mares distantes de lugares como Ceilão, Singapura ou China. A plataforma do *Mareorama* (fig. 26), sobre a qual poderiam ficar até seiscentas pessoas, movia-se simulando o balanço das ondas e gigantescas pinturas deslizavam ao redor do barco com ajuda de motores.

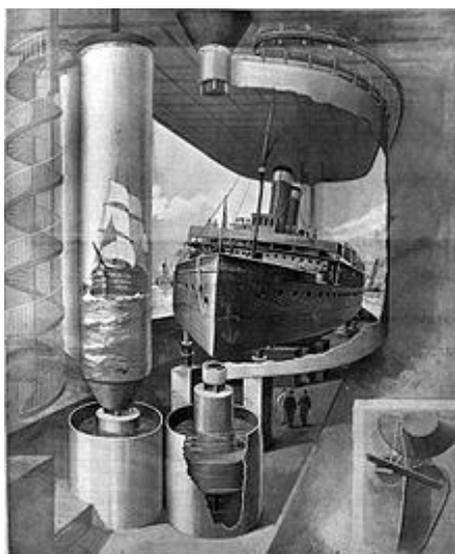


Fig.26 –Mareorama - 1900

Outros dispositivos seguiram-se com pretensões similares, mas talvez um dos que tenham se tornado mais populares foram as simulações de viagens de trem. Aparentemente os primeiros cinemas identificavam-se sobremaneira com esse meio de transporte. Talvez por ser o símbolo de uma era de pleno desenvolvimento, um mundo que cada vez menos conhecia limites, o impacto sobre a platéia das imagens do conjunto de vagões em movimento era surpreendente.

Os *Phantom rides* (passeios fantasmas) (Fig, 27) eram filmagens feitas da parte dianteira das locomotivas, onde cinegrafista e câmera eram literalmente amarrados à máquina, fornecendo, assim, um ponto de vista impessoal e impregnado de movimento, velocidade e sensações inéditas para a platéia.

Os primeiros filmes de atualidades apresentavam com frequência um simulacro de viagem, não apenas ao apresentar paisagens estrangeiras, mas também “passeios fantasmas”, que eram filmados da parte dianteira de trens ou da proa de barcos e que davam aos expectadores, sentados e parados, uma sensação palpável de movimento (Gunning, 2004, p. 34-35).



Fig.27- *Phantom rides*

Espectáculos como a *Hale's tour and scenes of the world* (fig. 28), de George Hale, obtinham grande parte de seu sucesso do uso de imagens em movimento projetadas na frente e nas laterais de vagões reais, bem como de elementos sensoriais mais diversos, como ruídos próprios da estrada de ferro, gravados com a ajuda de fonógrafos, cheiros e movimentos vibratórios provocados por um mecanismo de molas. Para dar mais realismo ao espetáculo, figurantes eram responsáveis pelo recolhimento de tíquetes de entrada, fardados como maquinistas de trem. Circulavam entre as poltronas criando o clima de um trem verdadeiro.



Fig.28 - *Hale's tour and scenes of the world* - George Hale

Segundo André Parente, o panorama é o dispositivo aperfeiçoado da estética da transparência, uma vez que "seu objetivo primordial é transportar o espectador no espaço e no tempo, trazendo-o para dentro da imagem". Diante

disso, o espectador se encarna, torna-se um sujeito sensível que percebe com o corpo como um todo, e não apenas com o olhos do espírito, como é o caso do espectador clássico, idealizado, desencarnado. (2009a, p.35)

Desse modo, a evolução do panorama se relaciona à criação de um ambiente, de uma instalação, em que se apresenta e projeta algo em torno do espectador, para que se gere nele a sensação de estar diante não de uma imagem, e sim da realidade simulada por ela. (PARENTE, 2009a, p.35)

buscando a interação do corpo do espectador com a obra e a ativação dos seus sentidos diante da experiência estética da mesma, podemos encontrar nos primeiros cinemas uma relação em que a distância entre filme e espectador não era tão grande. Essa ilusão de continuidade entre o espaço físico e o fílmico pode ter sido herdada do antigo desejo dos artistas renascentistas, que pretendiam trazer o espectador para dentro da imagem, como se fosse possível adentrar “outra realidade”, e as fronteiras entre o real e o imagético se misturassem (Grau, 2007).

Em seu romance *Admirável mundo novo*, Aldous Huxley apresenta como seria a experiência sensorial do cinema em uma cultura em que a relação do homem com seu próprio corpo não seria pautadas por um ou dois sentidos somente. Esses filmes, em vez de *movies*, eram chamados pelos personagens do livro de *fellies*, um cinema para ser sentido, para ser experimentado pelas sensorialidades.

Muito diferente do que Shaw (2005) aponta como um espaço historicamente emoldurado, que, mesmo apesar de formatos imersivos como o Cinemascope, o IMAX e o Omnimax, permanece sendo um espaço contido e de experiências afastadas, os *fellies* tinham como proposta envolver todos os sentidos em um processo imersivo, em que o que se passava na tela poderia ser visto, ouvido e sentido no corpo da audiência, esfumando-se a diferença entre espaço ficcional e espaço real.

