



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

“EXPERIÊNCIA DE CINEMA”: A MULTIPLICIDADE DO DISPOSITIVO CINEMA
NA INSTALAÇÃO DE ROSÂNGELA RENNÓ

Daniela M F O Rosa

Rio de Janeiro/ RJ
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**“EXPERIÊNCIA DE CINEMA”: A MULTIPLICIDADE DO DISPOSITIVO CINEMA
NA INSTALAÇÃO DE ROSÂNGELA RENNÓ**

Daniela M F O Rosa

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientador: Prof^a. Dr^a Victa de Carvalho Pereira da Silva

Rio de Janeiro/ RJ
2016

**“EXPERIÊNCIA DE CINEMA”: A MULTIPLICIDADE DO DISPOSITIVO CINEMA
NA INSTALAÇÃO DE ROSÂNGELA RENNÓ**


Daniela M F O Rosa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

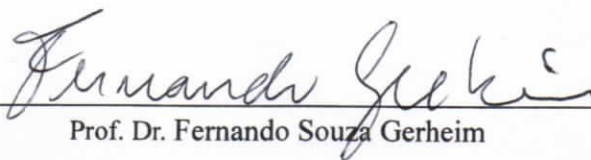
Aprovado por



Prof. Dr.ª Victa de Carvalho Pereira da Silva



Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli



Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim

Aprovada em: 13/12/2016

Grau: 10,0 (DEZ)

Rio de Janeiro/ RJ
2016

ROSA, Daniela M F O.

“Experiência de Cinema”: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó/ Daniela M F O Rosa – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016.

72 f.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Radialismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.

Orientação: Victa de Carvalho Pereira da Silva

1. Cinema. 2. Arte contemporânea. 3. Dispositivo. I. CARVALHO, Victa de. II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. “Experiência de Cinema”: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó

DEDICATÓRIA

Às amigas Maria e Léa, por nossa paixão em comum pela arte de ruptura.

AGRADECIMENTO

A Rosangela Moreira, minha mãe, por todos os pequenos cuidados diários e as grandes atitudes em minha infância, que tornaram possível que eu me desenvolvesse como um indivíduo saudável no que diz respeito ao físico e a mente. Por recordar-me com frequência a importância de gestos de amor e a mansidão, e, quando eu pareço me perder em excessos, demonstrar novamente a importância do equilíbrio e da espiritualidade. Todos meus méritos serão, sempre, graças a sua profunda dedicação.

A Lúcio Américo, meu pai, por transmitir o interesse pelos livros e pelo desenvolvimento intelectual. Por incentivar o conhecimento amplo e diverso e a importância da disciplina e da dedicação para que se alcance os resultados esperados. Agradeço a todas as conversas nas quais crescemos juntos e por despertar em mim o interesse pela história e pela arte, que foram decisivos para que eu pudesse viver as experiências mais marcantes em minha vida.

A Felipe Rocha, meu querido amor e amigo. Por compartilharmos um ano desafiador e permanecermos juntos contra todos os obstáculos. Observar diariamente sua generosidade e bondade me inspiram a vontade ser cada vez melhor e mais solidária àqueles ao meu redor. Pela paciência em momentos extremos e por me provar que o amor é feito de amizade e insistência. Por todo seu carinho e cuidado em me ensinar que inteligência é dedicar-se àquilo que se acredita. Obrigada por todas as lembranças alegres e mágicas que adoçam meu coração.

Aos amigos-irmãos Suzana Devulsky, Gabriel Demasi e Ramsés Salas, pela cumplicidade em compartilhar os momentos mais alegres e, não medir esforços para apoiar naqueles mais difíceis. Pela ajuda mútua, mesmo que as vezes à distância, para que pudéssemos todos encerrar um capítulo importante de nossas vidas. Pela certeza de que tomaremos caminhos diferentes, mas que a amizade e o amor entre nós para sempre existirá.

A minha orientadora Victa de Carvalho, por dedicar-se de maneira sensível às minhas ideias e apresentar-me uma bibliografia que contribuiu ainda mais com meu interesse pelas questões da arte contemporânea. Obrigada por me emprestar seu tempo e compartilhar sua produção, que me inspiraram como estudante e como mulher. Pela especial habilidade em acompanhar o

desenvolvimento deste trabalho em meu próprio ritmo e, de maneira delicada, me provocar a aprimorar cada vez mais meus questionamentos.

Agradeço também à Escola de Comunicação da UFRJ que me possibilitou o contato com o cinema e a comunicação de maneira atual e livre. À Universidad Autónoma de Madrid, na qual, durante um intercâmbio, pude realizar o desejo antigo de estudar História da Arte. Aos professores – brasileiros e espanhóis – que me apresentaram os textos e autores que foram fundamentais para a realização deste trabalho e o meu crescimento acadêmico e pessoal.

Por fim, a minha querida irmã, Rafaela Rosa, que embora não tenha participado de maneira direta nesta produção, torna minha vida mais alegre e cheia de amor.

“Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.”

Mia Couto

ROSA, Daniela M F O. **“Experiência de Cinema”**: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó. Orientador: Victa de Carvalho Pereira da Silva. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 72f.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar os elementos sensoriais da obra “Experiência de Cinema” (2004), da artista Rosângela Rennó, e questionar qual a subjetividade cinematográfica que a instalação expõe. Essas análises foram possíveis através da perspectiva dos autores André Parente e Victa de Carvalho sobre o cinema pensado através de seu dispositivo. Adotando esse ponto de partida, o trabalho apresenta uma história do dispositivo cinematográfico para além de seu modelo hegemônico. Ao repensar a historiografia clássica do cinema, através da pesquisa da autora Flávia Cesarino Costa, pode-se entender a instalação de Rosângela Rennó como um encontro e homenagem à história do dispositivo em toda sua multiplicidade.

Palavras chave: cinema, dispositivo, arte contemporânea, cinema exposto, Rosângela Rennó

ABSTRACT

This work intends to analyze the sensorial elements of the work "Experiência de Cinema" (2004), by the artist Rosângela Rennó, and to question the cinematographic subjectivity that the installation exposes. These analyzes were based on the perspective of the authors André Parente and Victa de Carvalho on the cinema thought through its dispositif. Moving towards, the work presents a history of the cinematographic dispositif beyond its hegemonic model. In rethinking the classic historiography of cinema, through the research of the author Flávia Cesarino Costa, one can understand an installation of Rosângela Rennó as an encounter and homage to the history of the device in all its multiplicity.

Keywords: cinema, dispositif, contemporary art, cineinstallation, Rosângela Rennó

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ROSÂNGELA RENNÓ E O DISPOSITIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	
2.1 A POSTURA CONTEMPORÂNEA: UMA ARTE PROCESSUAL	15
2.2 ROSÂNGELA RENNÓ: EXPERIÊNCIAS HÍBRIDAS NO CAMPO DA MEMÓRIA	19
2.3 EXPERIÊNCIA DE CINEMA	23
2.4 O CINEMA COMO DISPOSITIVO	25
3 PRÉ-CINEMAS	
3.1 O SURGIMENTO DE UM DISPOSITIVO TÉCNICO ESPETACULAR	29
3.2 FANTASMAGORIAS: ENTRE A RAZÃO E O SOBRENATURAL	34
3.3 AS SEQUÊNCIAS FOTOGRÁFICAS COMO CINEMATOGRAFIA	39
4 EXPERIÊNCIA DE CINEMA: UMA INSTALAÇÃO DA MEMÓRIA DO DISPOSITIVO	
4.1 A QUESTÃO DA TELA EM “EXPERIÊNCIA DE CINEMA”	44
4.2 A FORMA SENSORIAL DO CINEMA	50
4.3 UMA EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA	56
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
ENTRE CINEMAS, A HISTÓRIA DE UM DISPOSITIVO HETEROGÊNEO	64
REFERÊNCIAS	69

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “ <i>Seleepwalkers</i> ” (2007), Douglas Aitken	19
Figura 2 - “Série Vulgo” (1998), Rosângela Rennó	21
Figura 3 - “Cerimônia de Adeus” (1997-2003), Rosângela Rennó	22
Figura 4 - “Insólidos” (2014), Rosângela Rennó	23
Figura 5 - “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó	25
Figura 6 - “Descendo um plano inclinado” (1882), Étienne-Jules Marey	31
Figura 7 – Ilustração de um espetáculo de Fantasmagoria	35
Figura 8 – Ilustração de um espetáculo de Lanterna Mágica	37
Figura 9 – Ilustração de um espetáculo de Fantasmagoria com projeção em fumaça	39
Figura 10 – Movimento de um pássaro voando em cronofotografia, Étienne-Jules Marey	40
Figura 11 – Séries fotografias de pacientes histéricas (1891), Albert Londe	41
Figura 12 - “ <i>Sections of a happy moment</i> ” (2008), David Claerbout	42
Figura 13 - “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó	46
Figura 14 - “ <i>Meeting you Halfway</i> (II)” (2009), Anthony Maccall	47
Figura 15 – “Frutos Estranhos” (2006), Rosângela Rennó	48
Figura 16 – Vista da instalação “Frutos Estranhos” (2006), Rosângela Rennó	49
Figura 17 - “Experiência de Cinema” (2014), Rosângela Rennó	51
Figura 18 – Vista da instalação “Lanterna Mágica” (2012), Rosângela Rennó	52
Figura 19 – O dispositivo de “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó	55
Figura 20 – Vista da instalação “Duas lições de Realismo Fantástico” (1991)	60
Figura 21 – Fotograma de “(<i>nostalgia</i>)” (1971), Hollis Frampton	61
Figura 22 - “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó	63

1 INTRODUÇÃO

Em 2004, a artista Rosângela Rennó realizou a instalação “Experiência de Cinema”. Este trabalho contou com a colaboração de Fernanda Bastos e Isabel Vidor, para a edição da imagem de vídeo que compõe a obra, e de Felipe Velloso e Edgar Szilagyi, para o desenvolvimento da mecânica pela qual o dispositivo funciona.

A instalação consiste na projeção de fotografias em uma cortina de fumaça. As fotografias são apropriadas pela artista e estão agrupadas sob os títulos “Filme de Amor”, “Filme de Família”, “Filme de Guerra” e “Filme de Crime”. Cada um desses filmes está contido em um *DVD* que é constituído por trinta e uma fotografias em sequência, que se relacionam entre si apenas pela temática de seus “gêneros narrativos”. O dispositivo da instalação funciona através de uma tela de fumaça intermitente. O aparato é formado por um mecanismo que expelle gele seco, formando uma cortina de fumaça que funciona como tela para a projeção do material contido nos *DVDs*. A projeção de cada fotografia dura apenas oito segundos, tempo no qual a cortina de fumaça ganha volume e se esvazia, como um movimento de *fade in* e *fade out*. Há um intervalo de trinta segundos entre cada fotografia projetada e cada *DVD* está programado para uma sequência em *loop* que dura vinte e um minutos.

Este texto propõe uma análise dos principais aspectos de “Experiência de Cinema” e busca compreender que subjetividades resultam da interação do espectador com a obra. Para elucidar essas questões, adotou-se a linha de pensamento desenvolvida pelos autores André Parente e Victa de Carvalho, na qual o cinema configura um dispositivo, conforme descrito por Gilles Deleuze a partir do conceito de Michel Foucault, formado por elementos heterogêneos em processo de devir, que entre seus Saberes e Poderes, possui linhas de fuga que são responsáveis pelas várias subjetividades que o cinema pode apresentar (PARENTE e CARVALHO, 2009). Dessa forma, buscou-se conceber “Experiência de Cinema” como uma instalação que converge diferentes identidades cinematográficas, apresentando-as de maneira fluida.

Para descrever esse dispositivo que permite formas que fogem à hegemônica, para qual André Parente cunhou o termo forma-cinema, que será descrito ao longo do trabalho, fez-se necessário esboçar uma história do cinema que apresentasse suas diferentes subjetividades. Essa história foi traçada através da extensa pesquisa realizada pela autora

Flávia Cesarino Costa, que envolve textos de teóricos como Arlindo Machado, Tom Gunning e André Gaudreault, e procura questionar a historiografia clássica do cinema que privilegia suas manifestações narrativas. Cesarino descreve as produções pré-cinematográficas e do período que a autora chama de “primeiro cinema”, que corresponde aos filmes conhecidos como “cinema de atração”, termo cunhado por Gunning.

Após a apresentação do dispositivo cinema em sua pluralidade, esta dissertação procura entender de maneira ampla as conexões entre a instalação de Rennó e as múltiplas identidades cinematográficas. Desses questionamentos, surgem observações a cerca de questões caras à arte-contemporânea, como a apropriação de material de arquivo, o trabalho com imagens híbridas que estão entre a fotografia e o cinema, as múltiplas temporalidades da imagem estática, a questão da tela, a espacialização da montagem da imagem temporal do cinema no ambiente da exposição e uma expressão cinematográfica menos narrativa enquanto mais sensorial, que solicita a acuidade sensível do espectador, remontando os pré-cinemas, o cinema de atração e o cinema expandido.

Para desenvolver estas questões, o trabalho foi organizado através de três capítulos que contêm imagens ilustrativas das obras citadas ao longo do texto. O primeiro capítulo tem a finalidade de apresentar ao leitor o contexto da arte contemporânea no qual a obra está inserida, indicar algumas características da produção artística de Rosângela Rennó que resultem relevantes para a compreensão mais aprofundada de “Experiência de Cinema”, introduzir a obra sob suas características técnicas e, por fim, exibir a perspectiva, sob a qual o trabalho foi baseado, dos autores André Parente e Victa de Carvalho sobre a concepção do cinema como dispositivo.

O segundo capítulo expõe a pesquisa de Flávia Cesarino a fim de rescrever uma história do cinema pensada a partir de seu dispositivo e, portanto, mais abrangente. São apresentadas através dos três subcapítulos algumas manifestações do dispositivo cinematográfico que apontam características desenvolvidas também na instalação de Rennó. Esse capítulo se volta principalmente para as Fantasmagorias, espetáculos de projeção em fumaça no século XVIII e XIX, para exemplificar o cinema como forma de espetáculo anterior a cristalização da forma-cinema e da forma narrativa. A cronofotografia de Étienne-Jules Marey e as fotografias em série também são abordadas para incitar a questão da múltipla temporalidade na fotografia e ampliar as concepções acerca da imagem em movimento e do

cinema.

O último capítulo procura conectar as características descritas nos capítulos anteriores às sensações despertadas pela instalação “Experiência de Cinema”. Cada um dos subcapítulos se dedica a analisar sob as perspectivas já apresentadas os elementos que compõe a obra. O primeiro subcapítulo se dedica a pensar o dispositivo da tela de fumaça e como ele interfere na experiência com a instalação, a partir do conceito de forma-tela de Philippe Dubois e as infinitas possibilidades que se deslocam desse modelo. Nesse subcapítulo são apresentados também conceitos e ideias de autores como Dominique Paini, Raymond Bellour, Peter Weibel e Annika Blunck acerca do cinema “fora da tela” e das novas significações que a imagem adquire a partir da tela concebida como interface, não apenas superfície neutra.

O segundo subcapítulo desenvolve as noções já abordadas sobre a tela para descrever uma experiência de cinema voltada para as sensações do corpo, que se desloca da narrativa. Este subcapítulo reúne as características sensoriais da obra e discute a relação entre um ambiente sensível e uma experiência narrativa.

O penúltimo subcapítulo se refere a um tema recorrente na obra de Rennó: a memória. Este trecho sugere o cinema criado por Rennó como uma experiência da memória que se dá em diferentes níveis: o da memória de arquivo, da memória afetiva, do exercício cognitivo proposto pela intermitência da fumaça e de uma memória coletiva do dispositivo cinematográfico.

Por fim, as considerações finais apresentam a tese da dissertação que seria pensar “Experiência de Cinema” como uma instalação que faz convergir as múltiplas subjetividades do dispositivo cinema. “Experiência de Cinema” poderia ser pensada como uma homenagem ou rescrita da história do cinema, na qual a artista não se preocupa em evidenciar as estratégias do dispositivo para recriá-lo, mas busca expandir sua linguagem através de sua potência como lugar da experimentação e diferença.

As motivações para a realização deste estudo incluem a possibilidade de se pensar aspectos diversos sobre a imagem e o cinema a partir da mesma obra. “Experiência de Cinema” é uma instalação que reúne uma série de elementos que situam seu visitante em um terreno de incertezas e possibilitam a criação de novas relações com o dispositivo cinematográfico, reinventando modos de observação.

2 ROSÂNGELA RENNÓ E O DISPOSITIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

2.1 A POSTURA CONTEMPORÂNEA: UMA ARTE PROCESSUAL

A obra que este texto se propõe a analisar é uma cine-instalação inserida no contexto da arte contemporânea. Para que se possa entender seus elementos e artifícios e as subjetividades que resultam da experiência do espectador com a instalação, é importante compreender que subjetividades contemporâneas estão em jogo e quais são as questões de interesse do campo artístico que podem enriquecer a percepção deste trabalho.

