

PARA ALÉM DA SALA ESCURA: EXPERIMENTAÇÕES COM VÍDEO-INTERVENÇÃO

Marina Mayumi¹

Resumo: A existência de claridade desafia a exibição de produções audiovisuais, que instituídas dentro da lógica do cinema tradicional, dependem do contraste com a escuridão. O minicurso *Para além da sala escura*, ministrado no 21º Congresso de Leitura do Brasil, trouxe como proposta a experimentação com imagens e sons por meio da criação de videoinstalações em locais onde há luminosidade. A videoinstalação propõe a interação entre imagens, sons, corpos e lugares, explicitando a universidade, local onde se deu o minicurso, como lugar atravessado por trajetórias humanas e não-humanas que se constituem e negociam devires outros em cada uma delas. Durante a oficina usamos nossas próprias câmeras de celular e inventaremos vídeos a partir de dispositivos de criação para depois pensarmos em possibilidades de intervenção com projeções no espaço público por meio de um projetor portátil.

Palavras-chave: Cinema; experimentação; videoinstalação.

Atravessamentos I

A sala escura de cinema define como os corpos devem se comportar: ao serem isolados por meio de cadeiras confortáveis que restringem o contato físico entre os ali presentes, fazendo com que a experiência do cinema seja totalmente individualizada; ao direcionar o olhar para a grande tela em que os olhos dos espectadores mantêm-se totalmente atentos à grande tela de luz da sala escura; ao manter as pessoas em silêncio constringendo qualquer comunicação entre elas.

As produções cinematográficas de escala industrial, dedicadas ao consumo, criam filmes que atuam sobre o espectador utilizando-se de alta tecnologia audiovisual de produção e pós-produção, para os conduzirem a sentir emoções pré-estabelecidas. Se há alguma variação, certamente são restritas e pobres em possibilidades de escape do já convencionalizado.

Menotti (2012) preocupa-se em problematizar o cinema enquanto produto industrial, pasteurizado pela arquitetura das salas de exibição, atentando-nos para a estreita relação entre o consumo e a padronização das salas de exibição e sua influência num processo anterior à projeção, que se dá logo na produção dos filmes. Os filmes são feitos para o formato imposto pela arquitetura dos cinemas que consiste em padronizar a experiência do cinema numa sensação imersiva aglutinada pelo formato da tela retangular e luminosa, ambiente escuro e isolamento acústico.

As salas de exibição ocupam um lugar central na escala da cadeia consumo do cinema. É o lugar onde o espectador paga as entradas para encontrar-se com filmes produzidos que enfatizam o estímulo da visão e audição, suprimindo os demais sentidos. Portanto, a sala escura acaba por configurar-se como o local ideal para que o foco se dê naquilo que se vê e se ouve. O cinema, tal como o conhecemos hoje, é uma instalação que se cristalizou numa forma única (MACHADO, 2008, p. 69). O isolamento acústico, a máscara negra que emoldura a tela intensificando seu caráter fantasmagórico em meio à escuridão, os ajustes de brilho da tela de projeção, a invisibilidade do projetor, são fatores que contribuem para a padronizada experiência cinematográfica da sala escura que impera há mais de 100 anos.

¹ Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.

O cinema é estritamente dividido entre a sala e a tela, sendo esta concebida como uma janela aberta para uma profundidade fictícia[...] (MICHAUD, 2014, p. 23). Essa profundidade faz com que a tela se aparte de sua condição de objeto. Algo secreto naquilo que se vê está sempre a ser revelado na profundidade da tela. A ficcionalidade do filme encontra nela, uma aliada que contribui para que a ilusão narrativa dos filmes, penetrem com mais contundência nos olhos do espectador e assim contribua para que seja por ele compreendida, e o imerja em em meio à estória roteirizada somada à imagens ilustrativas de um determinado discurso.

