



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

GABRIELA DOS SANTOS MONTEZI

**O CORPO E O TEMPO NO CINEMA EXPANDIDO:
UMA OBSERVAÇÃO A PARTIR DA OBRA *LINE DESCRIBING A CONE* DE
ANTHONY MC CALL**

GABRIELA DOS SANTOS MONTEZI

O CORPO E O TEMPO CINEMA EXPANDIDO:
UMA OBSERVAÇÃO A PARTIR DA OBRA *LINE DESCRIBING A CONE* DE
ANTHONY MC CALL

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadoras: Professora Vivian Herzog e
Professora Liângela Carret Xavier

Pelotas/RS 2017

RESUMO

Este artigo tem como proposta investigar a percepção do tempo e do corpo no cinema expandido. No decorrer do texto são apresentadas, sob os olhares de Michaud (2014) e Crary (2012, 2013), questões que permeiam este tipo de produção. A delimitação é feita a partir de observações sobre a obra *Line Describing a Cone*, de Anthony McCall exibida no Festival Cine Esquema Novo no ano de 2014, fazendo questionar sobre o papel do espectador numa obra audiovisual expandida.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Expandido; tempo no cinema; corpo; percepção; Anthony McCall; espectador.

ABSTRACT

This article proposes to investigate the perception of time and body in expanded cinema. Throughout the text are shown, by the eyes of Michaud (2014) and Crary (2012, 2013), questions that crosses this kind of production. The delimitation is made by observations about the work *Line Describing a Cone*, by Anthony McCall, exhibited on Festival Cine Esquema Novo in 2014, doing questions about the role of the viewer in an audiovisual expanded work.

KEY WORDS: Expanded Cinema; time in the cinema; body; perception; Anthony McCall; viewer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Na Estufa (Dans la Serre, 1879), de Edouard Manet.....	07
Figura 2 -	Anthony McCall, diagrama de Line Describing a Cone.....	10
Figura 3 -	Anthony McCall, Line Describing a Cone 1973, frame do vigésimo quarto minuto de filme.....	11
Figura 4 -	Cone sendo formado pelo efeito do feixe de luz em contato com a fumaça do ambiente em exibição da obra Line Describing a Cone no Festival Cine Esquema Novo na edição de 2014.....	11
Figuras 5 e 6 -	Espectadores interagindo com a obra na exibição de Line Describing a Cone no Festival Cine Esquema Novo na edição de 2014.....	13

SUMÁRIO

Introdução	01
1. Cinema Expandido: a percepção do tempo e do corpo.....	03
2. O tempo e o corpo no filme Line Describing a Cone.....	09
Considerações finais.....	14
Referências bibliográficas	17
Referências audiovisuais.....	20

INTRODUÇÃO

O modelo de cinema que conhecemos propõe um tipo de experiência sensorial em que um enredo conduz a sensações estéticas provocando principalmente a visão e a audição. Embora possamos ter sensações complexas a partir destes dois sentidos, é principalmente através deles que somos conduzidos a imergir na experiência de assistir a um filme numa sala de cinema convencional. Para que se tenha tal vivência de imersão, na exibição habitual de um produto audiovisual, considerando o dispositivo da sala de cinema, tem-se uma série de elementos característicos como cadeiras enfileiradas em frente a uma tela, o som alto e bem distribuído por toda a sala e a luz baixa.

Em contraponto a este modelo clássico e hegemônico, porém, identifica-se a proposta cinematográfica que podemos chamar de cinema expandido e que pode se definir por situações de exibição que extrapolam a relação sujeito/filme encontrada na exibição unilateral dos moldes tradicionais. Tais moldes ocorrem, como indicado por Philippe-Alain Michaud (2014), em um espaço “teatral” que o cinema acaba herdando das artes dramáticas. A expansão do que se entende por cinema é o extravasar das características formais geralmente utilizadas com a possibilidade de um maior aproveitamento estético.

Uma definição usual do tema, caracteriza o expandido como “o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado” (PARENTE, 2009, p. 39). A partir dessa referência, o cinema expandido parece ser aquele exibido em diferentes espaços, através de diferentes dispositivos e que possibilitam, normalmente, uma experiência sensorial e participativa do espectador. Segundo Michaud, “cinema experimental é uma arte da presença” (2014, p. 25) e não da representação.

Na realidade, não se tem uma delimitação fechada e concreta do que se conceituaria por cinema expandido por conta de suas infinitas possibilidades e interpretações, tanto por causa de suas formas quanto por causa de seus meios. É, inclusive, por causa dessa multiplicidade que há tantas nomenclaturas para se referir a um mesmo conceito: alguns autores chamam essa prática de cinema de artista, filme, instalação fílmica, transcineamas, cinema de fluxo, cinema de borda, cinema interativo, cinema do corpo, cinema experimental, cinema do dispositivo, cinema eletrônico. No entanto, para este trabalho vamos ter tal concepção a partir do viés do

expandido como pensamento de uma “inversão” do dispositivo tradicional de exibição: o que importa observar é o tempo e o corpo em relação com a imagem como uma presença.

