

# Entre cinema e arte contemporânea

André Parente  
Victa de Carvalho

**Resumo:** De que modo as novas mídias estão transformando o dispositivo do cinema em suas dimensões primordiais: arquitetônica, tecnológica e discursiva? Como essas experiências criam novos deslocamentos ou pontos de fuga em relação ao modelo de representação instituído? A noção de dispositivo nos permite repensar o cinema, evitando clivagens e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos. Ao contrário do cinema dominante, muitas obras cinematográficas reinventam o dispositivo cinematográfico, multiplicando as telas, explorando outras durações e intensidades, transformando a arquitetura da sala de projeção, entretendo outras relações com os espectadores.

**Palavras-chave:** dispositivo; cinema; arte contemporânea

**Abstract:** Between cinema and contemporary art — How is the new media changing the original architectural, technological, and discursive dimensions of the “device” cinema? How do these experiments create new displacements or points of departure from the instituted representation model? The notion of “device” allows us to rethink cinema, avoiding cleavages and technological, historical and aesthetic determinisms. Unlike the dominant cinema, several cinematographic works reinvent the cinematographic “device”, multiplying screens, exploiting other durations and intensities, transforming the projection room architecture, and entertaining other relations with spectators.

**Keywords:** device; cinema; contemporary art

## A forma cinema

Habitualmente, quando pensamos em cinema, a imagem que nos vem à cabeça é a de um espetáculo que envolve pelo menos três elementos distintos: uma sala de cinema, uma projeção de uma imagem em movimento e um filme que conta uma história em aproximadamente duas horas. A exemplo do que vem sendo dito hoje sobre as novas tecnologias de comunicação, poderíamos dizer que o cinema faz convergir três dimensões

diferentes em seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano, a tecnologia de captação/projeção, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX, e, finalmente, a forma narrativa. Esta última caracteriza-se por uma estética da transparência que os filmes do início do século XX adotaram, em particular o cinema de Hollywood, influenciados pela vontade de viajar sem se deslocar, desejo que emerge com força ao longo do século XIX nos dispositivos de projeção de fantasmagorias, nos dispositivos imersivos, em particular os panoramas e a fotografia estereoscópica, mas, sobretudo no romance, como os de Honoré de Balzac e Charles Dickens, com suas novas técnicas no delineamento dos personagens, das ações, do espaço e do tempo.

Dizemos que a invenção do cinema é atribuída aos irmãos Lumière, mas nos esquecemos de que aquele cinema só continha as duas primeiras dimensões citadas acima: a sala e a tecnologia de captura e projeção de imagens. Apenas recentemente, começamos a distinguir o cinema de atrações (1896-1908) do cinema narrativo clássico, que emerge em torno de 1908. 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.

Quando, hoje, dizemos que as novas tecnologias, por um lado, e a arte contemporânea, por outro, estão transformando o cinema, precisamos perguntar: de que cinema se trata? O cinema convencional, ou a forma cinema,<sup>1</sup> é apenas uma forma que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado historicamente, economicamente e socialmente. O cinema, enquanto sistema de representação, não nasce com sua invenção técnica, pois leva algo em torno de uma década para se cristalizar e se fixar como modelo.

Cada um desses aspectos envolve, por si só, um conjunto de técnicas voltadas para a realização de um espetáculo que gera no espectador a ilusão de que ele está diante dos próprios fatos e acontecimentos representados. Entretanto, é preciso lembrar que nem sempre há sala, que esta nem sempre é escura, que o projetor nem sempre está escondido, que o filme nem sempre é projetado como vemos nas transmissões de imagens eletrônicas, seja na sala, seja em espaços outros,<sup>2</sup> e que nem sempre o filme conta uma história, visto que muitos filmes são filmes de atração, abstratos, experimentais etc. As histórias do cinema recalcam os pequenos e grandes desvios produzidos nesse modelo como se ela se constituísse apenas do que contribuiu para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento.

<sup>1</sup> Cunhamos a expressão forma cinema — bem como cinema do dispositivo (PARENTE, 2007a, p. 3-27), que surge como um contraponto ao cinema instituído — como equivalente dos termos empregados por outros autores para expressar o modelo de representação cinematográfica: “forma narrativa-representativa-industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I. termo empregado por Noël Burch), “estética da transparência” (termo utilizado por Ismail Xavier).