Para além dessa perspectiva ilusória de um cinema em que a imagem é representação de uma narrativa, existem artistas que provocam o espectador, revelando a materialidade fílmica do cinema. Seus trabalhos convidam a desvelar elementos que promovem a profundidade irreal promovida pela tela branca, para fazer surgir sua superfície material em que o filme é projetado. A tela já não é uma janela, como na experiência fílmica habitual, mas uma superfície opaca na qual se refletem os impulsos da luz colorida (MICHAUD, 2014, p. 27).

Tomemos como exemplo, a instalação de *White Museum*² (2016) da artista Rosa Barba, que implica os corpos dos participantes em um ambiente aberto, com luminosidade suscetível aos horários do dia e das lâmpadas brancas do espaço expositivo. A instalação proposta por Barba na 32ª Bienal de São Paulo revela o aparato técnico que possibilita que imagens sejam projetadas e no caso, deslocado da sala escura de exibição de cinema. Um antigo e gigantesco projetor 35/70 mm posicionado no alto de um andaime faz rodar uma película fílmica transparente, ainda virgem, sem imagens gravadas. A luz do projetor sobre a película incide sobre a rampa do piso térreo da área interna do pavilhão da Bienal onde as/os visitantes inevitavelmente têm que transitar para acessarem os outros pisos.

Barba projeta o "frame" branco sobre a rampa de acesso ao primeiro andar do Pavilhão. O enquadramento - comum à fotografia e ao cinema - transforma-se em uma presença física, um quadro aberto que proporciona uma experiência do espaço por meio da projeção. (GIUFRIDA, 2016, p. 340)

Os corpos que entram em contato com a obra têm suas silhuetas projetadas no piso da rampa em um local totalmente claro do edifício, repleto de paredes de vidro que criam uma relação visual entre o que se vê dentro e fora do museu. O "frame" descrito por Giufrida (2016) é branco não apenas pela luz do projetor que incide sobre a película mas também porque "sofre" as claridades do local. A sobreposição da luz de projeção misturadas à incidência de luz natural que vem do lado de fora do museu, varia conforme a hora do dia. A cor verde-acinzentada do piso de concreto queimado da rampa do edifício também compõe com as luzes projetadas fazendo com que o piso tenha variações de cor que se somam à escura sombra dos corpos dos visitantes que duram o tempo de seu caminhar para subir ou descer a rampa.

Trata-se de uma projeção grande que poderia ser aproximada ao tamanho de uma tela de projeção de cinema tradicional, só que na obra de Barba, a tela é deslocada da parede para o chão e nela pisamos. As imagens efêmeras criadas pela ausência de luz das silhuetas de nossos corpos, formam sombras em movimento sobre o piso criando múltiplas formas de distintos tamanhos que se desenham no chão. Quanto mais as pessoas caminham e se aproximam do topo da rampa, maior é a distorção da imagem sobre o chão fazendo com que a escala dos corpos ali delineados, aumentem, proporcionando um tamanho tão grande quanto a tela.

² *White Museum* (2016) da artista italiana Rosa Barba compôs a 32ª Bienal de São Paulo de 07 de setembro a 11 de dezembro no Pavilhão da Bienal, São Paulo - SP. Vídeo de registro da obra disponível em: <https://vimeo.com/228591413>.

Em *White Museum*, habitamos a grande tela branca que acaba "desmistificada" pela obra que despe a projeção de todo seu ocultamento ao revelar todo o "segredo" do aparecimento ilusório da imagem projetada. Basta seguir a intensa luz para descobrir o que a origina: o grande projetor está ali como um objeto escultórico da exposição. Podemos dizer que hoje, não existe mais modelo dominante de formato de tela, que não somos mais "regulamentados" por referências estáveis no campo, que passamos alegremente, senão impunemente, de um formato a outro (DUBOIS, 2014, p. 134).

Quando partimos da ideia de que não há um local previamente adequado para a projeção de filmes ou vídeos, estamos pensando que tudo pode virar uma tela de exibição, e mais: essa "tela" não necessariamente será retangular. As imagens podem se adaptar à superfície e revelar outros formatos que ganhem tridimensionalidade e saiam da tela bidimensional de área plana e ângulos retos para fomentar novas maneiras de exibição que possam se aproximar daquelas primeiras experimentações de cinema em que não existia ainda nenhuma forma padronizada de produzir e exibir filmes [...] Uma espécie de "retorno" à anarquia inicial do primeiro cinema, quando ainda não havia sido cristalizado um modelo industrial único (MACHADO, 2008, p. 67).