Mais que um estilo ou técnica, os trabalhos artísticos produzidos nas últimas cinco décadas podem se relacionar entre si por uma preocupação de seus realizadores em adotar uma consciência crítica diante do próprio meio¹ (ENTLER, 2009). Essa postura se manifesta de maneira heterogênea e, portanto, organizar essas expressões artísticas por suas semelhanças formais ou discursivas resulta por limitar suas potências criadoras. Entretanto, são notáveis algumas das questões que permeiam a maioria das obras produzidas a partir dos anos 1960. Se relacionando com uma subjetividade pós-moderna e contemporânea de descrença em regimes universais² (LYOTARD, 1979), alguns artistas abandonam o purismo e autonomia dos meios para realizar obras que transitam entre as diferentes linguagens estéticas. Desta forma, o espectador é provocado a deslocar-se de seu regime de observação habitual, já que os limites entre os meios são diluídos, e a sua posição de estranhamento proporciona a criação de novas relações com arte e as formas de representação. Essa perturbação dos modos de observação concebidos (CARVALHO, 2009, p. 27) produz trabalhos híbridos, nos quais as linguagens da fotografia, do vídeo, do cinema e da performance, por exemplo, se tornam indiscrimináveis.

Podemos dizer que esta subjetividade contemporânea presente na arte tem suas origem nas vanguardas históricas do século XX. As vanguardas romperam de maneira efetiva com toda uma tradição artística pautada pela supremacia da perspectiva. Movimentos que prezavam por uma arte liberta dos cânones da iconografia, se apropriaram de dispositivos tecnológicos (a fotografia e o cinema), trouxeram para museus objetos sem valor estético e

1 O autor se refere à fotografia contemporânea como uma “postura” mais que um conjunto de técnicas ou estilo no texto “Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea”. Essa relação foi estabelecida pela autora desta dissertação como uma analogia à arte contemporânea em geral.

2 Jean-François Lyotard, no livro “A Condição Pós-moderna” (1979), descreve a subjetividade pós-moderna como descrente das grandes estruturas ao afirmar que “não podemos mais recorrer à grande narrativa - não podemos nos apoiar na dialética do espírito nem mesmo na emancipação da humanidade para validar o discurso científico pós-moderno”.

lhes atribuíram o estatuto de artístico (os *ready-mades* e as esculturas dadaístas) e passaram a questionar os limites entre as linguagens da dança, da escultura, da pintura, da música e da poesia (o Ballet Triádico da Bauhaus e as poesias sonoras futuristas de Marinetti).

Todavia, embora expandir os limites entre as linguagens artísticas fosse uma questão desde as vanguardas, os artistas e teóricos buscaram paralelamente até a década de 1960, definir especificidades à essas linguagens. Os manifestos, textos característicos do modernismo, além de seu caráter político pelo qual cada vanguarda expressava pública e formalmente sua posição diante do mundo e da arte, foram também um meio de agrupar expressões estéticas através de suas semelhanças estilísticas e ideológicas, uma certa busca pela autonomia dos movimentos artísticos, ainda que anárquica como no Dadaísmo.

Essa lógica que prezava pela autonomia do meio persistiu no debate teórico e artístico em função do interesse em legitimar a imagem técnica – produzida pela mediação de máquinas – da fotografia e do cinema como objetos de arte (ENTLER, 2009). Segundo o autor Ronaldo Entler, a teoria da arte se debruçou sobre uma semiologia da fotografia para estudá-la sob uma perspectiva ontológica, buscando as especificidades deste signo para delinear sua linguagem própria (Op. Cit.). Neste momento, a mediação da câmera, o filme fotográfico para impressão da imagem e a ideia de captura do instante único pela tomada da foto, são características que teóricos como Roland Barthes atribuem como próprias à linguagem fotográfica.

Entretanto, essas questões são relativizadas ao trazer para a discussão artistas que interferiram no dispositivo técnico para produzir fotografias sem o intermédio da câmera (a exemplo dos fotogramas de Man Ray ou das fotomontagens de John Heartfield) e a realizar experiências que expandiam a noção de instante único para apontar uma sobreposição de temporalidades múltipla e infinitas, que se contrapõe à noção de suspensão de tempo na fotografia (FATORELLI, 2013). Segundo Entler, “demarcar a especificidade da fotografia exigia tantas ponderações que fomos obrigados a reconhecer a complexidade e a porosidade desse signo” (ENTLER, 2009).

A preocupação com a autonomia do meio dá lugar a uma busca pela arte total e inespecífica quando artistas passam a transitar livremente pelas linguagens e potencializar esses espaços ambíguos entre seus limites. Como nas vanguardas, os dispositivos na arte contemporânea são hoje, na maioria das vezes, deslocados de suas funções originais e se

afastam do purismo que o modernismo pretendia (ENTLER, 2009).

Como descreve Peter Weibel no artigo “*Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future)*”, muitos artistas procuram modificar as estruturas da fotografia e do cinema, como Nam June Paik em *Zen for Film* (1962) que projeta um rolo de filme fotográfico sem imagens, ou Takehisa Kosugi que posiciona a luz do projetor, sem filme inserido, para uma tela de papel que é recortada durante a ação da obra até que não exista mais superfície de projeção (*Film and Film No. 4*, 1965) (WEIBEL, 2004, p. 42). Experiências em que a tela neutra é substituída por materiais que alteram as características físicas da imagem projetada, como a água (Robert Whitman, *Shower*, 1964) e corpos humanos (Robert Whitman, *Prune Flat*, 1965 e Andy Warhol e Jud Yalkut, *Exploding Plastic Inevitable*, 1966), questionam os recursos técnicos da fotografia e do cinema, que se mostram insuficientes para delimitar suas linguagens (WEIBEL, 2004, p. 42).

Ao mesmo tempo, os Happenings ou Action Art propunham uma arte sinestésica em que as fronteiras entre performance, dança, teatro, música e cinema fossem superadas para dar espaço a uma mescla de diferentes expressões estéticas e produzir uma experiência do corpo e da presença, na qual os pontos de interseções entre os meios fossem responsáveis pelas potências sensoriais da obra (YOUNGBLOOD, 1970).

Peter Weibel relaciona a conexão em rede entre os meios de expressão na arte contemporânea com a comunicação *online*, característica da pós-modernidade (LYOTARD, 1979), e a descrição do rizoma realizada por Gilles Deleuze. Mesmo antes do advento da internet, Deleuze já havia previsto um interesse da sociedade pela interação por redes em sua definição de rizoma (WEIBEL, 2004, p. 50). O autor descreve um sistema social nômade, que deveria ser dinâmico, espacial e anti-hierárquico, onde as resistências fossem capazes de apontar para novos modos de existência e produzir subjetividades múltiplas (DELEUZE e GUATARRI, 1980, apud WEIBEL, 2004, p. 50). Essa configuração se performatiza nos trabalhos estéticos contemporâneos, que através de seus dispositivos, fazem convergir diferentes elementos para produzir subjetividades móveis.

A pintura, a primeira a abandonar a tela, torna-se espacial (MACIEL, 2008, p. 75), o que acontece posteriormente com o cinema. O vídeo ressignifica o estatuto da imagem em movimento e propõe situações anárquicas entre a televisão e o cinema (MACHADO, 1997, p. 197). As noções de imagem fixa e imagem em movimento se dissolvem e as instalações

favorecem essa reconfiguração de estatutos ao potencializar a capacidade da fotografia de assumir diferentes condições (FATORELLI, 2013, p. 24).

As instalações se apresentam como um ponto de encontro entre os híbridos contemporâneos e estimulam a experiência física com a obra, que passa a ser vivenciada como um processo, mais que um produto. Segundo as autoras Victa de Carvalho e Teresa Bastos,

“os híbridos são realidades paradoxais que embaralham noções convencionais de tempo e espaço, criando proposições que miscigenam realismo e estranhamento” (CARVALHO e BASTOS, 2012, p. 5).

Dessa forma, as instalações e as imagens híbridas, permitem que o visitante-espectador³ passe de um estado de contemplação para certa inquietação, que pode provocar uma ação e modificar a experiência individual e coletiva.

As cine-instalações desmontam o dispositivo da sala de cinema, projetando imagens no espaço da exposição. Como no *cinema expandido*⁴, o *cinema exposto*⁵ é um processo de radicalização do cinema experimental (YOUNGBLOOD, 1970) ao provocar experiências sensoriais através da espacialização das imagens e expandir as possibilidades filmicas.

Trabalhos como “*Sleepwalkers*” (2007) de Douglas Aitken, que utiliza múltiplas telas que se estendem em grandes dimensões nas seis fachadas exteriores do MoMA em Nova York, funcionam como obras-dispositivos⁶ que apresentam ao observador possibilidades de reinvenção da fotografia, do cinema e do vídeo e ampliam os modos de fazer e ver imagens (CARVALHO, 2009, p. 31). Annika Blunck relaciona essas características de alguns trabalhos contemporâneos à descrição de cinema expandido realizada por Youngblood, na qual “as narrativas e lugares tradicionais são substituídas por um espaço cinematográfico de possibilidades” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 41 apud BLUNCK, 2004, p. 60).

3 Termo utilizado por Philippe Dubois no texto “A questão da forma-tela: espaço, luz, narração, espectador”, para descrever o novo regime de espectadores da arte contemporânea que se relaciona de forma ativa com as obras.

4 Termo cunhado por Gene Youngblood no livro “*Expanded Cinema*” (1970), que exemplifica o cinema em sua forma mais sensorial e com características relacionadas a outras formas de expressão, tais como a performance.

5 Termo utilizado por Dominique Paini em “*Cahiers du Cinéma*” (2005) para analisar as características que o cinematográfico assume dentro do espaço de galerias e museus

6 Termo utilizado por André Parente no texto “*Moving Movie: por um cinema do performático e do processual*” (2008)

Figura 1 - “*Seleepwalkers*” (2007), Douglas Aitken



Fonte: Fred Charles, Courtesy Creative Time e MoMA.

Essas novas possibilidades da arte contemporânea contribuem com a produção de uma subjetividade do espectador que cada vez mais abandona sua posição passiva para atuar como agente da obra. Mais que produzir diferentes percepções visuais, o cinema de museu cria um processo de participação do visitante que desenvolve uma relação entre o corpo e a experiência da instalação. Existe nessa construção de sentido uma potente variabilidade, instabilidade e multiplicidade. Se podemos de alguma maneira encontrar um denominador comum nessa trama complexa e extremamente diversa na qual se configura a arte contemporânea, poderia ser o interesse de artistas por perturbar a observação condicionada para construir sentidos expandidos a partir do processo do visitante com a obra.

2.2 ROSÂNGELA RENNÓ: EXPERIÊNCIAS HÍBRIDAS NO CAMPO DA MEMÓRIA

Nesse contexto de uma arte com produção de sentido aberta e processual, podemos pensar uma artista que trabalha justamente nesses limites da imagem, em espaços indiscerníveis entre as diferentes linguagens. Rosângela Rennó, artista brasileira, conhecida por seus trabalhos com arquivo que apropriam e ressignificam antigas fotografias encontradas, projetando-as em movimento (“Duas lições de realismo fantástico”, 1991), ou em superfícies que não a tela tradicional (“Insólidos”, 2014), por exemplo, desenvolve seu trabalho em zonas limítrofes entre o cinema, a fotografia, a instalação, e aprofunda questões sociais e íntimas em um território bastante ambíguo: a memória.

Rosângela Rennó é conhecida como “a fotógrafa que nunca fotografou” por seu trabalho, desde a década de 1980, com fotografias apropriadas. Sua produção parte sempre de objetos encontrados, aos quais ela propõe um novo olhar ao inseri-los no campo da arte, alterando muitas vezes seu estatuto. Álbuns de fotografia familiares (“Cerimônia do Adeus”, 1997-2003), fotos de fichas cadastrais de funcionários em uma antiga empresa (“Duas lições de realismo fantástico”, 1991 e “Imemorial”, 1994), fotografias de identificação de presos da penitenciária Carandiru (“Série Vulgo”, 1998) e textos jornalísticos (“Arquivo Universal”, 1992-) são algumas das imagens apropriadas em suas instalações.

Embora as manipule de diversas maneiras criando relações distintas através do espaço da exposição, é possível perceber que a questão cerne de sua produção reside na relação que os visitantes estabelecem com esses arquivos a partir de uma memória coletiva (social) e ao mesmo tempo individual (afetiva), provocadas pelas experiências sensoriais da instalação.

Em um mundo saturado de imagens, Rosângela produz novos significados a partir destas fotos que foram descartadas (CHIARELLI, 1992, p. 1). Na “Série Vulgo” (1998), a artista utiliza antigas fotos de presos do, já extinto, presídio Carandiru para desenvolver uma crítica ao sistema penitenciário e à lógica positivista, além de expor a objetificação dos indivíduos em cárcere. As fotografias são retratos individuais de cada preso, nos quais é visível do topo de suas cabeças pintado com um risco vermelho que acompanha o desenho do redemoinho de cada um deles. O redemoinho é único para cada indivíduo e, sob uma ótica positivista, poderia-se encontrar padrões entre os internos através dos estudos de suas particularidades biológicas. Na instalação, as fotos dos presidiários – imagens de pessoas marginalizadas que pertenciam ao domínio da vigilância e da ciência - são impressas em grande dimensão e posicionadas lado a lado nas paredes da exposição. Elas acompanham a projeção de um vídeo no qual aparecem por escrito o nome de diversos “foras da lei”. Segundo Dan Cameron, a artista representa imagens marginalizadas, sócio-cultural e esteticamente, “sobras da cultura” (CAMERON, 1995, p. 2), e ao inseri-las no contexto do museu possibilita a essas imagens uma nova forma de observação.

Essa preocupação social também acompanha outros trabalhos como “Imemorial” (1994). Nesse caso, as fotografias utilizadas foram encontradas em uma antiga empresa e pertenciam ao cadastro dos funcionários.

Figura 2 - “Série Vulgo” (1998), Rosângela Rennó



Fonte: www.rosangelarenno.com.br (2016)

São fotografias 3x4 de pessoas anônimas que dispostas lado a lado pouco diferem entre si, são pessoas que perderam suas características individuais na fotografia padronizada e parecem pertencer a um banco de dados de trabalho (ANJOS, 2006, p. 2). As imagens, que foram utilizadas um dia para identificar funcionários e pertenciam ao campo da regulamentação social, provocam estranha sensação de familiaridade, causada pelo enquadramento próprio de fotos de documento, e, ao mesmo tempo, estranhamento por não saber quem são essas pessoas, qual a história delas, se estão vivas ou mortas.

Entretanto, embora os trabalhos citados acima incitem à crítica social, Rennó não desenvolve apenas relações políticas em suas instalações, mas suas obras estão associadas também as emoções íntimas da vida particular. É o caso de “Cerimônia de Adeus” (1997-2003), no qual o visitante observa e se relaciona com uma série de fotos tiradas de casais de noivos logo após as cerimônias de seus casamentos. Embora apresentem personagens distintos que não se relacionam entre si em parentesco, todas as imagens possuem praticamente o mesmo enquadramento e a mesma composição: os noivos reproduzem o ritual comum de dar adeus aos parentes de dentro de seus carros matrimoniais. Nessa obra, o visitante estabelece uma conexão com um coletivo de anônimos através da familiaridade com as imagens – além da repetição em série proposta pelo trabalho, muitos observadores já viram fotos semelhantes de familiares e amigos ou podem ter eles mesmos fotos com as mesmas poses. Essa familiaridade é simultânea a incapacidade de alcançar identidades determinadas desses personagens: é o paradoxo do Narciso despersonalizado. (FABRIS, 1992, p. 1).

Segundo Katia Maciel, “em seus trabalhos, Rosângela Rennó rememora, ilumina arquivos de outras memórias e cria famílias” (MACIEL, 2008, p. 80).

Figura 3 - “Cerimônia de Adeus” (1997-2003), Rosângela Rennó



Fonte: www.rosangelarenno.com.br (2016)

As questões entre o tempo histórico, estudado pelo documento, e a memória afetiva também se expressam em trabalhos que a artista investiga o próprio meio fotográfico, e sua suposta potência de registro do real, ao trabalhar com materiais que produzem a incerteza visual. Rennó é apontada como uma das primeiras artistas a deslocar a fotografia do bidimensionalismo (ALZUGARAY, 2004, p. 3). Exemplo dessa pesquisa é o trabalho “Insólidos” (2014), no qual fotografias são impressas em várias telas de tecido bastante translúcido e sobrepostas por um suporte em varal pendurado nas paredes da exposição. As grandes imagens adquirem um aspecto esfumado e fantasmagórico devido a sobreposição de telas. Rennó induz a questionar a fotografia como registro, enquanto o visitante testemunha imagens apagadiças, que transmite a sensação de esquecimento.