Como a temática do cinema expandido se encontra num fluxo contínuo de opções ela está também aberta a muitas e complexas discussões. Neste artigo, o foco principal será a relação do corpo e do tempo numa exibição deste tipo. Para isso, o debate será guiado principalmente a partir de reflexões feitas por Michaud no livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, de 2014.

Em sua obra, além de outras questões mais específicas e direcionais, Michaud relaciona a forma expandida de exibição com a hegemônica tradicional em conformidade com o que ele trata por uma concepção teatral e uma concepção que se relaciona com as artes visuais. É a partir de tais reflexões que se fará um esboço deste encontro entre cinema e artes visuais trazendo considerações a respeito de algumas dicotomias como as ideias de sessão e de cena e o que se entende por filme e cinema. Essa conexão ainda é mostrada pelo autor a partir de apontamentos acerca da experiência da projeção, fundamentada pelo suporte da exibição e seus agenciamentos.

Tais observações serão realizadas com o auxílio do teórico Jonathan Crary que, em sua pesquisa¹, aborda o dispositivo e suas demandas seguindo pelo viés da consciência corporal do observador a partir da suspensão da percepção, pela “recriação das condições da experiência sensorial” (CRARY, 2013, p. 35) e da “revolução dos meios de percepção” (CRARY, 2013, p. 35). Crary propõe uma atenção ao observador muito mais do que à própria imagem e isso vai ao encontro do horizonte de compreensão do expandido em sua relação dispositiva com os corpos.

Para aprofundar as discussões trazidas neste trabalho, serão feitas observações das teorias vistas em relação a obra *Line Describing a Cone* [*Linha Descrevendo um Cone*²] (1973) do inglês Anthony McCall, feito em película 16mm, preto e branco, sem som e com trinta minutos de duração. Este filme já foi exibido de forma expandida, conforme sua concepção, inclusive, no Festival Cine Esquema Novo

¹ **A visão que se desprende:** Manet e o observador atento no fim do século XIX (2004) e **Suspensões da percepção:** atenção, espetáculo e cultura moderna (2013).

² Tradução nossa.

de Porto Alegre no ano de 2014 como um dos destaques principais da edição daquele ano.

1. CINEMA EXPANDIDO: A PERCEPÇÃO DO TEMPO E DO CORPO

Em seu livro: *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (2014), Michaud divide suas reflexões dentro de alguns temas. Começando pelo título *Origem do Cinema*, o autor faz um esquadrinhamento da configuração do espaço de projeção rudimentar do cinema que se consolidou em torno de 1910 como modelo dramatúrgico ou casa de espetáculos, até chegar na sala de projeção que comumente se tem. Passando por outros pontos de discussão pertinentes do livro, chega-se na parte que se propõe a refletir sobre *A construção do Vísivel*. É nesse capítulo de sua obra que Michaud traz exemplos e análises de artistas como Etienne-Jules Marey, Hans Richter, Brancusi sob influência de Man Ray e Anthony McCall.

Ainda dentro de sua pesquisa, Philippe-Alain Michaud desenvolve uma dicotomia inicial: a diferenciação do que pode ser entendido por filme e o do que pode ser entendido por cinema. Segundo o autor, cinema é a própria experiência cinematográfica em si e que, portanto, passa a ideia de imaterialidade. Já o filme, por sua vez, é aquilo que permite a presença material da imagem em movimento e concomitantemente a ciência do público em relação a esse processo. Para Michaud, “o filme constitui um sistema de representação autônomo e opaco, que existe independente de seu objeto” (MICHAUD, op.cit, p. 12).

Além desta, Michaud também estabelece uma outra contraposição entre a ideia de sessão e a ideia de cena. Para ele, uma sessão de cinema trata-se de um longa-metragem de ficção e tem sua construção narrativa e arquitetura como reprodutibilidade técnica como herança do teatro. Por outro lado, cena, para ele, consiste na desmaterialização da experiência do filme. Desta forma, a ideia de cena pode ser resumida na compreensão da interpretação de que as imagens são reproduzidas na tela que, por sua vez, é uma “janela transparente” e que pode ser interpretada como a tela de uma pintura.

Segundo o pensamento da filósofa de arte Liv Monty, essa lógica de perspectiva estabelecida pela tela do cinema clássico pode ser relacionada com a

lógica perspectivista do Renascimento em que a tela das pinturas era tida como a tal janela transparente, visto que o foco era a representação do real e, para tanto, utilizava-se a linha do horizonte para manter a estrutura do quadro e organizar a percepção espacial distribuindo os elementos no espaço pictural, além de esta linha ser “o primeiro elemento para o estabelecimento da perspectiva no Renascimento” (MONTY, 1982, p. 2).