<sup>2</sup> Hoje, mais de 80% da audiência de um filme o acessa por meio de imagem eletrônica, seja na tevê aberta, a cabo ou por aluguel de “vídeo home”.

A grande vantagem de se pensar a partir do dispositivo é que se escapa das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção etc.). A noção de dispositivo nos permite repensar o cinema, evitando clivagens e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos. O dispositivo é, por natureza, rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos — linguagem e percepção, discurso e afeto, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré e pós-cinema etc. — como criam falsas oposições.

Ao contrário do cinema dominante, muitas obras cinematográficas reinventam o dispositivo cinematográfico, multiplicando as telas, explorando outras durações e intensidades, transformando a arquitetura da sala de projeção, entretendo outras relações com os espectadores. Hoje, cada vez mais, quando se fala das transformações em curso no cinema, somos levados a problematizar o dispositivo no que diz respeito a seus aspectos conceituais, históricos e técnicos.

Na esfera do pensamento, claramente assistimos ao processo de transformação da teoria cinematográfica, que pensa a imagem não mais como um objeto, mas como acontecimento, campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem. Importantes questionamentos parecem girar em torno do modo como diferentes revisões e formulações dos dispositivos imagéticos, aliados às novidades tecnológicas, estão afetando a nossa relação com as imagens.

As miscigenações e as mediações que caracterizam o cenário imagético contemporâneo nos levam a repensar as estratégias dos dispositivos como percurso de análise, como vemos em inúmeras pesquisas recentes sobre o primeiro cinema ou sobre a relação entre cinema e vídeo ou, ainda, sobre o cinema de museu. Nosso ponto de partida é a problematização do dispositivo cinematográfico, tendo em vista uma tensão entre seu modelo hegemônico e suas possibilidades de desvio e reinvenção no contexto das novas tecnologias. As atuais relações entre cinema e arte indicam intercessões que nos permitem interessantes abordagens a partir da filosofia, do cinema e da arte.

## O dispositivo cinema

O conceito de dispositivo surge nos anos 1970 entre os teóricos estruturalistas franceses Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema próximo do estado do sonho e da alucinação. Baudry, em seus dois ensaios seminais “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”, de 1970, e “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, de 1975, lança as bases para a discussão do dispositivo como responsável pelos efeitos específicos (efeito-cinema) produzidos pelo cinema sobre o espectador. Esses efeitos não dependem tanto dos filmes como organização discursiva (ou

linguagem na ótica da semiologia do cinema), mas do dispositivo do cinema considerado em seu conjunto (câmera, moviola, projetor etc.) e das condições de projeção (sala escura, projeção feita por trás do espectador, imobilidade do espectador etc.).

Como o prisioneiro da caverna de Platão, o espectador é vítima de uma ilusão, de uma impressão de realidade, uma vez que confunde as representações com a própria realidade. Segundo Baudry, na demonstração da metáfora da caverna, Platão recorre à descrição de um dispositivo em que o espectador se encontra numa situação (imobilidade, sala escura e projeção por trás) similar à do cinema.

O dispositivo cinematográfico tem, portanto, diferentes aspectos ou níveis, a saber: materiais (aparelho de base), situação espectral (psicológico) e ideológicos (desejo de ilusão), responsáveis pela produção da impressão de realidade. Para Baudry, esse dispositivo é um aparelho ideológico cuja origem está na vontade burguesa de dominação, criada pela imagem perspectivada. Essa produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete à vontade de dominação. A impressão de realidade gerada pelo cinema clássico seria então fruto de um processo de reificação 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.

São evidentes as influências da psicanálise (via Jacques Lacan) e do marxismo (via Louis Althusser) em suas vertentes estruturalistas. Do marxismo, Baudry procura apreender os efeitos ideológicos gerados pelo dispositivo cinematográfico. Da psicanálise, vai retirar a ideia de que o cinema reproduz a dinâmica do nosso dispositivo psíquico, com suas duplicações, espelhamentos, mascaramentos, identificações etc. O dispositivo cinema se relaciona ao dispositivo psíquico à medida que o sujeito é visto como uma ilusão produzida a partir de determinado lugar. Por se encontrar no centro da cena, “o espectador se identifica menos com o que é representado no espetáculo, do que com que produz o espetáculo: com o que não é visível, mas torna visível” (PARENTE, 2007a, p. 8). Trata-se, tanto no cinema como na fase do espelho, de um sujeito transcendental que se constitui por se encontrar no centro e, por isso, se sentir como condição de possibilidade do que existe. Essa relação traz consigo o processo genético das relações estruturais, no qual a oposição e a falta são determinantes.