Figura 4 - “Insólidos” (2014), Rosângela Rennó



Fonte: www.rosangelarenno.com (2016)

2.3 EXPERIÊNCIA DE CINEMA

Dez anos antes de realizar “Insólidos”, Rosângela Rennó já expressava interesse em investigar esses caminhos imprecisos da memória e do esquecimento através de obras que provocassem experiências sensoriais. “Experiência de Cinema” é uma instalação de 2004 na qual a artista projeta uma série de fotografias em uma cortina de fumaça intermitente. O visitante entra em uma sala escura, na qual, na maioria das vezes em que a obra foi exposta, a única luz é a emitida pelo projetor. No centro do espaço estão montados um aparelho projetor e um suporte que produz uma cortina de fumaça que funciona como tela para a projeção. A fumaça produzida dura cerca de oito segundos, tempo no qual se pode ver a fotografia projetada. Como em *fade out*, a fumaça cessa e a imagem desaparece no ar. O mesmo processo acontece novamente em um intervalo de trinta segundos. Ao todo, são trinta e uma

fotografias em cada uma das quatro séries: “Filme de Amor”, “Filme de Família”, “Filme de Guerra” e “Filme de Crime”. Cada uma das séries dura vinte e um minutos e está programada para uma sequência em *loop*.

O espaço da exposição traz alguns aspectos de uma sala de exibição comum de cinema, embora seu dispositivo seja transformado. O ambiente é escuro, há uma máquina de projeção, uma tela, e imagens luminosas que constroem um filme – nesse caso, quatro filmes. Poderíamos dizer que, de alguma forma, remonta a arquitetura do dispositivo cinema institucionalizada: a caixa preta na qual o espectador está imune às interferências exteriores para participar em um estado de imersão da narrativa projetada. No entanto, não são exatamente as mesmas sensações que a experiência cinematográfica de Rennó desperta. O visitante assiste ao espetáculo de pé, o que faz com que tenha consciência de seu corpo durante toda a experiência, além da consciência da presença dos demais visitantes que estão livres para transitar pela sala, bastante diferente da sensação de corpo paralisado e isolado a qual se está habituado na sala de cinema tradicional.

Além disso, o dispositivo da caixa preta tem por excelência ocultar a máquina projetora. Para os espectadores de olhos atentos à tela, é visível apenas o resultado desse processo e não os artifícios pelo qual é mediado. Na obra de Rennó, a presença de uma “parafernália” no meio do espaço da obra perturba e rompe com o ritual de transparência que se espera do cinema. Sobretudo, o projetor e a máquina de fumaça produzem um ruído bastante alto e intermitente. Em intervalos regulares, ouvimos o som da cortina de fumaça se formando, algo que constantemente nos recorda das mediações técnicas pelas quais a experiência acontece e, paradoxalmente, constrói uma atmosfera misteriosa e um pouco sinistra.

Embora os ruídos contribuam para a atmosfera de suspense, é a fumaça que traz a sensação de matéria incorpórea e cria um ambiente que relembra as experiências de Fantasmagorias e espetáculos ópticos pré-cinematográficos. Além do aspecto de sobrenatural, a substituição da tela convencional por uma tela de fumaça preenche o espaço com uma matéria de luz volumosa que confere movimento a imagem estática da fotografia através de seu processo de formação e desaparecimento. Esse “apagamento” da imagem pode se relacionar também com o processo mental de esquecimento: com a memória que se dissolve.

Figura 5 - “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó



Fonte: <http://www.semeiosis.com.br/a-fotografia-expandida-no-contexto-da-arte-contemporanea-uma-analise-da-obra-experiencia-de-cinema-de-rosangela-renno> (2016)

As fotos projetadas estão organizadas por gêneros cinematográficos (“Filme de amor”, “Filme de Família”, “Filme de Guerra”, “Filme de Crime”) o que conduz o espectador ao ambiente familiar do cinema clássico. Segundo Katia Maciel, “projetar essas imagens, uma após a outra, como gêneros narrativos significa reinserir as imagens em paisagens imaginadas” (MACIEL, 2008, p. 81). Não obstante, Rosângela trabalha com lacunas que tornam impossível - e indesejável - a construção de narrativas objetivas. A imagem é pouco nítida, desaparece com rapidez e a sequência dessas fotos/planos não se relacionam através de uma montagem encadeada por eventos e descritiva. A experiência se torna mais sensorial enquanto menos narrativa. Maciel reitera que “nosso hábito constrói uma narrativa que não há, e a narrativa que não há destrói o nosso hábito e nos faz ver outro cinema” (MACIEL, 2008, p. 81).

Ao introduzir essas questões instigadas através da experiência com a obra, fica claro que as características do cinema inventado por Rennó extrapolam aquelas de uma experiência de cinema tradicional. A pergunta que surge, portanto, é sobre qual cinema fala a artista neste trabalho e quais subjetividades ele produz. Para que esta discussão fosse possível, foi adotada a perspectiva dos autores Victa de Carvalho e André Parente a respeito do cinema como um dispositivo. Conceber o cinema como dispositivo permite pensar sua história de maneira não teleológica, e evidenciar a diversidade de sua expressão. “Experiência de cinema” é, então, a manifestação dessas subjetividades múltiplas.

2.4 O CINEMA COMO DISPOSITIVO

Podemos pensar o cinema ele próprio como uma instalação, na qual um dispositivo

converge elementos heterogêneos e produz certa subjetividade cinematográfica (BELLOUR, 2008, p. 9). Segundo André Parente, o cinema como estamos habituados a entendê-lo,

“faz convergir três dimensões: arquitetônica (a sala escura), tecnológica (sistema de captação e projeção da imagem) e discursiva (o modelo representativo hegemônico).” (PARENTE, 2008, p. 37)

Para designar o cinema que possui essas características o autor cunhou o termo “forma cinema”⁷, que será utilizado neste trabalho para se referir ao modelo de cinema dominante. A forma cinema, também chamada de MRI⁸ (Modelo Representativo Instituído), termo usado por Noel Burch (BURCH, 1968), se institucionaliza como modelo hegemônico, segundo muitos autores, a partir do cinema hollywoodiano produzido pela geração de D. W. Griffith. Essa forma do cinema se expande devido a uma valorização da narrativa e da montagem por “ação paralela”, que já era detectada em várias manifestações estéticas burguesas, como a pintura neoclássica, os romances de Balzac e Dickens e o teatro (PARENTE, 2008, p. 37).

A arquitetura tradicional veio dos teatros italianos (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 28), no qual uma platéia, sentada em cadeiras enfileiradas, assiste a projeção do filme a sua frente. O dispositivo de projeção é ocultado atrás dos espectadores, para que estes vejam apenas o resultado e não o processo pelo qual as imagens na tela são formadas. Arlindo Machado é um dos autores que relacionam essa configuração da sala de cinema com o mito da caverna de Platão. Em “A República”, o filósofo grego descreve prisioneiros que desde o nascimento estão acorrentados no interior de uma caverna e só podem olhar para uma parede iluminada por uma fogueira. Nessa parede, vêem projetadas as sombras de estátuas que estão no exterior da caverna. Por não perceberem o mecanismo de projeção – a fogueira está posicionada atrás dos prisioneiros, como o projetor no cinema – passam a vida iludidos por aquelas sombras que crêem ser o mundo “verdadeiro”. A alegoria é uma crítica à crença em imagens e a exaltação da palavra como forma de se relacionar com a realidade. Entretanto, resulta interessante com a forma cinema reproduz as mesmas propriedades descritas na alegoria da caverna e parece surtir os mesmos efeitos de impressão de realidade (MACHADO, 1997, p. 13).

7 Termo cunhado por André Parente, retirado do texto “Cinema em contra-campo” (2008)

8 Termo cunhado por Noel Burch para descrever a forma narrativa do sistema de representação do cinema, Ismail Xavier utilizou o termo “estética da transparência” para se referir ao mesmo sistema.

Na forma cinema, o espectador é vítima de uma ilusão e confunde realidade e representação (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 30). Durante a sessão, o espectador se esquece temporariamente do mundo ao seu redor e artifícios como a sala escura e a tela como único ponto de luz, bastante intenso, o conduzem a um estado característico do cinema que beira ao transe. O próprio corpo durante a projeção fica inerte e diminui seus reflexos, quase que adormecido. Se a narrativa é capaz de capturar a atenção deste espectador, ele abandona seu corpo físico para vivenciar o filme como se pertencesse àquele universo de imagens. Essa condição particular que caracteriza o estado do espectador de cinema próximo ao estado do sonho e da alucinação (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 29) recebeu o nome de “efeito-cinema” pelos teóricos Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel.

Victa de Carvalho e André Parente dialogam com a concepção de Baudry, na qual o efeito cinema é um dispositivo ideológico que tem sua origem no desejo burguês de dominação (BAUDRY, 1970, apud PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 30). Todos os seus artifícios – a arquitetura da sala que remonta uma caixa preta, o corpo imóvel, o artifício da projeção ocultado e a narrativa – conduzem o espectador a um estado passivo e, de certa forma manipulável. Segundo os autores, o espectador aceita essa condição por estar envolvido em uma situação psicológica e por ele próprio possuir desejo pela ilusão (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 30). Seguindo a perspectiva elaborada pelos autores, a impressão de realidade gerada no dispositivo da forma cinema

“seria então fruto de um processo de retificação da imagem, de uma articulação ideológica, determinada a ocultar os processos de representação que o cinema implica, como se este pudesse dizer as verdades do mundo sem intermediação” (PARENTE E CARVALHO, 2009, p. 30).

O filósofo Michel Foucault descreveu as estruturas da sociedade através de seu conceito de dispositivo. O dispositivo seria um conjunto multilinear, composto por linhas de diferentes naturezas que operam para produzir certo efeito no corpo social (FOUCAULT, 1975, apud DELEUZE, 1996). Embora invisíveis, possuem características que podem ser delineadas e é possível distingui-los e fazer um exercício de cartografia, estudando por que linhas operam (Op. Cit.). Os dispositivos de Foucault se constituem por forças de Saberes e de Podres e tem funções estratégicas dominantes. Elas produzem subjetividades através de suas curvas de visibilidade e enunciação, que se articulam de acordo com cada formação histórica (Op. Cit.). Suas forças se movimentam em processo individuais para criar subjetividades,

jamais universais – ainda que resultem em identidades coletivas (Op. Cit.).

Gilles Deleuze foi um dos autores que desenvolveu o conceito de dispositivo de Foucault. Sob a perspectiva de Deleuze, o dispositivo pode produzir subjetividades que fogem às linhas de Saberes e Poderes. Isso porque o autor considera a dimensão do “Si Próprio”, que seriam linhas que se voltam para si próprias, alterando a si mesmas, e construindo novas subjetividades em um dispositivo. (DELEUZE, 1996). Dessa forma, o dispositivo para Deleuze não possui contornos definidos, mas, como Victa de Carvalho pontua, “traça processos em constante desequilíbrio constituindo cadeias variáveis” (DELEUZE, 1996, p. 84, apud CARVALHO, 2009, p. 29). Deleuze descreve essas linhas que se voltam para si, como linhas de fratura, que seriam brechas dentro de um dispositivo para que este possa se reinventar noutro, “sob outras formas que hão-de nascer” (DELEUZE, 1996).

Os autores Victa de Carvalho e André Parente trazem a descrição de dispositivo elaborada por Deleuze e a questão do dispositivo cinema introduzida por Baudry para pensar os artefatos da arte contemporânea e seus efeitos produzidos. Pensar o cinema como dispositivo, para os autores, significa assumir que ele possui múltiplas identidades nômades e linhas de fratura responsáveis pelos muitos deslocamentos em sua forma dominante (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 32).

O autor Tom Gunning, conforme será desenvolvido no capítulo seguinte, apresenta as experiências e espetáculos ópticos do século XVIII e XIX como manifestações do dispositivo cinema antes que a sua forma narrativa se institucionalizasse de maneira dominante (GUNNING, 2005). De forma similar, Victa de Carvalho e André Parente consideram o cinema de atrações⁹, o cinema expandido e o cinema de museu como desvios que nos permitem pensar outras possibilidades e relações criadas pelo cinema (PARENTE e CARVALHO, 2009)

Supor que a forma cinema, apoiada por uma supremacia da narrativa, é o clímax de toda uma história dos dispositivos ópticos é estabelecer uma visão teleológica que fixa uma identidade específica para o cinema, o que, como vimos anteriormente, não se sustenta se queremos pensar a arte contemporânea através dos híbridos e suas identidades nômades.

9 Termo cunhado por Tom Gunning para se referir aos filmes produzidos na primeira década do século XX, que possuem característica de “atrações”, “performances”, “mostração de imagens”, divergindo da forma narrativa.

3 PRÉ-CINEMAS

3.1 O SURGIMENTO DE UM DISPOSITIVO TÉCNICO ESPETACULAR

Quando se diz que a arte contemporânea transforma e reinventa o dispositivo cinema, o dispositivo em questão é o da forma-cinema. Porém, esse sistema de representação se institui apenas uma década depois do surgimento de seu dispositivo técnico (PARENTE e CARVALHO, 2009, p.28). Na verdade, se pensarmos o dispositivo cinema como um artifício que produz e projeta imagens em movimento – o que seria ainda uma tentativa de encontrar uma especificidade num meio que, como mostraremos a seguir, é heterogêneo e limítrofe - resulta impossível determinar uma data exata para sua origem.

Para alguns teóricos, como Arlindo Machado, os desenhos pré-históricos nos fundos das cavernas que apresentavam figuras de animais pintadas com sobreposições de formas e diferentes cores e, dependendo da iluminação que recebiam e da locomoção do observador por dentro da caverna, apareciam em diferentes posições como se adquirissem movimento, podem ser pensados como experiências cinematográficas pré-históricas (MACHADO, 1997, p. 13). Da mesma forma, o autor descreve o dispositivo da Alegoria da Caverna de Platão e a *camara oscura*, usada por artistas do Renascimento para mimetizar as formas exatas da natureza, como expressões de um desejo pelo cinematográfico anterior a invenção de seu dispositivo. Sendo assim, datar o surgimento do cinema resulta arbitrário ao destacar certas tecnologias ou fenômenos e denuncia uma história do cinema baseada apenas na positividade técnica de seu mecanismo (Op. Cit., p.15). Segundo o autor, “o desejo e a procura do cinema são tão velhos como a civilização de que somos filhos” (Op. Cit., p. 14). Isso significa que ao mesmo tempo em que se pode dizer que o desejo pelo efeito-cinema descrito por Baudry é anterior ao seu surgimento técnico, não se pode atribuir a invenção do cinema apenas às descobertas tecnológicas que permitiram o aparecimento das imagens em movimento.

O século XVIII e XIX foram palco de invenções e experiências com dispositivos ópticos que impulsionaram a formação de um certo tipo de espetáculo. Experiências imagéticas de análise e decomposição do movimento, de sua síntese e projeção e a criação de ambientes imersivos e sensoriais, se manifestaram nos meios científicos, industriais e de cultura de massa. Essa multiplicidade de dispositivos ópticos, pensada de maneira fenomenológica e não teleológica (GUNNING, 2004, p. 32), remontam uma história do cinema bastante heterogênea, através da qual o cinematográfico se comporta como o lugar da diferença (MACHADO, 1997).

Flavia Cesarino Costa em seu texto “O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação”, descreve a história do cinema até a invenção e cristalização de sua forma narrativa, para a qual utilizou extensa bibliografia, reunindo diversos autores como Arlindo Machado, Tom Gunning e André Gaudreault, que defendem uma história dos dispositivos e espetáculos ópticos rizomática e não hierárquica. No texto, a autora descreve que no final do século XIX, o mundo vivia uma efervescente produção tecnológica e industrial, pautada por ideais iluministas da razão kantiana. O contexto era de plena vigência de uma cultura nacionalista e otimista em relação aos progressos técnicos da modernidade (COSTA, 2005, p. 24), que se sustentava pelo avanço da produção industrial e velocidade com quem novas tecnologias eram criadas.

Nesse momento de revolução científico-tecnológica, as Feiras e Exposições Universais, como a de Paris em 1900, tinham o propósito de servir como vitrines das novas invenções da modernidade (COSTA, 2005, p. 23), que se multiplicavam a cada ano. Essas exposições deram visibilidade e impulsionaram uma série de inventos cinematográficos através dos chamados “espetáculos totais” ou “ultra-realistas”, como os dioramas, panoramas, mareorama, cineorama e o próprio cinematógrafo dos irmãos Lumière. Eram novidades que buscavam maravilhar os espectadores através de simulação de movimentos e situações imersivas, produzidas por aparatos tecnológicos (Op. Cit., p. 26).

O cineorama, por exemplo, realizava projeções animadas de panoramas enquanto os espectadores estavam no centro de uma cesta suspensa, que simulava um balão. As animações eram projetadas nas paredes que circundavam a audiência para causar a impressão de que participavam de um verdadeiro passeio a balão (COSTA, 2005, p. 27). Seguindo a mesma lógica, o mareorama simulava uma viagem pelo Mar Mediterrâneo, projetando imagens da paisagem ao redor dos espectadores que estavam numa suposta cabine de navio. A cabine se movimentava e os participantes recebiam vento em seus rostos, para proporcionar uma experiência ainda mais realista (Op. Cit., p.26). Esse tipo de invenção se repetiu e se reinventou de diversas maneiras e com diferentes nomes nas Exposições Universais e, sem dúvida, ofereceram muitos usos para o cinema (TOULET, 1991, p. 27, apud COSTA, 2005, p. 29).