Assim como nas imagens renascentistas, a tela da imagem cinematográfica não define apenas o campo de visão efetivamente inscrito na imagem, que fornece ilusão de profundidade, mas define também o espaço que se estende fora desse campo visual. A diferença é que como a imagem cinematográfica trata de movimento, elementos do espaço de fora da tela podem entrar nela assim como elementos de dentro dela podem sair de quadro a qualquer momento. Esse movimento da câmera, assim como a multiplicidade de pontos de vista, é “um dispositivo tremendamente reforçador da tendência à expansão” (XAVIER, 2005, p. 22). É a expansão do espaço da imagem para além das limitações do quadro. Segundo Ismail Xavier, “a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada” (XAVIER, op.cit, p. 21).

Ao se chegar, portanto, no Modernismo, não se tem mais essa ideia de linha do horizonte e isso gera uma perda de estabilidade, de certa forma, do espectador por causa da desestruturação de sua visão. O que ocorre com o espectador, na realidade é a não compreensão da nova apreensão do espaço, de acordo com Liv Monty. Desta forma, a tela não é mais uma janela da realidade, agora, ela trata de um universo que propõe novas soluções. Em sua pesquisa, Monty diz que:

Descartando a representação, a modernidade descarta o “modo pela qual o mundo é visto apenas pelos olhos”. E abre o campo para todas as visões possíveis (fracionadas, parciais, sintéticas, globalizadoras, emocionais, etc.) constituindo cada modo de ver, um modo de apreender o espaço e uma linguagem nova [...]. E cada linguagem constitui para os olhos um problema diferente de abordagem e conhecimento. (MONTY, 1982, p. 4)

O quadro, no Modernismo, deixou de ser aquilo que mostra alguma coisa e passou a ser a própria coisa e, além disso, a construção da obra passou a ser

discutida juntamente com o conceito envolvido, possuindo também aproximações com discussões da filosofia e psicologia. Essa diversidade de possibilidades que se abriu para a arte e para o quadro que se desenvolveu a partir do século XIX gera uma nova percepção que é concebida a partir da relação que há entre os elementos dentro da tela. Liv Monty, explica que anteriormente, nas obras renascentistas e nas de sua influência, a linha do horizonte era a responsável por dar estabilidade e organizar os elementos dentro do espaço que era “ilusoriamente tridimensional” (MONTY, 1982, p. 5), entretanto, no Modernismo, essa responsabilidade é de cada elemento por si só e pelas relações que se estabelecem entre eles. O que há, é uma mudança de olhar da janela transparente do Renascimento, que criava a ilusão de profundidade, para a opacidade e a afirmação dos meios e materiais, que formam a imagem da arte moderna, assim, a imagem assume um posto de muro anteparo deixando de ser janela.

Em suas publicações, *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX* (2004) e *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* (2013), Jonathan Crary examina a questão da percepção e da subjetividade salientando a atenção como conformidade do sujeito e faz uma análise do processo de constituição da arte moderna colocando a percepção como um atributo fundamental do corpo do observador e aponta que tal atribuição “favoreceu a extraordinária erupção da invenção e experimentação visual vivida pela arte europeia na segunda metade do século XIX” (CRARY, 2013, p. 35). Entretanto, Crary realiza ainda um panorama histórico desse conceito de atenção e o coloca como ponto imprescindível para a compreensão das alterações dos modos de ver advindos do Modernismo e de ser preâmbulo no século XIX.

Com a lógica cultural do capitalismo, este movimento artístico trouxe a crise da atenção a partir da segunda metade do século XIX com “novas fontes de estímulo e fluxo de informações”, fragmentando o campo cognitivo e instaurando o “dilema epistemológico da modernidade” (CRARY, 2004, p. 69). Mas além disso, tal movimento também englobava experiências subjetivas da visão trazendo a cooperação da atenção e da dispersão que, para ele, são complementares de forma que a percepção é definida pelo que está no foco da atenção conjuntamente pelo que está despercebido, que aqui se define por dispersão. Desta forma, houve uma quebra da ideia de que o olhar era limitado a apenas responder a estímulos externos,

acarretando numa espécie de emancipação da experiência perceptiva. “A atenção [...] era um ingrediente necessário à concepção subjetiva da visão: era o meio pela qual um observador individual podia transcender as limitações subjetivas e tornar sua a percepção” (CRARY, 2013, p. 29).