A idéia de um cinema sensível, ou de um cinema em que os sentidos seriam envolvidos para além da experiência narrativa, ou ainda de um cinema com oferta de sensorialidades distintas e simultâneas não é uma idéia nova. Pesquisadores dos primeiros cinemas apontam para esse tipo específico de

relação entre o espectador e o filme em um período que vai até aproximadamente 1907.

A narrativa clássica linear, como a compreendemos até hoje, começa a se constituir com o desenvolvimento de uma coerência interna exclusiva do que se passava na tela. Surge uma independência do formato “cinema” em relação a outras mídias ou formas expressivas como o fonógrafo, o teatro, o *vaudeville* etc. Todos os elementos desse cinema que se configurava concorriam para um mesmo propósito narrativo, e esse propósito encontrava-se em um mundo próprio, uma diegese singular, regida por sua lógica específica.

Gunning (2006a), analisando historicamente o cinema, constata que não podemos nos colocar apenas no lugar de espectadores. Sempre vivemos os filmes de forma mais íntima e participativa.

A chegada de aparatos imersivos – das quais o IMAX é um exemplo – aos cinemas tradicionais, a popularização das experiências de realidade virtual, as imagens em três dimensões, o som de alta definição e uma série de propostas sensoriais que surgiram ao longo da evolução dos dispositivos cinematográficos, propõem uma ênfase cada vez maior na experiência corpórea, além do compromisso com a história contada.

Todavia, aqui colocamos que um cinema imersivo, sensorial, que ative a “carne” do espectador, não precisa necessariamente estar associado as modernas tecnologias imersivas. Mesmo na clássica estrutura de sala escura do cinema tradicional, esses filmes, por suas peculiaridades estéticas, propõem uma maior participação do espectador, por meio da percepção ativação do espectador em sua fruição.

Citada por Crocker (2007), Susan Sontag declarava que artistas e intelectuais dos anos 1960, como Marshall McLuhan, Glenn Gould e John Cage propunham a sensação, e não a idéia, como unidade básica da arte. O que pensamos é que o cinema independente contemporâneo exige relações mais sofisticadas, que impõem uma redefinição do papel do corpo na percepção do mundo.

Nestas obras, a carga multisensorial e conceitual, associada à estrutura imersiva típica do cinema institucionalizado (sala escura, silêncio, som

envolvente etc., que provocam um distanciamento do mundo externo, um desprendimento momentâneo com a realidade), colaboram com esta experiência estética diferenciada, a qual chamamos aqui de *efeito instalação*, criando uma espécie de atmosfera sensível que envolve o espectador e proporciona catarse.

Diana Domingues (1998) explica que, na instalação, o participante é obrigado a ver a si próprio como parte da situação criada. Assim, no caso do cinema e do 'efeito instalação', o espectador se vê diante de uma experiência na qual suas reações e questionamentos diante das imagens constituem parte da proposição fílmica. Sobre o espectador participante, Parente diz:

A obra não é mais algo fechado, preexistente à relação com o espectador, vale dizer, a obra contemporânea perdeu sua autonomia e é a relação com o espectador que produzirá a transformação que dela se espera. Se o artista, de um lado, faz a obra em função de determinada relação dele com a vida, o espectador, de outro, terá de encontrar um lugar na relação com a obra ou esta não existirá como algo que interessa (2009b, p. 257).

Assim, esse devir instalação que propomos existir nesta experiência cinematográfica se mostra como um momento de imersão sensível do corpo e de percepção criativa, onde o espectador tem uma fruição livre, a partir de estímulos sinestésicos e multissensoriais, que levam a uma experiência de outra ordem, que não necessariamente cinematográfica.

Em *viajo porque preciso, volto porque te amo...* o filme se constitui a partir de imagens observativas, com texturas diferentes (diferentes formatos de câmeras) mas a maioria marcada por texturas, muitas vezes imagens com traços amadores de captação (tremidas, nervosas), uma nostalgia na própria imagem, imagens do passado, de algo que esta inerente a um imaginário coletivo. As longas imagens observativas, silenciosas, catárticas, convidam o espírito a sentir o espaço apresentado, a imergir no universo e "viajar" nas nostalgias das imagens, na delicadeza com que o povo e o ambiente é retratado. Existe uma leveza cativante e melancólica. A melancolia envolve o espectador neste mergulho visual, são muitos 'vazios' apresentados em busca de preenchimento pelo espectador.

Em *Girimunho*, da mesma forma, imagens observativas são utilizadas como elementos potencialmente poéticos. Mesmo as cenas de performance

das personagens são emocionalmente inquietantes. Ativam sentimentos distintos no espectador, curioso e contemplativo diante das imagens. Existe em *Girimunho* algo de misterioso, e ao mesmo tempo de intimidade. Este filme também é um convite a se “habitar” a imagem. A ‘viver’ a vida de São Romão, pelo tempo em que se está diante desta experiência.

Em *Estrada para Ythaca* somos convidados a vagar sem rumo, numa experiência quase caótica. Não sabemos pra onde vamos, nem ao certo o que estamos procurando. Longos planos de procura, longos planos vagando, longos planos de silêncio entre os personagens proporcionam espaços a serem vivenciados.