Em paralelo, o meio científico realizava uma série de pesquisas preocupadas com a cinética e o estudo do movimento. Alguns dispositivos ópticos foram desenvolvidos a partir

do interesse de cientistas em decompor as fases de uma ação corporal para melhor estudá-la. Esses experimentos conduziram cientistas de forma inesperada ao cinematográfico, mesmo que estes não estivessem necessariamente trabalhando na direção de sua materialização (MACHADO, 1997, p. 15). Étienne-Jules Marey, por exemplo, inventou o fuzil cronofotográfico, ou cronotrópo, com o qual capturava e gravava as várias fases do movimento de animais como aves, coelhos, cavalos e seres humanos, em uma mesma imagem. Seu trabalho, além do uso para estudo da fisiologia do movimento, utilizado no campo da cardiologia e, até mesmo, na aviação, aprimorou a tecnologia de captação e projeção de imagens, principalmente a imagem de câmera-lenta. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, Eadweard James Muybridge desenvolvia seu estudo do movimento através de séries fotográficas que decompunham o galope de um cavalo, por exemplo, ou da sequência de posições de um dançarino durante sua performance. Muybridge também desenvolveu o Zoopraxisnoscope, um mecanismo que projetava as imagens seriadas que ele mesmo produzia em alta velocidade, causando a ilusão de movimento cinematográfica. Esse aparato não funcionava de maneira tão distinta a dos brinquedos ópticos como o zootropo e taumatrópio.

Figura 6 - “Descendo um plano inclinado” (1882), Étienne-Jules Marey



Fonte: <http://thehelpfulteacher.blogspot.com.br/2013/06/imitation-and-transformation-how.html> (2016)

Todavia, como aponta Arlindo Machado, a historiografia clássica do cinema destaca seus avanços científicos e industriais e oculta uma série de manifestações cinematográficas que aconteciam simultaneamente nos guetos e entre as camadas populares da sociedade que são fundamentais para entender como o cinema como espetáculo adquiriu sua forma e como produziu experiências bastante distintas das que estamos habituados na forma-cinema

(MACHADO, 1997 e COSTA, 2005). De acordo com Victa de Carvalho e André Parente,

“retomar a história do cinema primitivo nos permite distinguir dois momentos absolutamente diferentes: aquele da emergência de um dispositivo técnico, o cinema como dispositivo espetacular de produção de fantasmagorias, e aquele outro, fruto de um processo de institucionalização sociocultural do dispositivo cinematográfico, o cinema como instituição de uma forma particular de espetáculo, o cinema enquanto formação discursiva” (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 28)

Perceber o cinema como um sistema de expressão, um recurso de sintetização e duração do movimento, a rápida exibição de imagens fixas, a sala escura e acompanhamento sonoro para um audiência, como Charles Muusser propõe, uma “história das imagens em movimento projetadas em sala escura” (MUSSER, 1990, p. 15-54, apud MACHADO, 1997, p.23), inclui manifestações fora do circuito oficial, um universo mais exótico de mediunismo, fantasmagorias, teatro de variedades até mesmo os brinquedos e adorno de mesa (MACHADO, 1997).

Machado demonstra, na apresentação do trabalho de Flávia Cesarino, que essas manifestações culturais eram comuns desde o século XVIII e mesclavam a tecnologia da projeção de imagens animadas com espetáculos de lanterna mágica, ilusionismo e de experiências do sobrenatural, que, embora em um contexto iluminista e racional, eram de interesse da classe burguesa e das classes mais populares da sociedade (MACHADO, 2005, p. 12).

As fantasmagorias funcionavam como um espetáculo de lanterna mágica, na qual uma audiência assistia a uma imagem animada projetada. Robertson foi o *performer* que mais aprimorou seu espetáculo de maneira que além da projeção de figuras fantasmagóricas que se movimentavam, o público adentrava um ambiente de terror e misticismo, conduzido por uma atmosfera sobrenatural de sons e fumaça (GUNNING, 2004, p. 33). Esses dispositivos deslocam o cinema de um contexto científico e industrial para a condição de artifício de maravilhas, como o ilusionismo e a mágica, e exploram as possibilidades do imaginário. Segundo Arlindo Machado,

“o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do

imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema". (MACHADO, 1997, p. 15).

Não só a historiografia do cinema reprimiu os desvios de sua forma narrativa, como o próprio cinema passou por uma auto-regulamentação e auto-censura nas primeiras décadas do século XX, quando a indústria cinematográfica passou a doutrinar suas produções com o intuito de atrair a classe burguesa (COSTA, 2005, p. 59)

Flavia Cesarino esboça uma história do cinema que passa por feiras populares como quermesses, circos, museus de cera e teatros de variedades como os *vaudevilles*: lugares de entretenimento popular que exibiam filmes de maneira ainda bastante similar aos espetáculos de lanterna mágica. O período conhecido como “primeiro cinema”, entre 1894 e 1908, acontece nesse circuito cultural marginalizado, no qual os filmes, que ainda não apresentavam interesse na forma narrativa, são apresentados como performance em meio a todos os tipos de atração (COSTA, 2005). Segundo a autora, uma série de fatores, como o contexto do teatro de variedades, a proximidade com os espetáculos de lanterna mágica e a autonomia que os exibidores tinham sobre a ordem da montagem dos planos – os irmãos Lumière vendiam o cinematógrafo para os *vaudevilles*, que passavam a ser os produtores e exibidores dos filmes – trouxeram aos primeiros filmes um caráter anárquico e descontínuo (Op. Cit.)

Filmes pouco narrativos, ou sem qualquer narrativa, funcionavam num regime de *mostração*, como performances, *atrações*. O *cinema de atração* (GUNNING, 1986) adotava a forma de relato aberto. Eram filmes que poderiam mostrar situações encenadas ou documentais (filme de atualidades), ou ainda uma mescla entre os dois gêneros (filme de atualidades reconstruídas) (COSTA, 2005). Segundo Gunning, o cinema de Lumière e Méliés, por exemplo, podem ser unidos “numa concepção que vê o cinema menos como uma forma de contar histórias e mais como uma forma de apresentar uma série de vistas para uma audiência (GUNNING, 1986 apud COSTA, 2005, p. 122).

Essas formas de cinema foram suprimidas no começo do século XX por um interesse da própria indústria cinematográfica em converter o cinema em um entretenimento burguês. Para isso, Cesarino afirma que houve uma “domesticação” dos filmes e dos espaços onde eram exibidos (COSTA, 2005, p. 59). Com o intuito de integrar o cinema a cultura dominante, os filmes ficaram cada vez mais narrativos e a montagem paralela, retirada de outras

representações de tradição burguesa como o teatro e os romances, é trazida para o cinema e se cristaliza como linguagem hegemônica (Op. Cit.). Nesse contexto, o cinema de Griffith marca a transição para o modelo de representação que se intensifica como cultura de massa ao longo das décadas seguintes.

Tom Gunning defende que os dispositivos ópticos e cinematográficos não são substituídos pela forma-cinema, como se esta fosse o clímax de uma linha evolutiva. Esses aparatos, espetáculos e experiências são suplementos à novas perspectivas e pensar sua história proporciona novas possibilidades teóricas (GUNNING, 2005, p. 33). Arlindo Machado pontua que

“isso que nós chamamos, por exemplo, de a “linguagem do cinema” - um tipo de construção narrativa baseado na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera, e no papel modelador das regras de continuidade é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira década do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário” (MACHADO, 1997, p. 191)

Essa “linguagem do cinema” é, portanto, uma construção que foi pautada pela comercialização do cinema e o interesse de sua indústria em expandi-lo para o consumo da burguesia. A história do cinema que ilumina apenas o caráter industrial e científico do dispositivo se esquece de uma vontade milenar da civilização de intervir no imaginário (MACHADO, 1997, p. 15).

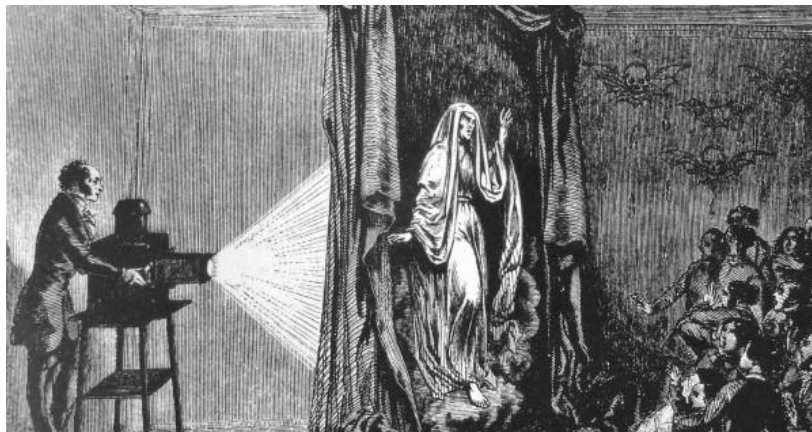
3.2 FANTASMAGORIAS: ENTRE A RAZÃO E O SOBRENATURAL

Tom Gunning, em seu texto “*Phantasmagoria and the manufacturing of illusions and wonder: towards a cultural ptic of the cinematic apparatus*”, através da pesquisa histórica sobre as Fantasmagorias, realizada por Laurent Mannoni, propõe um estudo sobre os mecanismos da cultura visual observando os diferentes regimes de espectadores. Segundo Gunning, uma investigação histórica do espectador contribui para a teoria cinema se realizada sob um olhar fenomenológico e não teleológico, no qual os aparatos ópticos constituem de maneira não hierárquica a história da cultura visual (GUNNING, 2005, p. 33).

O autor se interessa, especificamente neste artigo, pelos espetáculos de Fantasmagorias e descreve o *show* de projeções como uma manifestação bastante ambígua do

dispositivo cinema. As Fantasmagorias eram entretenimentos do final do século XVIII que se estenderam pelo século XIX e funcionavam como uma apresentação elaborada de lanterna mágica (GUNNING, 2005, p. 33). Essas performances combinavam a tecnologia de projeção com artifícios teatrais e criavam uma atmosfera de mistério e mediunismo, na qual a audiência presenciava a evocação de supostos espíritos. Como o autor indica, a associação entre projeção e o sobrenatural já era explorada desde os espetáculos de lanterna mágica, e até mesmo antes, se pensarmos na relação que sempre existiu entre sombras e espectros de morte (Op. Cit., p.33). Entretanto, as Fantasmagorias reuniam uma série de outros aspectos que contribuíam para que a experiência do espectador fosse bastante sensorial, ao ponto de posicioná-lo entre a credulidade no sobrenatural e a consciência de que esses efeitos eram possíveis graças a um aparato tecnológico (Op. Cit.).

Figura 7 – Ilustração de um espetáculo de Fantasmagoria



Fonte: <https://aguaeazeite.wordpress.com/2010/10/07/fantasmagoria/> (2016)

Gunning utiliza a descrição histórica das Fantasmagorias realizada por Mannoni, em especial a apresentada por Robertson em Paris na década de 1790, apontada pelos autores como a mais elaborada desse gênero. A apresentação em questão aconteceu em um monastério abandonado e a audiência tinha acesso ao salão onde as projeções eram realizadas através de um escuro corredor decorado com símbolos misteriosos (GUNNING, 2005, p. 33). Além da arquitetura e decoração do ambiente sinistro, o aparato de projeção era posicionado atrás da tela, o que dava a impressão de que as imagens projetadas apareciam por si próprias no salão, pois os espectadores não podiam ver a tecnologia que as formava (Op. Cit., p. 34).

A técnica de projeção também havia sido elaborada: o projetor era movido para frente e para trás, o que, conseqüentemente, ampliava ou diminuía a imagem projetada e

produzia um efeito de movimentação, como se o “fantasma” se aproximasse ou se afastasse dos espectadores. Esse efeito trazia à apresentação uma ideia de imediatismo, pois a projeção transitava pela sala e desaparecia se locomovendo – ao que parecia – sozinha. Era usual nas Fantasmagorias substituir a tela tradicional por nuvens de fumaça (GUNNING, 2005, p. 34), o que dava uma sensação instável e imprecisa à imagem luminosa e contribuía à materialidade espectral das imagens-fantasmas. O som também era pensado como artifício para potencializar seus efeitos sensoriais: ruídos de tempestade, instrumentos musicais que contribuía para a atmosfera de suspense e a própria apresentação do mestre de cerimônias que exaltava o ânimo dos espectadores e os conduzia a um estado de perplexidade. (Op. Cit., p. 34).

De certa forma, o dispositivo da Fantasmagoria pode se relacionar com a descrição do dispositivo da forma cinema que realizou André Parente, na medida que opera através de três elementos heterogêneos (arquitetura e contexto dos locais de apresentação, tecnologia de projeção e uma atmosfera sensorial) para causar no espectador um efeito de confusão entre realidade e representação (PARENTE, 2008, p. 37) . Todavia, se a forma-cinema opera seus efeitos através de um dispositivo que converge uma sala escura, a projeção e o filme narrativo, as Fantasmagorias alcançavam seu objetivo de maravilhar os espectadores através de elementos estritamente sensoriais e nada narrativos. As performances colocavam o espectador numa posição pré-determinada de terror e suspense e, sem contar histórias, apresentavam imagens projetadas que afetavam emocionalmente os espectadores envolvidos naquela situação.

Além disso, ao pensar no tipo de espectador e nas subjetividades que as Fantasmagorias produziram, como propõe Gunning, percebe-se que não se trata de um observador passivo, como na forma-cinema. Os espectadores das Fantasmagorias eram carregadores de contrações, divididos entre um estado física e emocionalmente afetado de credulidade e, ao mesmo tempo, racionalmente ciente dos mecanismos de criação dessas sensações ilusórias (GUNNING, 2005). Todos os artifícios do dispositivo trabalhavam para fomentar um desejo interno do espectador de crer em uma realidade incorpórea (PARENTE e CARVALHO, 2009). Como nos truques de mágica e ilusionismo, a plateia se divertia ao se dar conta de que por algum momento se permitiu acreditar que as imagens projetadas pelo dispositivo técnico pertenciam a outro mundo. É justamente esse momento ambíguo e limítrofe entre a credulidade e a revelação do truque que fascina o espectador das

Fantasmagorias (GUNNING, 2005, p. 39). De acordo com Dubois, o fascínio pelas ilusões ópticas evidencia o prazer que está na dissonância entre cognição e percepção (DUBOIS, 2008, p. 132).

Figura 8 – Ilustração de um espetáculo de Lanterna Mágica



Fonte: <https://agueazeite.wordpress.com/2010/10/07/fantasmagoria/> (2016)

A fumaça como interface da projeção tem um papel fundamental nessa experiência. A tela de fumaça, ao mesmo tempo em que aumenta a sensação de incorpóreo e fantasmagórico, atribui à imagem projetada certa tridimensionalidade: o que antes eram partículas de luz ganham densidade ao se fazerem visíveis através da materialidade da fumaça. que não é plana e, por se espalhar pelo ambiente de maneira irregular, se comporta como uma presença física da imagem-luz (DUBOIS, 2014, p. 123). Ao mesmo tempo, ainda que tridimensional, a materialidade da fumaça é instável e translúcida. Sua ínfima opacidade produz uma estranha sensação entre o tátil e o spectral, entre o visível e a incerteza visual, algo entre dois mundos como os fantasmas. Os fantasmas, conforme descritos por crenças religiosas ou cultura popular, são seres que transitam entre o mundo real e o espiritual. São, por excelência, híbridos que pertencem a dois campos simultaneamente: o material e o incorpóreo. Uma ponte entre indivíduos vivos e o terreno spectral da morte, que aqui também representa uma noção nada definitiva, mas transitória. Essa associação é reproduzida na escolha por projetar essas imagens em fumaça, pois a fumaça se apresenta como um material pouco corpóreo, embora seja impossível negar sua materialidade.

Além dessas relações paradoxais da tela e do espectador, as Fantasmagorias, como defende novamente Gunning, apontam uma contradição histórica. Resulta interessante imaginar que tal espetáculo que jogava com a ilusão e temas sobrenaturais e místicos tenha sido concebido no século da razão (GUNNING, 2005, p. 39) no qual a lógica e a ciência ditavam os caminhos para o progresso tecnológico e, segundo a perspectiva iluminista, social. Nesse contexto, novamente as Fantasmagorias se apresentam como um entretenimento baseado na simultaneidade de contradições e relações supostamente dicotômicas. Se, por algum momento, a experiência sensorial conduzia o espectador à crença em fantasmas, logo esse efeito era desmistificado por uma explicação lógica do mecanismo do dispositivo técnico. As Fantasmagorias consistiam em um aparato tecnológico que criava percepções irracionais e impossíveis e, ao revelar seus truques, representava o triunfo da explicação científica para fenômenos supersticiosos, o que era essencial para a manutenção do Iluminismo (Op. Cit., p. 39).