Considerando a efemeridade que há nos objetos da imagem e de suas sensações estimuladas, podemos determinar a atenção como um processo fluido ao que diz respeito à percepção. Para ilustrar esse pensamento, J. Crary faz uma análise no quadro *Na estufa* (*Dans la Surie*, 1879) do artista francês Edouard Manet que sofreu muitas e especulativas críticas à época com relação a seu estilo de pintura, por contar nesta obra com “um acabamento excessivo e supercompensativo” (CRARY, op.cit, p. 113).

De acordo com Crary, tendo Manet, neste quadro, feito uma tentativa de reconsolidação de uma coesão do campo visual, ele é também a pontuação do conflito da lógica moderna da percepção. O autor da obra configura eixos óticos dissociados, seja no rosto feminino pintado com maior riqueza de detalhes e que, segundo o teórico, se mostra como “um corpo cujos olhos estão abertos mas não veem – isto é, não apreendem, não fixam, não se apropriam de um modo prático no mundo ao redor” (CRARY, 2004, p. 80), seja na figura masculina com olhos representados de forma quase desfigurada trazendo cada um, um ponto de interesse e tornando possível notar o trânsito entre atenção e dispersão. O olhar dos personagens do quadro deflagra essa situação de uma atenção dispersa que conduz o olho a borda. Muito mais do que uma representação, é um efeito do próprio observador. Rompendo com uma percepção estável da imagem, esta obra traz consigo a modernidade como, de fato, uma nova forma de percepção.



Figura 1: Na Estufa (Dans la Serre, 1879), Edouard Manet.

Fonte: Art Might.³

Nesta época então, o observador clássico passa a dar lugar ao observador “instável” que é aquele com

capacidade para ser tanto um consumidor quanto um agente da síntese da diversidade prolífica dos efeitos de realidade, e trata-se também de um sujeito que se tornará objeto das proliferantes demandas e tentações da cultura tecnológica do século XX (CRARY, 2013, p. 157).

De fato, com o desenvolvimento tecnológico, cada vez mais a imagem afasta-se dos moldes de representação clássicos. Não só a imagem pictórica recebeu tais transformações técnicas e estéticas, mas, mais tarde, as imagens audiovisuais também receberam, saindo da configuração tradicional de um quadro dramático e com profundidade. “A cenografia moderna prefere suprimir todo o mergulho na profundidade; nela, o espaço se fecha sobre si mesmo: não há nada a ver atrás, nenhum suplemento no espaço *off*, [...] apenas sua superfície” (DUBOIS, 2004, p. 213).

³ Disponível em: <http://artmight.com/Artists/Manet-Edouard-1832-30-April-1883/Manet-Edouard-Dans-la-Serre-end-271849p.html>. Último acesso em 06 de dez. 2017.

Dentre outras características, em uma experiência de exibição de um filme que dialoga com a categoria de exibição clássica, assim como numa pintura clássica, o espectador tem seu olhar direcionado pelo realizador. Neste tipo de filme, tem-se acesso a alguns pontos de vista onde o corpo de quem propõe a imagem, portanto do realizador, assim como o corpo do espectador, parece não se colocar como uma presença evidente. Assim o corpo parece, em certa medida, virar apenas olho, percepção e projeção simultaneamente. Conforme Arlindo Machado:

Em outras palavras, o sujeito, embora ausente da cena, encontra-se nela embutido pelo simples fato de que a topografia do espaço está determinada pela sua posição: as proporções relativas dos objetos variam conforme esses objetos se aproximam ou se afastam do ponto originário que organiza a disposição da cena. (2007, p. 22).

No entanto, “quando o espectador descobre o quadro – primeiro degrau na leitura de um filme – [...] está autorizado a ver aquilo que acontece no eixo do olhar de outro espectador, que está fantasmático ou ausente.” (DAYAN apud MACHADO, 2007, p. 75). A partir disto surge uma questão: o espectador do cinema expandido se coloca como presença do corpo de quem vê e também no de quem faz o filme?

Durante uma experiência expandida de cinema, o mesmo espectador desempenha um papel diferente na obra. Ele torna-se co-criador. “[...] o cinema experimental, no momento em que incentiva a cooperação ativa do espectador na construção do sentido, permite o surgimento de resultados plurívocos.” (SILVA, 2014, p. 24). A partir desse incentivo para a participação efetiva do espectador na obra, não se tem mais a mesma compreensão do tempo de duração da obra por parte do espectador. A assimilação do tempo em nossas mentes é diferente quando estamos executando algo e quando estamos apenas assistindo a alguma coisa de maneira passiva.

No projeto expandido, a realização da obra se dá a partir da participação direta do sujeito observador. A obra oferece essa oportunidade de interação que percorre pelo espaço expositor. Ali, o sujeito tem a possibilidade de construir juntamente a ela, adicionando novos sentidos, interpretações e significados àquilo que foi criado, primordialmente. Desta forma, estabelece-se a relação de cocriação “sujeito/filme”,

desvencilhando a obra do teor de espetáculo, puramente e se associando à ideia de performance.