Sábado a noite apresenta essa experiência de forma quase radical. Este filme não possui personagens, não tem uma história, apenas algo que se assemelha a um dispositivo que faz gerar o fluxo de imagens ou uma proposição de busca por algo que arrebate de alguma forma o espectador numa noite de um sábado a noite comum da cidade de Fortaleza. Muitos são os espaços a serem “preenchidos” por quem assiste o filme.

Em *Estrada para Ythaca*, assim como em *Viajo porque preciso*, volto porque te amo... e *Girimunho*, não existe um roteiro seqüencial, não nos é apresentado uma curva linear na qual se concentrar, os personagens não seguem uma narrativa tradicional, o que esses filmes apresentam são fluxos de acontecimentos, cria-se ambientações nas quais os espectadores podem imergir. Tratam-se de imagens com potencial sensível, que por meio da relação com o espectador, por meio da troca (o que ela provoca e como o espectador responde a estes estímulos) vão se constituindo como experiência corpórea.

Nos dispositivos concebidos pelos “cineastas-artistas” contemporâneos, como pode ser visto nos filmes aqui apresentados, há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em estados pouco evidentes do corpo e da consciência, submergindo o espectador num “banho” de sensações novas.

A “sutura” entre o narrador fílmico e o espectador já não depende mais da coerência do processo de narrativização. Outros circuitos de afinidade espectador-filme se estabelecem.

O filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem

decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada.

Considerações finais

Apresentamos inicialmente os conceitos com os quais iríamos trabalhar nesta tese, tais como o cinema tradicional, o cinema experimental, o cinema de fluxo, o cinema expandido e as instalações na arte contemporânea. Esta contextualização se fez necessária para apontar o terreno sobre o qual pretendíamos caminhar, familiarizando não apenas os termos, mas os universos que cada um desses conceitos abarca.

Esclarecemos com esse capítulo que a relação do espectador com a obra de cinema contemporâneo se diferencia pela não obrigatoriedade de ser direcionado pela construção fílmica, ou fruir de acordo com formas predeterminadas, seguir emotivamente uma estória cinematográfica com linhas narrativas engessadas, nem sentir reações pré determinadas pela construção fílmica clássica. Abrimos caminho para o entendimento desse cinema como algo de fato fluido.

Logo em seguida, foi apresentado um breve panorama de como se deu historicamente a introdução e evolução do cinema experimental no contexto brasileiro. E em seguida, introduzimos também o que veio a ser o objeto central das análises aqui apresentadas: o novíssimo cinema brasileiro ou cinema de garagem.

Apesar dos termos “novíssimo cinema” e “cinema de garagem”, preferimos simplesmente tratar essa produção como “cinema independente experimental contemporâneo brasileiro”, pois assim, ao meu ver, não estaríamos nos atrelando a nenhum “ismo”, ou tendência que enquadraria ou classificaria os filmes em questão.

Concordamos com grande parte da crítica especializada, que considera estes termos escorregadios, além de tentar enquadrar ou agrupar uma produção que se apresenta bastante disforme e heterogênea.

Nas análises propriamente ditas observamos três blocos de filmes deste contexto independente experimental e fizemos uma análise associativa com elementos e conceitos próprios da arte contemporânea. Num primeiro bloco, analisamos os filmes *Pacific*, *Domestica* e *Viajo porque preciso, volto*

porque te amo... associando estes filmes com a arte conceitual, proposições de obra e a arte processual. Num segundo bloco, associamos os filmes *Desassossego* e *Praia do futuro* às criações e rede e à arte postal. Por fim, associamos os filmes *Estrada para Ythaca*, *Girimunho*, *Batguano* e *O céu sobre os ombros*, com a *performance art*.

É importante colocar que os filmes que foram aqui observados são apenas alguns dentre uma vasta e interessante produção que está borbulhando por todo o Brasil. Da mesma forma, enfatiza-se que essas interrelações apresentadas entre estes referidos filmes e a arte contemporânea não tem a função de classificá-los em categorias pré-estabelecidas, pois acreditamos que seu potencial visual e sensível extrapolaria estas limitações. Além de ser algo que vai contra a própria ideologia libertária e experimental destas produções.

Também não se busca associar os filmes a apenas uma influência, ou uma técnica, etc. O filme *desassossego*, associado aqui à produção em rede e à arte postal, por exemplo, poderia da mesma forma ser associado à arte processual por características óbvias. Da mesma forma, em *Girimunho*, além da *performance*, poderíamos indicar associações com elementos da *videoarte*.

Vários outros conceitos da arte contemporânea poderiam ter sido empregados nestas análises associativas. Porém, se optou, em prol de um recorte de objetos e linha de pesquisa, por agrupar alguns filmes com características afins e associá-los a conceitos que se mostrassem recorrentes e protagonistas do direcionamento estético da obra.

Deve ser ressaltado também que essa produção experimental contemporânea colocada aqui como sendo uma quebra com a forma cinema tradicional, não gera uma nova gramática cinematográfica, nem cria regras ou linhas estéticas a serem seguidas. O que ocorre é que é dada liberdade ao realizador para seguir suas experiências da forma que este entender mais condizente com as sensações despertadas diante da sua relação com as imagens.