Se partimos do pressuposto de que não há um único local apropriado para exibição e de que os filmes/vídeos ou quaisquer produções audiovisuais possam ser projetadas em uma variedade de locais, invertemos a lógica apontada por Menotti (2012) ao afirmar que na grande indústria cinematográfica, o filme é criado em função dos mecanismos de consumo e da sala escura como dispositivo inerente ao cinema tradicional. Ideal seria se cada filme pudesse buscar as formas de exibição que fossem mais adequadas à sua proposta específica, e nem por isso deixar de ser *cinema*. (MENOTTI, 2007, p. 14, grifo do autor). Assim, poderíamos pensar em produções que pedem outras ambientações que colocam em jogo diversificados meios de especiação e que tiram os espectadores de seu lugar de contemplação para provoca-los a participar das obras, reinventando-as.

Moran (2011) nos chama atenção para aquilo que aciona o sentido e não o sentido da forma expressiva, ou seja, as imagens provenientes de trabalhos que ampliam as possibilidades de maneiras de vê-las e senti-las não buscam colar-se em um sentido específico. O que querem é provocar aberturas para uma multiplicidade de coisas ainda sem nome.

Um espetáculo, uma performance audiovisual e mesmo uma obra de arte não são apreendidos e entendidos unicamente como sentido. As performances audiovisuais são exemplos cabais de acontecimentos de proposições calcadas na incompletude. o endereçamento do sentido é vago, não há proposições teleológicas. Constrói-se pela vagueza, com a suspensão da codificação direta, raramente tem um endereçamento no sentido, ou melhor, visa promover o encadeamento de dados. Tanto as imagens em si quanto sua sucessão sugerem formas e relações potenciais. Pregnantes de entradas, o visível é um campo de analogias que ficam a cargo do espectador. (MORAN, 2011, p. 104)

As possíveis experiências que possam vir a atravessar os corpos em meio à ambientes não necessariamente escurecidos, são fundamentais para um cinema tomado como um sistema de imagens e sons que se configuram em modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens (GONÇALVES, 2014, p. 10). Trata-se de instaurar uma visualidade sensorial que possa contagiar corpo, que em interação com as obras, passa a constitui-las instaurando outros modos de entendimento e de apropriação do mundo, modos de saber essencialmente corporais e não-hermenêuticos (GONÇALVES, 2014, p. 15).

Gonçalves (2014) nos apresenta uma maneira de ver produções audiovisuais em que as visualidades implicadas nas obras, extrapolam maneiras convencionais de exibição produzindo

sentidos não-lineares e não organizativos. São como *narrativas sensoriais* em que os sentidos são produzidos em zonas de atravessamento que problematizam a estabilidade do real, buscando assim, provocar um olhar tátil, polissêmico e polifônico que desestruture as narrativas fechadas para criar imagens no fluxo da vida, na fissura, nos interstícios entre o que se entende e o que se sente.

Christine Mello (2008) discorre sobre as extremidades do vídeo para tratar de sua natureza híbrida que na contemporaneidade conecta-se à múltiplas linguagens, bem como por situações sociais e artísticas, já que muitas vezes o vídeo se coloca em contato com estratégias discursivas que não necessariamente dizem respeito à sua, produzindo, com isso, uma descontinuidade, um desvio, uma falha (MELLO, 2008, p. 29). A hibridização das linguagens artísticas intermediadas especificamente pelo vídeo e a capacidade de promover experiências ambientais que a autora denomina de *videoinstalação*, pode aproximar as obras audiovisuais com a ideia de cinema expandido de Michaud (2014). Quando estas obras estão situadas em consonância com um ambiente que possibilita a supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento (MELLO, 2007, p. 91), torna-se possível escapar dos locais de exibição vinculados ao cinema ao qual estamos habituados:

Diferentemente do cinema clássico, que oferece o mergulho na imagem e no som por meio dos ambientes especialmente arquitetados de suas salas, a estratégia empregada na *videoinstalação* oferece um novo conceito de mergulho na imagem e no som sem, contudo, cegar o visitante, ou sem, ainda, ser uma estratégia ilusionista de produção de sentido. De certa forma, a *videoinstalação* reintroduz o visitante na caverna imersiva do cinema deixando-o ciente da presença do dispositivo e sem deixá-lo prisioneiro no espaço. Nela, o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho. (MELLO, 2007, p. 91-92)

Neste sentido, as *videoinstalações* propõem meios de exibição que colocam o espectador como parte da obra, ou seja, o que está fora do plano da imagem e do som, como diz Mello (2008) também constitui a obra ao mesmo tempo que constitui o bloco de sensações das/dos espectadores que entram em contato com ela. A “extremidade do vídeo” são todas as outras coisas que com o vídeo pode se *contaminar* pela aproximação de materiais, problemas e linguagens artísticas diversas. Sobre a *contaminação*, afirma Mello (2008):

A ideia central da *contaminação* do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. (MELLO, 2008, p. 139)

Ao arrastarmos a linguagem cinematográfica para o âmbito diferente daquele onde ele opera habitualmente, como uma proposição de um outro cinema, ou melhor dizendo, outros cinemas, onde caibam o filme e também o vídeo, em que experimentações possam instaurar novas maneiras de espectação, assumiremos aqui o espaço ao ar livre da Faculdade de Educação da Unicamp, onde se deu o minicurso *Para além da sala escura*, como uma das extremidades das produções audiovisuais ali inventadas para locais claros que desafiam a sala escura como única possibilidade para o cinema.

PARA ALÉM DA SALA ESCURA: EXPERIMENTAÇÕES COM VÍDEO-INTERVENÇÃO

O ato de criação de imagens cinematográficas a serem exibidas em locais para além da sala escura tensiona a necessidade de um ambiente escuro para que o cinema se realize como espectação. As distintas iluminações imbricadas em nossas experimentações são consideradas ponto de partida para experienciar o espaço da universidade de maneira cinematográfica e apontar possibilidades de revelar multi-versões de mundo.



1 - Registro fotográfico de experimentações com escultura e vídeo nos arredores do prédio da Faculdade de Educação.



2 - Frame de vídeo produzido a partir de dispositivos de criação

Vídeo-intervenção

A aposta na experimentação artística com produções audiovisuais que apontem para possibilidades de revelar multi-versões de mundo se deu por meio do minicurso *Para além da sala escura*, no 21º Congresso de Leitura do Brasil, que atentou para as claridades de um determinado lugar a fim de provocar uma fissura nas maneiras convencionais de produzir/exibir filmes. As diferentes nuances de iluminação presentes nos arredores do prédio da Faculdade de Educação foram o mote criativo que desafiou a escuridão proposta pela arquitetura da sala de projeção tradicional. O minicurso consistiu em provocar cada participante a inventar sons e imagens que foram posteriormente projetadas em ambientes abertos, suscetíveis à luz natural do dia por meio de projeções experimentais que funcionaram como intervenções em um local específico da universidade. As projeções foram se transformando quando se hibridizaram com as superfícies de uma escultura feita coletivamente com elementos encontrados em entulhos na parte externa do prédio. O desafio proposto consistiu em gerar condições mais ampliadas para o encontro entre cinema e um ambiente ao ar livre, e assim tencionar a necessidade da sala escura para que o cinema se realizasse como espectação.

Para tanto, primeiramente, o grupo de cerca de vinte participantes do minicurso foi dividido em dois. Antes de experimentarmos com produções de vídeos, vimos registros fotográficos e vídeos de obras de artistas que trabalham com videoinstalação, no sentido dado por Mello (2008), em que há a contaminação de diversas linguagens artísticas que se conectam ao vídeo em ambientações que implicam o corpo dos espectadores junto aos sons e imagens.