Jean-Louis Comolli, no ensaio intitulado “Técnica e ideologia: câmera, perspectiva, profundidade de campo” (*Cahiers du Cinéma*, 1971-1972), transfere para a organização discursiva o que, antes, em Baudry, parecia ser um efeito específico do aparelho de base (sistema câmera/projetor). Hoje está claro que o dispositivo cinematográfico apresenta, ao lado das dimensões arquitetônicas e técnicas, uma dimensão discursivo-formal ou estético-formal, que é uma peça fundamental na constituição de um modelo de representação institucional, cujas bases se encontram no cinema clássico, em particular, no hollywoodiano.

O modelo teórico proposto por Baudry é interessante para explicar parcialmente o processo de subjetivação do cinema da estética da transparência. O efeito-cinema estaria para o cinema como o panóptico está para a sociedade disciplinar. Entretanto, como mostrou muito bem Deleuze, o cinema possui uma grande variedade de tipos (imagem-movimento, imagem-tempo etc.), e subtipos (imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afeto, imagem-sonho, imagem-cristal etc.), cada um deles se constituindo como forma de subjetividade.

## Dispositivo e produção de subjetividade

O conceito de dispositivo tem uma história filosófica forte na obra dos grandes filósofos pós-estruturalistas, particularmente em Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard. Para eles, o efeito que o dispositivo produz no corpo social se inscreve nas palavras, nas imagens, nos corpos, nos pensamentos, nos afetos. Cada um deles faz uso desse conceito para analisar uma obra em que a questão do dispositivo é como um manifesto do seu pensamento.

Para esses autores, há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais etc.) concorra para produzir no corpo social certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade e de desvio, seja de territorialização ou desterritorialização, seja de apaziguamento ou de intensidade. É assim que Foucault fala de dispositivos de poder e de saber, Deleuze fala de dispositivo de produção de subjetividade e Lyotard, de dispositivos pulsionais.

Segundo Michel Foucault, um dispositivo possui três diferentes níveis ou camadas. Em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar, está a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E, finalmente, em terceiro, está a formação discursiva, ou a *episteme*, resultante das conexões entre tais elementos. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o cinema institucionalizado — uma sala escura onde é projetado um filme que conta uma história e nos faz crer que estamos diante dos próprios fatos — faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica, tecnológica e discursiva.

É importante ressaltar que, para Foucault, o processo de produção da subjetividade-prisão nunca esteve restrito ao espaço da prisão, nem mesmo em sua forma arquitetônica panóptica. O panóptico foi, desde sempre, uma matriz conceitual, um diagrama, uma maneira de dizer que continuamos ainda na prisão, na fábrica, na escola e na família à medida que introjetamos a disposição disciplinar que esses espaços implicam. O “muro da prisão” funciona como um sistema de controle de si que o dispositivo do panóptico produz e que, ao ser interiorizado, passa a nos acompanhar por toda parte.

O mesmo ocorre com o cinema. Hoje, o cinema ou o “efeito cinema” está por todos os lados, na sala e fora dela, em espaços outros como a televisão, a internet, o museu e a galeria de arte, mas também em outras mídias como a pintura icônica pós-modernista dos anos 1970 e 1980, a fotografia, a história em quadrinhos etc. A interiorização do dispositivo cinema em sua forma dominante é, por um lado, o resultado de um assujeitamento produzido pelo dispositivo, mas por outro, é o que permite a criação de desvios em relação a esse mesmo dispositivo, como no chamado cinema de museu. O que o trabalho de Foucault pode nos oferecer como modelo de análise é a ideia de que o dispositivo está sempre entre os elementos em questão, sendo invisível ainda que suas características possam ser sempre delineadas.

O dispositivo em Deleuze é atravessado por linhas de diferentes naturezas que não demarcam sistemas homogêneos, mas, ao contrário, traçam processos sempre em desequilíbrio. Nesse caso, saber, poder e subjetividade não são instâncias definidas, mas cadeias de variáveis por onde escapam as linhas de subjetivação. Todo dispositivo é percorrido por curvas de visibilidade e por curvas de enunciação e comporta linhas de subjetivação. No lugar do sujeito universal, Deleuze observa novas subjetividades múltiplas, nômades, configurando uma das mais radicais críticas ao sujeito convencional.