As Fantasmagorias atuavam no campo do entretenimento, que, como descreve Gunning, estão em uma zona mista entre a razão lógica científica - no que diz respeito à apropriação de tecnologias - e a fé ou superstição (GUNNING, 2005, p. 40). As Fantasmagorias, assim como uma série de brinquedos e dispositivos ópticos dos séculos XVIII e XIX, denunciavam a fragilidade da percepção humana e encantavam espectadores através da ilusão do real estado das coisas (Op. Cit., p. 38). Confundir o espectador é o objetivo cerne desses dispositivos de entretenimento que investem na suspensão da certeza (tanto da razão científica quanto da fé religiosa) para trabalhar em um campo ambíguo e anárquico no qual o espectador experimenta o “puro deleite das sensações” (Op. Cit., p. 41). Todos os aspectos formais e ideológicos pelos quais o dispositivo das Fantasmagorias operava apontam uma série de elementos paradoxais e mostram como o cinema como espetáculo produz as mais fascinantes alucinações.

Figura 9 – Ilustração de um espetáculo de Fantasmagoria com projeção em fumaça



Fonte: <https://agueazeite.wordpress.com/2010/10/07/fantasmagoria/> (2016)

3.3 AS SEQUÊNCIAS FOTOGRÁFICAS COMO CINEMATOGRAFIA

Pensar o dispositivo se mostrou como um caminho que abrange todos os aparatos técnicos ópticos que simularam imagens em movimento ao longo da história da civilização, como foi demonstrado anteriormente. Sendo assim, sabe-se que o cinema pode abandonar a narrativa, o ambiente da sala escura, a tela, a montagem, e até mesmo a projeção - todos esses outros elementos que caracterizam a forma-cinema - e permanecer cinema.

Adotando essa concepção, pode-se pensar como cinema as experiências que não necessariamente se preocuparam com a etapa de síntese e animação dessas imagens fixas, mas desenvolveram suas propostas científicas ou estéticas a partir das múltiplas formas de experimentar as imagens em movimento.

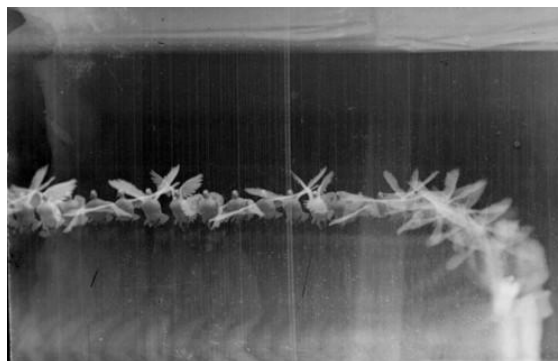
A cronofotografia tem início no meio científico, quando o fisiologista francês, Étienne-Jules Marey, na década de 1880, inventou o fuzil cronofotográfico. Esse dispositivo era capaz de capturar em doze fases movimentos naturais, como os de um homem se exercitando ou um coelho saltando, e imprimir-los em uma mesma fotografia. O resultado era uma imagem composta pela sobreposição das diferentes posições dos corpos destes animais, que, além de servir ao seu propósito de estudo fisiológico, construíam interessantes anamorfoses e são uma maneira de repensar o próprio cinema.

As anamorfoses, como descreve Arlindo Machado, são distorções da perspectiva através da sobreposição de dois ou mais pontos de vista. Essas deformações nas imagens

estão presentes na História da Arte desde que a perspectiva se tornou o modo hegemônico a partir do Renascimento no século XV (MACHADO, 1997, p. 58). Através do estudo das dimensões naturais de um objeto, artistas abandonavam sua *mimese* para aplicar sobre a mesma imagem outras dimensões obtidas por diferentes pontos de vista. Machado introduz a concepção do teórico Jurgis Baltrusaitis, que sugere que “a perspectiva deixa de ser encarada como uma ciência da realidade para tornar-se um instrumento gerador de alucinação” (Baltrusaitis, 1977, p. 2 apud MACHADO, 1997, p. 59). Essas imagens expressavam uma “poética da abstração”(MACHADO, 1997, p. 59) e produziam formas surrealistas e perturbadoras.

Machado relaciona a descrição de Baltrusaitis com as anamorfozes criadas pela cronofotografia. Entretanto, a sobreposição criada pelo cronotrope de Marey denuncia, além da condensação de pontos de vistas, principalmente, a justaposição de múltiplas temporalidades. As formas impressas na imagem são como a anotação da duração dos movimentos no decorrer do tempo, ou seja, de certa maneira, elas são capazes de tornar visível a passagem de tempo (MACHADO, 1997, p.61). O autor se aproxima da teoria de Albert Einstein, que vê o tempo como uma quarta dimensão do espaço, quando diz que “Einstein contrapõe a tese de uma visibilidade do tempo e de uma legibilidade da duração na matéria” (Op. Cit., p. 59). A cronofotografia seria, portanto, capaz de expressar essa suposta característica física do tempo ao apresentar imagens de corpos deformados em função de seu movimento.

Figura 10 – Movimento de um pássaro voando em cronofotografia, Étienne-Jules Marey



Fonte: <http://www.edgeofframe.co.uk/2014/01/> (2016)

Ao pensar a cinematografia a partir da etimologia de sua palavra, encontra-se a noção de “escrita de movimento”: uma anotação do movimento no tempo (MACHADO,

1997, p. 60). À vista disso, pode-se pensar na imagem fixa como uma possibilidade de reinvenção do cinema. Outros cientistas no mesmo período trabalharam com a noção do instante expandido através de séries fotográficas, como foi o caso de Eadweard Muybridge e Albert Londe. Muybridge desenvolveu um método de fotografia que decompunha o movimento criando imagens equidistantes de uma mesma ação, enquanto Londe fotografou, em intervalos irregulares - que estavam condicionados a o que o cientista julgava pertinente registrar -, pacientes psiquiátricos, em sua maioria mulheres diagnosticadas com histeria, produzindo sequências fotográficas de ações que duravam longos períodos.

Antonio Fatorelli desenvolveu em sua produção a pesquisa sobre a temporalidade da fotografia e seus desdobramentos e aponta as séries fotográficas como uma forma de expandir a noção de instante a partir do momento que se pode observar a evolução do tempo e o desdobramento de seus vetores (FATORELLI, 2013). O método de Londe demonstra que o fotógrafo é capaz de atuar conscientemente e desenvolver seu trabalho a partir da escolha de tornar mais visíveis certas temporalidades.

Figura 11 – Séries fotografias de pacientes históricas (1891), Albert Londe



Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4a.html> (2016)

Um trabalho contemporâneo a esse respeito é “*Sections of a happy moment*” (2008) de David Claerbout. O artista expõe a cena de uma família oriental posicionada em círculo que brinca com uma bola através de uma série de fotos que registram o mesmo momento sob diferentes pontos de vista. Nesse trabalho, Claerbout explora os desdobramentos do instante ao apresentar múltiplas temporalidades dentro de uma mesma ação. O artista evidencia alguns desses vetores temporais modificando o ponto de vista no qual as fotografias da ação em

família foram tomadas e se articula com a ideia de que um movimento é traspassado por infinitas possibilidades.

Figura 12 - “*Sections of a happy moment*” (2008), David Claerbout



Fonte: goo.gl/BfAKFV (2016)

De modo paralelo, Arlindo Machado, a partir de Deleuze, descreve que a suspensão do tempo pela fotografia, como era pensada, supõe um recorte temporal “congelado”. Porém, esse recorte já seria “móvel”, tendo em vista que não se pode fixar um ponto no tempo como um ponto geográfico (MACHADO, 1997, p. 20).

Antonio Fatorelli apresenta a concepção de bifurcação do tempo descrita por Henri Bergson ao analisar a percepção subjetiva, que o descreve o instante como um intervalo no qual se inscrevem múltiplas temporalidades (BERGSON, 1990, p. 133 apud FATORELLI, 2013, p. 41) para relaciona-lo com a fotografia e dissolver a ilusão de “instante congelado”. Segundo o autor, uma fotografia apresenta um instante e, portanto, uma multiplicidade de temporalidades sobrepostas, na qual o movimento nunca se encerra (FATORELLI, 2013, p. 41). O autor, ao se referir a obras como “*Sections of a happy moment*”, que dilatam o instante na fotografia, aponta que

“esse lugar de múltiplas convergências ocupado pela imagem é o da complexidade temporal, bem distante das metáforas da janela e do espelho, associadas à ideia de representação de um mundo exterior objetivo (...).

Lugares de atravessamentos e de passagem, essas obras se furtam, de diferentes maneiras mas de modo persistente, à definição da fotografia como uma modalidade de representação univocamente associada ao passado e às motivações nostálgicas. ” (FATORELLI, 2013, p. 49)

Além da noção de infra-saber fotográfico, na qual cada fotografia contém uma série de informações em si que podem ser visíveis ou não (ANJOS, 2006, p. 10), Arlindo Machado, ainda sobre a questão da múltipla temporalidade, argumenta que ao pensar as limitações técnicas do aparato fotográfico, percebe-se que nenhum obturador de câmera jamais terá velocidade capaz de capturar um instante estático do movimento natural das coisas. Dessa forma, o intervalo de exposição é, portanto, sempre suficiente para registrar uma duração, uma evolução do objeto no tempo (MACHADO, 1997, p. 62). Fundamentando-se na percepção desses autores, é possível concluir, então, que em qualquer imagem fotográfica há inscrição de tempo, que não é único, mas se comporta como vetores múltiplos e infinitos.

O autor Raymond Bellour discute em seus ensaios como as fotografias reinventam formas de fazer cinema a partir do trabalho de artistas como David Claerbout, James Coleman e Chis Marker (BELLOUR, 2008, p. 10). São trabalhos inseridos na zona híbrida que dissolve as dicotomias entre as imagens fixas e as imagens em movimento a partir da dilatação do instante e fazem repensar os territórios da fotografia e do cinema, expandindo ambos os meios.

4 EXPERIÊNCIA DE CINEMA: UMA INSTALAÇÃO DA MEMÓRIA DO DISPOSITIVO

4.1 A QUESTÃO DA TELA EM “EXPERIÊNCIA DE CINEMA”

Como foi observado nos capítulos anteriores, o dispositivo cinema é um conjunto de linhas heterogêneas que, operando em devir, produz infinitas subjetividades, que podem resultar de suas forças dominantes ou de suas linhas de fratura (PARENTE e CARVALHO, 2009). Para alguns autores, como Philippe Dubois, a tela seria o elemento quintessencial desse dispositivo pelo qual a experiência ocorre. Dubois sugere a tela como o coração do dispositivo, pois é ela que concentra a atenção do espectador e por onde a imagem-luz da projeção se materializa (DUBOIS, 2008. p.132). Segundo o autor, a tela atua como uma

“superfície que esconde e mascara (não vemos o que está atrás), um véu que “faz tela” (como na expressão “uma lembrança-tela” em psicanálise). Pois essa superfície se interpôs em um fluxo e porque ela interceptou um meio de transporte, ela tenta nos ultrapassar, nos fazer acreditar, por exemplo, que a superfície é profunda e a opacidade transparente (“uma janela aberta para o mundo”), que o vazio está cheio, que a imobilidade é um movimento, que a imagem é real. Nunca esqueça que a tela, coração do dispositivo, esconde, corta, dissimula, desvia, retrai.” (DUBOIS, 2008, p. 132)

O autor cunhou o termo “forma-tela”¹⁰ para descrever seu formato dominante, que seria uma superfície opaca, branca, geralmente grande e retangular, na qual a imaterialidade da projeção adquire forma e, a partir dela, a superfície bidimensional passa a apresentar perspectiva e profundidade de campo. A imagem projetada se confunde com a tela que, em função do efeito-cinema, apresenta um formato de janela para formas tridimensionais da imagem. É o elemento do dispositivo por onde a ilusão do cinema se dá.

Segundo Dubois, esse formato dominante da tela é modificado a partir da experiência televisiva: quando a tela passa a assumir uma forma mais livre, com tamanho reduzido e deslocar-se do ambiente imersivo da sala de cinema, seus formatos se multiplicam. (DUBOIS, 2008, p.132). Peter Weibel atribui as experiências com formatos múltiplos da tela ao interesse de artistas nos anos 1960 em modificar as estruturas do dispositivo fílmico, tais como a película, o negativo e a própria câmera (WEIBEL, 2004, p. 42). De qualquer forma, a partir

¹⁰ Termo cunhado pelo autor Philippe Dubois, retirado do texto “A questão da forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador (2008). O autor descreve através deste termo a forma dominante da tela: branca, opaca, neutra e plana.

dos anos 1960 ocorre uma expansão dos formatos da tela de projeção e de sua materialidade: artistas realizam projeções em telas múltiplas, em paredes de edifícios, em superfícies de água, espelhos, corpos humanos e fumaça, por exemplo. Segundo Dubois, “tudo pode ser tela e podemos projetar sobre tudo, mesmo que sobre nada (como Melick Ohanian em “*Invisible Film*”)" (DUBOIS, 2008, p. 134).

Annika Blunck aponta que o filme foi liberto de sua forma de janela para ganhar uma terceira dimensão (BLUNCK, 2004, p. 60), que seria espacial e sensorial. Segundo a autora, desmaterializar o opaco, a projeção plana da tela tradicional do cinema e substituí-la por um volume tridimensional, atribui a ficção cinematográfica outra perspectiva (BLUNCK, 2004, p. 59). Weibel, ao se referir às telas múltiplas, afirma que a modificação de seu estatuto tem fundamento na intenção de liberar a tela de sua forma convencional herdada da pintura, das restrições técnicas e materiais das imagens tecnológicas e, dessa forma, libera-la de códigos sociais determinantes e repressivos (WEIBEL, 2004, p. 43). Sob essa perspectiva, a tela é um elemento fundamental na experiência cinematográfica e alterar sua materialidade, ou multiplica-la, significa dar outros significados ao filme e aos modos de observação.

Em “Experiência de Cinema”, Rennó substitui a forma-tela por uma superfície tridimensional formada pela fumaça. Explorar outra materialidade que não a opaca da tela de cinema produz uma série de novas relações entre o espectador e a obra. A princípio, a fumaça evidencia a tela como uma presença, não apenas uma superfície neutra na qual a experiência se dá pela transparência das imagens. Em “Experiência de Cinema”, a tela é o elemento central da obra, que introduz o visitante aos múltiplos aspectos da instalação – sua materialidade funciona como um gatilho para as percepções que resultam da experiência com o trabalho. Pode-se pensar que a forma-tela numa experiência habitual de cinema produz o mesmo efeito ao centralizar a atenção do espectador e ser a superfície que torna possível o efeito-cinema. Entretanto, o efeito da tela em “Experiência de Cinema” vai além da sua capacidade de interceptar imagens e confundir-se com elas, a tela de fumaça nesta instalação é uma interface que cria um ambiente sensorial e interfere no corpo do espectador através de sua própria materialidade.

Ao percorrer a instalação de Rosângela Rennó, o visitante é contagiado pela atmosfera que a fumaça introduz. Como foi descrito no capítulo que se refere as Fantasmagorias, a fumaça sempre esteve relacionada a um entre-mundos, a corpos não materiais, ao sobrenatural e à morte.

Figura 13 - “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rnnó



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/365143482261640736/> (2016)

Todas essas relações são evocadas pela materialidade ambígua da fumaça: ainda que possua partículas sólidas, a fumaça traz a sensação de algo incorpóreo, e, por sua pouca densidade, se movimenta de maneira espectral no ar. A instalação é, então, contaminada por uma aura de passado e mistério e, embora se intensifique por outros elementos – como o dispositivo exposto, os ruídos que a máquina produz, a natureza das imagens projetadas – a fumaça é quem primeiro apresenta ao espectador essas emoções. Luc Courchesne afirma, ao se referir às telas múltiplas, que modificar a tela significa transformá-la em um ambiente, no qual é possível imergir para além das imagens (COURCHESNE, 2004, p. 264). Dessa forma, os efeitos que a tela causa extrapolam seus limites para atuar em todo o ambiente.