Vimos obras de Anthony McCall, que realiza instalações em ambientes fechados e escuros que revelam a realidade plástica do meio fílmico, evidenciando a luz enquanto objeto material da projeção cinematográfica. Vimos trabalhos da artista suíça Pipilotti Rist que trabalha com uma diversidade de temas em seus vídeos em que seu próprio corpo é protagonista de suas ações que dialogam com os espaços onde são expostos. Vimos também as *Cosmococas* de Hélio Oiticica que são compostas de uma série de slides de fotografias reproduzidas e exibidas sequencialmente, acompanhada de uma trilha sonora específica para cada bloco de imagens, as quais foram pensadas para serem experienciadas em locais e contextos específicos. Nessas obras, Oiticica, promove a aproximação entre distintas linguagens que em conexão com objetos cotidianos, reinventa o cinema a partir da hibridização entre diversos suportes que implicam o espectador para promover sua experiência para além da visão e audição encaixotados pela sala de cinema tradicional.

Depois, foram distribuídos papéis onde estavam descritas as instruções dos dispositivos de criação para um vídeo feito coletivamente em que um dos grupos produziria as imagens e o outro, os sons.

Na proposta de intervenção/experimentação realizada, o encontro da câmera com o mundo se deu pelo uso de dispositivos de criação que são propostas experimentais de invenção de vídeos/filmes que podem produzir estranhamentos, incômodos, surpresas, ambiguidades que além de fazerem emergir imagens e sons não roteirizáveis, dão passagem para que coisas do mundo que possam vir a surgir. A utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos que estão no mundo, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação (MIGLIORIN, 2005, s/página).

O dispositivo é uma crise, um procedimento, uma regra a seguir. Ao fixar uma linha dura para um processo de criação, abrem-se caminhos que podem fazer surgir inúmeras linhas flexíveis e de fuga. O dispositivo seria então a introdução de linhas ativadoras em um universo

escolhido. Ele pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes: e outra de absoluta abertura (MIGLIORIN, 2015, p. 79).

O trabalho com os dispositivos³ acaba por criar desvios nas imagens e sons que podem vir a trazer outras maneiras de ver o local físico onde se dão as experimentações, a partir de pontos de vistas inusitados, já que esse processo inventivo permite que criemos deixando que nos atravessemos por aquilo que nos cerca, ao mesmo tempo que nos impede de reproduzir clichês que nos dão o hábito da televisão e do cinema comercial. O dispositivo, nesse sentido, atua tanto como indicador de alguns gestos a serem realizados – linhas duras – quanto promove rupturas e desvios dos gestos habituais de uso das câmeras justamente ao estabelecer regras fixas para a captura das imagens, mas deixando todas as demais decisões para quem as filma criando passagens para linhas flexíveis ou de fuga.

Abaixo, os dois dispositivos propostos para os grupos durante o minicurso para a criação do vídeo coletivo:

Dispositivo de criação - Texturas visuais

- a) O/os materiais escolhidos devem estar em movimento;
- b) O/os materiais devem criar texturas que impliquem/se relacionem com a luz;
- c) Não podem ser filmadas figuras humanas;
- d) Deve-se pensar na relação figura-fundo.

Dispositivo de criação - Palavras dissonantes

- a) Caminhar pelo espaço em busca de objetos que possam fazer sons;
- b) Explorar esses objetos e criar um ritmo a partir do som deles;
- c) Explorar sons feitos com voz (ruídos, palavras, cantos, frases, gritos.... o que quiserem)
- d) Gravar juntamente o som dos objetos e das vozes em um áudio de no mínimo três minutos e no máximo cinco minutos.

O grupo responsável pela imagem fez a captação na área externa do prédio onde o minicurso estava sendo ministrado. As texturas escolhidas foram as das árvores, folhas secas e água corrente. O som captado pelo outro grupo era de plásticos amassados e molhos de chave dissonantes, que se misturavam às batidas ritmadas de portas que abriam e fechavam junto aos interruptores de luz que ligavam e desligavam.