Numa segunda parte do trabalho, focamos no que seria a observação da experiência estética gerada a partir da fruição dos filmes que compõem essa produção contemporânea do cinema independente experimental nacional.

Não observamos filmes isoladamente, mas foi enfatizada uma visão geral acerca da experiência do espectador, sua relação com a obra, e como a obra se relaciona com este. Defende-se que, independentemente de suas características individuais, o contexto no qual os filmes estão inseridos e as tendências estéticas as quais eles são fruto repercutem na fruição destas obras.

Para contextualizar esta experiência estética proposta, primeiramente utilizamos a crítica de Didi-Huberman à tautologia minimalista, apresentamos as fortes presença de traços minimalistas nestes filmes e associamos diretamente a aspectos como “obra latente”, o poder dialético da obra e a presença dos “vazios”, preenchidos pelas subjetividades do espectador. Para melhor contextualizar esse ponto, apresentamos o filme Noite de Sábado, não com intuito de análise, mas apenas para contextualizar melhor a relação com o minimalismo.

É interessante observar como se mostra procedente essa experiência dialética nos filmes em questão. A relação entre a obra e o espectador, e a importância da subjetividade do espectador para fazer com que a obra exista.

Isso não quer dizer que uma dialética não existia antes em filmes anteriores, ou não seja possível em filmes mais tradicionais, mas o que diferencia esse novo contexto é o protagonismo dessa relação dialética do espectador com a obra. Isso caracterizaria uma “subjetividade contemporânea do cinema”.

Seguindo a observação dessa experiência do cinema independente experimental nacional, retomamos o neoconcretismo, marco da introdução da arte contemporânea no Brasil e marco da utilização das teorias de Merleau-Ponty na ênfase do espectador e de sua percepção participativa.

As teorias fenomenológicas de Merleau-Ponty embasam as relações sensíveis observadas entre filme e espectador nas quais as imagens e sensações são dadas para serem experienciadas da maneira que os espectadores decidirem, de acordo com a forma como a obra os arrebatava individualmente. Trata-se de observar os filmes como fenômenos a serem vivenciados.

Por fim, foram apresentados os conceitos de “Efeito cinema”, de Philippe Dubois, que trata das experiências advindas das obras provenientes da apropriação do cinema pelas artes visuais e sua legitimação dentro do mercado das artes. E o conceito proposto por nós, de efeito instalação, que diz respeito a esta apropriação do cinema de elementos próprios da arte contemporânea.

Observando a experiência estética advinda do cinema contemporâneo e as relações sensíveis que se estabelecem entre espectador e obra. Bem como diante dos devires sensíveis aqui apresentados: o efeito instalação e o efeito cinema. Acredita-se que existe sim uma sensibilidade diferenciada neste cinema contemporâneo independente experimental brasileiro, que se diferencia daquela do cinema tradicional e até mesmo de outros filmes experimentais.

Acredita-se também que a experiência proveniente destes filmes contribua para o surgimento de uma nova subjetividade do “ver cinema”, que estaria se inserindo no que poderíamos chamar de “visualidade contemporânea”.

Além do fator ‘experiência estética contemporânea’, apresentado aqui neste trabalho, observamos que outros fatores associados ao contexto contemporâneo do cinema também contribuem para a consolidação dessa “nova subjetividade” aqui mencionada. Entre eles, destacamos a cibercinefilia (a facilidade de acesso a filmes de diversas épocas e regiões do mundo, bem como a troca de referências entre colaboradores e cinéfilos por meio da internet).

Associa-se também à formação dessa ‘nova sensibilidade’ o contexto atual no qual o “ver cinema” não se restringe mais a uma sala escura com projeções, esta ação também se expande, não apenas sai do cinema para as galerias e museus, mas também ganha as paredes das ruas. Além disso, não podemos esquecer o contexto “domestico” no qual o “ver cinema” envolve telas de celulares, tablets, computadores, internet, TV.

O cinema contemporâneo envolve todas as formas atuais de ver imagens em movimento, tanto no que se refere às tecnologias *Imax*, ao cinema 3D e o cinema 4D (o que mais se aproxima do cinema de atrações do início da história do cinema pelos seus recursos e estímulos multissensoriais). Como

também as formas de exposições da arte contemporânea com instalações, projeções múltiplas, projeções em superfícies variadas. E por fim esse cinema experimental com influências da arte contemporânea, que transfigura a experiência cinema, propondo uma imersão sensível de outra ordem.

Além das sensações físicas proporcionadas pelos já citados novos aparatos do cinema contemporâneo, que possibilitam uma experiência cinematográfica diferenciada (ou algo próximo a isso), observa-se aqui, com a análise da experiência estética do cinema independente experimental, o que seria uma nova relação na experiência do filme mesmo.

Diante disso, podemos afirmar que, juntamente com vários outros fatores paralelos, o cinema independente experimental contemporâneo colabora diretamente na formação de uma nova visualidade cinematográfica, uma nova relação com o “ver cinema” na contemporaneidade.