Phillippe Dubois descreve o cinema como uma interação entre a imagem temporal (aquela que se dá através da montagem do filme) e a imagem luminosa (a matéria de luz que é projetada) (DUBOIS, 2008, p. 135). Dominique Paini descreve a imagem da projeção como um “vazio de luz” no qual encarna a imagem-tempo:

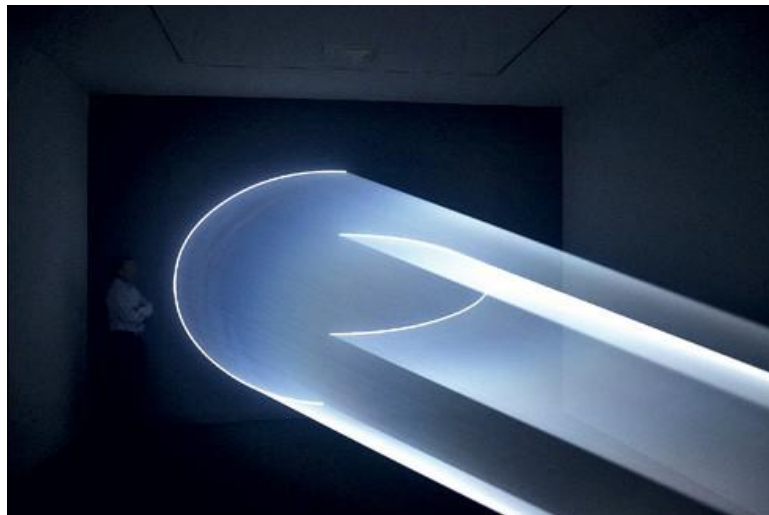
“Quando você se aproxima muito de uma tela, deixa de haver imagem, tudo fica fora de foco, resta o fundo empoeirado da imagem de cinema, uma agitação febril de milhões de partículas. É o encarnado da imagem-tempo” (PAINI, 2008, p. 32)

Segundo essa perspectiva, a imagem cinematográfica é uma ilusão construída a partir da imagem luminosa em contato com a tela, processo pelo qual a imagem temporal do filme se faz visível. Se a tela em questão é neutra, branca e opaca, sua substancialidade reage à imagem-luz adquirindo suas formas, criando o efeito de profundidade e representação tridimensional e causam a ilusão de “janela para o mundo”.

Em “Experiência de Cinema”, essa relação parece se estabelecer no sentido oposto. A fumaça constrói uma tela intermitente e instável, que, apesar de pouco densa, possui volume. Quando a imagem luz é recebida por essa tela, é a projeção que adquire seus contornos, e não o inverso. Aqui, a tela não recebe profundidade pela ilusão provocada pela imagem luminosa, mas a imagem da projeção que adquire volume ao ser refletida na matéria irregular da fumaça. A tela, neste caso, assume posição ativa na construção da matéria do filme.

Outro trabalho nesse sentido que se pode tomar como exemplo são as projeções em fumaça de Anthony Mccall. O artista inglês realizou uma série de trabalhos intitulada “*Projection dans l'espace avec fumée*” (1972-), nos quais projeta, em uma sala escura de formato quadrangular ou retangular (que remontam a caixa preta) uma linha luminosa branca. Essa linha se movimenta e devido a fina camada de fumaça que paira no ar, constrói desenhos geométricos tridimensionais. O mecanismo desenvolvido por Maccall é capaz de atribuir ao vazio de luz uma materialidade tão densa que as figuras formadas são comparadas com esculturas. O trabalho de Maccall está entre a projeção, o desenho e a arquitetura.

Figura 14 - "*Meeting you Halfway (II)*" (2009), Anthony Maccall



Fonte: Jason Wyche

De forma similar, a instalação de Rosângela Rennó concede à imagem luminosa materialidade e contornos encorpados. Porém, diferente das esculturas de luz de Maccall, que parecem objetos concretos devido tamanha a ilusão de solidez, Rennó constrói imagens inconsistentes, entre o palpável e o espectral, como se pretendesse construir algo entre a imagem-objeto da fotografia e a imagem-projeção.

Essa estranha substancialidade da tela em “Experiência de Cinema” interfere ainda na natureza das das imagens que compõe os filmes apresentados. Além, é claro, da pouca nitidez que as fotografias apresentam, a intermitência desta tela atribui movimento às imagens fixas. O mecanismo da tela profere fumaça em sentido vertical, que gradativamente toma forma e concede contornos à imagem projetada. Esse processo de formação progressivo da imagem produz certa movimentação às fotografias, assim como o processo de apagamento quando a fumaça passa a se desfazer. A sensação é de que as fotografias movimentam-se como fantasmas no ar, balançando-se de maneira irregular até que desaparecem por completo.

Rennó demonstrou dois anos seguintes à instalação “Experiência de Cinema” o mesmo interesse por imagens que estão entre as fixas e as em movimento. “Frutos Estranhos” (2006) apresenta uma série de fotografias animadas que causam uma estranha sensação no observador, que em função da sutil movimentação, necessita dedicar atenção por algum tempo até que possa discernir se as imagens são fotografias ou vídeos. As fotos animadas parecem dilatar o instante da tomada da fotografia e o mínimo de ação faz expandir sua temporalidade.

Figura 15 – “Frutos Estranhos” (2006), Rosângela Rennó



Fonte: www.rosangelarenno.com.br (2016)

Figura 16 – Vista da instalação “Frutos Estranhos” (2006), Rosângela Rennó



Fonte: www.rosangelarenno.com.br (2016)

Além de levantar as questões sobre a temporalidade da imagem fixa, o processo de desaparecimento das fotografias em fumaça pode se relacionar também com a concepção do próprio cinema realizada por Dominique Paini. Segundo o autor, o cinema é um objeto temporal pois se constitui através do movimento (PAINI, 2008, p. 28). São imagens processuais que manifestam-se através de seu desenvolvimento no tempo e, por tanto, de seu desaparecimento: “constituem um fluxo que desvanece à medida que acontece” (Op. Cit., p. 28). A tela de “Experiência de Cinema” pode ser pensada como a performatização deste processo. Nela, o filme desaparece de forma literal quando a fumaça se esvazia e a experiência deste cinema se dá entre o fim de uma imagem e a formação de outra. A anotação de imagens na duração do tempo torna-se sensível pelo próprio processo de aparecimento e desaparecimento da tela. Se relacionando com a cronofotografia, a tela em “Experiência de Cinema” cria anamorfoses ao distorcer as imagens conforme essas são projetadas no espaço, e, conseqüentemente, torna perceptível aos olhos do observador o seu desenvolvimento no tempo.

Todas as múltiplas subjetividades que derivam do artefato de “Experiência de Cinema” são originadas pelo dispositivo da tela, que opera através de suas características físicas e funcionais. Segundo Dubois, são essas experiências sensoriais da tela que trabalham para deslocar a experiência do cinema para o campo da arte (DUBOIS, 2008, p. 124).

4.2 A FORMA SENSORIAL DO CINEMA

Em “Experiência de Cinema”, Rosangela Rennó organiza em quatro categorias as imagens que são projetadas na tela de fumaça. Essas fotografias, fora do espaço da exposição, pertencem a álbuns familiares - são memórias particulares -, e, ao serem inseridas no contexto da obra, adquirem estatuto de fotogramas de quatro diferentes filmes. São retratos que estão agrupados sob os títulos: “Filme de Amor”, “Filme de Família”, “Filme de Guerra” e “Filme de Crime”. Cada filme é composto por trinta e uma fotografias e a projeção de cada um dos quatro DVD's dura vinte e um minutos, programada para uma sequência em *loop*.

“Amor”, “Família”, “Guerra” e “Crime” são espaços situacionais bastante complexos pelos quais permeia a vida em sociedade. A escolha da artista em utilizá-los como título de seus filmes pode residir no desejo de abordar temas que perturbam o indivíduo, no sentido de serem questionamentos da consciência e espírito de cada um, e que, ao mesmo tempo, constituem pilares estruturais da sociedade e interferem em suas relações diretamente. Essa associação pouco delimitada entre público e privado é constante na produção de Rennó. Em muitos de seus trabalhos, sentimentos pessoais e memórias particulares funcionam como um gatilho que amplia a percepção do visitante para questões sociais – a mesma relação também pode ocorrer no sentido oposto. Em “Cerimônia de Adeus” (1997 – 2003), como foi mencionado no primeiro capítulo, a conexão entre a obra e o observador é estabelecida em primeira estância por uma sensação de familiaridade com a série de fotos de recém-casados. Os casais encenam o ritual de acenar para a família de dentro de seus carros, prestes a partirem para a nova vida de casados. Porém, se a princípio as fotos trazem recordações íntimas aos visitantes, logo, sua repetição desperta sentimentos mais amplos sobre a padronização de memórias e a instituição do casamento e da família. De maneira similar, cada um dos temas escolhidos em “Experiência de Cinema” podem ser associados a um contexto de vida íntima e, simultaneamente, ao discurso social.

Ainda assim, a escolha da artista em chamar de “filme” as seqüências de fotos projetadas e agrupa-las sob as categorias de “amor”, “família”, “guerra” e “crime”, conduz ao vínculo com os gêneros cinematográficos. Os gêneros do cinema reúnem filmes por suas semelhanças formais e narrativas. Além de servirem a uma lógica de mercado da indústria cinematográfica, os gêneros são uma maneira de preanunciar ao espectador que tipo de emoções ele vivenciará no filme. Segundo Toni Dove, “a familiaridade com as formas de cada gênero podem agir com uma âncora ou uma série de marcas para guiar o espectador por um

terreno desconhecido”. (DOVE, 2004, p. 210). Se no cinema como estamos habituados, os gêneros apresentam marcas predefinidas que situam o espectador em um universo com características já esperadas, na experiência de Rennó essa posição é colocada em questão pelo estranhamento produzido graças às lacunas narrativas da obra.

Primeiramente, a própria imagem não é nítida devido a projeção em fumaça e resulta bastante difícil compreender com clareza o que cada foto apresenta. A materialidade da tela compromete a visão objetiva das fotografias, que tão logo aparecem, já se esvaziam na fumaça, não permitindo que o observador se fixe nelas por muito tempo. Além da imagem imprecisa, a relação entre cada fotograma não reproduz qualquer narrativa pré-estabelecida. Apesar de se relacionarem através dos temas aos quais pertencem – nas fotos do “Filme de Amor”, por exemplo, vemos diferentes casais trocando beijos e carícias – sua justaposição não sugere uma sequência de eventos e, portanto, se desloca da transparência da forma-narrativa do cinema.

Figura 17 - “Experiência de Cinema” (2014), Rosângela Rennó



Fonte: <https://mulheresnafotografia.com/2016/01/06/experiencia-de-cinema-2004-de-rosangela-renno/>
(2016)

A fotografia, segundo Moacir dos Anjos, possui em si uma gama de infra-saberes, ou seja, uma sobreposição de eventos e temporalidades que permitem ao espectador a elaboração de narrativas e ficções (ANJOS, 2006, p. 10). Já Ronaldo Entler pontua a “hesitação” como o momento em que o observador transita entre as imagens – como um *flâneur* - e procura dar conta de suas temporalidades, momento no qual a experiência com a imagem ocorre (ENTLER, 2012, p. 81). Seguramente, “Experiência de Cinema” provoca reações profundas em seus visitantes, porém, devido a pouca visibilidade das fotografias e a rapidez com que se

apresentam, a hesitação, neste caso, ocorre entre as imagens, como um exercício de memória que tenta recordar o quadro que se esvaziou na fumaça enquanto decifra aquele que se forma.

Outras produções de Rosângela Rennó também abordam esses espaços pouco visíveis que desestabilizam uma narrativa objetiva para serem preenchidos pelo imaginário dos visitantes. Em “Arquivo Universal”(1992 -), a artista reúne uma série de textos jornalísticos que mencionam fotos sem nos apresentar essas imagens e retira dos textos qualquer informação com a qual possamos identificar os personagens mencionados. A obliteração como construção de sentido também é utilizada na instalação “Lanterna Mágica” (2012), na qual a artista interfere no processo de revelação de fotografias para criar buracos negros nas imagens. Ao lado dessas imagens incompletas estão projetadas outras fotografias por Lanternas Mágicas, antigos projetores do século XVIII. Além da relação por justaposição da imagem-objeto apagada pelo excesso de luz e a imagem-projeção que se forma graças a luz da Lanterna Mágica, a incompletude das fotografias causam um desconforto que leva a imaginar paisagens subjetivas. Não deixa de ser, novamente, uma referência à própria memória que, em processo de esquecimento, se reinventa por narrativas íntimas.

Figura 18 – Vista da instalação “Lanterna Mágica” (2012), Rosângela Rennó



Fonte: Daniela Rosa (2016)

Antes de realizar a instalação “Lanterna Mágica”, Rosângela Rennó já havia demonstrado interesse pelo projetor da Idade Moderna em “Experiência de Cinema”. As lanternas mágicas foram inventadas no século XVII e funcionavam por uma *camara oscura* acrescida de um conjunto de lentes, pelo qual passava a luz da lâmpada de azeite incorporada que atravessava uma placa de vidro com imagens pintadas, tornando possível sua projeção na parede oposta. Embora em “Experiência de Cinema” a artista não tenha utilizado esse dispositivo técnico, como na instalação “Lanterna Mágica”, o mecanismo pelo qual funciona a obra se assemelha muito aos espetáculos de projeção nos quais se utilizavam as lanternas mágicas no século XVIII e XIX. Esses espetáculos eram “mostrações” para uma audiência de fotografias projetadas pelas lanternas mágicas. Essas fotografias eram geralmente tomadas em viagens à países “exóticos” e acompanhavam um narrador que contava histórias de viagens e aventuras – eram os chamados *travelogues* (COSTA, 2005, p. 29). Da mesma forma, Rennó mostra uma série de fotografias projetadas que não apresentam quaisquer conexões causais umas com as outras, se relacionando apenas por seus temas. A ausência de um narrador em “Experiência de Cinema” permite relatos ainda mais abertos e subjetivos que ficam por responsabilidade do espectador e seu imaginário.

Em “Experiência de Cinema”, a sugestão de gêneros narrativos reinsere essas imagens em paisagens imaginadas (MACIEL, 2008, p. 80). Porém, logo os próprios mecanismos da obra criam espaços fragmentados que impossibilitam uma experiência decodificada pelo espectador. A pouca visibilidade das fotografias, seu rápido desaparecimento, a relação de sentido bastante ampla entre cada imagem, descontroem narrativas óbvias para ampliar as possibilidades sensoriais e partir disso estabelecer as conexões múltiplas entre visitante e obra. Segundo Katia Maciel, em “Experiência de Cinema”, “nosso hábito constrói uma narrativa que não há, e a narrativa que não há destrói o nosso hábito e nos faz ver outro cinema” (MACIEL, 2008, p. 80). Como no trabalho “*Spectropia*” (2001) da artista Toni Dove¹¹, os gêneros na obra de Rennó são códigos que “fazem nos sentirmos em casa para atuarem como uma porta para um mundo de ideias complexas e relações escorregadias” (DOVE, 2004, p. 219). Eles proporcionam o “prazer de reconhecer formas e caminhos que seduzem a audiência a seguir com o artista por uma estranha jornada”. (DOVE, 2004, p. 219)

¹¹ Neste trabalho, a artista Toni Dove constrói um ambiente interativo através de um filme com o qual o espectador pode interagir. A artista relata a importância da utilização do gênero de ficção científica para conduzir o visitante a um universo de amplas possibilidades.

Se o mecanismo de “Experiência de Cinema” constrói obstáculos para a leitura precisa de seus fotogramas, esses mesmos empecilhos visuais favorecem um entendimento sensível da obra. A tela de fumaça modifica a matéria de luz da imagem projetada e, enquanto altera sua visibilidade, provoca uma percepção física da imagem. A tela, em “Experiência de Cinema”, abandona seu estatuto de superfície neutra para atuar como uma interface pela qual se dá a experiência e modificar as relações habituais entre imagem e tela e espectador e cinema.

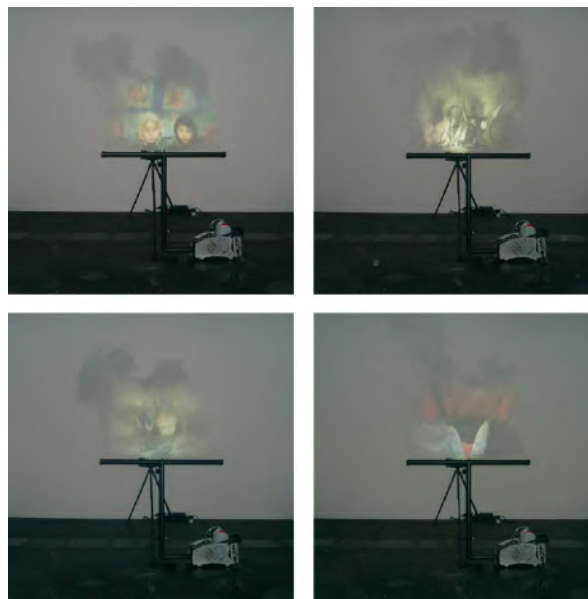
A fumaça provoca uma “invasão do espaço pela imagem” (WEIBEL, 2004 p. 43), que deixa de ser um vazio de luz para ganhar um corpo físico, ainda que pouco material. Segundo Luc Courchesne, experiências deste tipo permitem “estar em um ambiente, não perante uma tela” (COURCHESNE, 2004, p. 264). Neste caso, um ambiente que recorda as Fantasmagorias por sua sensação espectral atribuída a fumaça. Todo o espaço é contagiado por uma aura de passado, morte e sobrenatural ao qual contribuem os sons que emite o dispositivo de projeção.