Enquanto Foucault dirige seus estudos para o modo como a subjetividade é produzida e moldada de acordo com as forças de cada formação histórica, a produção de subjetividade em Deleuze é privilegiada à medida que é atravessada por linhas de força que escapam aos saberes e poderes, como formas de resistências capazes de apontar para novos modos de existência. Deleuze afirma que uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade em um dispositivo. Talvez seja o caso de perguntar se as linhas de subjetivação não seriam os extremos de um dispositivo onde se esboça a passagem de um dispositivo a outro como linhas de fratura. Um dispositivo conjuga sempre elementos heterogêneos, e esses estão relacionados em uma organização rizomática, acentrada, não hierárquica, que permite ranhuras e brechas em qualquer modo totalizante de poder.

O trabalho de Deleuze nos oferece uma importante ferramenta para pensar a relação entre o dispositivo cinema e a produção de subjetividade. Como todo dispositivo, o cinema é composto também por linhas de fuga responsáveis pelos muitos deslocamentos em sua forma dominante. Sua obra nos chama a atenção para o fato de que o cinema é produtor de múltiplas subjetividades que escapam de uma subjetividade constituída a partir de formações discursivas dominantes.

De modo semelhante, as propostas apresentadas por Lyotard enfatizam a criação de linhas de fuga para o dispositivo cinematográfico. Ainda que suas propostas sigam caminhos absolutamente diferentes dos sugeridos por Deleuze, o dispositivo para Lyotard é sempre o que deve ser subvertido, desviado, diferenciado para garantir a produção de novos padrões de subjetividade. Suas preocupações enfatizam as possibilidades de des-

vios mais do que os processos de produção de um modelo de subjetividade. Suas teorias seguem uma busca pelo energético, pela força capaz de romper com os modelos de assujeitamento visados pelos dispositivos, que em sua teoria toma a forma dos dispositivos pulsionais, do Figural e do Acinema.

O trabalho de Lyotard é marcado por uma forte oposição entre a economia libidinal do cinema, construída pela exclusão dos movimentos aberrantes, e pela normalização das pulsões, e as possíveis desprogramações e reversões desse modelo. Em defesa de um cinema pirotécnico capaz de exaltar forças e de acolher diferentes movimentos, Lyotard lança o conceito de Acinema. Se o cinema, como arte representativo-narrativa, se constitui sob um modelo dominante que garante a impressão de realidade, o Acinema se baseia em uma série de subversões de leis estabelecidas e admite a importância de movimentos aberrantes tais como a imobilidade dos *tableaux-vivants* ou o excesso de movimento como as acelerações, duplicações, alternâncias, ambos responsáveis pelas falhas no reconhecimento e pela ruína do fluxo narrativo.

Alguns teóricos do cinema contemporâneo, em grande parte inspirados pela obra de Deleuze, Foucault e Lyotard, cada um a seu modo, problematizam a questão do dispositivo para mostrar, em primeiro lugar, que o cinema, enquanto dispositivo, produz uma imagem que escapa à representação, aos esquematismos da figura e do discurso, à linguagem e suas cadeias significantes, à significação como processo de reificação. Em segundo lugar, cada um desses autores descobre, por trás das alianças, que o cinema estabelece com outros dispositivos e meios de produção imagética um processo de deslocamento desse em relação às suas formas dominantes. Assim, Raymond Bellour lançará o conceito de entre-imagens para comentar esse vasto campo de encontro entre o cinema e as imagens eletrônicas e digitais; Philippe Dubois analisará o efeito filme ou o movimento improvável como forma de comentar a hibridização entre o cinema e as artes plásticas, em especial a fotografia; Serge Daney refletirá sobre os efeitos maneiristas provocados pelos encontros entre o cinema e a imagem eletrônica, em particular, a televisão; Jacques Aumont conceberá a ideia de olho interminável para exprimir as relações do olhar do cinema com o da pintura; Noël Burch nomeará de cl-raboia infinita o espaço virtual criado pelo cinema com a sua decupagem e montagem clássica. Há entre esses autores, aos quais poderíamos acrescentar ainda Anne-Marie Duguet e Jean-Paul Fargier, uma ideia comum de que a videoarte é o elemento, por excelência, que promove o processo de desterritorialização do cinema e leva a uma nova forma de pensar a passagem entre imagens, da Tavoletta aos atuais dispositivos de realidade virtual.