É importante enfatizar alguns aspectos práticos em relação ao contexto do cinema aqui observado. Estes filmes que compõem esse corpus tem uma recepção ‘marginal’ se comparado ao cinema *mainstream*. Sua circulação se dá em mostras e festivais específicos, permeiam o universo de uma crítica de cinema especializada, passam em alguns poucos canais da TV por assinatura (como o Canal Brasil), alguns poucos chegam ao circuito de salas de cinema, e quando isso ocorre, passam geralmente pouco tempo em cartaz.

Na internet é possível ver alguns desses filmes, seja em algum site de coletivos cinematográficos (como a Alumbramento, que disponibiliza a maioria de seus filmes) ou ‘baixando’ na rede, todavia, para se chegar a estes filmes seria antes necessário certa divulgação (o que normalmente é feito por meio das redes de contatos dos realizadores). De toda forma, o público que tem acesso a estes filmes independentes experimentais contemporâneos brasileiros não é tão vasto.

Devemos lembrar também, todavia, que os filmes que fazem parte desse contexto do cinema independente experimental brasileiro contemporâneo, bem como seu contexto como um todo, é algo que está “acontecendo”, é atual, o que faz com que não tenhamos ainda bibliografias com análises conclusivas sobre suas manifestações. Principalmente pelo fato

de que as repercussões dos filmes e do trabalho dos seus realizadores estão surgindo ainda, aos poucos.

Da mesma forma, observamos que estes filmes nacionais acompanham mutações que vem ocorrem no cinema de varias outras partes do mundo, como é possível ver pela influência da estética do fluxo, das imagens e atuações minimalistas, a evidência dos afetos e das imagens imersivas. Todavia, é possível sim observar algumas características que definiriam esse cinema nacional.

Acredito que, se existem peculiaridades, estas seriam as influências, mesmo que sutis e indiretas, dos cinemas propriamente nacionais, como o cinema novo e o cinema marginal. Mas antes disso, aspectos como as produções em coletivo, o gregarismo, e a ênfase em filmes que tratam sobre relações de amizade. Além disso, observa-se também a exploração de sentimentos muito próprios dos realizadores, que se transformam em algo universal por meio dos filmes.

Podemos citar também, como elemento visual que caracterizaria esse contexto fílmico, a estética naturalista. Esta estética, que também segue uma tendência mundial dos filmes de fluxo, evidencia características culturais e visuais de um contexto especificamente brasileiro.

De uma maneira geral, observa-se nesses filmes um grande potencial transgressor da forma cinema tradicional. Trata-se de produções carregadas de afetos e ideologias, proveniente de realizadores criativos e dispostos a inovações formais e estéticas. Acredito que esta experiência que observamos aqui como própria deste cinema, ainda em processo, venha a se tornar algo cada vez mais potente.

O cinema se expande, a fruição se modifica.

Bibliografia

ABREU, Elane. **Sobre o ver no século XIX: os panoramas e a modernização da visão**. 2009. Anais VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza – CE

ADRIANO, Carlos. Os quase-filmes de Oiticica. In: **Revista Trópico**: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl> 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Form-of-life. In: AGAMBEN, Giorgio; BINETTI, Vincenzo. **Means without end**: notes on politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 3-12, 2000a.

_____. Notes on gesture. In: AGAMBEN, Giorgio; BINETTI, Vincenzo. **Means without end**: notes on politics. University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 49-60, 2000b.

_____. The face. In: AGAMBEN, Giorgio; BINETTI, Vincenzo. **Means without end**: notes on politics. University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 91-100, 2000c.

AILESSANDRI, Patricia C. A. **A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra Experiência de Cinema de Rosângela Rennó**. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/37>>.

ALMEIDA, Rafael de. **A poesia e o banal nos modos de fazer**. Revista Em Questão. Porto Alegre: jan/jun 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/18673/12488>>. Acesso em 06/04/2014

ALVIM, Mônica Botelho. Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia. Brasília: Programa de Pós-graduação em psicologia. UNB. 2007. [tese doutorado]

ANDRADE, Fábio. Batguano, de Tavinho Teixeira (Brasil, 2014). Revista Cinética. Fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/batguano-de-tavinho-teixeira-brasil-2014/>. Acesso em 10/02/2014

ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou amais singular das artes**. São Paulo: Papyrus, 2008.

BAECQUE, Antoine de (org.), **Teoría y crítica del cine**, Buenos Aires: Paidós, 2005.

BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BAZIN, André, **Qu'est-ce que le cinéma?: I. Ontologie et Langage**, Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens**. Campinas. São Paulo: Papirus. 1997.

_____. Cineinstalações, In: MACIEL, Kátia (org.) **Cinema sim – ensaios e reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

_____. D'un autre cinema. Paris: *Trafic*, n. 34. 2000

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial: UFMG, 2007.

BETTETINI, Gianfranco. **La conversacion audiovisual**. Madrid: Cátedra, 1984

BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinema*, Paris: Éditions **Cahiers du Cinéma**, 1999.

BORGES. Sergio. Sessão comentada 2. [2012]. Sessão comentada do filme O céu sobre os ombros na Mostra Cinema de Garagem – Caixa Cultural – RJ. Disponível em: http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/SC_02.mp3 Acesso em 11/03/2014.

BOUQUET, Stéphane, “Claire Denis, les années sauvages de Nénette et Boni”, **Cahiers du Cinéma** no 501.