Essa relação sujeito/filme pode ser entendida também, com o auxílio das reflexões de Michaud, como uma relação corpo/dispositivo. Assim, se aplica a ideia de fenomenologia da imagem, onde ocorre um encontro mútuo entre observador e imagem, que se colocam um diante do outro de forma ativa e a entender perceptivamente que o ser todo vê a obra toda.

Neste encontro, por meio de seu agenciamento, a imagem propõe a regra do jogo, neste caso, da própria exibição da obra. Isso ocorre com o auxílio do dispositivo que aqui tem a posição de suporte e é o que faz pensar o filme. Contudo, as regras propostas pela imagem, só são validadas quando o sujeito está diante da imagem e, portanto, ciente dela. Além disso, tais normas dependem de um fenômeno e, no entanto, a questão fenomenológica é pensada a partir de uma revelação e não se preocupa com um “jogo de poder”. Essa revelação é concebida, por sua vez, pelo agenciamento do espaço da exibição pensa uma narrativa relacionada ao próprio espaço e à concepção dedutiva do enquadramento que é a aplicação da dela como parte efetiva da obra.

2. O TEMPO E O CORPO NO FILME *LINE DESCRIBING A CONE*

No texto de Michaud, tem-se uma série de considerações a respeito de uma das mais importantes obras na discussão entre cinema e artes visuais. O trabalho do artista inglês Anthony McCall é uma notável prefiguração das criações cinematográficas dentro do cenário das artes visuais, sendo inclusive, conforme Michaud, considerado uma das referências, uma espécie de “totem” que marca este tipo de trabalho. Seu filme *Line Describing a Cone* deu origem à consideração e, mais tarde, rendeu uma sequência de projetos semelhantes, derivados desta mesma obra e realizados por ele mesmo.

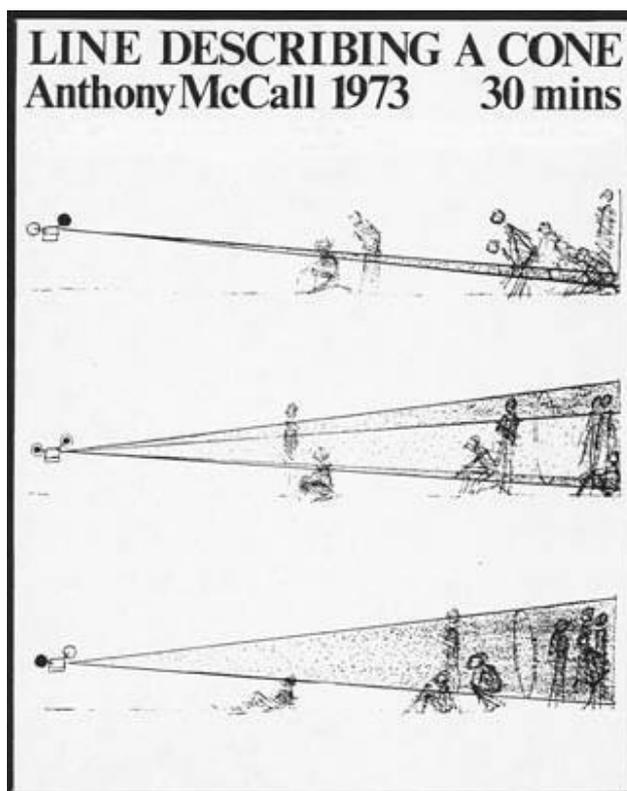


Figura 2: Anthony McCall, diagrama de *Line Describing a Cone*.

Fonte: Michaud (2014)⁴

Em *Line*, o artista faz “uma inversão da experiência fílmica para a elucidação de suas propriedades formais”, como observa Michaud (2014, p. 124). Com o projetor inserido no interior da sala de exibição, um feixe de luz é projetado performando uma progressão geométrica: progressivamente um círculo branco vai sendo desenhado sob fundo preto ao longo dos trinta minutos do filme. Desde o começo da projeção se inicia a narrativa, porém, da materialização de um corpo geométrico, neste caso, um cone. Isso ocorre pela adição da fumaça de alguns elementos do ambiente de exibição como fumaça de cigarros, incensos, poeira. *Line Describing a Cone* foi concebido para ser exibido nos *lofts* nova-iorquinos, e por isso, contava com tais elementos essencialmente, pois já eram intrínsecos a estes locais. “A partir daí o filme já não é a imagem projetada que escava na superfície da parede uma aparência de profundidade, mas um campo realmente constituído, que se confunde com o evento da própria projeção” (MICHAUD, op.cit, p. 121).