No cinema, a discussão sobre o dispositivo atravessa as teorias do século XX a partir de trabalhos que visam a incluir, de diferentes maneiras, um observador mais ativo na experiência do cinema. As principais críticas giravam em torno das generalizações e abstrações produzidas pela teoria do dispositivo desenvolvida por Baudry, que não

levam em conta a textualidade fílmica.<sup>3</sup> O que essas teorias têm em comum é o combate à ideia de um espectador assujeitado, supostamente passivo, que nada acrescenta à narrativa. As pesquisas de Laura Mulvey sobre as relações entre o cinema e o feminismo e as teses cognitivistas desenvolvidas por David Bordwell, Noel Carroll e Murray Smith são exemplares desses esforços.

Hoje, e cada vez mais, vemos surgir um novo horizonte de pesquisas difíceis de nomear, que têm em comum a tentativa de introduzir nas teorias da comunicação dimensões não deterministas, ontológicas e subjetivas. Os trabalhos que visam à produção de novas subjetividades ganham força a partir da ênfase na dimensão virtual, cada vez mais evidente no campo das novas tecnologias da comunicação.

## **Variações do dispositivo: cinema de atração, cinema expandido e cinema de museu**

Os anos 1990 são marcados por novas formulações do fazer cinematográfico surgidas de questões apresentadas por artistas responsáveis pelo transporte do cinema para o campo das artes plásticas. Trata-se de um deslocamento também das funções do dispositivo, agora atravessado pela imagem eletrônica e numérica, que faz as obras deslizarem para dentro dos museus e galerias. É comum, hoje, a produção de discursos que buscam encontrar nos primórdios do cinema ou nas propostas dos artistas dos anos 1960 um marco para o nascimento das principais questões apresentadas pelas produções cinematográficas contemporâneas. No entanto, não é difícil constatar, ao longo de toda a história do cinema, inúmeras experiências que produziram diferentes modalidades de deslocamentos em relação ao seu modelo hegemônico estabelecido por volta dos anos 1910.

Se a forma cinema é um modelo de representação que resulta de uma série de experiências relacionadas a um tipo de subjetividade consolidada no século XIX, é preciso identificar o que está em jogo nas experiências contemporâneas que parecem desviar o cinema desse modelo narrativo-representativo. Em se tratando de arte, acreditamos que a crise da representação nasce com o modelo de representação. Ao mesmo tempo em que vemos determinado modelo se instituir, percebemos também a existência de outras formas que escapam de seu campo gravitacional. Desse modo, a noção de dispositivo pode contribuir para uma renovação da teoria do cinema, sobretudo no que diz respeito à ideia de um cinema expandido sob todas as suas novas modalidades, ou seja, de um cinema que alarga as fronteiras do cinema-representativo instituído.

Ao final de um século de domínio da forma cinema, é possível delinear, ainda que com contornos provisórios e imprecisos, pelo menos três momentos em que o cinema se fez

<sup>3</sup> Marie-Claire Ropars e Nick Browne estão entre os que, desde o final dos anos 1970, defendem a ideia de que a análise do texto fílmico de modo algum se reduz a restituir o que já existe no texto como um dado, pois é fruto de uma dinâmica complexa de forças entre o crítico e o texto.



desviante: cinema das atrações, cinema expandido, e cinema de museu, cujas diferenças podem ser pensadas a partir da noção de dispositivo. Se as transformações técnicas são evidentes em cada um desses momentos, elas servem para chamar atenção para o fato de que houve uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico que foram completamente recalçadas pela história do cinema, experiências essas hoje resgatadas e reunidas em torno de dois campos amplamente discutidos: o cinema de atrações e o cinema expandido.<sup>4</sup> Atualmente vemos se abrir um terceiro campo de experimentações, englobando um outro conjunto de manifestações que se iniciaram no final dos anos 1980 e às quais se dá o nome de cinema de museu ou cinema de artista. Nesse contexto, duas questões se colocam: o que há de comum entre essas manifestações e o cinema de museu? Em que medida podemos articular essas manifestações com um conjunto mais amplo de fenômenos com os quais eles se conectam como em uma nova formação discursiva?