_____. “Plan contre flux”, **Cahiers du Cinéma** no 566.

_____. “Des films et des gestes”, **Cahiers du Cinéma** no 578.abril/2003

_____. “De manera que todo comunica”, in BAECQUE, Antoine de (org.), **Teoría y crítica de cine**, Buenos Aires: Paidós, 2005.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Library of Congress, 2001

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema – cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

_____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococa – Programa in Progress: Heterotopia de Guerra. In: Braga, Paula (org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 187-209.

CASSAGNAU, Pascale. *Future amnesia (enquetes sur un troisieme cinema)*. Paris: ed. Sept/Isthme. 2006

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

CLARK, Lygia. El cuerpo es la casa: sexualidad, invasion del território individual. In: Fundació Antoni Tàpies. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample. 1998.

- COHEN, Renato. **PERFORMANCE COMO LINGUAGEM: CRIAÇÃO DE UM TEMPO-ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 1992
- DANEY, Serge, **A Rampa**, São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. **Du défilement au défile. La Recherche Photographique**, Paris: Hazane, n. 7, 1989.
- DANTO, Arthur. **Apos o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELORME, Stéphane, “Les lois de l'affection”, **Cahiers du Cinéma**, fevereiro de 2006.
- _____. “Un défaut d’articulation”, **Cahiers du Cinéma** no 602, junho de 2005.
- _____. “Compagnie”, **Cahiers du Cinéma** no 588, março de 2004.
- DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Perigee Book, 1980
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOMINGUES, Diana. As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia. In: FECHINE, Yvana; OLIVEIRA, Ana Claudia de (Orgs.). **Imagens Técnicas**. São Paulo: Hacker Editores, 1998.
- DOUGLAS, Stan, EAMON, Chrstopher (ed.). **Art of projection**, Hatjir and Catz, Ostfildern, 2009.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- _____. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luis Cláudio da. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa/ FAPERJ, 2009.
- DUFRENNE, M. (2008) **Estética e Filosofia** (3ª Ed). São Paulo: Perspectiva
- DUGUET, Anne-Marie, Dispositivos, In: MACIEL, Katia, **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Helio Oiticica. In: BRAGA, Paula. **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

- FECHINE, Yvana. **A enunciação no discurso videográfico: um estudo exploratório a partir dos vídeos do Festival Mundial do Minuto**. São Paulo: Programa de comunicação e semiótica - PUC, 1997. [Dissertação de mestrado].
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FIZ, Simon Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) epílogo**
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- FRANCA, Patrícia. **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte, UFMG, 2006
- FRANÇA, Andréa. **Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo**. In: Revista ALCEU - v.2 - n.4 - p. 61 a 75 - jan./jun. 2002. Disponível em: <http://publicue.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Franca.pdf>, acesso em 09 setembro de 2009.
- FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOMES, Marcelo. **Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo: Jornada poética geografia adentro**, 2010. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo-jornada-poetica-geografia-adentro-505079.shtml>. Acesso em: 05 out. 2010.
- GREENAWAY, Peter. O cinema esta morto. Vida Longa ao cinema? In: **Caderno SESC Videobrasil. Vol. 03: Limite, movimentação de imagem e muita estranheza**. São Paulo: Edições SESC, 2007.p. 89-97.
- GUIMARAES, Victor. **Doméstica, de Gabriel Mascaro (Brasil, 2012)**. Revista Cinética. Rio de Janeiro. 2012. <http://revistacinetica.com.br/home/domestica-de-gabriel-mascaro-brasil-2012-2/>
- GUNNING, T. Attractions: how they came into the world. In: W. STRAUVEN (Ee.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 31-39. 2006a
- _____. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: W. STRAUVEN (Ee.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 381-388. 2006b
- _____. Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: L. CHARNEY(org.); W.R. SCHWARTZ (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, p. 33-65. 2004
- HUCHET, Stéphane. **A Instalação em Situação**. In: NAZARIO, Luiz & JAUSS, H. R. (1979) O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In L. C. Lima (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção** (pp. 63-82). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HESSEL, Marcelo. **O sobrenatural no dia a dia e o tempo como companhia.** Criticas Omelete. Abril, 2012. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/cinema/girimunho-critica/#.U9EIYONdWpg>. Acesso em: 27/05/2013.

IKEDA, Marcelo. Debate 1 – “Cinema de Garagem”: um “inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI.: [2012]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D1.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. Rio de Janeiro, **Revista Gávea**, n. 14, set.1996.

KASTRUP, Virginia. **A rede: uma figura empírica da ontologia do presente.** Em Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Sulina: Porto Alegre, 2004.

KOTZ, Liz. Videoprojeções: o espaço entre telas. In: MACIEL, Katia. **Cinema sim, narrativas e projeções.** São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

LALANNE, Jean-Marc, “**C’est quoi ce plan?**”, *Cahiers du Cinéma* no 569.

LEMOS, André. **Arte Eletrônica e Cibercultura.** Revista da FAMECOS, n.6, "Tecnologias do Imaginário", PUC-RGS, Porto Alegre, maio 1997. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/CIBERARTE.pdf>>. Acesso em 20/09/07.

LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: Um inventario afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI.** Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.

_____. (orgs). *Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século.* Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012a. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em 05/03/2013.

_____. Debate 1 – “Cinema de Garagem”: um “inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI.: [2012b]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D1.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

LOPES, Denílson. Debate 3 – Novos olhares no cinema brasileiro contemporâneo: os percursos para além das fronteiras: [2012]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D3.mp3>. Acesso em 10/03/2014

MACIEL, Kátia. “O Cinema Tem que Virar Instrumento”: As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida. In: Braga, Paula (org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica.** São Paulo: perspectiva, 2008. P. 169-179.

_____. **Transcinemas.** Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MACHADO. Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas.** São Paulo: Papyrus, 2007a.

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

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do cinema**. São Paulo: UNESP, 2003.

MARCHESSAULT, Janine. LORD, Susan. **Fluid Screens, Expanded Cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

MARTINS, Gabriel. Sábado à Noite, de Ivo Lopes Araújo. Revista Filmes Polvo. Jan. 2007. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/767> Acesso em: 20/05/2014

MATTOS. C. Alberto. Novíssimos e gregários. Janeiro de 2011. Disponível em: <http://carmattos.com/2011/01/31/novissimos-e-gregarios/>. Acesso em 27/10/2012.

_____. Debate 4 – O que há de novo?: Em busca de definições para o cenário de renovação do cinema brasileiro contemporâneo.: [2012a]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D4.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

_____. Gregarismo e Teatralidade. In: LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. (orgs). Catálogo Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012b. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em 05/03/2013.

MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. London, Berg, 2006.

MERCIA, Rubia. Filmes Carta: Por uma (outra) estética do encontro. In: Catálogo Filmes Carta: Por uma estética do encontro. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2013

MERLEAU-PONTY, Maurice, "O cinema e a nova psicologia", in XAVIER, Ismail (org.), **A Experiência do Cinema**, Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MERTEN, Luiz Carlos. **Um estranho no canavial**. Blog Estadão. Jan. 2014. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/um-estranho-no-canavial/>. Acesso em: 20/02/2014

MICHAUD, Phillipe-Alain. *Le mouvement des images*, In: *Le mouvement des images*. Editions du Centre George Pompidou, Paris, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate**. Revista *Cinética*. Fev. 2011.< <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em 10/01/2014

MIRANDA, Marcelo. **Doméstica**, de Gabriel Mascaro. Filmes Polvo Revista de Cinema. 2012. Minas Gerais. http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/contra_plongee/1343

MOREIRA. Roberto. Experiências pioneiras em cinema expandido.

MORIN, Edgar.. *O Método 1: a natureza da natureza*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre:Sulina, 2002.

MOTA, Marcio Hofmann. *Pré-cinemas: uma ponte, do inatural ao contemporâneo*. 2012. *anais media lab*. 2012. #11.ART . brasilia.

MULLER, M.J. (2006). *Aprendendo Merleau-Ponty*. Comunicação oral em curso ministrado no CEGEST – Centro de Estudos de Gestalt Terapia de Brasília, em abril e novembro de 2005 e abril de 2006.

NOGUEIRA, Calac. **DESASSOSSEGO (FILME DAS MARAVILHAS)**. *Contracampo Revista de Cinema*. Janeiro de 2012. in: <http://www.contracampo.com.br/98/artdesassossego.htm>. Aceso em 16/07/2012.

NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinéma expérimental**. Paris: Éditions Paris Experimental, 1999.

NUNES, A. Paiva. *Todo lugar é possível: A rede de arte postal, anos 70 e 80*. Rio Grande do sul. Programa de pós-graduação em artes visuais – UFRGS. 2004 [Dissertação mestrado].

OITICICA, Hélio. **"NEYRÓTIKA"**. Nova York, 1973 In: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=613&tipo=2>

_____. **BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress**. 1974. In: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural . Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4408&cod=520&tipo=2

_____. **Tropicália**, 1964. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/leituras_gg_objetividade2.php

_____. **Cc1**. 1973a . Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=539&tipo=2

_____. **Cc2**. 1973b, Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=540&tipo=2

_____. **Cc3** 1973c. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=541&tipo=2

_____. **Cc4** 1973d. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=544&tipo=2

_____. **Cc5** 1973e. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=75&tipo=2

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation art**, with texts by Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

OLIVEIRA, Rodrigo de. SÁBADO À NOITE, de Ivo Lopes Araújo. Contracampo revista de cinema. **Jan. 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/pgtiradentessabadoanoite.htm>** . Acesso em: 02/06/2014.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène.**2010. 184 f. Dissertação (mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o cinema exposto, In: MACIEL, Katia. **Cinema sim, narrativas e projeções.** São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

_____. *Le temps expose. Le cinema de la salle au musée.* Paris: Ed. de l'Etoile/ Cahiers Du Cinema. 2001.

_____. **Por que se expõe o cinema.** Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos14/paini.pdf>> Acesso em: 10 de outubro de 2009.

PARENTE, André. **Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual.** São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009a, p. 23-47.

_____. O golpe do corte de Sólon Ribeiro. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b, p. 255-262.

_____. CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia.** São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009c.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp – ou o castelo da pureza.** São Paulo, Perspectiva, 2002

PEDROSO, Marcelo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcelo.pedroso@gmail.com> em 13 julho 2014.