⁴ Livro: Por uma teoria expandida do cinema

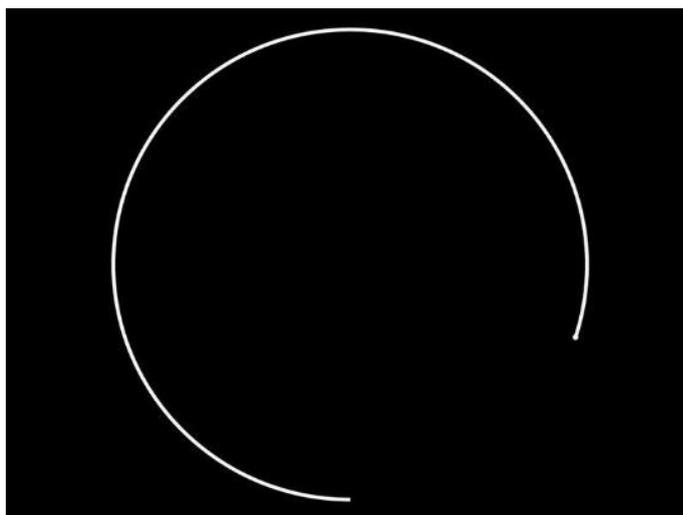


Figura 3: Anthony McCall, *Line Describing a Cone* 1973, frame do vigésimo quarto minuto de filme.

Fonte: Tate © Anthony McCall Photo: Henry Graber⁵



Figura 4: Cone sendo formado pelo efeito do feixe de luz em contato com a fumaça do ambiente em exibição da obra *Line Describing a Cone* no Festival Cine Esquema Novo na edição de 2014.

Fonte: Facebook⁶

Apesar de ser um filme “narrativo”, segundo o diretor Anthony McCall, contando com um desenvolvimento até se chegar em um clímax seguido de um desfecho que conclui a obra, sua realização é voltada para uma “desconstrução da

⁵ Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/anthony-mccall-line-describing-a-cone> . Último acesso em dez. 2017.

⁶ Disponível em:

https://www.facebook.com/pg/cineesquemanovocen/photos/?tab=album&album_id=892362957448_994. Último acesso em dez. 2017.

expressão cinematográfica” (MICHAUD, op.cit, p. 121) onde ocorre uma exploração dos elementos visuais, tanto no filme em si, quanto nas intervenções realizadas no espaço de exibição que interferem diretamente no filme. Sendo assim, o que importa nesta narrativa é muito mais o desdobramento do que a resolução em si, ou seja, o que importa é o processo, a construção da própria obra e, portanto, a projeção, como forma de diluição dos componentes do cinema nela.

Neste filme, Anthony McCall se utiliza do mínimo de recursos para obter o máximo de efeito e, para isso, aplica seu dispositivo de forma a inverter a lógica de perspectiva convencional em sessões de cinema: a ponta do cone materializado pela combinação feixe de luz e fumaça não se encontra no ponto de fuga contido na tela onde a imagem é projetada e sim na origem do próprio feixe de luz, isto é, encontra-se no suporte que “não desaparece na experiência da projeção” (MICHAUD, op.cit, p.12), mas se coloca de forma ativa tomando consciência da materialidade dessa projeção. Sendo assim, a tela nada mais é do que uma superfície na qual a projeção se dissolve, contrapondo a lógica de perspectiva convencional.

Percebe-se que “*Linha* realmente abre a experiência fílmica para a tridimensionalidade” (MICHAUD, op.cit, p. 121). É a partir desta percepção de espacialização real – a consciência de que existe um corpo dentro da sala de exibição além dos corpos dos espectadores e de que esse corpo se trata do próprio filme – então que o espectador se sente livre para interagir com a projeção, circulando no interior do feixe de luz e colocando-se frente ao projetor, por exemplo.

O espectador descobre-se então no interior do filme, concebido não mais como uma forma circunscrita num espaço previamente dado, mas como o próprio campo em que se constitui a experiência. [...] A experiência da projeção é uma experiência física, tátil, na qual o corpo, e não apenas o olhar, está implicado. Convidado a passar pelo feixe luminoso, a se colocar no interior dele, o espectador torna-se ativo, torna-se ator. (MICHAUD, 2014, p. 123 e 129)

O Festival Cine Esquema Novo, é realizado pela ACENDI – Associação Cine Esquema Novo de Desenvolvimento da Imagem em coprodução com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e é dedicado ao debate tanto do cinema e das artes visuais quanto de seu hibridismo. Trazendo a cada edição do evento as mais diversas obras audiovisuais de artistas tanto do Brasil, quanto do exterior, além de palestras e debates sobre temas pertinentes. Em 2014, o festival contou, como um dos destaques de sua programação, com a obra de Anthony McCall. *Line Describing a Cone*, foi

exibido pelo festival com a máxima verossimilhança possível pensando no planejamento de sua idealização – que, de acordo com apontamentos feitos em entrevistas pelo próprio artista, possui uma série de especificidades relacionadas à distância do projetor, o tamanho do pé direito da sala de exibição, de que forma o espectador deve caber dentro da projeção etc. –, no entanto, por conta da “ideologia higienista”⁷ dos dias atuais o produto fumígeno utilizado para a exposição teve de ser uma máquina de fumaça artificial.