Diversas manifestações cinematográficas fizeram do dispositivo um campo privilegiado de experimentação. A releitura do cinema como um dispositivo que pode ser reinventado parece ser o que une os conceitos de cinema expandido — mais voltado para a produção de *happenings* e *performances* utilizando a projeção, muitas vezes combinado à projeção com outras expressões artísticas —, de cinema de atração, fenômeno mais voltado para a questão da interrupção do fluxo narrativo, e “de cinema de museu, caracterizado pela espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal, seja do filme, seja do espaço pro-jetivo” (PARENTE, 2008a, p. 38).

Se, por um lado, o cinema de atração pode ser compreendido como um cinema empenhado em capturar a atenção dos observadores, em surpreendê-los em um espetáculo de variedades, por outro, ele pode ser visto como o resultado de uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico em um momento em que não havia a preocupação com o ocultamento das montagens, com o fluxo narrativo ou com a presença do espectador, um cinema que aposta na capacidade do observador para mergulhar em um detalhe, e com isso romper com o fluxo da narrativa. Trata-se de interrogar a representação fílmica como parte de um sistema de signos pré-concebidos.

A representação foi, por muito tempo, sobretudo no cinema, vista como um modelo de transparência que permite acessar a realidade de modo funcional, especular e pleno. Ismail Xavier e Francesco Casetti chamam a atenção para a importância de dimensões como opacidade, resistência e dispersão, por elas serem capazes de nos permitir pensar para além da noção de representação pura. Essa abordagem não é diferente do chamado “sentido obtuso” descrito por Barthes como vazio de informação, a-narrativo, com duração própria, ou do Acinema de Lyotard caracterizado pela desordem, pelo excesso e pela intransitividade, ainda que esses autores tenham encontrado caminhos diferentes

<sup>4</sup> Lembramos que o termo “cinema expandido” já era empregado pelos cineastas experimentais Jonas Mekas, Kenneth Anger, Paul Sharits, Ken Jacobs, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, entre muitos outros, antes de se popularizar por meio do livro de Gene Youngblood.

para abordar a impossibilidade da representação. Enquanto o irrepresentável em Barthes está no cerne mesmo da representação, Lyotard vai encontrá-lo fora dela, em uma série de subversões de leis estabelecidas, por exemplo, da forma cinema, admitindo a importância dos movimentos aberrantes como as pausas dos *tableaux-vivants* ou as acelerações excessivas responsáveis pelas falhas no reconhecimento e pela ruína do fluxo narrativo.

As experiências multissensoriais, sobretudo com a projeção e a narrativa, caracterizam o cinema expandido como um espetáculo único e com uma duração própria. De modo geral, as propostas visavam à produção de um espetáculo multimídia, à aproximação entre cinema, teatro e performance e à inclusão do observador em um contexto e em uma duração específica. Marcado pelo desejo de ultrapassar os limites estabelecidos pelo cinema convencional, o cinema expandido reuniu propostas de diferentes meios de expressão, caracterizando-se por um cinema do corpo e da presença. As obras convocavam os espectadores a participar de uma experiência com uma duração pré-estabelecida pelos artistas, ainda que o acaso e a surpresa pudessem ser incorporados à obra. Há nesse momento uma tentativa de dissolver as fronteiras entre as artes e o cinema que indica um forte anseio de unificação das práticas artísticas e marca a utopia de uma arte total.

Em sua taxonomia, Serge Daney aponta para um terceiro momento do cinema, a partir dos anos 1970, em que já não há nem o interesse em denunciar o ilusionismo produzido pelo dispositivo, nem a intenção de resgatar os efeitos clássicos de profundidade baseados em enquadramentos e montagens que sustentavam o desejo do ver. É um cinema maneirista, um terreno de combate no qual a arte e o pensamento caminham juntos na produção de novas imagens na era da eletrônica.