Como nos espetáculos de Robertson, o som em “Experiência de Cinema” contribui para a atmosfera de suspense, mesmo que de maneira menos direta que nas Fantasmagorias. A máquina que forma a cortina de fumaça, na qual as imagens são projetadas, emite um ruído ao mesmo tempo “maquínico e orgânico” (FOTORELLI, 2013, p. 38), que se repete em intervalos regulares. A estranheza do som que provém do aparato técnico capta a atenção do visitante para o equipamento e sua constância o introduz como parte vital da obra, como se fosse o ruído respiratório dos fantasmas incorporados.

O próprio equipamento, constituído por uma máquina que emite gelo seco em forma de cortina sobre um pedestal e um projetor conectado ao aparelho de reprodução dos DVD's, alteram a percepção espacial do visitante. A “parafernália” posicionada no centro da sala motiva uma interação do visitante com o objeto pelo qual acontece a obra, na medida que este tenta desvendar seus mecanismos percorrendo o ambiente da exposição. Essa movimentação do espectador o separa daquele da forma-cinema, descrita por André Parente, na qual o corpo parece adormecido e suspenso em relação a si próprio e à presença dos outros espectadores. Essa espacialização estabelece relações ao mesmo tempo privadas – de cada indivíduo com a obra – e coletivas, pois o circuito aberto da exposição permite que os espectadores estejam constantemente cientes da presença um dos outros. Embora a interação entre eles não seja pré-estabelecida pela obra, essa consciência afeta sua experiência.

Courchesne afirma que "qualquer meio imersivo é, por natureza, um meio interativo e transforma espectadores em visitantes" (CHOURCHESNE, 2004, p. 266). Levando isso em conta, "Experiência de Cinema" constrói um ambiente sensorial através do qual os visitantes interagem entre si e com a obra, mesmo que de maneira indireta.

Figura 19 – O dispositivo de "Experiência de Cinema" (2004), Rosângela Rennó



Fonte: <http://revuecaptures.org/contrepont/experi%C3%Aancia-de-cinema> (2016)

Essa relação, que é constante nas cine-instalações, denuncia um retorno da “solicitação da acuidade sensorial do espectador”, como descreve Dominique Paini, e que, segundo o autor, “não deixa de lembrar o que o cinema era em sua origem, antes de começar a contar histórias” (PAINI, 2008, p. 31). Paini fala em uma volta do “espectador primitivo”, de antes dos teatros cinematográficos (Op. Cit., p. 31), para descrever essa relação estabelecida entre a obra e o corpo que não se dá necessariamente pela transparência da forma narrativa do cinema.

André Parente aponta o cinema de exposição como a espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal (PARENTE, 2014, p. 38). Seria a transposição das formas temporais do cinema, que se dão através da montagem, para a sua disposição espacial (DUBOIS, 2014, p. 138). Desta forma, a instalação motiva o trânsito dos espectadores por seus espaços, que funcionam como um filme em circuito aberto, no qual a duração não é compartilhada por todos os visitantes de maneira igual ou predefinida. A esse cinema, Katia

Maciel atribui o termo “cinema aberto”¹², no qual o espectador vive uma experiência no tempo e no espaço (MACIEL, 2008, p. 77).

Embora os filmes em “Experiência de Cinema” sejam projetados em uma única tela centralizada na sala de exposição, sua materialidade contagia todo o ambiente da obra e a tela é, por si própria, um ambiente. Ao pensar a montagem como encadeamento de imagens para a produção de sentidos, a montagem neste cinema pode-se dar através de sua ambientação, pois, a acomodação de seu dispositivo técnico e suas dimensões físicas convidam os espectadores a transitarem por esse espaço sinestésico.

Desta forma, o cinema de Rosângela Rennó se apresenta como um contexto para a experiência. Segundo Courchesne, em trabalhos que se deslocam da forma-narrativa, “a única narrativa, se é que há narrativa, surgirá do visitante depois de sua experiência com o trabalho e não do trabalho por si próprio” (COURCHESNE, 2004, p. 266). Em “Experiência de Cinema”, o espectador é retirado de uma situação familiar para experimentar um cinema sensível, no qual o corpo é responsável pelas infinitas possibilidades que a obra permite.

A tela em fumaça e a sequência projetada provocam outra percepção do cinema que vai além daquela com a qual o visitante está familiarizado. Peter Weibel propõe que “a expansão da tela representa não apenas a expansão dos horizontes visuais, mas a intensificação da experiência visual está sempre atrelada ao serviço de uma nova abordagem para a narrativa” (WEIBEL, 2004, p. 43). A narrativa nesse caso dá lugar a subjetividade criada a partir de relações internas de cada visitante com o dispositivo perceptual criado por Rennó. Essas subjetividades se apresentam de forma múltipla e podem ter relação com memórias familiares, a memória do próprio cinema, os fantasmas e o esquecimento.

4.3 UMA EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA

Rosângela Rennó é conhecida como a “fotógrafa que nunca fotografou” por sua extensa produção envolvendo material de arquivo. Embora a declaração seja exagerada, Rennó afirmou em diversas entrevistas que opta, na maioria das vezes, por utilizar fotos apropriadas pois acredita que existem demasiadas imagens já realizadas no mundo e que não há necessidade de produzir novas para que se possa pensar a fotografia. Em sua produção, Rennó utiliza imagens retiradas dos meios de comunicação - como jornais e revistas -, de álbuns familiares e de documentos abandonados, por exemplo. Em uma entrevista coletiva

¹² Termo utilizado por Katia Maciel no texto “O cinema fora da moldura e as narrativas mínimas” (2008) para descrever os efeitos da espacialização da montagem do cinema, que rompe com seu fluxo narrativo.

realizada pela ferramenta de *chat* do *site* UOL, que antecedeu o evento “Encontros Sesc Videobrasil” em 2007, a artista expôs aos participantes seu interesse por imagens que pertencem a mídia:

”Sou bastante estimulada, por exemplo, pela forma como os jornais noticiam, comentam e criticam os fatos do cotidiano de uma forma geral. Aprende-se muito com a forma com a qual as pessoas enxergam os problemas, as vitórias e as derrotas dos outros. É como se você dialogasse com o mundo utilizando um determinado filtro, que deve ser igualmente analisado e criticado por quem está bastante atento. Eu me considero uma pessoa bastante atenta.”
(RENNÓ, 2007)

Voltar-se para as imagens dos meios de comunicação implica pensar a fotografia como mediadora da construção do real através de suas formas de representação. De acordo com Michel Poivert, nos anos 1990, o arquivo e o documento são trazidos para o campo da arte como consequência de uma repolitização geral por parte dos artistas (POIVERT, 2015, p. 140). Essa postura estabelece um dialogo mais aberto entre a arte contemporânea e a comunicação. A mesma ideia é desenvolvida por Peter Weibel em seu artigo “*Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future)*”, no qual associa fotografias apropriadas por artistas contemporâneos aos *ready-mades* do Dadaísmo (WEIBEL, 2004, p. 49). Se os *ready-mades* de Marcel Duchamp retiraram objetos banais de suas funções originais para inseri-los no campo artístico e atribuir a eles estatuto estético, a apropriação de imagens midiáticas ou que não pertencem a um circuito cultural seria uma forma de deslocá-las de seu caráter funcional para então analisar suas formas de representação. Segundo Weibel, “a observação do mundo dá lugar a observação da comunicação” (WEIBEL, 2004, p. 49).

Em toda a sua produção, Rennó provoca, a partir do uso de fotos apropriadas, o questionamento sobre as formas imprecisas de representar das imagens técnicas. A trajetória de Rennó mostra um interesse por desarticular o mito da fotografia como registro objetivo do real ao colocar o espectador em posição de dúvida quanto ao que observa: seja pelas características sensoriais da obra que impedem uma visão nítida da imagem ou por suas lacunas narrativas, que demonstram a impossibilidade de identificação determinada. Essas

questões acabam por conduzir o espectador a criar ficções que resultam de um processo instigado pelos objetos expostos e por memórias íntimas.

A memória é um tema recorrente na produção de Rennó e se apresenta como um terreno instável e incerto do pensamento humano. A artista justapõe em diversos trabalhos as noções de uma memória íntima de recordações particulares à memória histórica, que é coletiva e social. Esse conflito se estabelece em algumas obras, como “Imemorial” (1994), “Vulgo”(1998) e “Cerimonia do Adeus” (1997-2003), sobre a premissa da representação de identidades. Esses trabalhos utilizam a fotografia apropriada para interrogar a homogeneização dos funcionários de uma empresa pública em Brasília, a objetificação do indivíduo no cárcere e a padronização de memórias familiares através de sua reprodução, respectivamente. Annatera Fabris aponta, através dos estudos de Roland Barthes, que o retrato foi um gênero fotográfico bastante utilizado pela burguesia e que serviu a uma lógica positivista de “abdicção do sujeito de sua unicidade para converter-se em objeto e submeter-se ao ciclo de reprodução/repetição” (FABRIS, 1992, p. 1). Nesse mesmo sentido, Paula Alzugaray relaciona o trabalho de Rennó à uma posição crítica em relação “ao fluxo contínuo de produção e consumo de imagens que levam a um inevitável mecanismo seletivo da memória, conduzindo em última instância, a uma amnésia social” (ALZUGARAY, 2004. p.4).

Ao se apropriar de imagens que foram descartadas e cujas as personalidades nelas descritas não podem mais ser identificadas, Rennó as rememora para evidenciar um esquecimento coletivo (ANJOS, 2006, p.7). As pessoas nesses retratos, destituídas de identificação, representam registros de fantasmas, são identidades apagadas (FABRIS, 1992, p. 2). Os retratos na obra de Rennó foram destituídos de valor cultural e ao reinseri-los num contexto no qual podem ser observados, a artista permite que o espectador analise essas imagens e se identifique nelas. Entretanto, essa relação se constrói através de um paradoxo no qual a busca pela identificação específica resulta impossível graças a despersonalização das figuras retratas. Segundo Anjos, as fotos e os textos que a artista arquiva não resgatam a memória, mas testemunham o esquecimento (ANJOS, 2006, p.7). Os próprios álbuns familiares de onde são retiradas são “registro e esquecimento, simultaneamente, de vidas particulares” (ANJOS, 2006, p.7).

Poivert desvenda essa relação intrínseca e complexa entre fotografia e memória ao sugerir que “a imagem em sua potência descritiva se torna um lugar de produção de formas-vestígios” (POIVERT, 2015, p. 141). Enquanto testemunha eventos, a fotografia se torna

objeto tanto de sua memória quanto de seu esquecimento e capta apenas vestígios de uma realidade, ou torna visível certa temporalidade - ou a sobreposição delas - em um prisma de possibilidades. Sendo assim, a fotografia ou o cinema não são capazes de representar o mundo com precisão e é nesse limite da imagem no qual Rennó desenvolve seus trabalhos.

A questão da memória é uma das facetas pelas quais Rennó trabalha a imprecisão da representação por se tratar também um terreno no qual nada pode ser afirmado absolutamente, é um ambiente ambíguo pelo qual a mente humana cria narrativas para seu mundo particular ou coletivo. Nos trabalhos citados acima, a artista dialoga com a memória através do arquivo, das informações em cada fotografia e a sua repetição em série. São instalações que exploram, principalmente, a visão e leitura dessas imagens, a partir da relação simultânea entre temas sociais e particulares. Em outras obras, entretanto, a artista desenvolve ambientes que permitem que o espectador se relacione de maneira sensorial com este tema.

Em “Duas lições de Realismo Fantástico” (1991), Rennó construiu um dispositivo que funciona através da projeção de negativos de fotos 3x4 encontradas nos registros de uma extinta empresa em Brasília. As fotos são projetadas em movimento circular por lanternas mágicas instaladas no interior de duas colunas paralelas. A imagem projetada dos negativos é formada apenas pelo contraste entre a luz branca e os espaços escuros e, acrescidas do movimento rotatório das lanternas mágicas, se sobrepõem umas às outras, como uma série de corpos espectrais e fazem pensar em fantasmas que percorrem a sala da exposição. A mesma conexão entre arquivo e memória, identidade e indivíduo despersonalizado, trabalhada em “Imemorial” (1994), é trazida aqui, porém, a partir de um dispositivo perceptual, através do qual o espectador se relaciona com a obra por sensações do corpo. O conceito de “identidades fantasmas” de Annatera Fabris se performatiza em “Duas lições de Realismo Fantástico”.

As fotos utilizadas em cada um dos quatro filmes de “Experiência de Cinema” foram apropriadas de álbuns familiares. Essas lembranças particulares despertam vínculos de reconhecimento entre o espectador com a obra, além de estabelecer conexões entre os visitantes daquele espaço. Segundo Katia Maciel, Rosângela Rennó ilumina e rememora arquivos para criar famílias que se conectam através de recordações íntimas (MACIEL, 2008, p. 81).

Figura 20 – Vista da instalação “Duas lições de Realismo Fantástico” (1991)



Fonte: Daniela Rosa (2016)

Entretanto, de maneira similar a “Duas lições de Realismo Fantástico”, a experiência proposta pela instalação de Rennó se estabelece mais em função das sensações da fumaça e do ambiente criado. Para além das relações que implicam a utilização da imagem de arquivo, o artefato pelo qual acontece a obra “Experiência de Cinema” parece recriar os processos cognitivos de formação de imagens e seus apagamentos. Antonio Fatorelli relaciona a intermitência das imagens projetadas na fumaça com àquela das imagens mentais. Segundo o autor,

“o modo de percepção sucessivo e intermitente desse conjunto de imagens performatiza o modo de existência das imagens mentais, também elas intermitentes e instáveis. A experiência de cinema realiza-se, nesse caso, pela apreensão dos fotogramas individuais implicando ativamente o espectador, o seu repertório de imagens e a própria dinâmica operativa das imagens mentais.” (FATORELLI, 2013, p. 39)

As imagens projetadas na tela de “Experiência de Cinema” se tornam visíveis gradativamente obedecendo a velocidade que a fumaça ganha volume sobre o pedestal. A formação da imagem através da densidade da fumaça, de alguma forma, remonta os processos cognitivos do pensamento e, até mesmo a imprecisão da imagem, sugere algo imaginário e lúdico. É como se a tela desta experiência materializasse um processo interno da mente

humana. Tão logo a imagem se torna visível, ainda que desprovida de clareza, a máquina de fumaça cessa sua produção e o observador testemunha o desaparecimento daquelas formas e, como que em processo de esquecimento, perde-se a imagem lentamente conforme ela se esvazia no espaço.

Hollis Frampton propôs uma relação similar em seu filme “(*nostalgia*)” (1971), no qual apresenta uma série de treze fotografias, realizadas por ele próprio, sendo queimadas. Cada plano contém a imagem de uma das fotografias enquanto esta é destruída completamente pelas chamas, ao mesmo tempo em que o artista fornece, em *voz over*, características descritivas da imagem que será queimada no plano seguinte. O filme, aparentemente autobiográfico, propõe, segundo Fatorelli, “um jogo paradoxal com o tempo e com a memória” (FATORELLI, 2013, p. 68) ao desassociar som e imagem. Além de destruir fotografias, Frampton corrompe a relação entre narração e imagem característica do cinema e duplica a temporalidade do filme. Entre as muitas sensações que “(*nostalgia*)” provoca, o artista envolve o espectador em uma tarefa de rememorar a descrição das fotografias que antecede o plano com sua imagem. Como sugere Fatorelli,

“a impossibilidade de reconstruir integralmente o conteúdo visual e verbal do filme convida o espectador a defrontar-se com a impossibilidade de Frampton rememorar os fatos relacionados a cada imagem exibida, implicando-os na inconsistência de sua própria tarefa” (FATORELLI, 2013, p. 69)

Figura 21 – Fotograma de “(*nostalgia*)” (1971), Hollis Frampton



Fonte: <http://www.hipandtrippy.com/2012/11/hollis-framptons-nostalgia-1971-a-riddle-in-temporality/>
(2016)

Como Frampton, Rosangela Rennó trabalha nos limites da percepção e capacidade de registro do pensamento humano e, de forma paralela, da própria fotografia. A tela de “Experiência de Cinema” opera suas potencialidades sensíveis através da imprecisão da imagem. Ao mesmo tempo em que a fumaça é o meio pelo qual a imagem se faz presente, a sua materialidade fronteira entre o corpóreo e o espectral impossibilita a nitidez de seus contornos. As fotos, portanto, são confusas, como a memória em processo de esquecimento. A metáfora do apagamento se apresenta de maneira física conforme o espectador assiste as fotografias se desfazerem diante de seus olhos.

Criando uma relação com “(*nostalgia*)”, a obra de Rennó também produz um exercício cognitivo de apreensão dessas imagens que são destruídas. O espectador observa a imagem se formar, que nunca alcança a nitidez por completo, durante oito segundos. Após o desaparecimento, há um intervalo de trinta segundos antes que a próxima fotografia seja projetada. Nesses espaços entre as duas imagens, o observador tenta lembrar o que desapareceu diante de seus olhos, antes que pudesse fixá-lo com clareza em sua mente, ao mesmo tempo em que aguarda pela formação da próxima fotografia. Novamente, a percepção humana é colocada em prova nesse complexo exercício de observação que ativa o corpo do visitante de maneira distinta daquela da experiência de cinema convencional.