Figuras 5 e 6: Espectadores interagindo com a obra na exibição de *Line Describing a Cone* no Festival Cine Esquema Novo na edição de 2014.

Fonte: Facebook.⁸

⁷ MICHAUD, 2014, p.119.

⁸ Disponível em:

https://www.facebook.com/pg/cineesquemanovocen/photos/?tab=album&album_id=892362957448994. Acesso em dez. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema experimental e todos aqueles que dele se originaram, como o caso do cinema expandido, vêm sendo investigados e aperfeiçoados desde as vanguardas europeias visto sua ideia sedutora de inovação e reinvenção de técnicas e estéticas audiovisuais. Com diversos nomes importantes como Maya Deren, Etienne-Jules Marey, Hans Richter, Brancusi, Man Ray, Anthony McCall, irmãos Lumière, Méliès, Robert J. Flaherty, Joseph Cornell, Ken Jacobs e tantos outros que além destes constam na obra de Michaud, essa ânsia pela despadronização e a busca por novas possibilidades vêm sendo trazidas à tona de forma recorrente, criando diversas linhas de pensamento e de ação, como o Movimento *Fluxus* nascido na Alemanha em meados de 1960 e que mobilizou e influenciou artistas de várias partes do mundo.

No cinema expandido, a começar com o êxodo da sala de cinema convencional, a ideia de tela e de representação também é deixada para trás, dando vez para uma nova concepção de percepção através da fragmentação não apenas do corpo, mas também do tempo, que pode se prolongar ou reduzir dependendo da interação do observador e da imagem, juntos. Sendo assim, pode-se dizer que cinema expandido é muito mais uma questão de método do que de forma, no sentido que, o importante é a forma de perceber o cinema num aspecto fenomenológico, percebendo o corpo, a imagem e o dispositivo envolvendo esses dois. Essa percepção torna o observador não só sensível, mas também ciente de seu controle de ações e interpretações e da liberdade do corpo dentro da exibição do audiovisual, tirando dela o que for possível dentro do contexto tratado. Como o observado sobre a obra *Line Describing a Cone*, isso ocorre devido ao conjunto de “regras” propostas, pela imagem, para o observador.

Precedidos de referências de números artistas, há um grupo considerável de interessados nesses novos métodos de arte, na atualidade. Cada vez mais se percebe a discussão e a busca pela compreensão dessas tendências artísticas dentro dos locais que se propõem a pensar as questões que abrangem tal fenômeno, de forma geral. A atração pela revolução tem compelido um número cada vez maior de festivais ao redor de todo o mundo a debater sobre esta proposta e a contemplar suas obras. Dentre exemplos destes festivais temos o consagrado Festival de Berlim que tem como uma de suas características a seleção de filmes experimentais e tem

programação voltada para o debate desta temática como é o caso do Forum *Expanded* que acontece no decorrer do festival; O próprio Festival Cine Esquema Novo, que “promove a diversidade da imagem”⁹ desde 2003 e que exibiu a obra *Line Describing a Cone*, objeto constituinte desta pesquisa em sua edição de 2014, é um festival que se dedica, em todas as suas edições, a contemplar obras experimentais trazendo a conferência de assuntos relevantes à proposta expandida e não somente, mas também a fazer edições específicas a cada dois anos destinadas exclusivamente à temática expandida: é o CEN-E (Cine Esquema Novo Expandido); E também festivais novos, como o Festival Internacional de *Fulldome*¹⁰ de Brasília, que ocorreu no início do mês de novembro pela primeira vez exibindo 21 filmes de diferentes países e que não apresenta somente inovação na exibição, mas também abre a discussão do método mostrado. Os curadores deste último festival citado, inclusive, em reflexão sobre sua proposta disseram que “as abordagens criativas em tecnologia estão reformulando a maneira que o homem contemporâneo concebe o espaço”.¹¹