Nesse contexto de trânsitos entre suportes e indefinições das imagens, Raymond Bellour vai se interessar pelas “passagens”<sup>5</sup> e pela produção de novas formas de temporalidade produzidas nas “passagens entre as imagens”, à medida que alteram a natureza e a percepção das imagens. Um novo paradigma estético se configura a partir da diversidade de dispositivos e de experiências, caracterizando um lugar intermediário de instabilidades, multiplicidades e hibridismos. As passagens do móvel ao imóvel, as alterações nas velocidades das imagens e o trânsito entre os suportes são pensados por Bellour a partir da noção de “entre-imagens”, e também por Philippe Dubois a partir da ideia de “movimentos improváveis”. Suas pesquisas nos chamam a atenção para a importância da miscigenação do cinema com outras práticas como o vídeo e as novas tecnologias, nos quais a questão do dispositivo é fundamental.

Atualmente, é possível identificar o surgimento de novas problemáticas tendo em vista a entrada do cinema nas galerias e museus. Enquanto no cinema o observador está

<sup>5</sup> Raymond Bellour foi comissário da exposição “Passages de L’image”, realizada no Centre George Pompidou, em 1987, onde os artistas apresentaram obras que relacionavam cinema e arte de diferentes maneiras.

submetido a um acontecimento com duração própria, no chamado cinema de museu não há como instituir um tempo único. Há uma espacialização da obra responsável pela imposição do tempo, que passa a se submeter ao percurso e à experiência individual de cada espectador. Não há sequencialidade, mas diferentes modalidades de percepção, edição e temporalidade. É possível encontrar ressonâncias entre o cinema expandido e o cinema de museu no que diz respeito, por exemplo, à duração dos filmes, como *Sleep* ou *Empire*, de Andy Warhol. No entanto, trata-se hoje, cada vez mais, de um cinema que convida o espectador a atravessar as imagens e a adentrá-las, promovendo uma espécie de corpo-a-corpo entre as imagens e os espectadores, o que constitui a experiência com a obra.

## O cinema do dispositivo<sup>6</sup>

A atual aproximação entre cinema e artes faz com que se estabeleça uma arte dos dispositivos sob diferentes lógicas, como mecanismos de resistências, de novas subjetividades e experiências inéditas. As instalações se tornam o modo privilegiado para a apresentação dos trabalhos de um cinema do dispositivo incorporado às artes plásticas. Elas se apresentam como um espaço de pesquisa onde as experiências do espectador respondem à dos artistas, onde a representação pode ser testada em todos os seus estados e limites e onde o dispositivo se revela como o modo de concepção de tais obras.

Podemos dizer que a atual relação entre arte e cinema está fortemente marcada pela ideia de que o dispositivo cinema vem sofrendo modificações sem, no entanto, deixar de ser cinema. A possibilidade de um cinema que é simultaneamente o mesmo e um outro não designa necessariamente uma crise de sua forma dominante. Como um duplo movimento que se desdobra em um eu e em um outro, como em um deslocamento que cria uma tensão entre o cinema dominante e seus desvios, o cinema contemporâneo cria novas subjetividades que ultrapassam o dualismo e que só podem se apresentar nesse ato simultaneamente ativo e passivo, subjetivo e objetivo, verdadeiro e falso, narrativo e a-narrativo. Se hoje as produções visuais reinventam o cinema de diversas maneiras, multiplicando telas, diluindo narrativas, espacializando as imagens, é porque a subjetividade cinema está profundamente interiorizada em todos nós, e é essa interiorização que torna possível o diálogo com outras modalidades de fazer cinema sob outros regimes técnicos e estéticos.

<sup>6</sup> O termo "cinema do dispositivo" tem sido a questão central do nosso trabalho de pesquisa, desde o início de 2003 (PARENTE, 2007a, 2007b, 2008a, 2008b). Nosso trabalho de produção e realização de cinema, desde o final dos anos de 1978, tem na questão do dispositivo o seu ponto nodal. Em 2007 realizamos, eu e Katia Maciel, uma exposição de cinema de museu (eram catorze instalações de nossa autoria) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, intitulada "Situação cinema".

Mais do que um cinema de ruptura, o cinema de museu aliado às tecnologias é marcado pelos deslocamentos que produz em relação aos próprios modelos hegemônicos que lhes fazem face, buscando novos modos de ver e de ser. O cinema de museu se diferencia de outros cinemas por uma dimensão que evidencia o dispositivo, as forças atuantes e as estratégias em questão. Não se trata de produzir um novo modelo de subjetividade, mas de subjetivações criadas nas brechas dos dispositivos. A obra se dá nessa disjunção entre o reconhecimento e o deslocamento, em um jogo criativo de relações travadas pelos espectadores com os dispositivos.