Vimos todas as produções separadamente, conversamos sobre nossas percepções sobre elas, principalmente sobre o som, que surpreendeu aqueles que não presenciaram o momento de sua criação, já que não faziam ideia da origem daqueles ruídos. Logo, juntamos imagem e som de maneira, digamos, analógica, já que o som gravado pelo celular de uma das participantes foi reproduzido ao mesmo tempo que foi dado o *play* no vídeo reproduzido pelo computador, fazendo surgir nossa produção⁴ audiovisual feita a várias mãos.

³ Esse trabalho já vem sendo desenvolvido pelo Projeto “Inventar com a diferença” desde 2014 e tem sido acrescido por outros projetos e experimentações realizadas pelo Brasil afora, como ocorre nas variadas oficinas criadas e executadas no âmbito do Programa “Cinema & Educação-A Experiência do Cinema na escola de Educação Básica Municipal” em Campinas - SP. Cezar Migliorin (2015) nos conta sobre as experiências do Projeto já que é um de seus organizadores. Site dos projetos: <https://www.inventarcomadiferenca.org> – <http://educacaoconectada.campinas.sp.gov.br/programa-cinema-educacao>.

⁴ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zikd9g5ufwM>.

A segunda parte do encontro, consistiu em caminhar até uma área ao ar livre onde estavam descartados entulhos, troncos cortados e bambus sem uso e abandonados. A proposta foi então pensarmos na potência escultórica daqueles materiais e como poderiam ser reconfigurados para compor uma instalação que implicasse os corpos de quem por ali pudesse passar e presenciar aquela intervenção inusitada no espaço institucional da universidade.

Aos poucos, as/os participantes foram coletando materiais que lhes chamavam a atenção e juntos foram compondo, com movimentos de braços que carregavam aqueles materiais maiores que a escala de seus corpos, um objeto tridimensional.

Após um consenso do grupo todo, de que a escultura estava terminada e o ambiente ali instaurado, pronto para receber a intervenção da imagem e do som feitos anteriormente, ligamos um projetor portátil e ali, iniciamos uma experimentação com projeções.

O projetor foi passando de mão em mão e cada participante ia deslizando o vídeo sobre a superfície da escultura descobrindo as diferenças que cada material proporcionava ao ser projetado, resultando em outras camadas de imagens, quando recombinadas às texturas visuais do vídeo.

Interessante observar as alterações da nitidez do vídeo projetado conforme a noite ia caindo. O minicurso foi dado no fim de tarde e coincidentemente, a experimentação se deu entre a duração do pôr do sol, até a chegada da noite. Essa circunstância natural do ambiente onde foi feita nossa intervenção, reverberou na projeção do vídeo sobre a escultura, que sofria as mutações provocadas pelas distintas nuances de iluminação daquele momento. Logo, as lâmpadas amareladas fotossensíveis do prédio da Faculdade de Educação foram acendendo, somando mais camadas de luzes, revelando na imagem seus tons mais quentes que iam se tornando mais vibrantes em função da iluminação artificial ali presente.

Atravessamentos II

Pode-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor, lente que nunca foi desenhada para uma câmera, ou mesmo uma lente que o tenha sido, utilizada porém em desacordo com as especificações, ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente, naquele período tabu maravilhoso quando nenhum laboratório garante nada, ou pode-se sair à noite com um filme especial para a luz do dia, ou vice-versa. O cineasta pode-se tornar o mágico supremo, com chapéus cheios de todos os tipos de coelhos conhecidos." (BRAKHAGE, 1983, p. 345)

Brakhage (1983) nos fala dos filtros do mundo que se tornam perceptíveis quando nos arriscamos pelo caminho errante dos processos de experimentação em arte. A ideia de que somos "experimentadores" que ao nos permitirmos o agenciamento com máquinas capazes de enquadrarem e gravarem alguns recortes do que vemos, possibilita que façamos o compartilhamento de nossos os "pedaços" de mundo. Nossos pequenos fragmentos escolhidos para serem filmados têm potência de provocar conversas sobre as trajetórias que compuseram aquelas imagens e sons aglutinadas pelo "fazer cinema" à nossa maneira, como podemos e queremos.