Plaza, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

PEDROSO, Marcelo. **De Marcelo Pedroso a JCB.** In: BERNADET, J. C. Blog do Jean-Claude, 2010. Disponível em: <<http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 10 de fev. 2011.

PRETTI, Ricardo. Debate 4 – O que há de novo?: Em busca de definições para o cenário de renovação do cinema brasileiro contemporâneo.: [2012a]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D4.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

_____. Sessão comentada 3. [2012b]. Sessão comentada do filme Estrada para Ythaca na Mostra Cinema de garagem – Caixa Cultural – RJ. Disponível em: http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/SC_03.mp3. Acesso em: 11/03/2014.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REES, A. L. **A History of experimental film and video**. London: BFI Publishing, 2005.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea**. 2007. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf> . Acesso em 01/06/2014.

_____. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Acesso em 10/06/2014

_____. **Cartografia ou de como pensar o corpovibrátil**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acesso em 10/06/2014

_____. **Molda-se uma arte contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em 10/06/2014

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, José M. Peixoto. **Breve histórico da performance art no Brasil e no mundo**. Revista Ohun. Dez. 2008. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf. Acesso em 10/06/2014

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier P. Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieślowski**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SHAW, Jeffrey and PETER Weibel. *Future Cinema – The Cinematic imaginary after the film*. MIT Press, Mcambridge, 2003.

SHUSTERMAN, R. Transformando a arte e a filosofia. In: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

TOLEDO, João. **Estrada Para Ythaca, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti João Toledo**. Revista Crítica Filmes Polvo. 2010. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/1169>. Acesso em: 20/02/2011.

VALENTE, Eduardo. Debate 4 – O que há de novo?: Em busca de definições para o cenário de renovação do cinema brasileiro contemporâneo.: [2012]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D4.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

VERAS, Alexandre. Debate 4 – O que há de novo?: Em busca de definições para o cenário de renovação do cinema brasileiro contemporâneo.: [2012]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural – RJ. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/D4.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

WEIBEL, Peter. Expanded Cinema, video and virtual environments. In: SHAW, Jeffrey and PETER Weibel. **Future Cinema – The Cinematic imaginary after the film**. MitPress, Mcambridge, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: A Dutton Paperback, 1970.

XAVIER, Ismail (Org.). **Experiência do cinema – antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

ANEXOS

Anexos 1

Manifesto neoconcreto

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte nãofigurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.

Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura.

Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construía sua obra e, no corpo-acorpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria.

Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma

reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas.

Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas.

De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu. O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de urna escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam.

Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo

sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica.

Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica” uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível. O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte nãofigurativa construtiva.

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.

Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético. ‘

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho.

Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis.

A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação.

A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo -

como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço.

Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração.

Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura. Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc). Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não

os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Amílcar de Castro
Ferreira Gullar
Franz Weissmann
Lygia Clark
Lygia Pape
Reynaldo Jardim
Theon Spanúdis

Anexo 2

DESASSOSSEGO

(TRECHO DE 1 PAGINA DA CARTA DE 5 PAGINAS QUE SERÁ ENVIADA JUNTO COM UM DVD DO FILME PARA 2010 PESSOAS)

Carta de escrita por F. aos 26 anos, inspirado em bilhete encontrado escrito numa porta de armário de uma menina de 16 anos em um apartamento de 2 quartos no Catete, Rio de Janeiro.

Depois de escrever esta carta, F. desapareceu.

ZERO: Queria muito que vocês soubessem que essa coisa toda é uma carta. Uma carta que não chega. CONTAGEM REGRESSIVA. Tan-tan! Que não chega nunca... Alma não tenho e nem automóvel para maiores passeios no fim-de-semana. Certas manias minhas, de outra grandeza, me compadecem. Vaidades comuns.

(os filmes das maravilhas)

Um subwoofer-adventure-explosion-film do verão(!!!), todo florido. Era tudo o que eu queria. É só isso que ofereço em prateleiras. Primeira pergunta: Sabemos o quê das grandes novidades? Diz-me: Sabe-se o quê pra estares assim tão quieto?!...

Essa carta que envio a vocês é um filme, é uma carta. É pra ler olhando. Pra olhar lendo de lado. Desde o começo do MUNDO era assim: PENSE NUMA TELA AMARELA E COMECE a murmurar a teimosia que te consuma. Feito doença. (...)

E por isso eu queria cinema! (Cinema.) E as lojinhas de pastel com caldo de cana. A vontade aqui é quase essa: me diga como é que um carro pode explodir? Como é que um navio voa? Como é que se vê no horizonte essa vontade?

O resto é ventinho na nuca, no mar, no joelho, nas costas – é bafafá e bofófo: Ignorantes seremos, todos, diante do mundo novo. E enfim, ela vai me fazer feliz, feliz, feliz... como eu acho que eu vou ser. (Estou voltando). Estou. Vou lhe dar o endereço: Brasil (é país). Rio de Janeiro (cidade) tem 6 milhões de pessoas. Vive-se aqui? E aí? Me mostrem as maravilhas.