O conceito de dispositivo surgiu primeiro no cinema, para depois contaminar outros campos teóricos, em particular o da arte-mídia, no qual ele se generalizou — fotografia, cinema, vídeo, instalações, interfaces interativas, videogame, telepresença etc. Isso se deve ao fato de que as obras de arte e as imagens não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se “desmaterializam”, se “dispersam” em articulações conceituais, ambientais e interativas. As imagens passaram a se estender para além dos espaços habituais em que eram expostas, como a sala de cinema e a televisão doméstica, e passaram a ocupar as galerias, os museus e mesmo o espaço urbano.

A produção visual contemporânea é marcada pela utilização de dispositivos que ativam novas respostas imprevistas, difíceis de serem nomeadas e classificadas, cujo resultado é algo que se aproxima de uma experiência sem garantias ou especificidades. O que Deleuze nomeou “linhas de fuga” parece ser o que constitui e atravessa o cinema do dispositivo na atualidade, mais do que as linhas de segmentação ou de fluidez. “Il y a comme une troisième sorte de ligne, celle-là encore plus étrange: comme si quelque chose nous emportait, à travers nos segments, mais aussi à travers nos seuils, vers une destination inconnue, pas prévisible, pas préexistante.” (DELEUZE, 1999, p. 152)

## Referências

- BAUDRY, Jean-Louis (1978). *L'effet cinéma*. Paris: Albatros.
- BAZIN, André (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?* I. Ontologie et langage. Paris: Eds. du Cerf.
- BELLOUR, Raymond (Org.) (1990a). *Passages de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- \_\_\_\_\_ (1990b). *L'entre-images*. Paris: De la Différence.
- \_\_\_\_\_ (1999). Querelle des dispositifs. *Art Press*, n. 262.
- \_\_\_\_\_ (2000). *L'entre-images 2*. Paris: P.O.L.
- BORDWELL, David; CARROL, Noël (Ed.) (1996). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BURCH, Noel (1991). *La lucarne de l'infinie*. Paris: Nathan.

- CASETTI, Francesco (2005). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: A. Colin.
- DELEUZE, Gilles (1980). *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Cinema II: l'image-temps*. Paris: Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1986). O que é um dispositivo. In: \_\_\_\_\_. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DUBOIS, Philippe (1999). *L'effet film: figures, matières et formes du cinéma en photographie*. Lyon: Lectoure, Cherbourg. (Catálogo da exposição).
- DUGUET, Anne-Marie (2002). *Déjouer l'image: créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard. t. 1.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- GUNNING, Tom (1990). The cinema of attractions: early cinema, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute, 1990. p. 56-62.
- \_\_\_\_\_ (2003). Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: pour une culture optique du dispositif cinématographique. *Cinémas*, n. 14, Dispositif(s) du cinéma.
- KESSLER, F. (2003). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinémas*, n. 14.
- LYOTARD, Jean-François (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée.
- NOGUEZ, Dominique (1979). *Eloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- PAINI, Dominique (2002). *Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- PARENTE, André (2007a). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, India Mara (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom.
- \_\_\_\_\_ (2007b). Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando (Org.). *Filmes de artista no Brasil 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- \_\_\_\_\_ (2008a). Cinema em contracampo. In: MACIEL, Katia (Org.). *Cinema sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_ (2008b). Cinema de exposição: o dispositivo em contra-campo. In: PARENTE, André (Org.). *Poiesis*, 12.
- ROSEN, Ph. (Org.) (1985). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory*. Nova York: Columbia University Press.
- SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter (Org.) (2003). *Future cinema the cinematic imaginary after film*. Cambridge: MIT Press.
- YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded cinema*. Nova York: Dutton.

ANDRÉ PARENTE possui mestrado e doutorado em Comunicação – Université de Paris VIII. Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde criou o núcleo N-imagem. Publicou, dentre outros, *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*, *Sobre o cinema do simulacro*, *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativo do pós-guerra* e *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*.

aparente@superig.com.br

VICTA DE CARVALHO possui mestrado e doutorado em Comunicação – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professora substituta do curso de graduação e coordenadora do laboratório de fotografia e imagem digital.

victa@infolink.com.br

*Artigo recebido em agosto de 2008  
e aprovado em janeiro de 2009.*