Pode-se pensar “Experiência de Cinema” como uma obra-dispositivo, no sentido descrito por André Parente no qual a criação se dá a partir de uma relação do observador com o trabalho (PARENTE, 2014, p. 109), em que o tema da memória é abordado através de diferentes camadas sensíveis. A fotografia de arquivo e as recordações particulares que as imagens evocam em cada visitante pode ser pensada como uma primeira camada perceptível. Outra camada seria a performatização dos processos mentais e fotográficos de registro e esquecimento através da materialidade da tela de fumaça e seu mecanismo de formação e apagamento das imagens. A terceira camada possível seria o próprio exercício cognitivo que a assimilação das imagens pouco nítidas, que rapidamente desaparecem, provoca. Por fim, em última instância, “Experiência de Cinema” pode ser concebida como instalação que homenageia e, ao mesmo tempo, repensa a memória coletiva do dispositivo cinema.

Figura 22 - “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó



Fonte: <http://www.semeiosis.com.br/a-fotografia-expandida-no-contexto-da-arte-contemporanea-uma-analise-da-obra-experiencia-de-cinema-de-rosangela-renno/> (2016)

Ao deslocar o dispositivo cinema de sua forma narrativa, Rosângela Rennó cria um ambiente que reúne diferentes possibilidades da potência cinematográfica. A projeção em fumaça, ainda que faça alusão às lembranças apagadas, traz para o museu os espetáculos de Fantasmagorias do pré-cinema. Todo o ambiente é imerso em uma atmosfera de passado e suspense devido a densidade frágil da tela e os ruídos que o dispositivo produz. A própria projeção de fotografias que não estabelecem entre si uma montagem por causalidade remonta os espetáculos de lanterna mágica dos teatros de variedade do século XIX. Ao mesmo tempo, embora os filmes projetados não sejam narrativos, Rennó insere o elemento característico da forma-cinema - mesmo que de forma ressignificada - ao ordenar as sequências de fotos a partir de gêneros cinematográficos. A espacialização da obra a partir do formato de instalação situa “Experiência de Cinema” no contexto do cinema expandido e do cinema de museu e a utilização de fotografias estáticas que ganham movimento através dos contornos da fumaça provocam a reflexão acerca do trânsito entre imagem fixa e imagem em movimento, tão presente na discussão contemporânea.

Sendo assim, o cinema de Rennó se apresenta como uma multiplicidade de cinemas e impulsiona a consideração por uma história do dispositivo heterogênea, ampliada por suas múltiplas possibilidades que escapam da forma hegemônica. Uma experiência tão complexa que rememora e se propõe a pensar as diferentes subjetividades do dispositivo cinema desde seus primórdios.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

ENTRE CINEMAS, A HISTÓRIA DE UM DISPOSITIVO HETEROGÊNEO

No texto “Entre cinema e arte contemporânea”, de Victa de Carvalho e André Parente, os autores apontam a produção artística recente como o lugar de ressignificação dos dispositivos ao desloca-los de suas funções originais e propor toda uma nova abordagem que fica evidente a partir de sua nova posição e utilização (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 29). Essa possibilidade se realiza através da noção de dispositivo descrita por Deleuze a partir do conceito de Foucault, na qual um dispositivo funciona com linhas de subjetivação que são capazes de abrir brechas nas linhas de sedimentação, provocando desvios dos poderes e saberes (DELEUZE, 1996). Sendo assim, um dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos de sedimentação e fratura operam de forma contínua em devir (Op. Cit.). As chamadas “linhas de fratura” possibilitam a mobilidade dentro do dispositivo e podem ser vistas como a passagem de um dispositivo a outro ao reinventarem suas formas e produzirem identidades múltiplas e nômades (Op. Cit.).

Conceber o cinema através de seu dispositivo possibilita pensa-lo como um conjunto de forças heterogêneas operando em devir. Sendo assim, para os autores Victa de Carvalho e André Parente o cinema é composto por linhas de fuga responsáveis pelos muitos deslocamentos em sua forma dominante (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 37).

Como foi apresentado, a partir de uma concepção histórica do dispositivo fundamentada na teoria de Gunning, o cinema assumiu diferentes formas ao longo da história da civilização: desde a cronofotografia, passando por artefatos ópticos, as Fantasmagorias de Robertson, os espetáculos “ultra reais” das Feiras Universais, o cinema de atração, a forma-narrativa a partir do cinema de Griffith, os Happenings, o cinema expandido e o cinema de museu. Essas são algumas das múltiplas identidades que o dispositivo pode expressar e não estão condicionadas a uma linha evolutiva na qual a finalidade é o cinema em seu modelo hegemônico, descrito como forma-cinema por Parente. Mas, representam a multiplicidade na qual o cinema e suas linhas de fuga se manifestam.

Sendo assim, o cinema reinventado pelo cinema de museu seria o modelo em sua forma hegemônica: a forma-cinema ou forma-narrativa. (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 29). O cinema de museu, segundo Dominique Paini, é despojado de sua estrutura funcional completa: a sala escura, a forma-narrativa do filme, a projeção em tela opaca e neutra, a arquitetura do espaço de exibição (PAINI, 2008, p.27). Se na forma-cinema, a montagem do

filme desenvolve sequências de imagem no tempo, no cinema de museu, assim como no cinema expandido, as formas temporais são distribuídas no espaço da exposição (DUBOIS, 2008, p. 138). Essa reconfiguração das imagens através do espaço perturba os modelos pré-concebidos de observação (CARVALHO, 2009, p. 27) e produz novas subjetividades da imagem e do espectador – que passa atuar de forma mais ativa na construção de sentido através da experiência do corpo com a obra.

Segundo André Parente e Victa de Carvalho, o cinema de atração, o cinema expandido e o cinema de museu buscam transformar o dispositivo cinema em suas dimensões básicas e essa transformação só é possível graças a subjetividade da forma-cinema estar profundamente interiorizada: “é essa interiorização que torna possível o diálogo com outras modalidades de fazer cinema” (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 37). Sob essa perspectiva, o cinema como instalação evidencia as estratégias pela quais opera o dispositivo cinema em sua forma dominante ao modificar sua estrutura e tornar visíveis suas linhas de fratura. Segundo os autores, essa transformação não se trata de produzir um novo dispositivo, mas de possibilitar subjetivações criadas em suas brechas (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 37).

Levando em consideração essas questões sobre o dispositivo, pode-se pensar a instalação de Rennó como um encontro de identidades fluídas e móveis do cinema. A artista, em “Experiência de Cinema”, constrói uma atmosfera que, através das sensações que evoca, rememora àquela das Fantasmagorias e faz pensar no cinema como um dispositivo de espetáculo que extrapola suas noções definidas na forma-narrativa. Interessada em um cinema mais sensível que narrativo, a artista cria conexões com a lanterna mágica, a cronofotografia, as fotossequências, o primeiro cinema e o cinema expandido, por exemplo. Paradoxalmente, Rennó tampouco se desloca completamente das definições da forma-cinema. Na verdade, “Experiência de Cinema”, se analisada por todos seus artifícios, possui características associadas a diversos artefatos e mecanismos de espetáculo óptico, portanto, pode ser percebida como uma história do dispositivo em toda sua complexidade.

Uma das primeiras sensações provocadas pela instalação é a de estar habitando um espaço que pertence a um tempo passado. Essa atmosfera se dá em grande parte pela aura de mistério e morte que envolve a projeção em fumaça. A tela de fumaça e sua relação com espectros do sobrenatural rememoram as Fantasmagorias do século XIX não apenas pela materialidade da superfície de projeção, mas também por todo o ambiente sensorial que intensifica o suspense da sala.

Embora na instalação de Rennó o dispositivo não esteja ocultado, o espectador experimenta uma sensação similar de estar em um terreno do sobrenatural. A materialidade incorpórea da fumaça, tanto nas Fantasmagorias como em “Experiência de Cinema”, colocam o espectador em uma posição obscura para discernir as imagens que observa. Ainda que o visitante de “Experiência de Cinema” não seja o mesmo do século XIX e a confusão entre projeção e espíritos não se dê mais, em função dos espectadores já estarem acostumados há séculos com a imagem projetada, a pouca definição das imagens na instalação provoca o mesmo sentido de incerteza perante aquilo que se vê.

A relação com um cinema do passado também é construída a partir da natureza das imagens e o mecanismo pelo qual são projetadas. O cinema em suas origens não se configurava através de filmes narrativos. Como exemplifica Flávia Cesarino, através da pesquisa de Gunning e Gaudreault, o primeiro cinema apresentava filmes em forma de relatos abertos: eram imagens que não se relacionavam de maneira causal e o espetáculo não era voltado para que o espectador imergisse nelas através da transparência (COSTA, 2005). Segundo Victa de Carvalho e André Parente,

“a representação foi vista por muito tempo no cinema como modelo de transparência que permite acusar a realidade de modo funcional, espetacular e pleno” (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 35).

Porém, como foi apresentado no capítulo anterior, as primeiras formas do cinema como espetáculo não estavam preocupadas com contar histórias pelas quais o espectador pudesse “viajar sem se locomover”. O cinema que almeja esse efeito só foi configurado no século XX como uma forma de aproxima-lo das manifestações culturais da burguesia – o teatro e o romance (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 28). Como em “Experiência de Cinema”, as primeiras imagens cinematográficas eram constituídas por planos confusos, pouco nítidos, com pouca ou nenhuma noção de perspectiva, e provocavam o espectador constantemente com cenas em que se podiam perceber os atores recebendo instruções da direção ou quando falavam diretamente para a câmera (COSTA, 2005). Esse tipo de cinema produzia um tipo de espectador ciente a respeito dos mecanismos pelo qual o dispositivo operava. “Experiência de Cinema”, assim como no cinema das origens e o cinema de atração, funciona de maneira similar à lanterna mágica ao se manifestar mais como um dispositivo de *mostração* (COSTA, 2005, p. 114) de imagens que como um contador de histórias.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a artista se aproxima de formas não narrativas do cinema, ela não abandona por completo as características da forma-cinema ao organizar suas sequências fotográficas por gêneros cinematográficos. Ainda que sejam fotografias pouco nítidas e com poucos elementos compositivos, organiza-las sob os títulos “Filme de Amor”, “Filme de Família”, “Filme de Guerra” e “Filme de Crime”, induz a um possível caminho pelo qual percorrer e a narrativa, que partirá somente do espectador, é, ainda que sutilmente, condicionada pelo gênero do filme. Ainda que Rennó tenha utilizado os gêneros cinematográficos para situar o espectador em uma experiência de cinema, através da familiaridade com o formato narrativo, para em seguida modificar esses lugares já habituais, essa citação pode refletir também um desejo da artista em não definir contornos fixos a seu dispositivo e produzir um cinema que transite por todas as suas formas.

A sequência de fotografias que constrói os filmes da instalação aponta para a questão da experiência fílmica a partir de imagens fixas. Ainda que possua poucas semelhanças com filmes montados a partir de fotos, como *La Jetée* (1962) de Chris Marker, em função de seu formato nada narrativo, a utilização de imagens estáticas e fora de uma sequência cronológica insere os filmes de Rennó em questões relacionadas à temporalidade da fotografia e do cinema.

Ao mesmo tempo, as imagens de “Experiência de Cinema” apesar de serem estáticas recebem movimento por conta da intermitência da fumaça na qual são projetadas. O movimento se dá pela forma gradativa que a imagem ganha contornos, que passam a ser tridimensionais e animados pelo tremular da interface de projeção. Dessa forma, Rennó trabalha com imagens híbridas que estão entre as imagens em movimento do cinema e as imagens fixas da fotografia.

De acordo com Annika Blunck, libertar o cinema de sua forma de janela, possibilita ampliá-lo a uma terceira dimensão (BLUNCK, 2004, P. 54). O caráter híbrido da imagem é potencializado pelas instalações, na qual a montagem cinematográfica se dá pelo espaço da exposição e potencializa as relações do corpo do espectador. Dominique Paini relaciona o cinema de museu com o primeiro cinema por resgatar a acuidade sensorial do espectador, colocando-o em posição ativa em relação a obra (PAINI, 2008, p.35). Dessa forma, a experiência cinematográfica de Rennó se situa no cerne das questões da arte contemporânea e da cine-instalação.

“Experiência de Cinema” justapõe características aparentemente dicotômicas para romper com qualquer purismo e objetividade em relação a representação da imagem técnica e ao dispositivo cinema. Rosângela Rennó trabalha nesse limite entre real e percepção, entre descrição objetiva e ficções do imaginário, a memória e o esquecimento e a incerteza visual. Ao evidenciar as estratégias do dispositivo cinema, “Experiência de Cinema” perturba a familiaridade do espectador com o formato hegemônico, mas não para modificar o dispositivo, e sim para ampliar e, de certa forma, homenagear as suas possibilidades, que neste trabalho serão sempre indefinidas.

REFERÊNCIAS

ALZUGARAY, Paula. **Rosângela Rennó: o artista como narrador**. Folder de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2004

ANJOS, Moacir dos. Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda. In: **Rosângela Rennó**, Folder de exposição, Recife 2006

BELLOUR, Raymond. Cineinstalações. In: MACIEL, Katia (org.). **Cinema Sim**. Narrativas e Projeções. 1d. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 8-26.

BLUNCK, Annika. Towards Meaningful Spaces. In: RIESER, Martin; ZAPP, Andrea (org.). **New Screen Media**. Cinema/Art/Narrative. 2.ed. Londres: British Film Institute, 2004. p. 54-64.

CAMERON, Dan. Entre as Linhas. In: **Rosângela Rennó**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995, p.6-9.

CARVALHO, Victa de; BASTOS, Teresa. Fotografia e Experiência. In: **Fotografia e Experiência: os desafios da imagem na contemporaneidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Walprint, 2012. p. 5-16.

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência na arte contemporânea. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.1, n.4, p. 27-33, jun. 2009.

CHIARELLI, Tadeu. Among projections and rejections: The works of Rosângela Rennó. In: **Turning the Map – Images from the Americas**. Londres: Camera Work, 1992. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br>. Acesso em: 08 dez. 2016.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COURCHESNE, Luc. The Construction of Experience: Turning Spectors into Visitors. In: RIESER, Martin; ZAPP, Andrea (org.). **New Screen Media**. Cinema/Art/Narrative. 2.ed. Londres: British Film Institute, 2004. p. 256-268.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega – Passagens, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743>. Acesso em: 08 dez. 2016.

DOVE, Toni. The Space Between: Telepresence, Re-animation and the Re-casting of the Invisible. In: RIESER, Martin; ZAPP, Andrea (org.). **New Screen Media**. Cinema/Art/Narrative. 2.ed. Londres: British Film Institute, 2004. p. 208-221.

DUBOIS, Philippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVEZ, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais**. Ensaios sobre cinema e arte contemporânea. 1.ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 123-159.

ENTLER, Ronaldo. O olhar que hesita em torno do instante. In: CARVALHO, Victa de; BASTOS, Teresa (org.). **Fotografia e Experiência: os desafios da imagem na contemporaneidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Walprint, 2012. p. 80-96

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: **A invenção de um mundo**. Folder de exposição: Itaú Cultural, 2009.

FABRIS, Annateresa. O outro eu. In: **CCSP– 91:Produções recentes**. São Paulo: Centro Cultural, 1992. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br>. Acesso em: 08 dez. 2016.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. 1.ed. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

GUNNING, Tom. Phantasmagoria and the manufacturing of illusions and wonder: toward a cultural optics of the cinematic apparatus. In: GAUDREAU, André; RUSSEL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (org.). **The Cinema, a new technology of the 20th century**. Lausanne, Suíça: Payot Lausanne, 2004. p. 32-44.

MACHADO, Arlindo. O cinema e a condição pós-midiática. In: MACIEL, Katia (org.). **Cinema Sim**. Narrativas e Projeções. 1d. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 64-74.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 1.ed. Campinas – SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 7-15.

MACIEL, Katia. O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. In: **Cinema Sim.** Narrativas e Projeções. 1d. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 74-82

PAINI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia (org.). **Cinema Sim.** Narrativas e Projeções. 1d. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 26-36.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PARENTE, André. Cinema em contracampo. In: MACIEL, Katia (org.). **Cinema Sim.** Narrativas e Projeções. 1d. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 36-48.

PARENTE, André. Moving Movie – por um cinema do performático e processual. In: GONÇALVEZ, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais.** Ensaios sobre cinema e arte contemporânea. 1.ed. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 103-123.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? **Palíndromo**, Santa Catarina, nº 13, jan./jun. 2015.

WEIBEL, Peter. Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past an Future). In: RIESER, Martin; ZAPP, Andrea (org.). **New Screen Media.** Cinema/Art/Narrative. 2.ed. Londres: British Film Institute, 2004. p. 42-54.