Como nos aponta Migliorin (2015): a primeira característica de uma imagem cinematográfica é que ela 'sofre' o mundo, é afetada por ele. (MIGLIORIN, 2015, p. 35 – destaques do original), por isso, as imagens que fazemos com nossas câmeras advêm do mundo e quando as filmamos e as mostramos, são criados outros mundos mais pelos olhos daquelas/es que entram em contato com nossas produções audiovisuais.

Maciel (2008) nos convida a pensar um cinema "fora da moldura", fora da tela, um cinema que gera uma situação na qual o espectador participa das imagens (MACIEL, 2008, p. 76). Para

tanto, a autora compara a moldura das pinturas ao formato retangular da tela de cinema, trazendo alguns artistas que propõem o rompimento do típico enquadramento retangular, como por exemplo, mais uma vez, Hélio Oiticica. O artista criou as séries Núcleos (1960-1963), Penetráveis (1960) e Bólides (1960-1966) em que a pintura sai da parede e toma o espaço, configurando-se como instalações em que as transições entre cores se dão a partir da movimentação do espectador que circunda, adentra e caminha pelas obras.

A ruptura do *hábito cinema* apontado por Maciel (2008) se refere à proposição às/aos espectadoras/es para que se coloquem em movimento em uma nova situação arquitetônica produzida nas instalações contemporâneas que implicam a multiplicação de telas, a sobreposição de projeções, as montagens interativas (MACIEL, 2008, p. 76) que fazem com que inevitavelmente os corpos tenham que se movimentar produzindo um percurso físico.

Lidamos também com a ideia de cinema expandido proposta por Michaud (2014), que se configura como um sistema de imagens que arrasta para si elementos diversos que não se limitam ao campo da linguagem cinematográfica. A expansão de uma ideia mais ampla de cinema se dá no "entre", nas fronteiras das linguagens artísticas que lidam com a imagem provocando descontinuidades e desorganizações nos sentidos. Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens, diz Deleuze (1992). Trata-se de instaurar uma visualidade sensorial que proponha outros modos de entendimento e de apropriação do mundo, modos de saber essencialmente corporais e não-hermenêuticos (GONÇALVES, 2014, p. 15), constituindo um sistema de imagens e sons que se configuram em "modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens" (GONÇALVES, 2014, p. 10). É na invenção de outras maneiras de ver que coloca-se a tentativa de avizinhar outras coisas, imagens, pensamentos e sons que não se encontram no plano fílmico mas que passam por outros canais sensoriais do corpo criando mais versões do mundo para o próprio mundo.

Referências

BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 341-352.

DELEUZE, G.. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34. 1992.

DUBOIS, P. A questão da "forma-tela: Espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, O. (Org.). *Narrativas Sensoriais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 123-157.

GIUFRIDA, G. Rosa Barba In: REBOUÇAS, J.; VOLS, J. (Org.). *Guia 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 340-341.

GONÇALVES, O. Introdução. Gonçalves, Osmar (Org.). *Narrativas Sensoriais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 9-25.

MACHADO, A. O cinema e a condição pós-midiática. In: MACIEL, K. (Org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itá Cultural, 2008. p. 64-72.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MACIEL, K. O cinema "fora da moldura" e as narrativas mínimas. In: MACIEL, K. (Org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itá Cultural, 2008, p. 74-81.

_____. Videoinstalação e poéticas contemporâneas. *Revista ARS*, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 90-97, 2007.

MENOTTI, G.. *Através da sala escura: espaços de exibição cinematográfica e Vjing*. São Paulo: Intermeios, ES: Prefeitura Municipal de Vitória, 2012.

_____. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de comunicação audiovisual - aproximações entre a sala de cinema e o lugar do Vjing*. Dissertação (Dissertação em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MICHAUD, P. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MIGLIORIN, C. O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Acadêmica de Cinema*, n. 3, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Inevitavelmente Cinema: Educação, política e mafuá*. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MORAN, P. Ontem e hoje: Circuitos e Acontecimentos lá e cá. In: CRUZ, R. (Org.) *Rumos cinema e vídeo: linguagens expandidas*. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 99-105.