Contudo, para que festivais em toda a parte surjam ou se adaptem à estas questões cada vez mais em voga, é preciso que se tenha material sendo produzido. Observando a produção recente dos cursos de cinema da Universidade Federal de Pelotas, já se pode notar que a inquietante e fascinante proposta de hibridização com outras linguagens e, portanto, expansão dos filmes tem sido foco de interesse de alguns realizadores. Dentre os trabalhos de colegas contemplados por esse interesse temos: *Sombrero*¹² (Ana Pessoa, Camila Inagaki e Beatriz Janoni, 2013, Pelotas) que se trata de um *video mapping*¹³ de cerca de 4 minutos, que conta com a atuação de um ator e foi exibido no MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, da UFPel; e *From Brazil With Love* (Alexandre Masotti, 2017, Pelotas), filme constituído por imagens de arquivo e que foi exibido com um projetor Super8 como dispositivo em performances que contavam com uma banda sonora formada pela plateia sem

⁹ Citação da apresentação do Festival Cine Esquema Novo em seu próprio site. Disponível em: <http://cineesquemanoivo.org/2014/apresentacao-2/>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

¹⁰ A tecnologia *fulldome* digital permite a projeção em 180° x 360° de filmes digitais no interior de ambientes dotados de cúpula (dome inflável ou fixo) com o propósito de gerar uma completa imersão, colocando o espectador "dentro" do filme.

¹¹ Citação retirada de e-mail de convite do 1º Festival Internacional de Fulldome de Brasília.

¹² Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/sombrero/>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

¹³ Técnica que consiste na projeção de vídeo em superfícies irregulares, incluindo as de grandes dimensões, sem distorções e tornando tais superfícies em telas dinâmicas, permitindo interação.

preparação previamente realizada na galeria A Sala no Centro de Artes da UFPel, tendo seu tempo de duração da obra variável de acordo com o acontecido durante cada experiência de exibição, tornando-as únicas. Além destas, no entanto, há outras propostas como o *Intraprojeção* (Camila Albrecht, 2017, Pelotas) que ainda não teve sua expansão efetivada, mas que é um filme que já foi realizado e foi idealizado tendo essa flexibilidade em relação à sua a exibição em mente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Unochapecó, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulos: Perspectiva, 2007.

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

CRARY, Jonathan. **A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX**. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. SãoPaulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRUZ, Roberto Moreira S. **Experiências pioneiras em cinema expandido**. In: Z Cultural, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/experiencias-pioneiras-em-cinema-expandido-de-roberto-moreira-2/>. Último acesso em: 26 jun, 2017.

CUNHA, Emiliano. **Coletividades e audiovisual: uma análise das perspectivas contemporâneas**. In: Orson. Edição 3. 2012. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/primeiro_olhar/fischer_valiati.pdf. Último acesso em: novembro, 2017.

CUNHA, Emiliano. **Figuras do cinema de fluxo brasileiro: despertencimento**. In: Orson. Edição 7. 2014. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/07/artigos/primeiro_olhar/01_emiliano.pdf. Último acesso em: novembro, 2017.

DELEUZE, Gilles. **CINEMA: a imagem-movimento**. São Paulo: editora brasiliense, 1983.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
GONTIJO, Rodrigo Corrêa. **Live cinema: práticas expandidas do cinema experimental**. Tese (Mestrado) – UNICAMP. Campinas. 2013.

JANONI, Beatriz Zúniga. **Configurando o espaço animado contemporâneo: a inserção do trabalho do cineasta de animação em espetáculos com dinâmicas ao vivo**. TCC – UFPel. Pelotas. 2014.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2003. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Último acesso em: novembro, 2017.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2007.

MARZLIAK, Natasha. **Hélio Oiticica, quase-cinemas e as relações com a vídeo-instalação contemporânea**. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MENEZES, Natália Aly. **A experiência latente no cinema e o experimental como estratégia de superação**. In: rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. 8, jul/dez 2015.

MENEZES, Natália Aly. **Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental**. In: teccogs n.6, 307 p, jan-jun 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

MONTY, Liv. **O sentimento do espaço**. In: Arte em São Paulo. n. 12 novembro, 1982.

PARENTE, André. **A forma cinema: variações e rupturas**. In: MACIEL, Kátia (Org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 21-45.

PARENTE, André. **Cinema de exposição**: o dispositivo em contra/campo. In: Revista Poiésis, n.12, p. 51-63, nov. 2008.

SATT, Maria Henriqueta Creidy. **Cinema expandido: estratégias e conceitos audiovisuais**. In: Famecos/PUCRS. N. 22. Dezembro, 2009.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinemas fluidos**: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação – Recife, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

FROM Brazil with love. Direção: Alexandre Masotti. Pelotas, 2017, colorido, min.

INTRAPROJEÇÃO. Direção: Camila Albrescht. Pelotas, 2017, colorido, 20 min.

LINE describing a cone. Direção: Anthony McCall. Inglaterra/EUA, 1973, preto e branco, 30min.

SOMBRERO. Direção: Ana Pessoa, Camila Inagaki e Beatriz Janoni. Pelotas, 2013, colorido, 4min.